



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Lucrecia en la pintura barroca: la sexualización de su tragedia frente a la exaltación de su dignidad

Lucretia in Baroque painting:
the sexualization of her tragedy versus the
exaltation of her dignity

Autora

Lucía Valenciano Salvanés

Directora

Dra. Rebeca Carretero Calvo

Grado en Historia del Arte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Curso 2024-2025

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado analiza la representación de Lucrecia en la pintura de los siglos XVI y XVII, explorando la tensión entre su sexualización y la exaltación de sus virtudes. A través del estudio de obras de Tiziano, Artemisia Gentileschi o Rembrandt, y del contexto histórico, religioso y político, se evidencia cómo la protagonista fue utilizada tanto para satisfacer el gusto erótico de la época como para transmitir los principios morales propios de la Contrarreforma. Además, también se comparan los diferentes enfoques de su historia, subrayando cómo artistas como Gentileschi rompieron con la visión patriarcal dominante al presentar a Lucrecia desde una perspectiva empática y poderosa. En definitiva, se revela cómo el cuerpo y la tragedia de esta heroína fueron instrumentalizados para reflejar la moral y las contradicciones de la sociedad de la Edad Moderna.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	
A.	JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	4
B.	ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
C.	OBJETIVOS	5
D.	METODOLOGÍA	6
II.	DESARROLLO ANALÍTICO: Lucrecia en la pintura barroca: la sexualización de su tragedia frente a la exaltación de su dignidad	
1.	ARQUETIPOS FEMENINOS DE VIRTUD EN EL BARROCO	7
2.	LUCRECIA, LA MATRONA QUE HIZO TEMBLAR A UN IMPERIO	7
3.	DEL MANUSCRITO ILUMINADO AL DESNUDO RENACENTISTA: LA EVOLUCIÓN DE LUCRECIA	9
4.	ENTRE LA DAGA Y LA MIRADA: MARTIRIO Y EROTISMO EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA	17
4.1.	EL HOGAR COMO ESCENARIO MORAL	18
4.2.	LA VIOLACIÓN COMO ESPECTÁCULO SENSUAL	20
4.3.	LA TEATRALIDAD DEL SUICIDIO EN ITALIA	28
4.4.	LECTURAS DE LA MUERTE EN EL ARTE HOLANDÉS	35
III.	CONCLUSIONES	41
IV.	BIBLIOGRAFÍA	42
V.	RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES	47

I. INTRODUCCIÓN

A. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

He decidido centrar mi Trabajo de Fin de Grado en la figura de Lucrecia y los diferentes enfoques de su historia porque ofrece una vía de primer orden para reflexionar sobre la construcción de lo femenino en el arte occidental y las tensiones en la representación visual de mujeres fuertes de la Historia.

Lucrecia, símbolo de castidad y dignidad, ha sido objeto de imágenes cargadas de erotismo y dramatismo, lo que revela una profunda ambigüedad. Esta dualidad adquiere una relevancia particular en el contexto del Barroco, un periodo en el que el arte se convierte en una herramienta al servicio de la Contrarreforma, promoviendo un modelo de mujer virtuosa y dócil, al tiempo que difunde imágenes que apelan al deseo.

Estudiar cómo se representa a esta matrona en este contexto permite explorar las tensiones entre moral y sensualidad, espiritualidad y deseo, poder y obediencia. Además, permite valorar el papel de artistas como Artemisia Gentileschi, que cuestionó los discursos tradicionales.

B. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la figura de Lucrecia en el arte barroco se enriquece con múltiples aportes académicos que abordan tanto su evolución iconográfica como su carga simbólica. Ana Valtierra, doctora por la Universidad Autónoma de Madrid, en su trabajo *Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas en la Península Ibérica* (2014-2015),¹ analiza el recorrido del mito desde sus orígenes clásicos hasta su recepción en el ámbito ibérico. Destaca cómo artistas de diversos contextos geográficos contribuyeron a la difusión del relato en Europa, y enfatiza la ambivalencia con la que se presenta a Lucrecia: como mártir virtuosa, pero también como una figura sexualizada y victimizada.

Asimismo, la tesis doctoral de Patricia Rocco, *Maniera Devota/Mano Donnesca*, defendida en 2014 en la Universidad de Nueva York, profundiza en cómo el arte de la

¹ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas de la Península Ibérica», *Anas*, n.º 27-28, 2014-2015, pp. 241-261.

Contrarreforma construyó figuras femeninas como portadoras de valores morales y políticos. Su análisis sobre Elisabetta Sirani y su iconografía de Lucrecia permite contextualizarla junto a otras mujeres históricas como Cleopatra o Porcia y ayuda a comprender la complejidad simbólica de estos personajes.² Complementariamente, el texto de la historiadora María del Carmen García Herrero *Ostentatio mammarum* (2010), aporta una lectura cultural del gesto de mostrar el pecho, interpretado como afirmación de dignidad, poder y autoridad materna, permitiendo matizar la visión tradicional del desnudo femenino en el arte barroco.³

Por último, el estudio *Ambigüedades barrocas* (1999), del profesor de la UNED Francisco José Martínez, resulta fundamental para entender la tensión estética del periodo, marcada por la coexistencia de lo sensual y lo espiritual. El autor sostiene que el Barroco no renuncia a la sensualidad, sino que la emplea como estrategia visual para atraer y conmover, algo especialmente evidente en las representaciones del suicidio de Lucrecia, donde el dramatismo emocional convive con la intención moralizante aceptada por los valores contrarreformistas.⁴ Este enfoque permite comprender la riqueza y la ambigüedad que caracterizan a las imágenes de Lucrecia en los siglos XVI y XVII.

C. OBJETIVOS

El propósito principal de este trabajo es analizar la representación de Lucrecia en la pintura barroca, centrándose en el contraste entre su dignificación como emblema de virtud y su erotización como objeto de deseo.

Al mismo tiempo, como objetivos secundarios, se busca:

- Comprender cómo los artistas de los siglos XVI y XVII representaron visualmente esta figura y cómo influyeron en ello factores ideológicos, sociales y religiosos, especialmente la Contrarreforma.

² ROCCO, P., *Maniera Devota/Mano Donnesca. Women, Virtue and Visual Imaginery during The Counter-Reformation in the Papal States, 1575-1675* (tesis doctoral), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Nueva York, 2014. Disponible en https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/101/. [Fecha de consulta: 11-IV-2025].

³ GARCÍA HERRERO, M.^a C., «*Ostentatio Mammarum*. Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna», en Cid López, R. M.^a (coord.), *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 2010, pp. 285-298.

⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F. J., «Ambigüedades barrocas», *Cuadernos de Filología Francesa*, n.º 11, 1999, pp. 153-161.

- Identificar patrones iconográficos y desentrañar los significados simbólicos que transmiten, atendiendo tanto al contenido narrativo como a los aspectos formales.

- Observar cómo varía la imagen de Lucrecia según la mirada del artista, ya que algunos ofrecen enfoques distintos que permiten cuestionar las convenciones visuales tradicionales.

En conjunto, el trabajo propone una reflexión sobre la ambigüedad inherente al arte barroco y cómo, en el caso de Lucrecia, convergen el dolor, la virtud, el deseo y el poder en una figura cargada de complejidad simbólica.

D. METODOLOGÍA

Para este análisis, hemos empleado una metodología centrada en el estudio iconográfico e iconológico de representaciones visuales de Lucrecia creadas entre los siglos XVI y XVII. El trabajo se ha basado en la localización y selección de obras clave conservadas en museos de prestigio internacional, atendiendo tanto a sus aspectos formales como a su contexto social, cultural y político. A ello se suma una revisión crítica de bibliografía especializada que aborda la figura de Lucrecia y los marcos religiosos que condicionaron su representación, como la Reforma y la Contrarreforma, y las construcciones simbólicas de la rectitud femenina.

El estudio se ha estructurado en torno a los tres momentos de la vida de la protagonista más repetidos en el arte barroco: el trabajo doméstico, la violación y el suicidio. A partir de estas escenas, las obras se han clasificado según el grado de victimización, erotización o empoderamiento con que se presenta a Lucrecia. Este enfoque ha permitido comparar las miradas masculina y femenina del tema, prestando especial atención al caso de Artemisia Gentileschi, quien ofrece una relectura desde una sensibilidad distinta. Además, se han incorporado referencias literarias de diversas épocas, desde Tito Livio hasta pensadores renacentistas, estableciendo así conexiones interdisciplinarias que enriquecen el discurso.

II. DESARROLLO ANALÍTICO

1. ARQUETIPOS FEMENINOS DE VIRTUD EN EL BARROCO

Lucrecia forma parte de una serie de mujeres fuertes que han sido representadas frecuentemente desde la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Estas obras no solo capturaban momentos clave de la Historia, sino que también se encargaron de transmitir una serie de valores.⁵ Estas mujeres, caracterizadas por su fortaleza, sacrificio, astucia y moral, crearon arquetipos que trascendieron sus propios relatos. Por tanto, cada una de sus imágenes exalta y difunde su poder, sufrimiento y actos.

Esta lista reúne a Porcia, la esposa de Bruto, quien llegó a herirse para demostrar su valía; Timoclea, la hermana de Teágenes que, tras ser capturada y violada por un capitán macedonio, decidió vengarse arrojándolo por un pozo; y Cleopatra, la última reina del Egipto Ptolemaico, que se suicidó a través del mordisco de una serpiente.⁶

Sus representaciones a lo largo de los siglos han sido moldeadas por las estructuras de poder de cada época en Europa para difundir no solo sus historias, sino también las expectativas y los roles de género impuestos. En su caso, Lucrecia se convirtió en la protagonista de múltiples obras de la pintura y la literatura de diferentes periodos. Incluso William Shakespeare le dedicó un poema, *La violación de Lucrecia* (1594), que fue la base para la ópera que, con el mismo título, fue estrenada en 1946 por su libretista, Ronald Duncan, y compositor, Benjamin Britten.⁷

2. LUCRECIA, LA MATRONA QUE HIZO TEMBLAR A UN IMPERIO

La historia de Lucrecia es narrada por el historiador romano Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.) en *Ab Urbe Condita*, libro que relata la historia de la ciudad de Roma desde su fundación. El episodio se remonta al año 509 a. C. en la ciudad de Ardea, donde se desarrollaron las batallas bélicas entre el rey Tarquinio *el Soberbio* y los rútu-
los,

⁵ ROCCO, P., *Maniera Devota...*, p. 1.

⁶ *Ibidem*, pp. 144-146.

⁷ DE LA TORRE OLIVA, C., «La violación de Lucrecia: de heroína clásica a contralto contemporánea», *Revista Itálica*, vol. 2, n.º 3, 2017, p. 51.

miembros de una legendaria tribu itálica. En esta guerra, los oficiales al frente eran Lucio Tarquinio Colatino, marido de Lucrecia, y los primos de este, entre los que se encontraba Sexto Tarquinio, el depravado hijo del rey.

Como es habitual, durante estas campañas los oficiales romanos, mientras mantenían controladas las posiciones de los enemigos, celebraban fiestas en sus campamentos. Durante una de ellas, los hombres comenzaron a discutir sobre cuál de sus esposas era la más virtuosa. Para salir de dudas, Colatino propuso que cada uno regresara a su hogar de forma inesperada para saber qué hacían sus mujeres en su ausencia. La mayoría de los soldados las encontraron de fiesta o rodeadas de otros hombres; sin embargo, Lucrecia se dedicaba a las labores del hogar. Por consiguiente, se la consideró la más honorable, virtuosa, casta y prudente.⁸

A partir de entonces, la mujer de Tarquinio Colatino fue digna de admiración en su época. Tanto fue así que Sexto Tarquinio quedó prendado de ella. Su deseo era cada vez más incontrolable, hasta el punto que, a los pocos días, acudió a Roma con la excusa de realizar unos encargos. Al llegar a casa de Lucrecia, al ser el primo de su marido, esta le acogió y alimentó durante el tiempo que fue preciso. Una noche Sexto Tarquinio irrumpió sigilosamente en su alcoba con la intención de intimar con ella. Ante el rechazo, amenazó con matarla, colocar un esclavo desnudo a su lado, lo que habría sido una deshonra para su familia y, así, justificar su asesinato como un castigo disciplinado. De este modo, el hijo del rey consiguió que cediera.

Tras este ultraje, Lucrecia hizo llamar a su marido, a su padre, Espurio Lucrecio, y dos amigos fieles que actuarían como testigos. Tras contar todo lo ocurrido, también indicó que debían vengar la humillación que había sufrido, añadiendo que, de esta forma, se libraba de la culpa, pero no del castigo. En ese mismo instante, la matrona cogió un cuchillo y lo clavó en su corazón, terminando con su vida para restituir su bien máspreciado, el honor.

Bruto, uno de los testigos y amigo de la familia, aconsejó colocar sin ataúd el cuerpo de Lucrecia en la plaza del Mercado para que no quedase duda de la tiranía de los Tarquinius. Además, arrancó el cuchillo con el que se había quitado la vida para proclamar su venganza. En consecuencia, el ultraje tuvo grandes repercusiones políticas,

⁸ HERRERO MEDINA, M., «La muerte de Lucrecia: una decisión de índole familiar», *Anuario*, n.º 25, 2021, pp. 55-59.

la destitución del último rey etrusco y la expulsión de este y su familia de Roma. Así, se sustituyó el sistema monárquico por el republicano en el año 509 a. C.⁹

El objetivo de este relato es exaltar el comportamiento impecable de Lucrecia, quien se convirtió en un *exemplum*, el modelo a imitar por las romanas. En este periodo, la virtud y el honor de las mujeres eran muy valorados; por ello, historias como esta enfatizan que su pureza y fidelidad deben estar por encima de todo, incluso de su vida.¹⁰

3. DEL MANUSCRITO ILUMINADO AL DESNUDO RENACENTISTA: LA EVOLUCIÓN DE LUCRECIA

El episodio de Lucrecia ha sido muy tratado a lo largo de los siglos. Durante la Edad Media, podemos destacar algunas obras como, por ejemplo, *De Claris Mulieribus* (1361-1362), del italiano Giovanni Boccaccio. Este escrito recoge diversos relatos acerca de mujeres reconocidas a lo largo de la historia, entre ellas la matrona romana. En su caso, se enfoca en dos momentos, el previo a la violación y su posterior suicidio con una daga para ejemplificar su rectitud y moral. Así, este manuscrito iluminado se convirtió en el primer libro dedicado exclusivamente a biografías de mujeres.¹¹

Por otro lado, podemos destacar el episodio del Infierno de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, cuya fecha exacta se desconoce, pero que se data entre 1304-1308. Esta obra, la más importante del autor y una de las fundamentales en la Historia para comprender la transición entre el pensamiento medieval teocentrista y el antropocentrista que caracteriza al Renacimiento, menciona a Lucrecia, de nuevo, como ejemplo de mujer virtuosa que antepone el decoro a su vida. Aunque no muestre su suicidio mediante una imagen, su presencia dentro de la discusión sobre la nobleza de las mujeres en la antigua Roma en el Canto X del Infierno pone de manifiesto que su trágica historia ha sido utilizada en varias ocasiones en relación con la justicia.¹²

Llegamos así al Renacimiento. En esta época, los humanistas desarrollaron una nueva mentalidad que revisaba la mirada sobre el cuerpo humano y sus pasiones. Sin embargo, la sociedad no estaba todavía preparada para contemplar un arte que incluyese

⁹ BUVELOT, Q., «Muerte de Lucrecia», *Catálogo de la Colección Leiden*, n.º 2, 2017, p. 3.

¹⁰ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 242.

¹¹ DÍAZ-CORRALEJO, V., «La traducción castellana del *De mulieribus claris*», *Revistas Científicas Complutenses*, n.º extraordinario, 2001, p. 257.

¹² PÉREZ, E. B., «Las mujeres en La Divina Comedia», *Revistas UNNE*, n.º 8, 1998, p. 176.

imágenes de gran carga sexual. Por tanto, la estrategia que se llevó a cabo en los siglos XV y XVI fue crear una tipología erótica más próxima al espectador, pero guardando todavía ciertas distancias. Para ello, se recurrió a una serie de historias y leyendas cristianas y paganas, como el relato de Lucrecia.¹³ Por tanto, es así como comienza toda una nueva iconografía cargada de ambigüedad entre la virtud y la sensualidad que se vaticina en este periodo de renovación y explosión en el Barroco.

Rafael Sanzio fue uno de los artistas que trató este episodio en su dibujo de *Lucrecia* (1508-1510, Metropolitan Museum, Nueva York) [fig. 1]. La protagonista está decidida a clavarse la daga en el pecho.¹⁴ Se trata de una imagen similar a la que encontramos en *Suicidio de Lucrecia* (1518, Pinacoteca Antigua, Múnich), de Alberto Durero [fig. 2]. Muestra a la noble romana en el momento de la muerte autoinfligida. Por tanto, su historia traspasó Italia y llegó al norte de Europa con el mismo fin.¹⁵



Fig. 1

¹³ BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 15-16.

¹⁴ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Dibujos y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337075>. [Fecha de consulta: 13-III-2025].

¹⁵ DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MICHIGAN, «DURERO, ALBERTO / Suicidio de Lucrecia / 1518», *Library, Digital Collections*, disponible en <https://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-702477/1>. [Fecha de consulta: 13-II-2025].



Fig. 2

Otro testimonio a considerar es *La Muerte de Lucrecia* (1501-1550, Museo Nacional del Prado), obra del Maestro del Papagayo [fig. 3].¹⁶ En ella, una mujer con el cabello recogido, cadena de oro y ropajes transparentes sujeta con su mano derecha una espada que hunde en su abdomen. Por otro lado, lleva su mano izquierda al corazón, lo que podría hacer hincapié en su moral inquebrantable. Esto acentúa la idea de la protagonista como una mujer fuerte. Además, se une la expresión de sufrimiento muy parecida a las imágenes de las mártires de la época.¹⁷

¹⁶ DÍAZ PADRÓN, M., «Una tercera réplica del “Suicidio de Lucrecia” del maestro Papagayo, del Museo del Prado, atribuida a Lucas Cranach», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 9, n.º 25-27, 1988, p. 29.

¹⁷ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», pp. 247-248.

Estas representaciones, por lo general, irían encauzadas dentro del humanismo cristiano, en el que esta historia era símbolo de la virtud cristiana.¹⁸ Así, existió una asociación explícita entre la figura de Lucrecia y las mujeres de la época para recordar a la sociedad su integridad y la pureza de su estatus. Un ejemplo de ello podría ser el *Retrato de una mujer inspirado en Lucrecia*, de Lorenzo Lotto (1533, National Gallery, Londres) [fig. 4].¹⁹

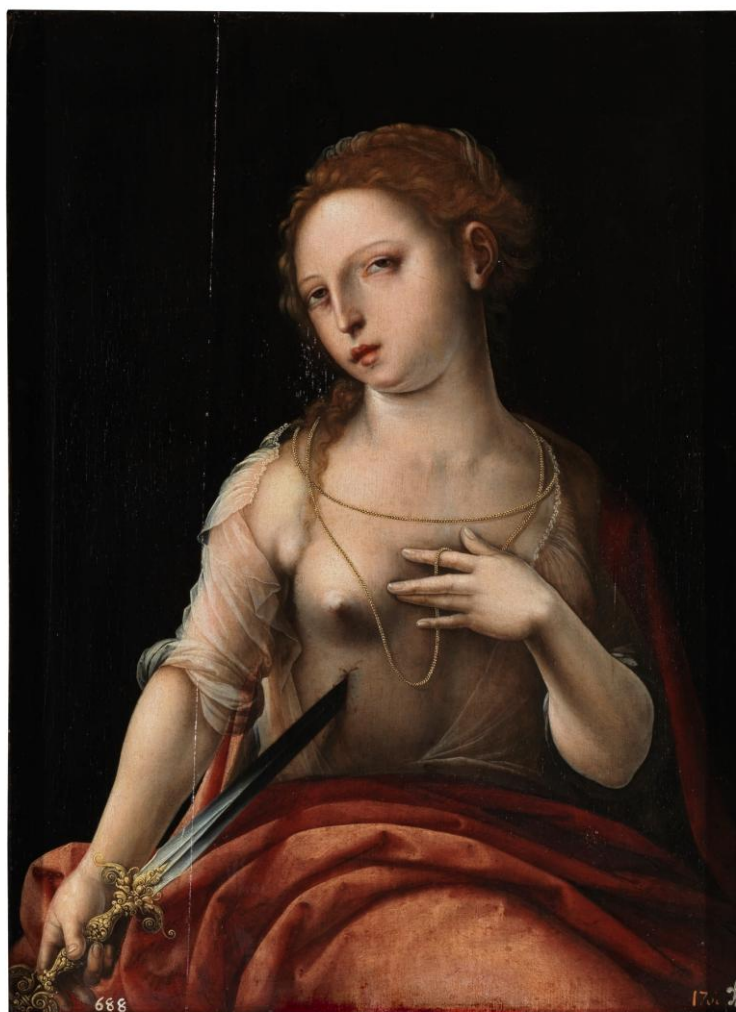


Fig. 3

¹⁸ DÍAZ PADRÓN, M., «Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Heinrich Aldegrever en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, n.º 11, 1983, p. 97.

¹⁹ THE NATIONAL GALLERY, «Retrato de una mujer inspirado en Lucrecia», *Arte y Artistas*, disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lorenzo-lotto-portrait-of-a-woman-inspired-by-lucretia>. [Fecha de consulta: 24-II-2025].



Fig. 4

En este caso, contemplamos a una dama ricamente vestida. Sostiene en su mano un dibujo de Lucrecia desnuda en el momento de su suicidio. Sobre la mesa, un papel con un fragmento de la narración de Tito Livio: «Siguiendo el ejemplo de Lucrecia, que ninguna mujer sobreviva a su deshonor».²⁰ Por lo tanto, vemos de nuevo su suicidio como modelo de castidad.

A continuación, debemos valorar *El funeral de Lucrecia*, del Maestro de Marradi (siglos XV-XVI, colección Robert Lehman) [fig. 5], donde destaca un momento poco común: la exhibición del cuerpo sin vida de Lucrecia a los ciudadanos para revelar la bestialidad de lo cometido. Además, el pintor distingue entre todos los personajes a Bruto, quien jura con el mismo cuchillo vengar su dolor y muerte.²¹

²⁰ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», pp. 248-249.

²¹ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Colección Robert Lehman*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459018>. [Fecha de consulta: 02-III-2025].



Fig. 5

Por otro lado, *Lucrecia* de Lucas Cranach el Viejo (1534, Museo de Bellas Artes de Bilbao) [fig. 6], muestra la iconografía convencional.²² Representa a Lucrecia, ricamente enojada, con el pelo recogido, símbolo de la mujer casada, y de medio cuerpo mientras se clava en el pecho una daga. En ocasiones, la podemos encontrar vestida, pero esta imagen no fue la dominante, siendo lo habitual presentarla total o parcialmente desnuda, como en este caso. Algunos autores han marcado el inicio de este modelo tan sexualizado en la *Muerte de Lucrecia* (h. 1515, Galería Sabauda, Turín) de Giovanni Antonio Bazzi, llamado *Il Sodoma* [fig. 7].²³ En este caso, Cranach también considera su muerte erótica y, para centrar en esto su atención, coloca sobre ella un velo transparente que deja sus pechos al descubierto y recorta la figura sobre un fondo oscuro y neutro.²⁴

²² BILBAO MUSEOA, «Lucrecia», *Colección online y banco de imágenes*, disponible en <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/lucrecia/>. [Fecha de consulta: 02-III-2025].

²³ GARRARD, M. D., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990, pp. 223-224.

²⁴ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 251.



Fig. 6



Fig. 7

El que Cranach representase el mismo asunto en 35 ocasiones de forma similar prueba su fijación. Por ejemplo, una de estas obras es la que se expone en el Landesmuseum Hannover, *Lucrecia* (1535) [fig. 8], donde vuelve a plasmar la daga, el velo transparente, las joyas, los pechos al descubierto, el fondo oscuro y la figura de medio cuerpo.²⁵ En la misma línea se sitúa el cuadro también titulado *Lucrecia* (h. 1518), en este caso, expuesto en el Museo del Paisaje de Hesse de Kassel [fig. 9].²⁶ Por lo tanto, el taller que dirigió en Wittenberg pintó durante más de treinta años el tema con algunas variantes, pero manteniendo siempre la imagen fija.



Fig. 8

²⁵ CRANACH DIGITAL ARCHIVE, «Lucretia», *Lucas Cranach*, disponible en https://lucascranach.org/de/DE_NLMH_PAM775/. [Fecha de consulta: 12-III-2025].

²⁶ HERRSCHAFT, J. y HEYDENREICH, G., «Una Lucretia de Lucas Cranach el Viejo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 8, 2014, p. 7.



Fig. 9

4. ENTRE LA DAGA Y LA MIRADA: MARTIRIO Y EROTISMO EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA

Desde finales del siglo XVI y en los siglos del Barroco, detectamos tres momentos de la vida de Lucrecia que han sido representados más habitualmente. Uno de ellos, en su hogar, donde la matrona teje junto al resto de mujeres de su casa, una tarea específica de las mujeres de clase alta. A continuación, la propia representación de la violación, cuando Tarquinio irrumpe en sus aposentos para amenazarla y aprovecharse de ella. Por último, el suicidio, el instante en que se clava el cuchillo para restaurar su dignidad.

Estos dos últimos son los episodios más destacados en la Historia del Arte, si bien encontramos diferencias entre los artistas que permiten apreciar ciertas connotaciones y significados. La causa de la proliferación de estas representaciones en este momento histórico se encuentra en el contexto. Los siglos XVI y XVII son una época de gran

inestabilidad religiosa y, por tanto, social debido a las tesis luteranas. Este proceso de cambio, la Reforma, provocó una fractura en la Europa del momento y una época de gran intolerancia. La Iglesia respondió con una política de adoctrinamiento artístico promovida por la Contrarreforma.²⁷

El concepto de decoro constituyó la norma en toda iconografía artística. Sin embargo, contrasta con la sexualización de Lucrecia y de muchas otras mujeres de la Historia o la Biblia. Los eclesiásticos humanistas optaron por no renunciar a sus gustos y conciliarlos con la religión, pasando a abarcar los desnudos de personajes mitológicos o históricos desde la pureza que promovía la Iglesia.²⁸ Es decir, las sensuales imágenes de la cultura clásica, como la violación y el suicidio de la romana, debían apropiarse de un mensaje en clave moral para ser aceptables. Por lo tanto, Lucrecia sirvió de pretexto para mostrar la desnudez femenina disfrazada de sacrificio virtuoso, acortando la distancia entre lo divino y lo mundano.²⁹

4.1. EL HOGAR COMO ESCENARIO MORAL

Durante el Barroco, los pintores no destacaron de igual forma el instante previo a la violación que el propio acto o el suicidio, ya que estos dos permitían mostrar mejor tanto la moralidad como la sensualidad de esta mujer fuerte de la Historia. Por ello, la escena en la que Tarquinio sorprende a Lucrecia y sus acompañantes se representa en mayor medida en el grabado. En este campo, son destacables, por un lado, *Lucrecia y sus damas hilando* (1578-79), del neerlandés Hendrick Goltzius [fig. 10];³⁰ y, por otro, *Lucrecia instruyendo a sus hijas en costura* (1557) de Giuseppe Salvati [fig. 11] creado para el libro *La verdadera perfección del diseño de varios tipos de prendas* de Giovanni Ostaus, publicado en Venecia.³¹ Por tanto, desde finales del siglo XVI, este instante es casi olvidado en el arte, pues no capta la esencia de lo buscado.

²⁷ BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia...*, p. 18.

²⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁹ *Ibidem*, p. 19.

³⁰ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Pinturas y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336753>. [Fecha de consulta: 15-III-2025].

³¹ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Pinturas y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372747>. [Fecha de consulta: 15-III-2025].



Fig. 10



Fig. 11

Estas representaciones, ambas de la segunda mitad del Quinientos, aludían a la castidad y el virtuosismo de Lucrecia presentándola, junto al resto de damas, tejiendo en una estancia reservada, un espacio exclusivo para ellas. A un lado, solo algunas mujeres de la escena se voltean para descubrir a Sexto Tarquinio y Colatino entrando en la sala para comprobar la integridad de la noble en ausencia de su esposo.

Sin embargo, la menor presencia de esta escena durante los siglos del Barroco no implica que no se crease ninguna representación. Uno de los escasos ejemplos es *Lucrecia en el trabajo* (1633, Museo de los Agustinos, Toulouse) de Willem de Poorter [fig. 12].³² Este óleo sobre lienzo muestra el mismo esquema: en primer término, la protagonista tejiendo y, al fondo, Sexto Tarquinio y Colatino vestidos de uniforme.



Fig. 12

4.2. LA VIOLACIÓN COMO ESPECTÁCULO SENSUAL

La escena de la propia violación es uno de los dos momentos más plasmados en la Historia del Arte ya que eran varios los mecenas que encargaban este tipo de obras. Por ello, podríamos preguntarnos qué se esconde detrás de su demanda y, además, hasta qué punto el espectador se convierte en cómplice.

³² VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 244.

Uno de los mayores adquirentes de esta escena fue Felipe II de España. Este ordenó a Tiziano la representación no solo de Lucrecia, sino también de mujeres desnudas desde diferentes puntos de vista. En ninguna de estas obras había una alusión moralizante o simbólica, servían simplemente para el disfrute de quien las mira, el rey.³³

¿Es posible disfrutar al contemplar una violación? Esta duda la resuelve el poema *Roman de la Rose*, escrito por Guillaume de Lorris y Jean de Meun entre 1225 y 1278. En este texto, el personaje *Amigo* declara que la mujer casada no soporta el aislamiento y cede ante cualquier hombre que insista. Además, asegura que «no existen Lucrecias ni Penélopes, ni una sola mujer honrada».³⁴ Por tanto, ni siquiera se estima el concepto de violación ya que todas ceden si se les insiste. Esto es lo que convierte una pintura de historia sobre una agresión en una obra erótica.

Ejemplo de ello son aquellos tres cuadros que Tiziano realizó, entre muchas otras obras clásicas con un componente sensual, para el monarca hispánico. Estas representaciones son una muestra de cómo este tema, aunque se desarrolla en el siglo XVII, ya está presente en la segunda mitad del XVI. El primero de ellos fue *Tarquinio y Lucrecia* (1571, Museo Fitzwilliam, Cambridge) [fig. 13].³⁵

Un aspecto clave es la agresividad de la acción, incrementada por la composición. Este detalle diferencia la obra de Tiziano, pese a que se inspiró en artistas anteriores; en especial, los grabados del norte de Europa, como, por ejemplo, Heinrich Aldegraver.³⁶ Volviendo a esa brutalidad, vemos sobre un lecho a Lucrecia que, con un gesto de angustia, forcejea con Tarquinio, quien sostiene en su mano derecha una daga. Además, su rodilla se coloca entre sus piernas para impedir cualquier resistencia. Como resultado, el general romano cae sobre ella con todo su peso como una bestia. El cuerpo desnudo y voluptuoso, aunque enojado, de la matrona contrasta con las vestimentas del general romano, resaltando así la fragilidad ante la violación.

³³ *Ibidem*, pp. 244-245.

³⁴ *Ibidem*, p. 246.

³⁵ THE FITZWILLIAM MUSEUM, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/914>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].

³⁶ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 245.



Fig. 13

Un elemento recurrente es el esclavo que observa asombrado. Esta constante es posiblemente una alusión a los espectadores, que actuamos como *voyeurs* ante la violencia. Además, otro componente presente es el punto de vista empleado, el masculino. Lucrecia no es la mujer digna y valiente que se relata en la narración original, sino que aparece caracterizada como una víctima indefensa sin dignidad ni fuerza de espíritu. El único atisbo de su genio lo encontramos en esa mano que intenta alejar a Tarquinio, pero no hace justicia a aquella matrona fuerte de la Historia.

Tarquinio y Lucrecia de Tintoretto (1578-1580, The Art Institute of Chicago)³⁷ [fig. 14] es otro encargo de Felipe II dentro de esa tradición comenzada en el Renacimiento, el caracterizar la violación como un tema erótico. Sin embargo, en comparación con la obra de Tiziano, esta parece basada en una situación real ya que todo se ha desmoronado debido al forcejeo previo. En consecuencia, no solo la ropa de la romana ha sido arrancada, sino que también vemos al hijo del rey de Roma desnudo.

³⁷ INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO, «Tarquinio y Lucrecia», *Arte y Artistas*, disponible en <https://www.artic.edu/artworks/64920/tarquin-and-lucretia>. [Fecha de consulta: 16-III-2025].



Fig. 14

A continuación, podemos mencionar la pintura *Tarquinio y Lucrecia* (1640, Academia Nacional de San Lucas, Roma) de Felice Ficherelli [fig. 15].³⁸ De nuevo, representa la violación con gran agresividad y elementos ya vistos, como la desnudez de ella en comparación con el general. Sin embargo, destaca la calidad y el juego con las emociones del espectador. El italiano acerca las figuras y nos hace partícipes.

Otra de las obras a considerar es *La violación de Lucrecia* de Artemisia Gentileschi (1645-1650, Palacio Nuevo de Potsdam) [fig. 16]. Junto con *Judith con la cabeza de Holofernes*, fue registrada en 1671 como creación de la pintora. Ambas se encontraban entonces en el palacio del Giardino in Parma, de la familia Farnese. Después, fueron compradas por Federico II de Prusia sin saber que eran de la artista.³⁹

³⁸ ACADEMIA NACIONAL DE SAN LUCAS, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/tarquini-lucrezia>. [Fecha de consulta: 16-III-2025].

³⁹ MUSEO DIGITAL DE BRANDEBURGO, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección de Pintura de Berlín-Brandeburgo de la Fundación de los Palacios y Jardines Prusianos*, disponible en <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/tarquini-lucrezia>. [Fecha de consulta: 05-IV-2025].



Fig. 15



Fig. 16

Gentileschi representa el momento en que Tarquinio amenaza a Lucrecia para abusar de ella. De nuevo, podemos distinguir a un lado a un hombre observando, el sirviente que el hijo del rey colocaría al lado del cuerpo de la protagonista asesinada para

incriminarla por adulterio. Además, otra constante es la presentación de la noble romana desnuda y medio acostada en la cama. Con esta composición, enfatiza el papel de víctima en lugar del de heroína y virtuosa, como realmente se la describe en la literatura.

Giuseppe Maria Crespi también trabajó este tema; en su caso, con *Tarquinio y Lucrecia* (1695-1700, Galería Nacional de Arte de Washington, colección de Samuel H. Kress) [fig. 17].⁴⁰

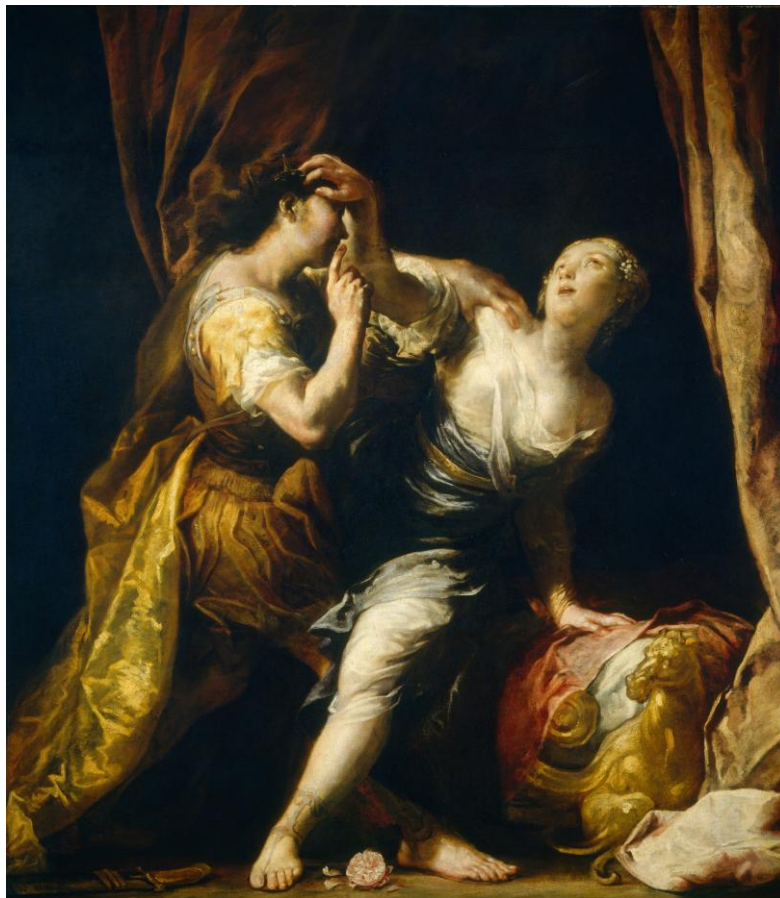


Fig. 17

El boloñés decidió representar el momento de la violación; sin embargo, a diferencia de los anteriores, Tarquinio ha tirado la daga al suelo, lo que denota que Lucrecia ya ha sido sometida al abuso. Además, la vemos vestida, otra distinción respecto

⁴⁰ FUNDACIÓN KRESS, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección Kress*, disponible en <https://www.kressfoundation.org/kress-collection/artwork/1da7fd1a639c2f7d3f02c344d637516fb302983a6459a2411780fa02469f952e>. [Fecha de consulta: 05-IV-2025].

a las otras obras, pero con el escote desajustado, lo que evidencia el forcejeo previo propio de una escena agresiva como esta. Por tanto, no sexualiza a la romana y se acerca más al relato original. En consecuencia, el espectador se centra en la agresión, que provoca una conmoción simbolizada en el caballo tallado en la cama de madera.⁴¹

Por otro lado, mientras la matrona mira al cielo, en posible alusión a su posterior suicidio, e intenta zafarse de Tarquinio apartando su cabeza con fuerza, él, enredado en las cortinas del lecho, la somete agarrándola del hombro y hace un gesto que no había representado ninguno de los tres autores previos: se lleva el dedo a los labios ordenando silencio y requiriéndole que ceda su inútil resistencia. Estos aspectos, junto con el uso dramático y siniestro de la luz, indican que, pese a que se trate de un tema clásico, no lo es su forma de abarcarlo.

La última representación a considerar es *Lucrecia y Tarquinio* (primer cuarto del siglo XVIII, Museo del Louvre) de Luca Giordano [fig. 18].⁴² Al igual que Tiziano, Felice Ficherelli y Artemisia Gentileschi, el napolitano presenta a Lucrecia con un cuerpo voluptuoso y desnudo, pero a Tarquinio vestido, con cuchillo en mano y como un hombre rudo y agresivo que coloca su rodilla entre los muslos para impedir cualquier resistencia.

Sin embargo, se diferencia en un pequeño aspecto, el gesto en el rostro de ella. Mientras que los anteriores artistas la muestran como una víctima indefensa, el italiano representa en mayor medida su braveza y estoicismo en su postura. Aunque no tenga otra opción que ceder ante el chantaje, la vemos enfadada, sintiendo la rabia que embriagaría a cualquier mujer u hombre en ese momento. Además, en las obras anteriores, Lucrecia intentaba alejar a Tarquinio alzando un brazo casi sin fuerza. No obstante, Giuseppe Maria Crespi y Giordano, no solo en esta obra, sino en otras en las que plasman el mismo tema, como *Tarquinio y Lucrecia* (1663, Museo de Capodimonte, Nápoles) [fig. 19],⁴³ la muestran resistiéndose con todas sus fuerzas. Así pues, se trata de dos representaciones que, pese al erotismo del cuerpo desnudo de la versión del Louvre, se acercan más al relato original.

⁴¹ GALERÍA NACIONAL DE ARTE, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41640.html>. [Fecha de consulta: 06-IV-2025].

⁴² MUSEO DEL LOUVRE, «Lucrecia y Tarquinio», *Colecciones*, disponible en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059594-> [Fecha de consulta: 07-IV-2025].

⁴³ CATÁLOGO GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL, «Tarquinio y Lucrecia», *Catálogo*, disponible en <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500626061>. [Fecha de consulta: 23-IV-2025].



Fig. 18



Fig. 19

4.3. LA TEATRALIDAD DEL SUICIDIO EN ITALIA

La imagen del suicidio es la otra representación más exitosa sobre la historia de Lucrecia durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, mientras que en el Renacimiento se asoció con la virtud y el estoicismo, el mismo *exemplum* de la época romana, durante el Barroco fue bastamente erotizado.⁴⁴ Esto se debe a que el arte de este tiempo se basa en la dualidad entre el espíritu y la carne, el bien y el mal, la moral y la sensualidad. Se trata de la ambigüedad del Barroco.⁴⁵ Por ejemplo, en la narración original no se especificaba si la romana, al encontrarse después de la violación con su marido y padre, estaba desnuda, y esto no sería propio de una mujer tan casta como se la describe, teniendo en cuenta además que, mientras acudían a su llamada, tendría tiempo para vestirse. Aun así, los artistas deciden insistir en su cuerpo desnudo, creando una dicotomía entre la rectitud y la sexualidad.⁴⁶

Ejemplo de ello es *Lucrecia* (h. 1650-1674, Museo Nacional de Estocolmo), atribuido a Elisabetta Sirani [fig. 20] por la fidelidad a su estilo, próxima a la *Lucrecia* (1640-1642) de Guido Reni [fig. 21].⁴⁷ Esta obra, inventariada desde 1790 en la colección Borghese de Roma, muestra a la protagonista despojada de todas sus ropas y tumbada en el lecho tras la violación. Se trata del momento previo a su suicidio, cuando sujeta la daga en su mano y mira al cielo en alusión a su muerte, detalle ya visto en *Tarquino y Lucrecia* (1695-1700) de Giuseppe Maria Crespi. Aunque la blancura de su piel y los textiles iluminados aluden al pudor, no hay valentía: la sexualiza.⁴⁸

⁴⁴ MUSEOS ESTATALES DE BERLÍN, «Los héroes de Cranach, desde Lucrecia hasta Lutero», *Patrimonio Cultural Prusiano*, disponible en <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/cranachs-heroes-from-lucretia-to-luther/>. [Fecha de consulta: 23-IV-2025].

⁴⁵ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F. J., «Ambigüedades barrocas...», p. 158.

⁴⁶ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 252.

⁴⁷ GALERÍA BORGHESE, «Lucrecia», *La Colección*, disponible en <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/lucretia-2> [Fecha de consulta: 28-IV-2025].

⁴⁸ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Arte Moderno y Contemporáneo*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656455>. [Fecha de consulta: 15-IV-2025].

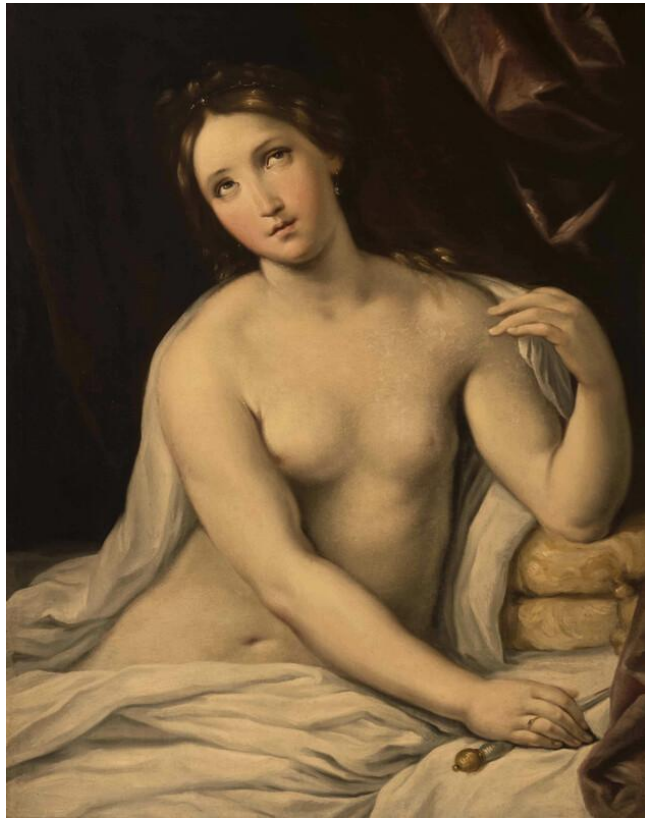


Fig. 20



Fig. 21

Por otro lado, los artistas mantienen el cuchillo como atributo iconográfico constante ya que es el arma con el que Tarquinio amenaza a Lucrecia, ella se suicida y Bruto jura vengarse. Además, va unido a la feminidad y su relación con los objetos pequeños y domésticos. Igualmente, destaca el pecho al descubierto con esa intención sexualizante ya explicada.⁴⁹ Por ello, cabe preguntarse cómo aquel ejemplo de castidad se convirtió en imagen erótica para el disfrute privado. No solo ocurre con Lucrecia, también con otras mujeres fuertes de la Historia o de la Biblia. Ejemplo de ello es *Cleopatra* (1621-1626, Museo Nacional del Prado) de Guido Reni [fig. 22].⁵⁰

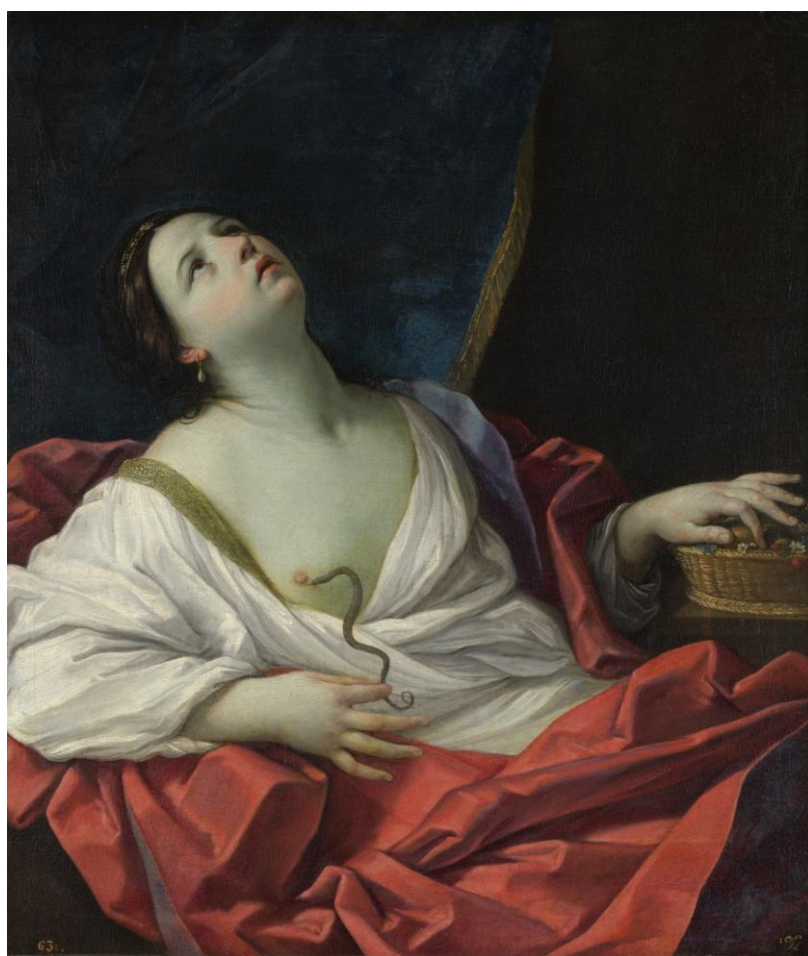


Fig. 22

⁴⁹ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 251.

⁵⁰ MUSEO NACIONAL DEL PRADO, «Cleopatra», *Colección*, disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cleopatra/7531f3b5-193f-4fe1-8b55-508e507c0fa9>. [Fecha de consulta: 28-IV-2025].

La gran demanda de estas sensuales representaciones pone de manifiesto la propia clientela y nos hace preguntarnos quién sería capaz de excitarse con la imagen de una mujer a punto del suicidio o en pleno acto tras una violación. La explicación podría encontrarse en una fuente textual muy anterior al Barroco: la *Declamatio Lucretiae* (1370) de Coluccio Salutati, humanista y canciller de la República de Florencia.⁵¹ En su segunda parte, y adoptando el papel de Lucrecia, describe lo que esta experimentó en todo momento. Así, afirmaba que llegó a sentir placer durante la violación y que, incluso, llevó a cabo su suicidio por no ser capaz de resistirse ante semejante gozo bajo los poderes de Venus, diosa del amor, la belleza y la fertilidad. Entonces, el mensaje de este escrito, que es reflejo de la sociedad de entonces, es que las mujeres desean ser agredidas.⁵² Se trata de una concepción enfermiza y misógina del sexo y el género femenino.

No obstante, todo cambia con *Lucrecia* (h. 1621, colección Gerolamo Etro, Milán) de Artemisia Gentileschi [fig. 23].⁵³ En su composición, destaca el pecho, pero de una forma completamente diferente. Lucrecia, sin joyas y con la ropa revuelta tras la violación, lo agarra para prepararse antes de clavar en él la daga, creando una escena que, con la mirada perdida en el cielo, prefigura su trágico final. Para enfatizar este aspecto, hace uso de una luz directa que cae sobre ella de forma cenital ya que destaca y dramatiza tanto el busto como el rostro fruncido y desencajado al ser consciente de que, con esa estocada final, no solo protege su reputación, sino que también pone fin al gobierno de los Tarquinios y asegura el inicio de una república.

Sin embargo, no confiere un carácter lascivo a la postura de sostener su pecho, sino que lo representa como un acto de fuerza de la propia matrona. Esta es la mayor diferencia, lo que se conoce como *ostentatio mammarum*. La historiadora María del Carmen García Herrero, en su ensayo sobre el tema, cita algunas de las imágenes que muestran este gesto a lo largo de la Edad Media. Esta seña tuvo gran relevancia en conflictos judiciales o familiares ya que recordaba a los hombres que venían de sus madres y que durante años fueron dependientes de ellas, o les hacía sentir vergüenza al ver el busto desnudo de sus progenitoras. Por tanto, Gentileschi utiliza la *ostentatio*

⁵¹ OTERO VIDAL, M., «¿“Si adulterata, cur laudata”?», *Scriptura*, n.º 12, 1996, p. 42.

⁵² HULTS, L. C., «“Lucrecia” de Dürero: Hablando del silencio de las mujeres», *The University of Chicago Press*, vol. 16, n.º 2, 1991, pp. 216-217.

⁵³ MCGRATH, J. E., *Artemisia: A Reflection of Women's Rights* (Trabajo de Fin de Máster), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Lindenwood, 2019, disponible en <https://digitalcommons.lindenwood.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=theses> [Fecha de consulta: 07-V-2025].

mammarum como símbolo del juicio y la autoridad de Lucrecia.⁵⁴ Así, es una de las pocas muestras que respeta el relato original, su drama y violencia, y que no sexualiza a la protagonista. Además, cabe destacar que es la única obra donde empuña la daga con decisión, no como una mujer indefensa. Por tanto, Gentileschi abarca la obra desde el punto de vista femenino que ensalza a la matrona, no el masculino que la victimiza y erotiza. De esta manera, se enfoca en su carácter, lo importante, y rompe con las convenciones anteriores.

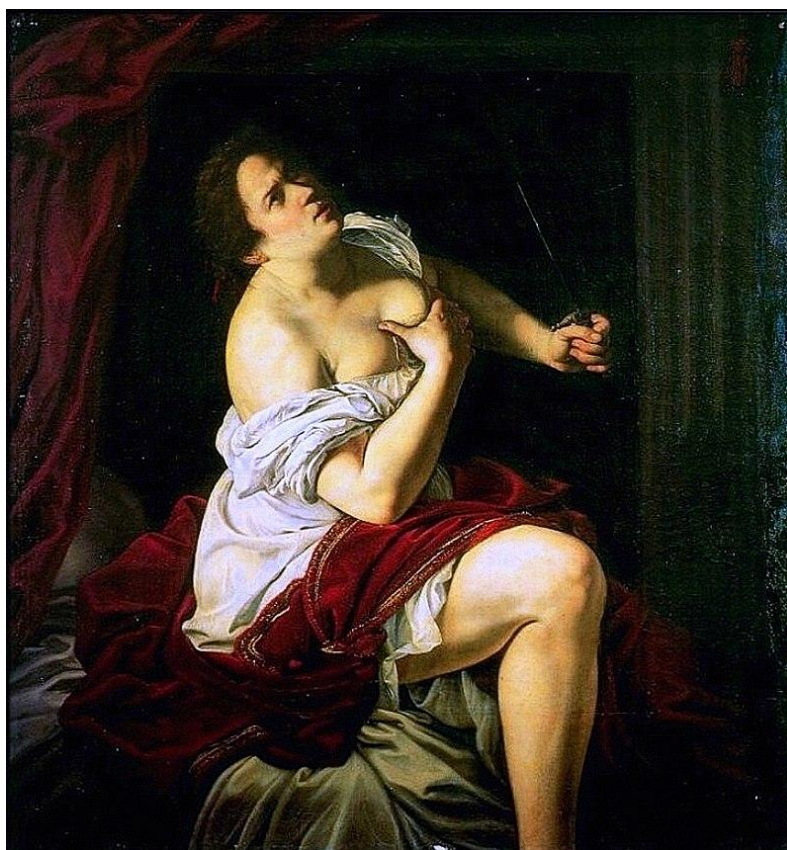


Fig. 23

Sin embargo, esta misma artista crea una obra que se aleja del empoderamiento de la anterior. Así, *Lucrecia* (1627, Museo J. Paul Getty. Los Ángeles) [fig. 24], representa a la matrona emergiendo de las sombras antes de su apuñalamiento.⁵⁵ Gracias

⁵⁴ GARCÍA HERRERO, M.ª C., «*Ostentatio Mammarum...*», p. 285.

⁵⁵ MUSEO GETTY, «Lucrecia», *Colección del museo*, disponible en <https://www.getty.edu/art/collection/object/109Q8G>. [Fecha de consulta: 10-IV-2025].

a la luz, destaca su piel clara y aterciopelada que, junto a las perlas en su cabello y las lujosas telas que viste, subraya el estatus noble de la protagonista.



Fig. 24

No obstante, lo más característico es el contraste entre ambas versiones. Mientras que su otra obra es empática y compleja, esta sigue el modelo establecido que ya veíamos con Sirani anteriormente: Lucrecia, indefensa, mira al cielo penando por el final de su vida y deseando una mejor, y coge un cuchillo sin decisión ni fuerza para hacer aquello que la sociedad ha decidido correcto, no ella por criterio propio. Además, esta obra se relaciona con otras dos anteriores al Barroco, *La Muerte de Lucrecia* (1501-1550) del Maestro del Papagayo y *Lucrecia* (1534) de Lucas Cranach el Viejo, por la presencia de ese velo transparente que se abre para mostrar los pechos. Este elemento retardatario hace que esta versión sea más cercana a las renacentistas que a la creación contemporánea de la propia Gentileschi.

De tal modo, comprobamos cómo una misma artista puede representar un hecho desde distintas miradas. Mientras que Gentileschi, en *Lucrecia* (1627) y *La violación de Lucrecia* (1645), se acomoda a la visión sexualizada y patriarcal que imperaba en la época, en *Lucrecia* (1627) de la colección milanesa la muestra desde la empatía y la rabia por el episodio sucedido tan atroz, rompiendo con lo estipulado y los límites de entonces.

Para finalizar, cabría destacar *La muerte de Lucrecia* de Luca Giordano (h. 1660, Museo Calvet, Aviñón) [fig. 25] donde el napolitano retoma el tema y representa un momento inusual.⁵⁶ En la composición, apreciamos en primer término a la matrona, que yace en el suelo. Tras ella, se encuentran a la derecha su padre y su marido, Colatino, que agarra su espada en señal del enfrentamiento que va a comenzar contra la familia real, Sexto Tarquinio y su padre, el último rey de Roma. En el centro, Bruto empuña el cuchillo que extrae de la matrona y con el que jura vengarse. Aparte, al fondo, se disponen hombres que, tras conocer lo ocurrido, intrigan sobre el futuro, que será el fin de la monarquía y la llegada de la República.



Fig. 25

⁵⁶ AGORHA, «La muerte de Lucrecia», *Plataforma de donaciones de la investigación del Instituto Nacional de Historia del Arte*, disponible en <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/d236c17c-936c-48c4-a5c9-d7d7bc97d22b>. [Fecha de consulta: 11-IV-2025].

4.4. LECTURAS DE LA MUERTE EN EL ARTE HOLANDÉS

Gary Schwartz, historiador de la Universidad de Nueva York, ha propuesto que la iconografía sobre Lucrecia en aquellas regiones europeas donde la Reforma tuvo mayor impacto podría haberse inspirado en los eventos del momento, como la fundación de la República de los Siete Países Bajos.⁵⁷ De manera que, mientras que su retrato dentro del mundo católico personificaba no solo un modelo de virtud, sino también el triunfo contra la Reforma, en el protestante, se trataba de un símbolo de cambio, lucha y victoria contra el opresor, la Iglesia y su paladín, Felipe II.⁵⁸ Este hecho pone en evidencia que el arte fue utilizado como instrumento político y religioso por ambos bandos.

Sin embargo, pese a que exista la posibilidad, no está confirmado que todos estos artistas pretendieran que toda o parte de su producción se asociase a estos hechos. Ejemplo de ello es *Lucrecia* (1665-1667, colección Leiden, Nueva York) de Caspar Netscher [fig. 26]. Esta obra ha sido interpretada como alegoría de la fundación de las Provincias Unidas; en cambio, no hay testimonio de que este fuese el deseo del artista. Además, al igual que muchos otros pintores de género a pequeña escala durante las décadas de 1660 y 1670, eligió un tema muy popular que se prestaba a ejercitar y mejorar la representación de los ropajes, el entorno y los accesorios, así como brindaba la opción de plasmar una figura voluptuosa semidesnuda bajo el manto del respeto por la historia.⁵⁹

Por otro lado, como ocurre con los italianos, aquí también se despoja a la protagonista de toda fuerza o carácter que sí están presentes en el relato romano. Es una víctima que, lejos de ser fuerte y decidir su destino, con lágrimas en los ojos y sujetando el puñal sin firmeza, se compadece de sí misma. Sumado a ello, mira al cielo implorando clemencia y deseando una vida mejor después de la muerte, como si la que tuvo en este mundo, como una mujer decidida, no fuese valiosa. De igual modo, destaca el mostrarla de nuevo con el pecho al descubierto. Esto se podría explicar debido al descubrimiento que hubo en la época de una escultura que podría representar a Lucrecia desnuda, aunque este detalle no se mencione en el relato original.⁶⁰

⁵⁷ NATIONAL GALLERY OF ART, «Lucrecia», *Pinturas Holandesas del siglo XVII*, disponible en <https://www.nga.gov/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings.html>. [Fecha de consulta: 04-IV-2025].

⁵⁸ KAMEN, H., «La política religiosa de Felipe II», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 7, 1998, p. 24.

⁵⁹ THE LEIDEN COLLECTION, «Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].

⁶⁰ *Ibidem*.



Fig. 26

En adición, la falta de contexto en la obra se ha vinculado a las convenciones formales del arte cristiano para aludir a las emociones del espectador. La adopción de estas iconografías era lógica ya que la propia matrona era considerada a menudo como una suerte de mártir secular.⁶¹ Además, retomando el aislamiento, recuerda a las sensuales *Lucrecias* de los autores nórdicos del siglo XVI. Sin embargo, el brusco giro de la cabeza y la patética mirada hacia arriba habrían sido inspiradas directamente por obras como la trágica *Cleopatra* (1621-1626) de Guido Reni [fig. 22]. Por esta influencia, Netscher ha evitado el contacto visual entre la figura y el observador, permitiendo a este entrometerse libremente en una escena dramática y privada.⁶²

No obstante, la desnudez erótica que muchos artistas volcaron a la escena de la violación fue decisiva para que este tema siguiera siendo representado con frecuencia.

⁶¹ THE FITZWILLIAM MUSEUM, «La violación de Lucrecia», *Stories and Histories*, disponible en <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/context/stories-and-histories/the-rape-of-lucretia>. [Fecha de consulta: 17-IV-2025].

⁶² THE LEIDEN COLLECTION, «Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].

Además, al analizar la fascinación clandestina de las *Lucrecias* de Reni, Richard Spear, profesor de la Universidad de Maryland, ha señalado que su sensualidad «deriva menos de la desnudez que de su vulnerabilidad y la violación que se les hace: de la inminente inmersión de una daga fría y afilada en la carne pálida e inmaculada».⁶³ Lo mismo podría decirse también de esta *Lucrecia* de Netscher al haber sido influenciado por el boloñés.

En la línea de la versión menos convencional de Gentileschi, encontramos dos representaciones posteriores del holandés Rembrandt van Rijn, *Lucrecia* de 1664 (Galería Nacional de Arte, Washington) [fig. 27],⁶⁴ y la datada dos años más tarde (1666, Instituto de Arte de Mineápolis) [fig. 28].⁶⁵ Como la pintora italiana, pese a que muestre un momento diferente, desarrolla un estudio psicológico enfocado en las razones que llevaron a la matrona a suicidarse y lo que supuso para ella.



Fig. 27

⁶³ SPEAR, R. E., *Divine Guido: Religion, Sex, Money and Arte in the World of Guido Reni*, New Haven, Universidad de Yale, 1997, p. 83.

⁶⁴ NATIONAL GALLERY OF ART, «Lucrecia», *Ediciones Online de la Galería Nacional de Arte*, disponible en <https://www.nga.gov/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings.html>. [Fecha de consulta: 20-III-2025].

⁶⁵ INSTITUTO DE ARTE DE MINEÁPOLIS, «Lucrecia», *Colecciones*, disponible en <https://collections.artsmia.org/art/529/lucretia-rembrandt-van-rijn>. [Fecha de consulta: 20-III-2025].



Fig. 28

Hay una gran diferencia entre ambas versiones. Por un lado, en 1664 plantea el momento previo a su suicidio; en cambio, en 1666, el posterior, un instante menos representado. Sin embargo, en ambas vemos a Lucrecia completamente vestida, sin ni siquiera enseñar los pechos, como era habitual hasta entonces. Además, el holandés destaca la riqueza de sus vestimentas y joyas para subrayar su estatus.

Por otro lado, en ambas imágenes, debido a la situación, muestra un rostro desencajado al aceptar y sufrir estoicamente su destino propiciado por culpa de los actos de un hombre. Por lo tanto, mientras Gentileschi ensalza su coraje, Rembrandt se centra en lo emotivo. No obstante, no cae en el estereotipo de víctima, sino que estudia lo humano, el cómo cualquier persona se sentiría frente a semejantes circunstancias.

La Muerte de Lucrecia (1679, colección Leiden, Nueva York) de Frans van Mieris el Viejo [fig. 29] es otro pintor que, como Rembrandt, representa un momento muy inusual, especialmente por lo singulares que son los cuadros de su suicidio en los Países

Bajos. Se trata del instante inventado en el que la vieja criada encuentra a Lucrecia ya muerta.⁶⁶



Fig. 29

Vemos a la protagonista tendida sin vida sobre una silla con los brazos curvos dispuestos de forma elegante. Tanto su pecho al aire como la habitación desordenada aluden a la violación de Tarquinio. No se derrama sangre de su cuerpo, pero el cuchillo con el que acabó con su vida yace a sus pies, junto a un perro que ladra por la misma consternación que la anciana. Este animal simboliza la fidelidad a esta, un recurso muy presente a lo largo de la Historia del Arte. Por otro lado, resalta el interior por sus techos

⁶⁶ THE LEIDEN COLLECTION, «Muerte de Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].

altos, las estancias sucesivas o las pieles e instrumentos. Este escenografía palaciega y antigua aludiría a la posición privilegiada de la familia.

El dramatismo de este momento ya había sido recogido brevemente en la obra del poeta holandés Jan Neuye, *Lucrecia vengada o Roma en libertad* (1637). Este escrito pudo haber sido una fuente de inspiración para van Mieris, aunque este adaptó la historia a su gusto ya que Neuye relata cómo Lucrecia yacía en los brazos de su padre, un momento no plasmado en el lienzo. Este cambio pudo haber sido propiciado por la influencia de las numerosas obras de género que circulaban entonces, como, por ejemplo, se aprecia en otra tela del propio artista, *La visita del doctor* (1667) [fig. 30].⁶⁷



Fig. 30

⁶⁷ *Ibidem.*

III. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos analizado la figura de Lucrecia en la pintura de los siglos XVI y XVII, revelando su carácter ambivalente y moldeado por las tensiones religiosas de la época. Aunque su relato original ensalzaba la virtud femenina y el sacrificio por la honra, las representaciones visuales de dichas centurias oscilan entre la dignificación y la erotización. Esta dualidad responde al pensamiento del momento, siempre en oposición entre lo terrenal y lo divino, lo moral y lo sensual.

A lo largo del estudio, hemos constatado que la Contrarreforma no eliminó la presencia del cuerpo al descubierto en el Arte, sino que lo justificó mediante discursos moralizantes. Así, Lucrecia sirvió como pretexto para representar la desnudez femenina bajo la apariencia de sacrificio virtuoso. Sin embargo, en muchas obras, el foco no se ubica en su dolor o dignidad, sino en su belleza, fragilidad o sensualidad, lo que revela una apropiación del relato con fines estéticos o eróticos.

Otra aportación relevante es el análisis de las diferencias entre los artistas. Mientras algunos mostraban a Lucrecia como una víctima pasiva y sexualizada desde la mirada masculina, otros como Gentileschi o Rembrandt propusieron una iconografía más compleja, empática y crítica.

El estudio también muestra cómo los pintores manipularon el texto clásico para acomodarlo a las demandas de sus mecenas. Cada elección pictórica responde no solo a su contexto, sino también al deseo de captar la atención del espectador. En consecuencia, la figura de Lucrecia, aparte de encarnar ideales morales, es utilizada como objeto de consumo en una cultura profundamente patriarcal.

En definitiva, este trabajo evidencia cómo la historia de Lucrecia fue reformulada continuamente en base a los intereses del momento, y cómo el arte barroco, lejos de ser una mera ilustración, se convirtió en un espacio de lucha simbólica donde se proyectaron los deseos, temores, normas y transgresiones de una sociedad marcada por el control moral, las tensiones religiosas y la desigualdad de género. Recuperar su figura desde una mirada analítica permite no solo comprender mejor el arte de la época, sino también reflexionar sobre los mecanismos utilizados durante siglos para invisibilizar o distorsionar las voces femeninas.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA NACIONAL DE SAN LUCAS, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/tarquini-lucrezia>. [Fecha de consulta: 16-III-2025].
- AGORHA, «La muerte de Lucrecia», *Plataforma de donaciones de la investigación del Instituto Nacional de Historia del Arte*, disponible en <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/d236c17c-936c-48c4-a5c9-d7d7bc97d22b>. [Fecha de consulta: 11-IV-2025].
- BILBAO MUSEOA, «Lucrecia», *Colección online y banco de imágenes*, disponible en <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/lucrecia/>. [Fecha de consulta: 02-III-2025].
- BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BUVELOT, Q., «Muerte de Lucrecia», *Catálogo de la Colección Leiden*, n.º 2, 2017, pp. 3-6.
- CATÁLOGO GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL, «Tarquinio y Lucrecia», *Catálogo*, disponible en <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500626061>. [Fecha de consulta: 23-IV-2025].
- CRANACH DIGITAL ARCHIVE, «Lucrecia», *Lucas Cranach*, disponible en https://lucascranach.org/de/DE_NLMH_PAM775/. [Fecha de consulta: 12-III-2025].
- DE LA TORRE OLIVA, C., «La violación de Lucrecia: de heroína clásica a contralto contemporánea», *Revista Itálica*, vol. 2, n.º 3, 2017, pp. 45-60.
- DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MICHIGAN, «DURERO, ALBERTO / Suicidio de Lucrecia / 1518», *Librería, Colecciones Digitales*, disponible en <https://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-702477/1>. [Fecha de consulta: 13-II-2025].
- DÍAZ-CORRALEJO, V., «La traducción castellana del *De mulieribus claris*», *Revistas Científicas Complutenses*, n.º extraordinario, 2001, pp. 241-261.

- DÍAZ PADRÓN, M., «Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Heinrich Aldegrevier en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, n.º 11, 1983, p. 97.
- DÍAZ PADRÓN, M., «Una tercera réplica del “Suicidio de Lucrecia” del maestro Papagayo, del Museo del Prado, atribuida a Lucas Cranach», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 9, n.º 25-27, 1988, pp. 29-32.
- FUNDACIÓN KRESS, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección Kress*, disponible en <https://www.kressfoundation.org/kress-collection/artwork/1da7fd1a639c2f7d3f02c344d637516fb302983a6459a2411780fa02469f952e>. [Fecha de consulta: 05-IV-2025].
- GALERÍA BORGHESE, «Lucrecia», *La Colección*, disponible en <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/lucretia-2>. [Fecha de consulta: 28-IV-2025].
- GARCÍA HERRERO, M.^a C., «*Ostentatio Mammarum*. Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna», en Cid López, R. M.^a (coord.), *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 2010, pp. 285-298.
- GARRARD, M. D., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990.
- HERRERO MEDINA, M., «La muerte de Lucrecia: una decisión de índole familiar», *Anuario*, n.º 25, 2021, pp. 50-71.
- HERRSCHAFT, J. y HEYDENREICH, G., «Una Lucrecia de Lucas Cranach el Viejo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 8, 2014, pp. 3-17.
- HULTS, L. C., «“Lucrecia” de Durero: Hablando del silencio de las mujeres», *The University of Chicago Press*, vol. 16, n.º 2, 1991, pp. 205-237.
- INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO, «Tarquinio y Lucrecia», *Arte y Artistas*, disponible en <https://www.artic.edu/artworks/64920/tarquin-and-lucretia>. [Fecha de consulta: 16-III-2025].

INSTITUTO DE ARTE DE MINEÁPOLIS, «Lucrecia», *Colecciones*, disponible en <https://collections.artsmia.org/art/529/lucretia-rembrandt-van-rijn>. [Fecha de consulta:20-III-2025].

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, F. J., «Ambigüedades barrocas», *Cuadernos de Filología Francesa*, n.º 11, 1999, pp. 153-161.

MCGRATH, J. E., *Artemisia: A Reflection of Women's Rights* (Trabajo de Fin de Máster), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Lindenwood, 2019, disponible en <https://digitalcommons.lindenwood.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=theses> [Fecha de consulta: 07-V-2025].

MUSEO DEL LOUVRE, «Lucrecia y Tarquinio», *Colecciones*, disponible en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059594>. [Fecha de consulta: 07-IV-2025].

MUSEO DIGITAL DE BRANDEMBURGO, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección de Pintura de Berlín-Brandeburgo de la Fundación de los Palacios y Jardines Prusianos*, disponible en <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/tarquini-lucrezia>. [Fecha de consulta: 05-IV-2025].

MUSEO GETTY, «Lucrecia», *Colección del museo*, disponible en <https://www.getty.edu/art/collection/object/109Q8G>. [Fecha de consulta: 10-IV-2025].

MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Arte Moderno y Contemporáneo*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656455>. [Fecha de consulta: 15-IV-2025].

MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Colección Robert Lehman*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459018>. [Fecha de consulta: 02-III-2025].

MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Pinturas y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336753>. [Fecha de consulta: 15-III-2025].

- MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Pinturas y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372747>. [Fecha de consulta: 15-III-2025].
- MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Dibujos y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337075>. [Fecha de consulta: 13-III-2025].
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO, «Cleopatra», *Colección*, disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cleopatra/7531f3b5-193f-4fe1-8b55-508e507c0fa9>. [Fecha de consulta: 28-IV-2025].
- MUSEOS ESTATALES DE BERLÍN, «Los héroes de Cranach, desde Lucrecia hasta Lutero», *Patrimonio Cultural Prusiano*, disponible en <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/cranachs-heroes-from-lucretia-to-luther/>. [Fecha de consulta: 23-IV-2025].
- NATIONAL GALLERY OF ART, «Lucrecia», *Ediciones Online de la Galería Nacional de Arte*, disponible en <https://www.nga.gov/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings.html>. [Fecha de consulta: 20-III-2025].
- NATIONAL GALLERY OF ART, «Lucrecia», *Pinturas Holandesas del siglo XVII*, disponible en <https://www.nga.gov/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings.html>. [Fecha de consulta: 04-IV-2025].
- NATIONAL GALLERY OF ART, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41640.html>. [Fecha de consulta: 06-IV-2025].
- OTERO VIDAL, M., «¿“Si adulterata, cur laudata...”?», *Scriptura*, n.º 12, 1996, pp. 33-49.
- PÉREZ, E. B., «Las mujeres en La Divina Comedia», *Revistas UNNE*, n.º 8, 1998, pp. 169-191.
- ROCCO, P., *Maniera Devota/Mano Donnesca. Women, Virtue and Visual Imaginery during The Counter-Reformation in the Papal States, 1575-1675* (tesis doctoral), Departamento de Historia del Arte, Universidad de Nueva York, 2014. Disponible en https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/101/. [Fecha de consulta: 11-IV-2025].

- KAMEN, H., «La política religiosa de Felipe II», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 7, 1998, pp. 21-33.
- SPEAR, R. E., *Divine Guido: Religion, Sex, Money and Arte in the World of Guido Reni*, New Haven, Universidad de Yale, 1997.
- THE FITZWILLIAM MUSEUM, «La violación de Lucrecia», *Stories and Histories*, disponible en <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/context/stories-and-histories/the-rape-of-lucretia>. [Fecha de consulta: 17-IV-2025].
- THE FITZWILLIAM MUSEUM, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/914>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].
- THE LEIDEN COLLECTION, «Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].
- THE LEIDEN COLLECTION, «Muerte de Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].
- THE NATIONAL GALLERY, «Retrato de una mujer inspirado en Lucrecia», *Arte y Artistas*, disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lorenzo-lotto-portrait-of-a-woman-inspired-by-lucretia>. [Fecha de consulta: 24-II-2025].
- VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas en la Península Ibérica», *Anas*, n.º 27-28, 2019, pp. 241-261.

V. RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES



[Fig. 1]

Autor: Rafael Sanzio

Título: *Lucrecia*

Cronología: 1508-1510

Técnica: Dibujo con pluma y tinta

Institución: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.⁶⁸

⁶⁸ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *Colección. Dibujos y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337075>. [Fecha de consulta: 13-III-2025].



[Fig. 2]

Autor: Alberto Durero

Título: *Suicidio de Lucrecia*

Cronología: 1518

Técnica: Óleo sobre madera de tilo

Institución: Pinacoteca Antigua de Múnich.⁶⁹

⁶⁹ DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MICHIGAN, «DURERO, ALBERTO / Suicidio de Lucrecia / 1518», *Librería, Colecciones Digitales*, disponible en <https://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-702477/1>. [Fecha de consulta: 13-II-2025].



[Fig. 3]

Autor: Maestro del Papagayo

Título: *La muerte de Lucrecia*

Cronología: 1501-1550

Técnica: Óleo sobre tabla

Institución: Museo Nacional del Prado, Madrid.⁷⁰

⁷⁰ DÍAZ PADRÓN, M., «Una tercera réplica...», p. 29.



[Fig. 4]

Autor: Lorenzo Lotto

Título: *Retrato de mujer inspirado en Lucrecia*

Cronología: 1530-1533

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Galería Nacional de Londres.⁷¹

⁷¹ THE NATIONAL GALLERY, «Retrato de una mujer inspirado en Lucrecia», *Arte y Artistas*, disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lorenzo-lotto-portrait-of-a-woman-inspired-by-lucretia>. [Fecha de consulta: 24-II-2025].



[Fig. 5]

Autor: Maestro de Marradi

Título: *El funeral de Lucrecia*

Cronología: Finales del siglo XV – principios del siglo XVI

Técnica: Témpera y oro sobre madera

Institución: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.⁷²

⁷² MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Colección Robert Lehman*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459018>. [Fecha de consulta: 02-III-2025].



[Fig. 6]

Autor: Lucas Cranach 'el Viejo'

Título: *Lucrecia*

Cronología: 1534

Técnica: Óleo sobre tabla de haya

Institución: Museo de Bilbao.⁷³

⁷³ BILBAO MUSEOA, «Lucrecia», *Colección online y banco de imágenes*, disponible en <https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/lucrecia/>. [Fecha de consulta: 02-III-2025].



[Fig. 7]

Autor: Bazzi Giovanni Antonio, 'il Sodoma'

Título: *Muerte de Lucrecia*

Cronología: h. 1515-1516

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Galería Sabauda de Turín.⁷⁴

⁷⁴ GARRARD, M. D., *Artemisia Gentileschi...*, pp. 223-224.



[Fig. 8]

Autor: Lucas Cranach 'el Viejo'

Título: *Lucrecia*

Cronología: 1535

Técnica: Pintura sobre madera de tilo

Institución: Museo Estatal de Baja Sajonia de Hannover.⁷⁵

⁷⁵ CRANACH DIGITAL ARCHIVE, «Lucretia», *Lucas Cranach*, disponible en https://lucascranach.org/de/DE_NLMH_PAM775/. [Fecha de consulta: 12-III-2025].



[Fig. 9]

Autor: Lucas Cranach 'el Viejo'

Título: *Lucrecia*

Cronología: h. 1518

Técnica: Pintura sobre madera de tilo

Institución: Museo del Paisaje de Hesse, Kassel.⁷⁶

⁷⁶ HERRSCHAFT, J. y HEYDENREICH, G., «Una Lucrecia de...», p. 7.



[Fig. 10]

Autor: Hendrick Goltzius

Título: *Lucretia y sus damas hilando*

Cronología: 1578-1579

Técnica: Grabado

Institución: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.⁷⁷

⁷⁷ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucretia», *La Colección. Pinturas y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336753>. [Fecha de consulta: 15-III-2025].



[Fig. 11]

Autor: Giuseppe Salviati, o Porta, llamado 'Il Salviati'

Título: *Lucrecia instruyendo a sus hijas en costura*

Cronología: 1557

Técnica: Xilografía

Institución: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.⁷⁸

⁷⁸ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Pinturas y grabados*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372747>. [Fecha de consulta: 15-III-2025].



[Fig. 12]

Autor: Willem de Poorter

Título: *Lucrecia en el trabajo*

Cronología: 1633

Técnica: Óleo sobre roble

Institución: Museo de los Agustinos, Toulouse.⁷⁹

⁷⁹ VALTIERRA LACALLE, A., «Iconografía de Lucrecia...», p. 244.



[Fig. 13]

Autor: Tiziano

Título: *Tarquinio y Lucrecia*

Cronología: 1571

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Museo Fitzwilliam, Cambridge.⁸⁰

⁸⁰ THE FITZWILLIAM MUSEUM, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/914>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].



[Fig. 14]

Autor: Jacopo Robusti, 'Tintoretto'

Título: *Tarquinio y Lucrecia*

Cronología: 1578-1580

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Instituto de Arte de Chicago.⁸¹

⁸¹ INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO, «Tarquinio y Lucrecia», *Arte y Artistas*, disponible en <https://www.artic.edu/artworks/64920/tarquin-and-lucretia>. [Fecha de consulta: 16-III-2025].



[Fig. 15]

Autor: Felice Ficherelli (atribución)

Título: *Tarquinio y Lucrecia*

Cronología: h. 1640

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Academia Nacional de san Lucas en Roma.⁸²

⁸² ACADEMIA NACIONAL DE SAN LUCAS, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección*, disponible en <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/tarquini-lucrezia>. [Fecha de consulta: 16-III-2025].



[Fig. 16]

Autor: Artemisia Gentileschi

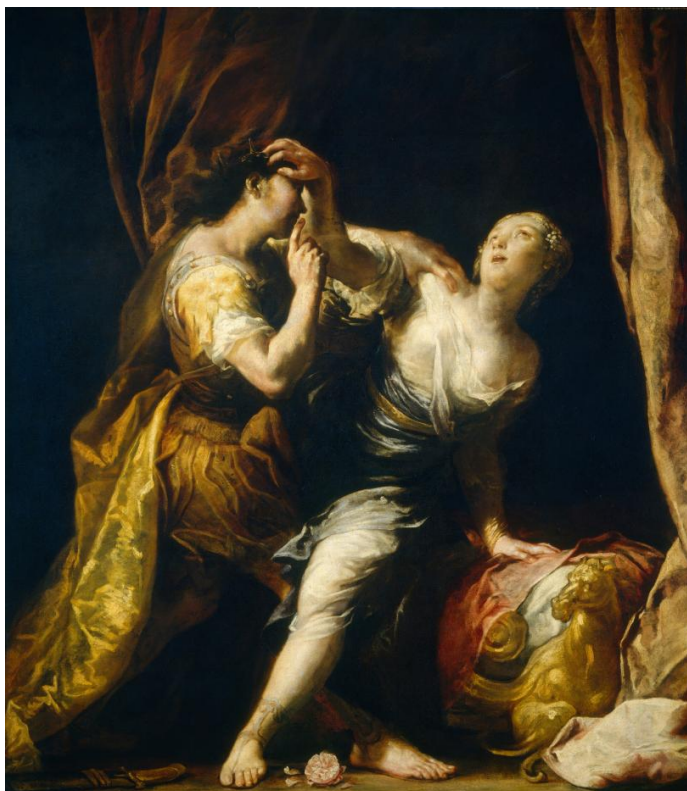
Título: *La violación de Lucrecia*

Cronología: 1645-1650

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Palacio Nuevo de Potsdam.⁸³

⁸³ MUSEO DIGITAL DE BRANDEMBURGO, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección de Pintura de Berlín-Brandeburgo de la Fundación de los Palacios y Jardines Prusianos*, disponible en <https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/tarquini-lucrezia>. [Fecha de consulta: 05-IV-2025].



[Fig. 17]

Autor: Giuseppe Maria Crespi

Título: *Tarquinio y Lucrecia*

Cronología: h. 1695-1700

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Colección de Samuel H. Kress, Galería Nacional de Arte de Washington, D.C.⁸⁴

⁸⁴ FUNDACIÓN KRESS, «Tarquinio y Lucrecia», *Colección Kress*, disponible en <https://www.kressfoundation.org/kress-collection/artwork/1da7fd1a639c2f7d3f02c344d637516fb302983a6459a2411780fa02469f952e>. [Fecha de consulta: 05-IV-2025].



[Fig. 18]

Autor: Luca Giordano

Título: *Lucrecia y Tarquinio*

Cronología: Primer cuarto del siglo XVIII

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Institución: Museo del Louvre, París.⁸⁵

⁸⁵ MUSEO DEL LOUVRE, «Lucrecia y Tarquinio», *Colecciones*, disponible en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059594->. [Fecha de consulta: 07-IV-2025].



[Fig. 19]

Autor: Luca Giordano

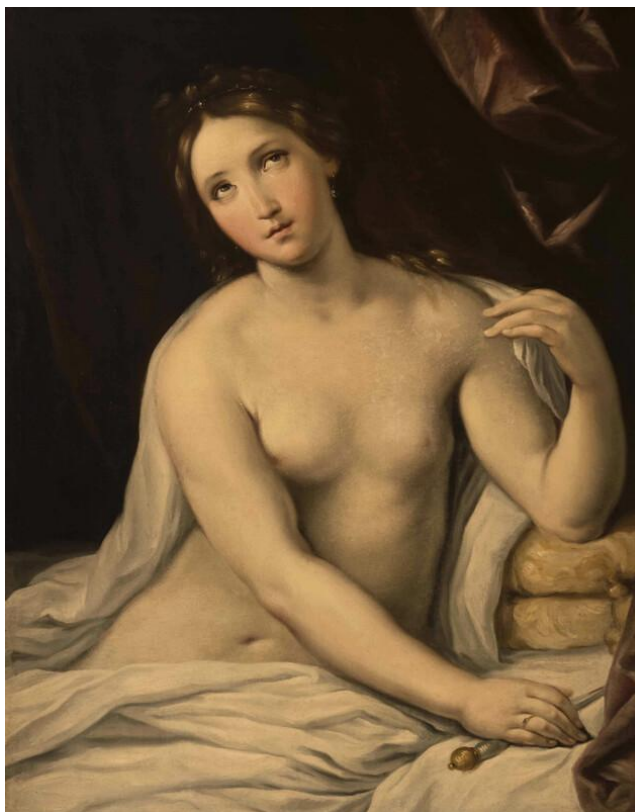
Título: *Tarquinio y Lucrecia*

Cronología: 1663

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Museo de Capodimonte, Nápoles.⁸⁶

⁸⁶ CATÁLOGO GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL, «Tarquinio y Lucrecia», *Catálogo*, disponible en <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500626061>. [Fecha de consulta: 23-IV-2025].



[Fig. 20]

Autor: Elisabetta Sirani

Título: *Lucretia*

Cronología: h. 1650-1674

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Colección Borghese, Roma.⁸⁷

⁸⁷ GALERÍA BORGHESE, «Lucretia», *La Colección*, disponible en <https://www.collezione Galleriaborghese.it/en/opere/lucretia-2>. [Fecha de consulta: 28-IV-2025].



[Fig. 21]

Autor: Guido Reni

Título: *Lucrecia*

Cronología: 1640-1642

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.⁸⁸

⁸⁸ MUSEO METROPOLITANO DE ARTE, «Lucrecia», *La Colección. Arte Moderno y Contemporáneo*, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656455>. [Fecha de consulta: 15-IV-2025].



[Fig. 22]

Autor: Guido Reni

Título: *Cleopatra*

Cronología: 1621-1626

Técnica: Óleo sobre Lienzo

Institución: Museo Nacional del Prado, Madrid.⁸⁹

⁸⁹ MUSEO NACIONAL DEL PRADO, «Cleopatra», *Colección*, disponible en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cleopatra/7531f3b5-193f-4fe1-8b55-508e507c0fa9>. [Fecha de consulta: 28-IV-2025].



[Fig. 23]

Autor: Artemisia Gentileschi

Título: *Lucrecia*

Cronología: h. 1623-1625

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Colección Gerolamo Etro, Milán.⁹⁰

⁹⁰ MCGRATH, J. E., *Artemisia: A Reflection of Women's Rights* (Trabajo de Fin de Máster), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Lindenwood, 2019, disponible en <https://digitalcommons.lindenwood.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=theses>. [Fecha de consulta: 07-V-2025].



[Fig. 24]

Autor: Artemisia Gentileschi

Título: *Lucrecia*

Cronología: 1627

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Museo J. Paul Getty, California.⁹¹

⁹¹ MUSEO GETTY, «Lucretia», *Colección del museo*, disponible en <https://www.getty.edu/art/collection/object/109Q8G>. [Fecha de consulta: 10-IV-2025].



[Fi. 25]

Autor: Luca Giordano

Título: *La muerte de Lucrecia*

Cronología: h. 1660

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Museo Calvet de Aviñón.⁹²

⁹² AGORHA, «La muerte de Lucrecia», *Plataforma de donaciones de la investigación del Instituto Nacional de Historia del Arte*, disponible en <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/d236c17c-936c-48c4-a5c9-d7d7bc97d22b>. [Fecha de consulta: 11-IV-2025].



[Fig. 26]

Autor: Caspar Netscher

Título: *Lucretia*

Cronología: h. 1665-1667

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: La Colección Leiden, Nueva York.⁹³

⁹³ THE LEIDEN COLLECTION, «Lucretia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].



[Fig. 27]

Autor: Rembrandt van Rijn

Título: *Lucretia*

Cronología: 1664

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Galería Nacional de Arte de Washington.⁹⁴

⁹⁴ NATIONAL GALLERY OF ART, «Lucretia», *Ediciones Online de la Galería Nacional de Arte*, disponible en <https://www.nga.gov/research/online-editions/17th-century-dutch-paintings.html>. [Fecha de consulta: 20-III-2025].



[Fig. 28]

Autor: Rembrandt van Rijn

Título: *Lucrecia*

Cronología: 1666

Técnica: Óleo sobre lienzo

Institución: Instituto de Arte de Mineápolis.⁹⁵

⁹⁵ INSTITUTO DE ARTE DE MINEÁPOLIS, «Lucrecia», *Colecciones*, disponible en <https://collections.artsmia.org/art/529/lucretia-rembrandt-van-rijn>. [Fecha de consulta: 20-III-2025].



[Fig. 29]

Autor: Frans van Mieris 'el Viejo'

Título: *Muerte de Lucrecia*

Cronología: 1679

Técnica: Óleo sobre tabla

Institución: La Colección Leiden, Nueva York.⁹⁶

⁹⁶ THE LEIDEN COLLECTION, «Muerte de Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].



[Fig. 30]

Autor: Frans van Mieris 'el Viejo'

Título: *La visita del doctor*

Cronología: 1667

Técnica: Óleo sobre tabla

Institución: Museo J. Paul Getty de Los Ángeles.⁹⁷

⁹⁷ THE LEIDEN COLLECTION, «Muerte de Lucrecia», *The Leiden Collection Catalogue*, disponible en <https://www.theleidencollection.com/archive/>. [Fecha de consulta: 10-III-2025].