

ICONOGRAFÍA DE LUCRECIA.  
REPERCUSIONES PLÁSTICAS EN LA  
PENÍNSULA IBÉRICA  
ICONOGRAPHY OF LUCRETIA.  
PLASTIC IMPACTS IN THE IBERIAN PENINSULA

ANA VALTIERRA LACALLE\*

**RESUMEN**

La historia de Lucrecia, narrada entre otros por Tito Livio, ha sido uno de los pasajes de la civilización romana que más impacto ha tenido en la iconografía y la plástica occidental. La Península Ibérica no fue ajena a ese uso, y en ocasiones abuso, de la imagen de Lucrecia. Fue convertida en *exemplum*, modelo de castidad y virtud, que ocasionó la caída de la monarquía romana. Así, su imagen fue utilizada por las mujeres casadas o casaderas como equiparación de su estatus moral en el Renacimiento, como se pone de manifiesto en las representaciones en palacios y grabados españoles. Pero paradójicamente, también como imagen sexualizada y erótica, muy lejos del ideal romano. A través del presente artículo, analizaremos cuáles han sido las repercusiones del pasaje relativo a Lucrecia en la Península Ibérica, haciendo hincapié en su significado e iconografía.

**PALABRAS CLAVE:** Lucrecia, Tito Livio, Roma, iconografía clásica, Península Ibérica, *exemplum*, pintura erótica.

**ABSTRACT**

The story of Lucretia, narrated among others by Livy, has been one of the passages of the Roman civilization that has had the greatest impact on Western iconography and art. The Iberian Peninsula was not alien to that use, and sometimes abuse, of Lucretia's image. She was converted into an *exemplum*, model of chastity and virtue, which caused the fall of the Roman monarchy. His image was used by married or marriageable women as an equalization of their moral status in the Renaissance, as is evident in representations in Spanish palaces and engravings. But also as a sexualized and erotic image, an idea very different from the original Roman conception. Through this article, we will analyze the repercussions of the passage related to Lucretia in the Iberian Peninsula, emphasizing its meaning and iconography.

---

\* Universidad Camilo José Cela y Universidad Complutense de Madrid, ana.valtierra@ymail.com

**KEY WORDS:** Lucretia, Livy, Rome, Classical Iconography, Iberian Peninsula, exemplum, erotic painting.

## 1. INTRODUCCIÓN

Escribiendo bajo el reinado de Augusto, Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.) contaba una de las historias que más relevancia posterior tendría en el arte: la violación y muerte de Lucrecia. Era una narración trascendental, porque serían los hechos por los cuales la historiografía romana explicaría la caída de la monarquía e instauración de la República. Efectivamente Tito Livio era amigo personal de Augusto, y formaba parte del grupo de literatos que propagaba la ideología del emperador. Dentro de este pensamiento, estaba el deseo de restaurar las antiguas costumbres, así como lo que consideraban un comportamiento púdico y decente. De esta manera, Tito Livio insistía en que la virtud de Lucrecia era superior a la de cualquier mujer<sup>1</sup>. Quedó demostrado cuando en medio de una fiesta, los hombres que defendían la primacía de su esposa sobre todas las demás, acordaron presentarse por sorpresa en cada una de sus casas para ver qué hacían éstas. Determinarían así cuál de ellas tenía una integridad más alta. Fue Lucrecia, tal y como preconizó fieramente su marido Colatino, la única que estaba tejiendo lana rodeada de sus criadas.

Las consecuencias de esta victoria fueron desastrosas. El rey Sexto Tarquinio, excitado hasta la extenuación por la pureza y belleza de Lucrecia, decidió deshonorarla. Aprovechando la ausencia de su marido, en medio de la noche se presentó en su alcoba, donde espada en mano la amenazó de muerte si no aceptaba acostarse con él. De nada le valió. La virtud de Lucrecia era inquebrantable, y prefería morir antes que yacer con él. Desesperado por conseguir sus propósitos, le hizo la advertencia más terrible: si no cedía a sus deseos sexuales pondría el cuerpo muerto de un esclavo junto a su cadáver y la injuriaría diciendo que les sorprendió en flagrante adulterio. Salió el violador victorioso del palacio, mientras que Lucrecia enviaba una carta a su marido, Colatino, y su padre, Espurio Lucrecio, para que vinieran con un acompañante cada uno. En medio de un mar de lágrimas les confesó la vejación que la habían procesado insistiendo en que “sólo su cuerpo ha sido violado, su alma sigue pura”<sup>2</sup>. Todos intentaron calmar su dolor diciendo que “es el alma quien es criminal, no el cuerpo, sin mala intención no hay falta”<sup>3</sup>. Pero de poco sirvió. Haciéndoles jurar que la vengarían, y exclamando la tremenda frase de “ninguna mujer impúdica alegrará el ejemplo de Lucrecia”<sup>4</sup>, sacó un cuchillo de su vestido y se lo clavó en pleno corazón.

## 2. LA FORTUNA DE LUCRECIA

Lucrecia se convirtió en *exemplum*, modelo a ser imitado por todas las mujeres romanas. Su historia fue repetida desde la antigüedad, convirtiéndose en una fórmula

(1) *Liv.* I, 57-59.

(2) “mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit culpam abesse”, *Liv.* I, 58.

(3) “ceterum corpus est tantum violatum, animus insons”, *Liv.* I, 58.

(4) “Vos” inquit “videritis quid illi debeatur: ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet.” Cultrum, quem sub veste abditum habebat, eum in corde defigit, prolapsaque in volnus moribunda cecidit. Conclamat vir paterque. *Liv.* I, 58.

de éxito en toda la literatura posterior. La primera referencia a Lucrecia parece que hay que remitirla a Fabio Píctor, que sirvió de fuente a Dionisio de Halicarnaso<sup>5</sup> y Diodoro Sículo<sup>6</sup> en el siglo I a. C, además del mencionado texto de Tito Livio<sup>7</sup>, que fue quien lo popularizó. Fabio Píctor escribió en griego, pero su obra fue traducida alcanzando gran difusión. Así Lucrecia aparece mencionada en Cicerón<sup>8</sup>, Ovidio<sup>9</sup>, Plutarco<sup>10</sup>, Varrón<sup>11</sup>, Dion Casio<sup>12</sup>, Seneca<sup>13</sup>, Valerio Máximo<sup>14</sup> y Tertuliano<sup>15</sup>. Se escapa al objetivo y dimensión de estas líneas el hacer una relación detallada de los pasajes literarios donde la figura de Lucrecia aparece por influencia antigua, para ello remito a otros estudios<sup>16</sup>. Pero sí es importante dimensionar, a través de los múltiples autores antiguos que hacen referencia al pasaje de Lucrecia, el impacto que debió de tener su figura. Lucrecia se configura como *exemplum*, en modelo a ser imitado que representa la fidelidad y la honradez, no sólo en época romana, sino en gran parte de la literatura posterior<sup>17</sup>. Su relato se convierte casi en una hagiografía, en desencadenante del cambio en el orden establecido.

El giro en la visión de Lucrecia se produce con San Agustín en *La Ciudad de Dios*, quien condena el suicidio de la matrona romana, considerando además que esa Lucrecia mató a la Lucrecia inocente, la que fue violada:

“Esto hizo aquella celebrada Lucrecia a la inocente, casta y violada Lucrecia, la mató la misma Lucrecia; sentenciadlo vosotros, y si os excusáis diciendo no podéis ejecutarlo porque no está presente para poderla castigar, ¿por qué razón a la misma que mató a una mujer casta e inocente la celebráis con tantas alabanzas?”<sup>18</sup>.

Con San Agustín Lucrecia ya no es un *exemplum*, pierde esa concepción de sagrado, de matrona pura que se mantiene fiel y limpia. La explicación de este ataque del teólogo a la romana viene dada porque lo que quiso hacer fue una defensa o apología de la fe cristiana contra la pagana, encarnada en Lucrecia. Así, contrapone la mujer pagana, cuya honra dependería de la visión masculina y externa; y las mujeres cristianas, cuyo honor es interior y su testigo es el propio Dios<sup>19</sup>. A fin de cuentas,

(5) *D.H.* 4, 64-85.

(6) *D. S.* 10, 20, 1-3.

(7) *Liv.* 1, 57-59.

(8) Cicerón *Sest.* 123; *rep.* 2, 46 y 5, 64; *fin.* 2, 66; *leg.* 2, 10.

(9) *Ov. Fas.* 2, 721-852.

(10) *Publ.* 1, 3.

(11) *Lat.* 6, 2.

(12) *D. C.* 2, 10-20.

(13) *Sen. Dial.* 6, 16, 2.

(14) *Val. Max.* 6, 1.

(15) *Mart.* 4, 4.

(16) Cf. MARTÍN PUENTE, Cristina, “La historia de Lucrecia en prosa y en verso”. En *DVLCES CAMENAE. Poética y Poesía Latinas* (J. Luque, M. D. Rincón, I. Velázquez coord.), Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 1359-1370, quien hace una magnífica y muy completa compilación de las menciones a Lucrecia a lo largo de toda la historia de la literatura, que hemos tomado como base. De manera más explícita de la misma autora cf. “Lucrecia y Virginia, dos heroínas romanas en el teatro español del siglo XIX”, *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea* (F. López, coord.), Madrid, Torculo, 2009, pp. 19-26. La consulta de estos dos artículos es básica para el acercamiento a la materia en cuanto a las fuentes se refiere.

(17) Cf. MARTÍN PUENTE, Cristina, *Op cit.*, 2010, pp. 1359-1370.

(18) “Hoc fecit illa Lucretia; illa, illa sic praedicata Lucretia innocentem, castam, uim perpeccam Lucretiam insuper interemit. Proferte sententiam. Quod si propterea non potestis, quia non adstat quam punire possitis, cur interfecit innocentis et castae tanta praedicatione laudatis?” *De ciu.* 1, 19.

(19) VELÁSQUEZ, Óscar, “Un caso de conciencia: Lucrecia y las vírgenes cristianas en la Ciudad de Dios de San Agustín”, *TyV XXXIX* (1998), pp. 364-376.

siempre según las ideas de San Agustín, Lucrecia rindió cuentas ante su esposo y su padre; mientras que una mujer cristiana mantiene un diálogo íntimo e interno con Dios que todo lo ve.



*Lucrecia con sus damas*, Willem de Poorter, 1633, óleo sobre lienzo, Museo de los Agustinos (Toulouse), [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Lucr%C3%A8ce\\_au\\_travail.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Lucr%C3%A8ce_au_travail.jpg)

Al hilo de estas dos visiones que planteamos de la figura de Lucrecia, es curioso pensar como la representación plástica de esta castidad de Lucrecia es más bien escasa en la pintura posterior. Podríamos citar *Lucrecia con sus damas* (1633) de Willem de Poorter, hoy expuesto en el Museo de los Agustinos (Toulouse). En este óleo, vemos en primer término a Lucrecia tejiendo, mientras que al fondo aparecen unas figuras masculinas de uniforme, entre las que estarán Sexto Tarquinio y Colatino. Se exhibe el componente de *voyer* que tanto va a caracterizar la iconografía de Lucrecia.

### 3. FELIPE II Y LA VIOLACIÓN DE LUCRECIA

En 1571 Tiziano terminaba un óleo sobre lienzo para el rey Felipe II. Fue un encargo del rey de España, que sabemos estaba listo para ser recogido por el embajador español en Venecia en agosto de 1571<sup>20</sup>. Es una de las grandes pinturas de

(20) Sobre esta obra cf. por ejemplo JAFFÉ, Michael y GROEN, Karen, "Titian's 'Tarquin and Lucretia' in the Fitzwilliam", *The Burlington Magazine* 129 (1987), pp. 162-72; S. BIADENA, Susanna y YAKUSH, Mary (eds.), *Supplement to the Catalogue 'Titian Prince of Painters'*, Venecia, 1990; FEHL, Phillip P., "Mourning for Lucretia: Titian, Tintoretto and Veronese", en *Nuovi studi su Paolo Veronese* (Massimo Gemin ed.), Venecia, Arsenale Editrice, 1990, pp. 198-200.

Tiziano de los últimos años, que hoy se expone en el Museo Fitzwilliam en Cambridge, Inglaterra. En la obra, encima de un lecho, una Lucrecia desnuda pero enojada y ricamente peinada forcejea con Tarquinio quien sostiene en su mano derecha un cuchillo amenazante. De los ojos de Lucrecia salen lágrimas, y su expresión de terror ante la atrocidad es devastadora. Su cuerpo desnudo y voluptuoso contrasta con el vestido de Tarquinio, marcando su fragilidad ante el abuso. A la izquierda, al fondo, asoma la cabeza y la mano del esclavo que aparece en la narración de Tito Livio. Como si de un *voyer* se tratara. La escena es muy violenta y agresiva. La rodilla de Tarquinio está entre las piernas de Lucrecia, impidiendo que sus muslos se cierren. Su peso cae como una losa sobre ella. Es una composición medida y compleja sobre la cual, el propio Tiziano, escribía “un invento que involucra más trabajo y artificio que cualquier otra cosa, tal vez, que he producido durante muchos años”<sup>21</sup>.

Tiziano trabajó para Felipe II en la década de 1550 y 1560, enviando pinturas a la corte española de manera regular. Entre estas pinturas, y a lo largo de toda la carrera del veneciano, tuvieron cabida los temas del mundo clásico con un claro componente erótico, muchas veces inspiradas en Ovidio, como sus famosas *Poesías*. Sin embargo, en esta pintura al componente carnal del cuerpo desnudo y voluptuoso de Lucrecia, hay que sumar la agresividad de la acción. La fuerza que se marca sobre el cuerpo de la mujer, por medio de los gestos y de los colores. Tiziano insistió en la complejidad de la composición, y las radiografías practicadas al lienzo en los últimos años así lo evidencian. Al observarlas uno puede ver cómo el pintor fue cambiando las posiciones de las figuras en varias ocasiones, hasta quedar satisfecho con el resultado. Pero Tiziano no innova en el tema, si no que se inspiró en obras anteriores, especialmente en los grabados del norte de Europa, como los realizados por Heinrich Aldegraver en 1539 y 1553<sup>22</sup>.



*Tarquinio y Lucrecia*, Tiziano, 1571, óleo sobre lienzo, Museo Fitzwilliam en Cambridge. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=159572>

El encargo a Tiziano de Felipe II estaba encuadrado en una tradición que cobró fuerza en el Renacimiento, y que usaba el tema de la violación a

(21) MARTINEAU, Jane (ed), *The Genius of Venice, 1500–1600*, Londres, 1983, p. 229.

(22) JAFFÉ, David (ed), *Titian*, Londres, 2003.



*Tarquinio y Lucrecia*, Tintoretto, 1578-1580, óleo sobre lienzo, The Art Institute of Chicago.

<https://www.artic.edu/artworks/64920/tarquin-and-lucretia>

Lucrecia como eje conductor de una serie de pinturas de cargado componente sexual. Conservamos infinidad de ejemplos en este sentido, como el *Tarquinio y Lucrecia* de Tintoretto, pintado entre 1578 y 1580 que hoy se expone en The Art Institute of Chicago. La representación de Tintoretto parece basada en algo real: es una escena de violencia en la que fruto del forcejeo todo se ha desmoronado o caído, lo cual es especialmente palpable en la escultura de primer término. También en los restos de ropa desgarrada que le quedan a Lucrecia puestos, y que siguen siendo arrancados con violencia por Tarquinio<sup>23</sup>. En la misma línea de representación, por citar algún ejemplo más, podemos mencionar el Anónimo de pintor

flamenco del Círculo de Jan Gossaert del siglo XVI; la misma escena en un plato de fayenza italiana de h. 1550 del Petit Palais de París, o por citar alguna obra posterior, el óleo sobre tabla de Giovan Gioseffo dal Sole (1654–1719) del Brighton and Hove Museums and Art Galleries.

Quizá es interesante reflexionar qué se esconde detrás de la demanda de este tipo de imágenes. O hasta qué punto el espectador se convierte en cómplice de esta violación, en *voyer* que participa de la misma. Sabemos por ejemplo que Felipe II encarga a Tiziano las *Poesías* para decorar una cámara privada, aún por determinar, para su propio disfrute. Se especificaba que tenían que retratar mujeres desnudas desde diferentes puntos de vista: de frente, espaldas o de perfil. Conocemos estos datos de manera tan precisa porque es lo que iba escrito en la carta que acompañaba a una de ellas, *Venus y Adonis*. Literalmente Tiziano le dice al rey “como la Dánae se ve completamente frente, a esta otra poesía yo he querido cambiar y mostrarla de espaldas, para que el camerino donde se coloque resulte más atractivo”<sup>24</sup>. No había en ellas ninguna alusión moralizante, ni simbólica. Era simplemente para disfrute del que las mira. Pero ¿existe disfrute al contemplar una violación? En el *Roman de la Rose* poema escrito por Guillaume de Lorris y Jean de Meun en Francia entre 1225 y 1278, “Amigo” afirma, entre otras cosas, en contra del

(23) Sobre esta pintura cf. por ejemplo FEHL, Phillip P., *Op cit.*, 1990, pp. 279-284; LLOYD, Christopher, *Italian Paintings before 1600 in The Art Institute of Chicago*, Chicago, 1993, pp. 243-46; MARINELLI, Sergio “Aspetti della teatralità nell’ opera di Jacopo Tintoretto”, en *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994)* (Paola Rossi y Lionello Puppi ed.), Venecia, 1996, p. 265; WILLS, Garry, *Venice: Lion City. The Religion of Empire*, Nueva York/ Londres/ Toronto/ Sydney/ Singapore, 2001, p. 168, fig. 50.

(24) Cf. FALOMIR, Miguel, “Poesías para Felipe II”, *Boletín del Museo del Prado* Vol. 32, nº extra 1 (2014), pp. 7-15 y “Dánae y Venus y Adonis: origen y evolución”, *Boletín del Museo del Prado* Vol. 32, Nº Extra 1 (2014), pp. 16-51.

matrimonio, que la mujer casada no resiste el asedio; y asegura que “incluso Penélope podría ser vencida si alguno se lo propusiera”<sup>25</sup> y que no existen Lucrecias ni Penélopes, ni una sola mujer honrada<sup>26</sup>. Conservamos unos cien ejemplares del *Roman de la Rose*, que fue traducido además al inglés y al alemán, lo que nos da una idea de la gran popularidad que alcanzó esta creación. Una obra que defiende que si un hombre insiste a una mujer logra acostarse con ella. Porque ninguna resiste el asedio, porque no existe mujer honrada. Es decir, ni siquiera se entiende dentro del concepto de violación, puesto que toda mujer cede si uno la presiona. Esa idea es quizá la que rompe la línea entre la censura y concepción de la agresión de Lucrecia como violación. Se trata de pensar erróneamente que hay una concesión porque las mujeres, todas, somos susceptibles de desear sexo con quien nos insista. Y es lo que convierte a una pintura cuya historia fue concebida como una agresión, en algo erótico. Muchos de estos ejemplares del *Roman de la Rose* se ilustraron para su publicación. Proliferan en ellos la imagen de Lucrecia clavándose el cuchillo, lo que ha sido interpretado por algunos autores como una nota de protesta femenina al lenguaje misógino del *Roman de la Rose*<sup>27</sup>. Afortunadamente, ya en la época respondió Christine de Pizan al sinsentido absurdo de las afirmaciones de este poema, que si algo destilaba era una visión un tanto denostada de la mujer<sup>28</sup>.

#### 4. EL SUICIDIO DE LUCRECIA COMO EJEMPLO DE VIRTUD

Sin lugar a dudas, la imagen que más éxito tuvo en el arte occidental de los siglos XVI y XVII, fue el suicidio de Lucrecia. En el Renacimiento se le asocia a la castidad y la virtud, y así aparece en los grabados europeos del siglo XVI, y en algunas pinturas. Esto explica el interés por parte de las mujeres de la nobleza por coleccionar este tipo de iconografía.

España no se vio ajena a esta moda. En el Museo Nacional del Prado se custodia *La Muerte de Lucrecia*, un óleo sobre tabla realizado entre 1501 y 1550 por el Maestro del Papagayo<sup>29</sup>. Representa a una figura femenina con el pelo recogido y una cadena de oro, con unos ropajes que dejan los pechos al descubierto. Con la mano derecha, blande una espada que hunde en la parte alta del abdomen. La mano izquierda la lleva al corazón, haciendo hincapié en sus convicciones y su moral inquebrantable. Esa gran espada acentúa la idea de Lucrecia como mujer fuerte, de virtud incorruptible<sup>30</sup>. Se une al gesto de la cara con expresión de dolor, muy parecido

(25) Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, v.8568.

(26) Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vv. 8621-8631.

(27) WALTERS, Lori, “A Parisian Manuscript of the Roman de la Rose”, *Princeton University Library Chronicle* vol. 51 (1989), pp. 31-55.

(28) *Epistres du Debat su le Roman de la Rose* (1401-1403) y *Le Dit de la Rose* (1402).

(29) DÍAZ PADRÓN, Matías, “Una tercera réplica del «Suicidio de Lucrecia» del Maestro del papagayo, del Museo del Prado, atribuida a Lucas Cranach”, *Boletín del Museo del Prado* 9 (1988), pp. 29-33; *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, I, Madrid, 1990; RUIZ MANERO, José María, “Pintura italiana del siglo XVI en España. II. Rafael y su escuela. Copias y obras relacionadas con Giulio Romano”, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, V (1992), p. 192; ATERIDO, Ángel, MARTÍNEZ, Juan y PÉREZ, José Juan, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio. Inventarios Reales*, II, Madrid, 2004, p. 442.

(30) En el siguiente apartado analizaremos las representaciones de marcado carácter erótico, haciendo hincapié en una Lucrecia que se expone en el Museo de Bellas Artes de Bilbao obra de Lucas Cranach el Viejo. Cabe marcar aquí una diferencia fundamental entre esta Lucrecia del Prado y la que se expone en el Museo de Bellas Artes de Bilbao: el tamaño del arma. Mientras que el Maestro del Papagayo escenifica el suicidio de Lucrecia por medio de una espada, Cranach insiste en usar siempre un cuchillo. La diferenciación iconográfica es crucial, aunque enseñe esos pechos poco voluptuosos por influencia de las representaciones de la época de la violación. Sobre este tema, la autora está preparando un estudio, que espera será publicado en breve.

a las representaciones de las mártires de la época. La obra aparece en los inventarios de Isabel de Farnesio en el Palacio de San Ildefonso de la Granja en 1746. Fueron varias las mujeres que dentro de sus colecciones poseyeron representaciones de Lucrecia. Por ejemplo, la princesa Margarita tuvo tres. Irían encauzadas en la idea del humanismo cristiano en la que esta historia era símbolo de la Virtud cristiana<sup>31</sup>.



*Muerte de Lucrecia*, Maestro del Papagayo, 1501-1550, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-lucrecia/379c065c-00fa-465a-9393-8ae008e53201>

Existió de manera explícita una asociación entre la figura de Lucrecia y las mujeres de la época, que emulaban su efigie para recordar a la sociedad la pureza de su estatus. La obra en la que quizá se muestre como más evidente sea en el *Retrato de una dama noble como Lucrecia*, un óleo de Lorenzo Lotto datado de 1533 que se conserva en la National Gallery de Londres. En él, una dama ricamente vestida, con tocado de rizos falsos y joyas de oro y piedras preciosas, sostiene con su mano izquierda un dibujo de Lucrecia suicidándose<sup>32</sup>. Este dibujo tiene representada una figura femenina de pie desnuda, con una tela que le cubre el pubis, blandiendo con su mano derecha el cuchillo que está a punto de clavarse: es la Lucrecia romana. Por si nos cabía alguna duda, encima de la mesa hay un papel que lleva escrito un fragmento de la narración de

Tito Livio: “siguiendo el ejemplo de Lucrecia, que ninguna mujer sobreviviera a su deshonor”<sup>33</sup>. Delante hay un alhelí amarillo, que con frecuencia eran el regalo de los amantes. Lleva un anillo de bodas de oro y un tipo de colgante asociado también a los desposorios. La retratada seguramente está haciendo alarde de su virtud, diciendo

(31) DÍAZ PADRÓN, Matías.: “Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Heinrich Aldegrever en los depósitos del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado* IV- 11 (1983), pp. 99-102.

(32) Lucrecia de pie, desnuda salvo por el paño en el pubis, blandiendo el cuchillo, fue también un tipo de representación que alcanzó cierta popularidad. En el Museo Nacional del Prado conservamos un óleo atribuido a Luca Cambiaso. Aparece ya en los inventarios del Real Alcázar de Madrid de 1686. Cf. *Museo Nacional del Prado: inventario general de pinturas*, Madrid, 1990; BOCCARDO, Piero, *Genova e la Spagna: Opere, Artisti, Commitenti, Collezionis*, Genova, 2002, p. 113; LÓPEZ FANJUL, María y PÉREZ PRECIADO, Juan José, “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado* XXIII (2005), pp. 84-110; PORTÚS PÉREZ, Javier, *Velázquez and the Celebration of Painting: The Golden Age in the Museo del Prado*, Tokio, 2018, n.16. También tenemos un dibujo

(33) NEC VLLA IMPVDICA LU/CRETIAE EXEMPLE VIVET. Es curioso constatar que el pintor ha cambiado la palabra “exemplum” por “exemplo”, tal y como reza el texto de Tito Livio, pero que fue adoptado con variaciones en *De Claris Mulieribus* de Boccaccio. Cf. DUNKERTON, Jill; PENNY, Nicholas y ROY, Ashok, “Two Paintings by Lorenzo Lotto in the National Gallery”, *National Gallery Technical Bulletin* 19 (1998), pp. 52-63, n. 19.

que igual que la noble romana, su honra prevalecería, ante todo. No sabemos a ciencia cierta de quién se trata, aunque se elucubra la idea de que la retratada se llame Lucrecia, e hiciera así el juego de palabras entre ella y homónima<sup>34</sup>.



*Retrato de una dama noble como Lucrecia*, Lorenzo Lotto, 1533, óleo sobre lienzo, National Gallery de Londres [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Lorenzo\\_Lotto\\_046.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Lorenzo_Lotto_046.jpg)

En esta línea de pensamiento de Lucrecia como ejemplo de esposa virtuosa, es frecuente encontrar su iconografía en los contextos domésticos españoles. Podemos mencionar la aparición de la imagen de Lucrecia en el patio de la Casa de las Torres en Úbeda, palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid, patio del palacio Escoriaza-Esquivel de Vitoria, portada del palacio Miranda de Burgos y el Palacio de Fonseca en Santiago<sup>35</sup>. En algunos casos, además, como en el Palacio Monterrey de Salamanca, el medallón de Lucrecia decora la pared Oeste de una de las chimeneas de palacio, que es sólo visible desde el mirador oeste, que sería la zona correspondiente a la vivienda de la condesa. Eso ha llevado a pensar que fuera un

(34) Según Jaffé, la retratada sería Lucrezia Valier. Cf. JAFFÉ, Michael, "Pesaro family portraits: Pordenone, Lotto and Titian", *Burlington Magazine* CXIII (1971), pp. 696-702. Esta teoría no está plenamente aceptada, y ha sido cuestionada entre otros por Fletcher. Cf. FLETCHER, Jennifer, "Painting in Renaissance Venice", *Burlington Magazine* CXXXVIII (1996), p. 145.

(35) En esta recopilación, así como el siguiente párrafo relativo a las colecciones españolas, seguimos el trabajo de CASTRO SANTAMARÍA, Ana, "Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en los palacios salmantinos del siglo XVI", en *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural* (J. García Nistal, coord.), s/l, 2014, pp. 37-60.

retrato metafórico de doña María Pimentel, esposa del Conde de Monterrey<sup>36</sup>. También explicaría la ausencia de erotismo de la imagen, y el encontrarnos una Lucrecia completamente vestida como una dama.

Es habitual poder rastrear entre las colecciones españolas de estos siglos, la imagen de Lucrecia como ejemplo de castidad en las galerías. Así, en el palacio del Marqués de San Adrián en Tudela existe una galería de mujeres ilustres entre las que está Lucrecia acompañada de una inscripción que reza: “La fama, que es más codiciada que la vida, me obligó a volver el hierro contra mí para dar a la tierra mis miembros culpables. La mente inocente pidió que entregara los miembros culpables, para que yo, Lucrecia, casta, esté con las castas”<sup>37</sup>. Está en el lado izquierdo, donde aparecen representadas las mujeres castas. Otras veces las descripciones que acompañan a estas imágenes son más descriptivas, limitándose a decirnos “Lucrecia con una daga en los pechos” como en el caso de la serie de retratos que pertenecían don Martín de Gurrea<sup>38</sup>; o “Lucrecia romana mujer de Colatino” como en el caso del medallón en la fachada del Convento de San Marcos de León. En este segundo caso lo especialmente significativo es que el medallón de Lucrecia pertenece a una serie de veinticuatro que pretendían conformar la imagen mítica de Carlos V. Y que Lucrecia, como defensora del honor, flanquea la imagen de Isabel la Católica<sup>39</sup>. Quizá por este contexto y ubicación, el escultor obvió la representación del cuchillo, que hace referencia al suicidio, algo tan condenado desde la moral católica.



*La muerte de Lucrecia*, Luca Cambiaso (atribuido a), último tercio del siglo XVI, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-lucrecia/d502b7ff-b2c6-4800-94ef-f6f7ac8b8f58>



*Lucrecia en el palacio del Marqués de San Adrián en Tudela* <http://www.consorcioeder.es/wp-content/uploads/2016/07/Palacios1.jpg>

(36) CASTRO SANTAMARÍA, Ana, *Ob cit.*, pp. 56-58.

(37) *FAMA VITA MELIOR ME IN ME CONVERTERE FERRVM/COGIT VT AD HVMVM SONTIA MEMBRA DAREM/SONTIA MEMBRA DAREM MENS INSONS...PETIVIT/CAST VT CVM CASTIS ADSIM EGO LVCRECIA*. GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, “Un programa de mujeres ilustres del Renacimiento”, *Goya* 199-200 (1987), pp. 6-13.

(38) GARCÍA GAÍNZA, María Concepción, “Algunas novedades sobre las Mujeres ilustres del palacio del Marqués de San Adrián. Los Magallón y los Soria, dos linajes en el Renacimiento navarro”, *Príncipe de Viana* 256 (2012), pp. 549-563.

(39) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, p. 247.

## 5. SUICIDIO DE LUCRECIA COMO IMAGEN ERÓTICA

En el siglo XVII se produjo lo que algunos autores han llamado “sabotaje barroco”<sup>40</sup>, por el cual la imagen de la casta Lucrecia se convirtió en algo sexualizado, desprovisto de esa carga de virtud que había caracterizado la creación de la leyenda. Yo añadiría que este sabotaje empezó mucho antes, como veremos a lo largo de este apartado. La pregunta es cómo hemos llegado a este trastocamiento sobre la idea original de Lucrecia.



*Lucrecia*, Lucas Cranach el Viejo, 1534, óleo sobre tabla. Museo Bellas Artes de Bilbao <https://arsmagazine.com/agenda-de-exposiciones-segundo-semester-2018/>

La iconografía convencional barroca representa a Lucrecia sola de medio cuerpo clavándose en el pecho una daga. En ocasiones vestida, como es el caso de Rembrandt y su óleo de 1666 del Minneapolis Institute of Art<sup>41</sup>. Pero esta imagen de Lucrecia ricamente vestida no fue la dominante, sino que la iconografía más habitual nos presenta a una Lucrecia desnuda total o parcialmente, clavándose el cuchillo. Algunos autores, han marcado el inicio de esta iconografía tan sexualizada en la obra de il Sodoma, con su *Lucrecia de Turín* (a partir de 1516)<sup>42</sup>. Sea como fuere, la realidad es que existe una pervisión en la figura de Lucrecia, que termina viendo su muerte como algo sexualizado y erótico. Uno de los mejores ejemplos lo conservamos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Se trata de una Lucrecia

pintada en óleo sobre tabla por Lucas Cranach el Viejo en 1534. Su figura se recorta sobre un fondo oscuro y neutro, que hace que fijemos nuestra atención en su cuerpo desnudo y de frente. Lleva el pelo recogido en una redcilla, y joyas propias de un alto estatus: gargantilla con piedras preciosas y una cadena de oro. Con la mano izquierda sostiene un velo transparente que le cubre el ombligo, el hombro derecho, pasa por detrás del cuello y se cierra a modo de chal sobre el codo. No tiene función de tapar, ni de abrigar, dado su nivel de transparencia. Con la mano derecha, sostiene una daga con la punta hacia arriba que está manchada por unas gotas de sangre.

(40) GILLES, Joseph E. “Lucrecia-Necia”, *Hispanic Review* 15-1 (1947), pp. 132-136.

(41) Hay una segunda pintura que tradicionalmente fue atribuida a Rembrandt pintada en 1664 que se expone en la National Gallery of Art, Washington D.C., pero que fue excluida de su autoría por el Rembrandt Research Project en 2015.

(42) GARRARD, Mary D., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. New Jersey, 1989, pp. 223-224.



*Lucrecia* (Detalle), Lucas Cranach el Viejo, 1534, óleo sobre tabla. Museo Bellas Artes de Bilbao <https://arsmagazine.com/agenda-de-exposiciones-segundo-semester-2018/>

Es llamativa la erotización de la imagen de Lucrecia. Para explicarlo, algunos autores han señalado cómo en estos años se produce una interpretación de los mitos clásicos intentando verlos desde su contexto original, alejados de la connotación cristiana<sup>43</sup>. Sin embargo, este concepto sexualizado de la romana contrasta y mucho con la idea de la casta Lucrecia, el *exemplum*, que el mundo romano quiso transmitir. La narración del hecho tal y como fue recogido por los antiguos, no exigía que

Lucrecia estuviera desnuda. Es más, después de su violación, Lucrecia llamó a su padre y a su marido, tiempo en el cual le daría tiempo a vestirse, puesto que resulta poco creíble que esta mujer pura recibiera a tanta gente desnuda y con los pechos al aire. Sin embargo, tal y como vemos en la pintura del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Cranach insiste en esa desnudez que además acentúa por medio de ese velo, que a modo de pieza de lencería fina enfatiza la sexualidad de la imagen. Algunos autores<sup>44</sup> quisieron ver en ese velo la indicación de que Lucrecia es una mujer casada, como elemento de pudor. Sin embargo, es un símbolo trastocado, pues mediante esa transparencia pierde su connotación original. Se une a la redecilla del pelo, símbolo de honra. Es decir, hay un tipo de mirada pervertida que transmuta lo casto en sexual, por medio de esa mezcla de desnudo, transparencia y peinado.

Que Cranach tenía fijación por ese tipo de representación de Lucrecia, lo prueba el que pintara el mismo tema de manera parecida en treinta y cinco ocasiones de manera certera, y que existan unas setenta Lucrecias atribuidas a él mismo, Lucas Cranach el Joven, su taller, así como a imitadores y copistas<sup>45</sup>. Todas son parecidas, e insisten en la misma idea de una Lucrecia desnuda o semidesnuda con el cuchillo en la mano. Muy parecida a la del Museo de Bellas Artes de Bilbao en la realizada en 1535 que se expone en el Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, donde ese velo transparente pasa por encima del pecho izquierdo de Lucrecia. No lo tapa, puesto que la transparencia es absoluta. Es decir, no se intenta cubrir sus partes sexuales, sino que más bien parece transmitir la idea de que es más excitante insinuar que mostrar, aunque la insinuación sea tan explícita. O en otra variante del tema, la Lucrecia del Gemäldegalerie Alte Meister (Kassel) de 1518 donde una Lucrecia ricamente ataviada y enjoyada, deja sus pechos al descubierto para clavarse la daga; o, en la

(43) BIERENDE, Edgar, *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus: Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*, München, 2002, pp. 183-190.

(44) KOEPLIN, Dieter y FALK, Tilman, *Lucas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Stuttgart, 1974-1976, p. 662.

(45) HERRSCHAFT, Jana y HEYDENREICH, Gunnar, "Una Lucrecia de Lucas Cranach el Viejo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 8 (2014), pp. 85-119.



Lucrecia, Lucas Cranach el Viejo, 1518, óleo sobre tabla, Gemäldegalerie Alte Meister (Kassel), [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Lucas\\_Cranach\\_d.%C3%84.\\_-\\_Lucretia\\_%281518%2C\\_Alte\\_Meister%2C\\_Kassel%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Lucretia_%281518%2C_Alte_Meister%2C_Kassel%29.jpg)

misma línea, la realizada entre 1540 y 1545 en una colección particular cuya vestimenta abierta deja al descubierto los pechos. El decir, el próspero taller que tuvieron los Cranach en Wittenberg, pintó durante más de treinta años el tema de Lucrecia con algunas variantes, pero manteniendo la imagen fija de los pechos al descubierto y la daga como atributo iconográfico. Esto nos habla de un perfil de clientela interesada por este tipo de representación que sobrepasaba los límites de la mera sublimación del arte. Cranach se especializó en esta pintura de gabinete, mucha de ella destinada a los reservados de los clientes. Así, aquí cabe preguntarse cómo un modelo de virtud y honestidad se ha podido convertir con el devenir de los siglos en una imagen erótica tan fuerte destinada en muchos casos a disfrute privado<sup>46</sup>.

Hasta tal punto es así, que muchas veces el único elemento por el que podemos identificar a la retratada como Lucrecia en estas pinturas, es por el cuchillo. Tito Livio usa la palabra “culter” como arma homicida, esto es, cuchillo. El cuchillo es el eje conductor de la tragedia, en tanto en cuanto es el arma con el que Tarquinio amenaza a Lucrecia para violarla, es el instrumento con el que la noble romana se quita la vida, y es el artefacto que usa Bruto para hacer el juramento. Se convierte así en testigo de todo el proceso, en el elemento iconográfico que muchas veces va a ser lo único que nos permita identificar que estamos antes una representación de Lucrecia. También va unido a la idea de lo femenino asociado a objetos pequeños. Esta percepción estará tan latente en la iconografía que dará lugar a casos llamativos iconográficamente hablando, como el del suicidio de Cleopatra, donde las serpientes con las que se hace picar para morir, más bien parecen culebrillas de río. Tenemos un óleo donde se pone de manifiesto esta idea en el Museo Nacional del Prado. Se trata de la Cleopatra de Guido Reni, pintada hacia 1640 y que no aparece en los inventarios de las Colecciones Reales antes de 1814, por lo que se ha pensado que fuera una

(46) Kenneth Clark establecía, con respecto a las obras de arte, un curioso sistema para diferenciar el arte de la pornografía por el cual cuando una imagen se convierte en un incentivo para la acción, se expulsa del ámbito del arte y entra en el de la pornografía Citado en *Pornography: The Longford Report*, Londres, 1972, pp. 99-100. Se escapa a estas líneas la reflexión sobre la diferenciación del arte como sublimación, o la imagen pornográfica en su sentido más puro, para lo que remito a otros autores, como NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, 1998.

adquisición de Carlos IV<sup>47</sup>. Cleopatra semirecostada alza la mirada al cielo. Su mano izquierda se posa encima del cesto de higos, que ha servido para camuflar la serpiente. Mientras que con su mano derecha sostiene la sierpe que dirige a su pezón desnudo. Dejando al margen el debate sobre si Cleopatra murió o no por una picadura de serpiente, es cierto que el imaginario popular ha querido suponer ese fin tan teatral para una gran reina. El famoso áspid (cobra egipcia o áspid, cuyo nombre en griego era *aspis*) podría medir hasta 2,5 metros de longitud. Es decir, más grande que una persona. Nada que ver con la pequeña culebrilla que sujeta Cleopatra en la pintura de Reni. También se insiste en la idea del pecho desnudo, incluso de la serpiente que se dirige al pezón. Es un tipo de representación reiterada en otra idea que sólo tiene razón de ser si leemos la imagen en clave erótica. Me refiero a que evidentemente Cleopatra no se desnudó para suicidarse, como sugirió la plástica occidental en multitud de ocasiones<sup>48</sup>.



Cleopatra, Guido Reni, 1640, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cleopatra/7531f3b5-193f-4fe1-8b55-508e507c0fa9>

Tampoco parece probable que, si hubiera querido hacerse picar por una serpiente, Cleopatra se hubiera bajado el vestido para que le picara en el pezón, en vez de haber utilizado algo más fácil como el brazo o la pierna. Volvemos a ver reiterada la idea, como en el tema de Lucrecia, del desnudo innecesario salvo por motivos eróticos. E igual que con el tema de Lucrecia, se conocen varios ejemplares con una composición parecida, lo que ahonda en la idea de que fue un tema popular entre los coleccionistas. Así, el tratadista Malvasia en 1678 dice que Guido Reni “para las Lucrecias, Cleopatras y otras, se sirvió como modelos de las condesas Bianchi y Barbacci”<sup>49</sup>. Al margen de la idea de usar

modelos reales para este tipo de pinturas, es llamativa la asociación explícita que se hace de la iconografía de Lucrecia y Cleopatra, una agrupación que será constante en

(47) LUNA, Juan J.: “Guido Reni. Cleopatra”, en *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Williamstown, 2016, pp. 152-155; y BURKE, Jill, “The European Nude 1400-1650” *Splendor, Myth, and Vision: Nudes from the Prado*, Williamstown, 2016, pp. 16-49.

(48) Cf. VALVERDE ZARAGOZA, María Isabel y PICAZO GURINA, Marina, “¿La reina vencida?: Cleopatra y el poder en el arte y la literatura”, en Congreso Internacional “Imagines”, *La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales* (M. J. Castillo coord.), Logroño, 2008, pp. 515-528 y CID LÓPEZ, Rosa María, “Cleopatra: mitos e historia en torno a una reina”, *Studia historica. Historia antigua*, 18 (2000), pp. 119-141. Sobre la imagen de Cleopatra en su contexto, cf. ARROYO DE LA FUENTE, Amparo, “Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico”, *Eikón / Imago*, 2- 2 (2013), pp. 69-106.

(49) LUNA, Juan J.: *De Tiziano a Goya: grandes maestros del Museo del Prado*, Madrid, 2007, pp. 245-246.

la historia del arte. De hecho, del taller de Guido Reni en el Museo del Prado también tenemos un *Lucrecia dándose muerte* datado de la primera mitad del siglo XVII<sup>50</sup>.

Cabe preguntarnos por qué alguien se excitaría ante la contemplación del suicidio de una mujer violada. Donaldson ya sugirió que el puñal evoca un falo y la puñalada el acto de la violación<sup>51</sup>. Pero quizá la explicación haya que vincularla a la idea que surgió en el Renacimiento con la *Declamatio Lucretiae* de Coluccio Salutati (1331-1406), Canciller de la República de Florencia. En la segunda parte de este texto Salutati escribe en primera persona, suplantando a Lucrecia, y transmitiendo por la voz de la matrona romana lo que sentía en cada momento. Así afirmaba que Lucrecia sintió placer durante la violación al decir que “aquel triste e ingrato placer sea como sea, a pesar de todo, ha de ser vengado con hierro”<sup>52</sup>. Incluso duda que se pueda resistir en un futuro a esos placeres, y pide que se extinga cualquier placer que haya tenido, puesto que los poderes de Venus son grandes<sup>53</sup>. Por tanto, el mensaje que subyace en este texto, y que es reflejo de la manera de pensar de una parte de la población de la época es el deseo de las mujeres de ser violadas. Una concepción terrible y enfermiza del sexo<sup>54</sup>.

## 5. DE LA MUERTE SUBLIME AL DRAMATISMO HISTÓRICO

A partir del último tercio del siglo XVIII, la muerte alcanza la categoría de lo sublime. El último aliento vital se convierte en un momento clave para mostrar la virtud, o el carácter excepcional de un personaje. A través de su actitud ante la muerte, de su afrontamiento al momento final, nos muestra su moralidad. Así, la muerte de grandes personajes empieza a inundar la pintura neoclásica donde la serenidad y lo excelso son los protagonistas. Pero que tendrá una continuidad en el mundo romántico, donde se añade la emoción y la pasión desgarrada<sup>55</sup>.

Lucrecia no fue ajena a estas temáticas, puesto que era una historia que tenía todos los ingredientes para amoldarse al gusto de la época. El tema es retomado en *La muerte de Lucrecia* 1764 de Gavin Hamilton quien realizó hasta tres versiones del asunto. En sus obras no existe connotación sexual, sino una exaltación en sí mismo del hecho trágico y con consecuencias determinantes. De esta manera, nuestra mirada se centra no en el cuerpo caído de Lucrecia, sino en la gestualidad de Bruto con el cuchillo alzado, realizando el juramento de venganza. Esta obra de Hamilton fue muy difundida por medio del grabado de Domenico Cunego de 1768. En esta línea, José de Madrazo pintó *Muerte de Lucrecia y Juramento de Bruto* en 1805, que fue grabada por Giovanni Battista Romero e incluida en las *Memorie enciclopediche romane* (1806)<sup>56</sup>.

(50) Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del S. XVII en España*, Madrid, 1965; Baccheschi, Edi, *La obra pictórica completa de Guido Reni*, Barcelona/Madrid, 1977; Pepper, Stephen, *Guido Reni. A Complete Catalogue of His Works With An Introduction*, Oxford, 1984, lám. 41; *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, I, Madrid, 1990, n. 906; ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio. Inventarios Reales*, II, Madrid, 2004, p. 453.

(51) DONALDSON, Ian, *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford, 1982, pp. 21-39.

(52) “Illa tristes et ingrata licet qualiscumque tamen voluptas ferro vulciscenda est”.

(53) “Entinguatur, quicquid habuit aliquid voluptatis nimiae sunt Veneris vivres”.

(54) HULTS, Linda C., “Dürer’s ‘Lucretia’: Speaking the Silence of Women”, *Signs* 16-2 (1991), pp. 216-217.

(55) DE ARMIÑÁN SANTONJA, Carmen, *Nuevas perspectivas sobre el pintor Eduardo Rosales (1836-1873): el contexto internacional de su obra y su fortuna crítica*, Madrid, 2015, pp. 283-291.

(56) DE ARMIÑÁN SANTONJA, Carmen, *Op cit*, 2015, p. 287.



La Muerte de Lucrecia, Gavin Hamilton, 1763 a 1767, óleo sobre lienzo, Yale Center for British Art [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gavin\\_Hamilton\\_-\\_The\\_Death\\_of\\_Lucretia\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gavin_Hamilton_-_The_Death_of_Lucretia_-_Google_Art_Project.jpg)

En escultura, de estilo neoclásico, Damià Campeny hizo su *Lucrecia muerta* (1804), cuyo original en mármol está en la Lonja del Mar, y en bronce en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Lucrecia está sentada, y ya muerta. La vestimenta deja un pecho al descubierto, y el cuchillo ya está caído en el suelo. Sigue los esquemas neoclásicos de representación, con una marcada influencia de Antonio Canova en su concepción. La obra está muy anclada en su ejecución en la tradición clásica. Tanto que en torno a ella hubo una polémica porque fue considerada copia de una escultura clásica, lo que fue desmentido por varios testigos<sup>57</sup>.

Con esta base plástica pintó Rosales *La Muerte de Lucrecia*, que presentó a la Exposición Nacional de 1871 y obtuvo la primera medalla<sup>58</sup>. Rosales seguramente conoció los grabados de la obra de Hamilton durante su estancia en Roma. Pero con una diferenciación clara: en el caso de la pintura de Hamilton, la atención se centra en Bruto, en el caso de Rosales, la vista no se despega del cuerpo muerto de

(57) Rosich, Mireia, “La Lucrècia de Campeny o la fortaleza de l’Heroïna”, en *La imatge de l’heroi a l’escultura catalana (1800-1850)* (J. Egea y C. Rodríguez, eds.), Madrid, 2013, pp. 94-98.

(58) Navarro, Carlos G., “Nuevas fuentes formales en la obra de Eduardo Rosales”, en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 693-703; Lopez Delgado, Juan Antonio, *Eduardo Rosales en la colección López Delgado: dibujos, cartas, fotografías*, Madrid, 2010, pp. 48-49; Salas, Xavier de, *La exposición de la obra de Eduardo Rosales 1836-1873*, Madrid, 2010, pp. 345-377; Díez, José Luis, “Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores españoles en Roma (1855-1875)”, en *Del realismo al impresionismo*, Madrid, 2014, pp. 81-104.



Lucrecia, Damià Campeny, 1803, bronce, MNAC, [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dami%C3%A0\\_Campeny,\\_Lucrecia,\\_1803.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dami%C3%A0_Campeny,_Lucrecia,_1803.jpg)

Lucrecia. Así mismo, también debió conocer los grabados de la obra de José de Madrazo<sup>59</sup>. Eduardo Rosales la consideró la mejor de su producción, y sin embargo estuvo rodeada de una gran crítica. El eje era el suicidio de Lucrecia tras ser violada por el hijo del rey, un tema que decidió a finales de 1865 durante su estancia en Roma<sup>60</sup>.

Rosales optó por pintar un momento clave de la narración para la representación de la pintura, un tiempo de máxima tensión en la sucesión de los acontecimientos. Lucrecia se acaba de suicidar clavándose un puñal en el pecho. Está en el interior de su aposento, a donde han acudido su padre y su esposo que sostienen su cuerpo sin vida. Bruto a la derecha ha arrancado el puñal del pecho de Lucrecia y lo alza hacia el cielo jurando venganza. A la izquierda, otro personaje que seguramente sea Valerio, tapa con los brazos su rostro ante la visión de lo que está pasando.

La elección del espacio que elige Rosales es una paradoja que refleja el texto de Tito Livio, donde lo íntimo del hogar trasciende y se mezcla con lo público, con el ser una cuestión de estado. Es el ojo del espectador quien convierte un asunto privado en algo estatal, nos inmiscuimos en la vida privada de una familia y su tragedia. Es decir, a pesar de la connotación política del asunto, que desembocaría en el origen de la República, Rosales nos presenta el drama familiar, que lo que hace es aumentar la

(59) DÍEZ, José Luis, *Eduardo Rosales. Dibujos. Catálogo razonado*, Madrid, 2007, vol. 1, p. 219.

(60) Así se recoge en su correspondencia, recogida por PARDO CANALÍS, Enrique, "Rosales: Textos", *Revista de ideas estéticas* 121 (1973), pp. 65-90.



Muerte de Lucrecia, Eduardo Rosales, 1871, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/muerte-de-lucrecia/f20d8314-3cfa-4f12-88eb-0aed3d521ed1>

trascendencia política del ultraje que consiguió cambiar el sentido de la historia. Para plasmarlo, el pintor español intentó ser lo más veraz posible. En este sentido, sabemos que estuvo tomando apuntes de la cabeza de Bruto del museo Capitolino, así como de otros objetos de mobiliario romano necesarios para ambientar el espacio<sup>61</sup>.

Es evidente que Rosales era un gran conocedor de la historia romana, y un admirador de su cultura<sup>62</sup>. A la pintura en la exposición, acompañó un texto extraído de *Ab Urbe Condita* de Tito Livio. Era un texto largo, con la historia completa de donde extraemos la parte que se refiere a la pintura:

“Y diciendo esto, sacó un cuchillo que tenía oculto bajo el manto y se lo clavó en el corazón. Marido y padre prorrumpieron entonces en tristes lamentos, mientras que Bruto arrancando el cuchillo de la herida, lo levantó a los dioses y dijo: ‘Por esta sangre (la más pura antes del indignante ultraje hecho por el hijo del rey) yo juro y a vosotros, dioses, pongo por testigos, de que expulsaré a Lucio Tarquinio el Soberbio, junto con su maldita esposa y toda su prole, con fuego y espada y por todos los medios a mi alcance, y no sufriré que ellos o cualquier otro vuelvan a reinar en Roma’. Luego le entregó el cuchillo a Colatino y a Lucrecio y Valerio, que quedaron sorprendidos de su comportamiento, preguntándose dónde había adquirido Bruto ese nuevo carácter. Juraron como se les pidió; todo su dolor cambiado en ira,

(61) DE DÍEZ, José Luis, *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, 2007, pp. 218-224.

(62) DE ARMIÑÁN SANTONJA, Carmen, *Op cit.*, pp. 323-324.

y siguieron el ejemplo de Bruto, quien les convocó a abolir inmediatamente la monarquía”<sup>63</sup>.

Rosales recoge el momento de máxima tensión. Lucrecia acaba de morir clavándose el puñal en el pecho, el mismo puñal que Bruto le ha arrancado para hacer el juramento. El cuerpo de Lucrecia todavía está caliente, y sobre él se gesta el cambio político en Roma. A pesar del gusto en la España de la época por los temas del pasado peninsular, el tema fue aplaudido por la crítica de la época. El motivo es que ensalzada la virtud y la castidad, y por tanto tenía una finalidad de enseñanza. Sin embargo, fue muy denostado por el cómo fue concebido: a base de grandes pinceladas que daba la sensación de estar inacabado. Algunos incluso llegaron a decir que la obra “más bien que un cuadro debemos decir que es un boceto grande”<sup>64</sup>.



Origen de la República Romana (año 598 antes de la era cristiana), Casto Plasencia, 1877, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/origen-de-la-republica-romana-ao-598-antes-de-la/db7ecb77-760f-4e51-966e-6119df351bbb>

Haciendo hincapié en el carácter político, Casto Plasencia pintó en 1877 el *Origen de la República Romana (año 598 antes de la era cristiana)* actualmente en el Museo Nacional del Prado<sup>65</sup>. Fue enviado por el pintor como tercer trabajo de pensionado en la Academia de Roma a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878. La escena central sigue un esquema parecido al de Rosales: Lucrecia muerta, rodeada de dos mujeres llorando, Lucrecio, Pubio Valerio, Colatino y Bruto, que alza el cuchillo en

(63) Brutus illis luctu occupatis cultrum ex volnere Lucretiae extractum, manantem cuore quae sentens. “Per hunc” inquit “castissimum ante regiam iniuriam sanguinem iuro, vosque, dii, testes facio me L. Tarquinius Superbum cum scelerata coniuge et omni liberorum stirpe ferro, igni quacumque delime vi passim exacturum, sue illos nec alium quemquam regnare Roma passurum.” Cultrum deinde Collatino tradit, inde Lucretio ac Valerio, stupentibus miraculo rei, unde novum in Bruti pectore ingenium. Vt praeceptum erat iurant; totique ab luctu versi in iram, Brutum iam inde ad expugnandum regnum vocantem sequuntur duces. Texto publicado en DE ARMIÑÁN SANTONJA, Carmen, *Op cit*, 2015, n. 476, copiado del texto manuscrito de Rosales (Archivo Luis Rubio).

(64) J. M. Domènech, *La Esperanza*, 7 de noviembre de 1871.

(65) Museo Nacional del Prado, *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid, 2015, p. 484.

alto jurando la caída de la monarquía. Su mano derecha sujeta el brazo inerte de Lucrecia, acentuando que es sobre su sangre y su muerte sobre lo que se realiza el juramento. Pero Casto Plasencia introduce una ruptura con la intimidad de la escena, al sacarla del ámbito privado de la *domus*, y situarlo en las gradas de un templo. El escenario es la propia ciudad de Roma. Al fondo podemos ver la escultura de la Loba amamantando a Rómulo y Remo, símbolo de la fundación de Roma, pero también origen de la monarquía en tanto en cuanto Rómulo estaba considerado el primer rey de Roma. Paradójicamente en la base de esa escultura aparece el acrónimo SPQR, que hacía referencia al gobierno de la República romana. Casto Plasencia amplía así la escena, introduciendo la respuesta popular a esta muerte y juramento: la muchedumbre embravecida, que levanta los brazos apoyando a Bruto.

## 6. CONCLUSIONES

Para los romanos, la historia de Lucrecia era uno de los fragmentos más conocidos de su pasado semilegendario. Estaba dotado de gran significado y una alta carga de valores, en torno a la virtud, la honradez y la fidelidad. Pero también estaba unido a la libertad y el respeto de la familia, que era la base del estado. Fueron muchos los autores que recogieron este pasaje en el mundo antiguo, que tuvo continuidad en la Edad Media. Convertida en *exemplum* hasta la llegada de San Agustín, quien cuestionó la legitimidad de sus actos por el pecado del suicidio.

Fruto de esta popularidad, la historia de Lucrecia ha sido uno de los pasajes de historia romana que se han repetido de manera mas reiterativa a lo largo de la historia del arte. A través de pinturas, grabados y esculturas, su iconografía se repite hasta la saciedad. Es curioso, cuando en el mundo romano no fue una imagen muy prolífica. Esto quiere decir que el impacto de su iconografía se fraguó a través de los textos, y se fue modificando, y hasta manipulando, dependiendo de los intereses de cada época. España no fue ajena a esta moda y uso de la imagen de Lucrecia, sobre todo anclada en dos pasajes: violación y suicidio. Sobre la violación, Felipe II encargó una de las pinturas más complejas y violentas sobre la materia a Tiziano. Esta visión, con un cargado componente erótico, estaba muy alejada de esa idea que el mundo romano nos quiso transmitir. Sobre el suicidio, proliferaron dos tipos de representaciones: las vinculadas a damas de la nobleza que usaron este episodio casi como la representación de una hagiografía. Es una iconografía vinculada a palacios, pinturas y grabados de ámbito más privado, donde las mujeres casaderas emulaban la figura virtuosa de la matrona romana. Pero también en fachadas donde aparece asociada a la imagen de Isabel la Católica, como elementos del pasado mítico de un rey. Paradójicamente, se produjo lo que se ha llamado “el sabotaje”, con un epíteto que quizá es la mejor descripción de la fortuna que sufrió la imagen de Lucrecia. Fue convertida en imagen erótica de éxito. Curioso destino el de Lucrecia, quien se suicidó queriendo evitar que las mujeres usaran y abusaran de su historia, pero se convirtió en una imagen tiranizada por la sexualidad de una época. Así, su muerte fue convertida en sublime a partir del último tercio del siglo XVIII, creando composiciones ejemplares como la de Eduardo Rosales. Entre lo heroico y lo erótico, Lucrecia ha traspasado los siglos a través de artes de muy diversa índole. Lucrecia es el inicio del camino hacia la República romana, tal y como lo pintó Casto Plasencia en 1877. Sin embargo, su representación dependió de las diversas intencionalidades

de cada época. Esto es, desde personificar el heroísmo contra la opresión, hasta convertirla en un pedazo de carne para el placer.