

# Una *Lucrecia* de Lucas Cranach el Viejo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Jana Herrschaft  
Gunnar Heydenreich

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

#### **Créditos fotográficos**

- © Biblioteca Nacional de España: fig. 10
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 8 y 11-17
- © Cranach Digital Archive: fig. 3
- © Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler: fig. 6
- © Kunstsammlungen der Veste Coburg: fig. 5
- © Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien: fig. 7
- © IPCE-Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: fig. 9
- © Museumslandschaft Hessen Kassel / Ute Brunzel / The Bridgeman Art Library: fig. 2
- © Westermann - ARTOTHEK: fig. 4

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 8, 2014, pp. 85-119.

Con el patrocinio de:



**metro bilbao**

## Introducción

Lucrecia [fig. 1] juguetea nerviosa con el velo entre los dedos. Su mirada es introspectiva. ¿Acaso es consciente de que el manto ya se le ha caído de los hombros? Es probable que esta prenda guarnecida de piel no se detenga en sus caderas y acabe deslizándose hasta el suelo, dejando a la mujer completamente desnuda. Sin embargo, da la sensación de que ella está totalmente pendiente del puñal que sostiene en la mano derecha, puñal que pondrá fin a su vida.

Cuando en 1974 se celebró en Basilea la gran exposición sobre Cranach<sup>1</sup>, de este cuadro no se sabía prácticamente nada, excepto que antaño formaba parte de una colección madrileña y que en 1950 había sido publicado por Christian Zervos<sup>2</sup>. Gracias a la reproducción de Dieter Koeplin en el catálogo de la muestra, «um sie nicht vergessen zu Lassen»<sup>3</sup>, los propietarios se pusieron en contacto con él. Desde entonces no sólo se ha investigado la procedencia de esta *Lucrecia*, sino que ha pasado a pertenecer a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El presente artículo aborda aspectos históricos, iconográficos y técnicos de esta obra maestra que Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553) pintó en 1534 y a la que los investigadores apenas han prestado atención hasta la fecha.

## Tema y contexto histórico

El cuadro representa a la heroína clásica Lucrecia, de pie, desnuda, de medio cuerpo, sobre un fondo oscuro. En esta composición frontal que llena el cuadro, la protagonista inclina la cabeza hacia la derecha de la pintura, mientras que sus caderas están ligeramente orientadas hacia la izquierda. Con esta forma serpenteante y ligeramente girada sobre el propio eje del cuerpo, Cranach confiere a la figura una pose llena de vida y movimiento. Su mano izquierda, que sujeta sobre el cuerpo el velo transparente, y el manto que cubre la piel caído sobre las caderas refuerzan la sensación de instantánea de la imagen. La bella heroína sostiene en la mano derecha la afilada daga apuntada hacia arriba contra su cuerpo. Ya han brotado unas gotas de sangre y en su rostro se dibuja el dolor, aunque su mirada traduce vacío y ausencia.

1 Koeplin/Falk 1974-1976, pp. 664, 666, fig. 323.

2 Zervos 1950, p. 63, fig.

3 «Para que no caiga en el olvido». Koeplin/Falk 1974-1976, p. 666.



© Material protegido

1. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1534  
Óleo sobre tabla. 50,4 x 36,4 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 12/79

Además del manto orlado de piel, Lucrecia luce joyas propias de una dama noble. Lleva una gargantilla engarzada con piedras preciosas y una fina cadena que, al adoptar la forma de su cuerpo, realza su feminidad. En contraste con ello, la redecilla negra que recoge su cabello rubio resulta muy sencilla.

La historia del suicidio de la virtuosa romana Lucrecia y del mito de la fundación de la República romana nos la cuenta el escritor romano Tito Livio<sup>4</sup> (*Historia de Roma* I, 57-59), según el cual Lucrecia vivió en el siglo VI a. C. y fue la bella y casta esposa del romano Colatino. En aquella época gobernaba Roma el rey Lucio Tarquino el Soberbio, cuyo ejército pretendía tomar la ciudad de Ardea. Tras un ataque fallido, las fuerzas pusieron sitio a la ciudad y, como no había mucha actividad en el entorno, los príncipes se distraían con festines y bacanales. Durante una de aquellas orgías celebradas por Sexto Tarquino, hijo del rey, en la que también participaba Colatino, se dedicaron a comparar las virtudes de sus respectivas esposas. Cada uno alabó exaltadamente a la suya y la competición fue enardeciendo los ánimos. Colatino propuso que cabalgaran hasta Roma para ir a comprobar lo que hacían ellas durante la ausencia de sus maridos, pues una impresión producida por una visita sorpresa resultaría más elocuente que cualquier alabanza. La propuesta fue bien acogida y los hombres se encaminaron a Roma. Mientras que todas se divertían en banquetes en compañía de sus amigas, Lucrecia era la única que permanecía en su casa hilando lana. Así resultó vencedora en la prueba y su esposo invitó a los príncipes a su casa.

A Sexto Tarquino no sólo le impresionó la laboriosidad de Lucrecia sino también su belleza. Al cabo de unos días, volvió a visitarla sin que lo supiera Colatino y la mujer lo recibió cordialmente. Después de la cena, se quedó a pasar la noche en la habitación de invitados y, cuando todos dormían, se introdujo espada en mano en los aposentos de ella, declarándole su amor y tratando de obtener sus favores con ruegos y amenazas. Pero ni siquiera el miedo a morir doblegó a la mujer. Sexto la amenazó con mancillar su honra, matándola no sólo a ella sino también a un esclavo suyo, para que todos pensaran que él la había sorprendido cometiendo adulterio con su sirviente. Atemorizada por aquella deshonra, Lucrecia cedió a los deseos de Sexto.

Después de que éste se marchara de la casa, envió un mensajero a Roma requiriendo la presencia de su padre Espurio Lucrecio y otro a Ardea en busca de su esposo Colatino. Éstos la encontraron llorando en sus aposentos y ella les relató lo sucedido. A continuación les hizo jurar que vengarían aquella afrenta. Padre y esposo le dieron su palabra y la exoneraron de toda culpa. Sin embargo, Lucrecia blandió un puñal y se lo clavó en el corazón para que, tomando su ejemplo, en el futuro ninguna mujer infiel pudiera sobrevivir a la deshonra. Espurio y Colatino difundieron lo ocurrido por toda Roma, lo que suscitó un levantamiento popular que provocó el derrocamiento de la familia real y la proclamación de la República romana.

Como encarnación de la virtud, la castidad, la fidelidad y la honra de las mujeres, la representación de Lucrecia gozó de gran popularidad<sup>5</sup>, particularmente en el siglo XVI. En su producción Cranach le presta una atención excepcional. En el catálogo de obras elaborado por Max J. Friedländer y Jakob Rosenberg en 1979<sup>6</sup>, se registran treinta y cinco variantes de la heroína pagana erigida en modelo de virtud en una sociedad de moralidad cristiana. Actualmente se conoce aproximadamente el doble de versiones atribuidas a Lucas Cranach el Viejo, Lucas Cranach el Joven, su taller y su entorno, así como a imitadores y copistas.

En el Renacimiento el tema de Lucrecia no sólo se volvió a descubrir sino que florecieron las representaciones de este personaje, por lo que procede explicar brevemente el vínculo entre la historia clásica de Tito Livio y las composiciones de Cranach. En general, los cuadros de este artista en los que los personajes

---

4 Livius 1909, pp. 72-74.

5 Sobre este tema, pueden consultarse Bierende 2002; Follak 2002, en <http://kops.ub.uni-konstanz.de/volltexte/2002/914> [consulta: 30/11/2008]; Livius 1909.

de las leyendas clásicas aparecen casi siempre desnudos se interpretaban según los baremos culturales de la época y el erotismo que éstos legitimaban. Sin embargo, es poco probable que sucediera así en la mayoría de las cortes del Imperio Germánico. Cranach era pintor en la corte de Wittenberg, que se situaba precisamente en oposición a las renacentistas de Italia y de los Habsburgo, consideradas pecaminosas y libidinosas. El príncipe elector Federico III llevó a cabo reformas en las principales instituciones del territorio bajo su dominio y ya en su época fue apodado «el Sabio».

Llegados a este punto, recuperemos la explicación aportada por Edgar Bierende<sup>7</sup>: las reformas de Federico III también afectaron a la Universidad de Wittenberg. Bajo la influencia de Lutero y Melanchthon, surgieron nuevos modelos interpretativos de los textos históricos, en virtud de los cuales los mitos clásicos dejaron de explicarse únicamente desde el punto de vista de la moral cristiana y pasaron a hacerlo en su contexto de origen. Esto condujo a una nueva valoración de la literatura pagana y a una traducción positiva de la misma, según la cual los gobernantes de la época clásica habían codificado el derecho imperial en la tierra y habían introducido en la sociedad valores como la justicia, la virtud, el honor y la paz. La nueva interpretación cristiana humanista de la historia se basaba en el principio de la coexistencia en una misma época de distintas culturas y religiones. De ahí surgió una contraposición entre héroes clásicos y reyes bíblicos, entre poetas clásicos y profetas bíblicos, así como entre sabios clásicos y virtuosos cristianos. Como consecuencia de ello, además de producirse una sincronización de la historia clásica y la cristiana, la historia se desvinculó de la teología. Los ejemplos sirvieron por consiguiente de modelo para los príncipes, con el objetivo de que Cristo pudiera encontrar su lugar en la historia, para poder asumir la responsabilidad moral y ética. Esto significa, por tanto, que el hecho de que príncipes y reyes se volvieran hacia Dios o se distanciaran de él es decisivo en la perpetuación o la caída de reinos y dinastías. Lo primero sólo lo puede garantizar un príncipe que profese las virtudes cristianas. Contrariamente a esto, la dinastía de un tirano perecerá, como pone de manifiesto el ejemplo de Sexto Tarquinio y Lucrecia<sup>8</sup>.

La teoría de Bierende proporciona una explicación adicional al hecho de que Cranach pintara un número tan elevado de representaciones de Lucrecia. Sin embargo no aclara por qué representó el tema, y concretamente la *Lucrecia* de Bilbao, de una manera tan erótica. Las normas aparentemente tan contradictorias que hacen que la mujer de este cuadro oscile entre una lascivia provocadora y una rotunda castidad<sup>9</sup> le confieren un atractivo erótico que podría inducir al espectador a pensar que ésta tal vez comparta con él una intención sexual. Sin embargo, una observación más detenida revela una recriminación, la del observador y sus pensamientos impúdicos, tal vez compartidos con Sexto. Y la recriminación de sí misma, por verse expuesta a esta vergüenza. Porque Lucrecia sufre tras su belleza y deja clara la motivación de su suicidio. Desesperada, quiere huir en su desnudez del observador y esto sólo puede hacerlo de una manera: quitándose la vida<sup>10</sup>.

Cranach absorbe muy pocas influencias italianizantes en sus representaciones de Lucrecia, lo que tal vez se explique por el distinto contexto cultural e histórico de Alemania e Italia. Mientras que el Renacimiento italiano se caracterizó por el resurgimiento de los clásicos y se interpretó como el antecedente histórico directo del país, el norte no contaba con una tradición clásica de este tipo. En cambio se produjo una conexión con el estilo artístico medieval, que se consideró el antecedente directo de la propia historia, así como un ulterior desarrollo de las formas de la baja Edad Media<sup>11</sup>.

---

6 Friedländer/Rosenberg 1979.

7 Bierende 2002, pp. 171-173.

8 *Ibid.*, pp. 184-190.

9 Follak 2002, p. 23.

10 *Ibid.*, p. 66.

11 Bierende 2002, p. 123.



2. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucretia*, c. 1518  
 Óleo sobre tabla. 41,6 x 28,3 cm  
 Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Alemania  
 N.º inv. GK14



3. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553) o el Joven (1515-1586)  
*Lucretia*, c. 1540-1545  
 Óleo sobre tabla. 76,2 x 55,4 cm  
 Colección particular

En las pinturas italianas Lucrecia aparece representada siguiendo el modelo de los clásicos romanos, con un atuendo intemporal o de tendencia clásica, y es manifiesta la preocupación por plasmar correctamente la anatomía del cuerpo. También en los numerosos cuadros de Cranach en los que aparece esta heroína existe un patente interés por el desnudo de la figura humana. Sin embargo, su delicada gracia recuerda más bien las formas tardogóticas<sup>12</sup>. Además, las Lucrecias de Cranach llevan prendas o accesorios propios del atuendo típico alemán de la primera mitad del siglo XVI: varias representaciones la muestran con un traje de mangas acuchilladas y una camisola interior de codos abullonados, como en el cuadro de 1518 de Kassel [fig. 2]. Llama la atención el número de obras en las que Lucrecia se cubre con un manto guarnecido de piel, como en la tabla de hacia 1540-1545 perteneciente a una colección particular belga [fig. 3]. Esta prenda resulta menos ostentosa en la versión de Bilbao, aspecto que la acerca a la *Lucretia* de Hannover de 1535 [fig. 4], donde quien contempla la obra se pregunta cómo un manto puede sostenerse de esta manera alrededor de las caderas, por lo que la forma de representación seguramente sugiera también una imagen instantánea. Sin embargo, en su conjunto la *Lucretia* de Hannover resulta más estática<sup>13</sup>. Otra obra con la que se puede establecer una comparación es la de 1538, que se conserva en el Muzeum Palac w Wilanowie de Varsovia. En ésta da la sensación de que Lucrecia está sentada, con el manto sobre el regazo, lo que descarta la posibilidad de que se le caiga<sup>14</sup>.

12 Friedländer/Rosenberg 1979, p. 32.

13 En una carta de 2009 dirigida a los entonces propietarios, Koeplin ya señaló la semejanza con la *Lucretia* de Hannover, si bien consideraba el cuadro de Bilbao de mayor calidad.

14 Véase *Lucretia*, PL\_WPM\_Wil1749, en Cranach Digital Archive, <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php> (05/12/2013).



4. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1535  
 Óleo sobre tabla. 51,7 x 34,8 cm  
 Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Alemania  
 N.º inv. PAM775



5. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, después de 1537  
 Óleo sobre tabla. 51 x 35 cm  
 Kunstsammlungen der Veste Coburg, Alemania  
 N.º inv. M160

Ya en 1530 salió del taller de los Cranach una *Lucrecia* en la que —a semejanza de la de Bilbao— el manto se cae de los hombros en el instante del suicidio. En este cuadro, que actualmente se encuentra en Helsinki (Sinebrychoffin Taidemuseo)<sup>15</sup>, la mujer es representada ya desnuda, mientras que Cranach, en la versión de Bilbao, realizada cuatro años más tarde, juega con la imaginación del espectador. Las posteriores de Hannover y Varsovia aparecen como figuras muy estáticas e inmóviles. En cambio, las *Lucrecias* de Helsinki y Bilbao se escoran en un movimiento del cuerpo que gira sobre su propio eje, dando la sensación de anunciar la lucha contra la muerte. Este tipo de oscilación vuelve a aparecer en la de Coburgo (Veste Coburg), pintada después de 1537 [fig. 5], en la que el artista, sin embargo, renuncia al manto que se le cae a la protagonista.

Lo interesante de la *Lucrecia* de Bilbao, además de la posición del cuerpo, es la expresión del rostro. Da la sensación de que Cranach no alcanza del todo su propósito de transmitir una expresión de sufrimiento a través de unas cejas exageradamente arqueadas, si bien este intento concuerda con la instantánea dinámica del concepto general. En conjunto, sólo algunas de las representaciones de *Lucrecia* procedentes del taller de los Cranach ofrecen una expresión del rostro como ésta; entre ellas se cuentan las ya citadas y comparables de Helsinki y Varsovia. En muchas otras el bello rostro de la mujer no está desfigurado por el dolor<sup>16</sup>. A veces sólo unos labios ligeramente fruncidos delatan su lucha interior.

15 Véase *Lucretia*, FIN\_FNG\_S-1994-224, en Cranach Digital Archive, <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php> (05/12/2013).

16 Véase *Lucretia*, DE\_SPSG\_GKI30187, en Cranach Digital Archive, <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php> (05/12/2013).



6. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucretia*, c. 1525  
 Óleo sobre tabla. 79 x 64 cm  
 Kunstmuseum Basel  
 N.º inv. 1628  
 Detalle



7. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucretia*, 1532  
 Óleo sobre tabla. 37,5 x 24,5 cm  
 Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien  
 N.º inv. 557  
 Detalle

Al igual que el atuendo, las joyas que llevan al cuello las Lucrecias pintadas –collares, cadenas y gargantillas engarzadas con piedras preciosas– corresponden al gusto de la época. En algunas composiciones, la mujer está auténticamente cubierta de joyas, como se estilaba al parecer en la corte sajona<sup>17</sup>. La cadena de la obra de Bilbao se amolda a la silueta y con ello resalta su feminidad. La utilización del dibujo de este ornamento para realzar la figura femenina de la protagonista es un recurso estilístico que no vuelve a aparecer hasta la década de 1540, en imágenes como la *Lucretia* de Schleswig<sup>18</sup>.

Sorprendentemente sencilla en comparación con las joyas es la redecilla que recoge el cabello de la mujer. En las representaciones en las que Lucretia luce un peinado, su melena aparece o bien retirada y sujeta con unas cintas negras [fig. 6] o bien recogida con una valiosa cofia de seda adornada con perlas [fig. 7]. La versión de Bilbao, en la que se ve una sencilla redecilla negra, sólo se repite en la imagen de Hannover, en la que el accesorio resulta todavía menos ostentoso. La singular elección del tocado se explica por el hecho de que la figura llegue casi hasta el borde del soporte. Una cofia de seda adornada con perlas habría quedado cortada en la parte superior de la composición. La redecilla y el manto establecen una transición entre el estilizado cuerpo y el último término, sin la cual Lucretia se vería como una silueta recortada sobre el oscuro fondo.

Otro elemento que a primera vista es puramente decorativo es el velo, frecuentemente representado [figs. 3-6]. Subraya el mensaje de que Lucretia es una mujer casada<sup>19</sup>. Si bien la cofia es una prenda ampliamente asociada a la honra, el muy discreto velo, que también es símbolo del pudor, por su transparencia, pierde al parecer su relevancia. Le permite a la mujer expresar su sentimiento de vergüenza por lo acontecido. También la representación de Bilbao lleva un velo que cae desde la coronilla y cubre la frente de la mujer hasta los ojos. Cuelga a lo largo del hombro derecho y por encima del brazo, hasta llegar al primer término donde, a la altura del ombligo, lo sujeta con los dedos de la mano izquierda hasta desaparecer finalmente en un pliegue por debajo del manto. A la altura del codo de la protagonista, en el extremo derecho del cuadro, el delicado paño vuelve a desaparecer por debajo del manto. Imaginar que el velo se pierde bajo el manto de

17 Friedländer/Rosenberg 1979, p. 31.

18 Véase *Lucretia*, DE\_SHLM\_1998-12, en Cranach Digital Archive, <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php> (05/12/2013).

19 Koepplin/Falk 1974-1976, p. 662.

Lucrecia a lo largo de la espalda para resurgir a la altura del codo izquierdo da pie a algunas fantasías. Esta disposición algo singular puede considerarse un «contrapeso» al velo que se concentra en la parte izquierda de la imagen, con el objetivo de conseguir una composición equilibrada en la que es secundario que este accesorio adopte una disposición lógica.

El taller de los Cranach en Wittenberg se dedicó durante más de treinta años a este tema. Fruto de ello es la numerosa serie de cuadros con sus múltiples variaciones, de media figura o figura entera, vestida o desnuda, de pie o sentada, con la melena suelta o recogida, con o sin fondo de paisaje. Del trabajo realizado en el taller familiar, organizado hasta el más mínimo detalle, se sabe que parte de su eficiencia radicaba en la conservación de los bocetos, que se volvían a utilizar para futuros encargos<sup>20</sup>. Este procedimiento también se empleó en las series de Lucrecias. Sin embargo, la de Bilbao no se repitió en versiones similares como producto perteneciente a una serie sino que más bien es una pieza única que el taller de los Cranach, que sepamos, no duplicó ni repitió en otras similares.

## Procedencia

El cuadro que ahora pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao fue publicado por primera vez por Christian Zervos en 1950, aunque sin más datos que su anterior pertenencia a una colección madrileña y fechando la obra en 1537<sup>21</sup>. La misma ilustración la incluyó Dieter Koeplin en el catálogo de 1976<sup>22</sup> con motivo de la exposición organizada en Basilea dos años antes, datándola en 1531<sup>23</sup>. Partiendo de esta publicación, los propietarios se pusieron en contacto en 1982 con Koeplin. La obra seguía entonces en una colección particular española. En 2009 el experto emitió un dictamen<sup>24</sup>.

La documentación de los propietarios<sup>25</sup> revela un historial del cuadro rico en acontecimientos: perteneció durante varias generaciones a la familia del marqués de Rafal y aparece citado en un testamento de 1753 [fig. 8]. Probablemente llegó a España, concretamente a Orihuela (Murcia), procedente de Viena cuando, con motivo de la Paz de Viena (30 de abril de 1725), el marqués, partidario del archiduque de Austria en la guerra de Sucesión española en el siglo XVIII, fue amnistiado y pudo regresar de su exilio. La condesa de Vía Manuel (1850-1929), que también era marquesa de Rafal, envió la obra desde su palacio de Orihuela hasta su residencia en Madrid. La obra aparece mencionada en su testamento a favor de su hija, la duquesa de Sueca.

Durante la Guerra Civil española (1936-1939) la obra fue custodiada por la Junta de Recuperación del Tesoro Artístico y enviada al Museo del Prado. Se incluyó en las expediciones que organizó el museo madrileño durante la contienda para sacar los cuadros de la capital y que terminaron cerca de la frontera con Francia, primero en el castillo de Figueres y luego en el de Perelada (antiguamente, en el reverso del cuadro había una etiqueta que proporcionaba información sobre dicho traslado). Fue tal vez en el Museo del Prado donde Christian Zervos, amigo de Picasso —que por aquel entonces era el director—, tuvo la oportunidad de ver la obra y de hacer una fotografía que posteriormente incluyó en su libro. Después de la guerra, la tabla se devolvió a su propietario, el conde de La Granja [figs. 9 y 10], hijo de la duquesa de Sueca.

En 2009 los herederos del conde de La Granja pretendieron subastar la obra en la sala Christie's de Londres, pero no se autorizó su salida de España. Desde diciembre de 2012 *Lucrecia* es propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao y, por lo tanto, se expone al público.

---

20 Aschaffenburg 2007, p. 320.

21 Zervos 1950, 77, fig. p. 63.

22 Koeplin/Falk 1974-1976, pp. 664, 666, fig. 323.

23 Ambas dataciones se propusieron sin tener conocimiento de la fecha que aparece en el cuadro.

24 Agradecemos a Dieter Koeplin que nos haya facilitado los documentos.

25 Deseamos expresar nuestra gratitud al anterior propietario por habernos facilitado la información y los documentos.

2020/02/01 00  
798

SELO QUARTO, VEINTE MARAVEDIS, AÑO DE MIL SETECIENTOS Y CINCUENTA Y TRES.

Imposta trescientos y 2<sup>os</sup> 8300

Que ocho floreros con sus platos de bronce y dos lib.<sup>as</sup> Imposta tres quince ochenta reales de 80 8080

Que un retrato de Lucrecia, sobre tabla en ochenta lib.<sup>as</sup> Imposta un mil, y quinientos reales de 10200

Que tres laminas de plomo de la Virgen en ochenta lib.<sup>as</sup> Imposta ciento y veinte reales 8120

Que una de S.<sup>ta</sup> Rocía en quatro libras, Imp.<sup>ta</sup> sesenta y 2<sup>os</sup> 8060

Que una de S.<sup>ta</sup> Catalina, en dos libras, Imposta treinta y 2<sup>os</sup> 8030

Que un lienzo de la Coronación de S.<sup>ta</sup> Piedad en diez y seis libras Imposta doscientos, y quarenta reales 8220

Que una Lienzo de S.<sup>ta</sup> Piedad en diez lib.<sup>as</sup> Imp.<sup>ta</sup> cieno, y quing.<sup>ta</sup> 8150

Que un lienzo con un vestido en la Casa y Palacio del Duque de Sueca, en quince libras, Imposta doscientos y cinco reales 8225

Que ocho laminas de papel con 5228682-22-5

8. Testamento del marqués de Rafal, 1753  
Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao

RECIBO  
Nº 129 Expediente núm. 922

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL  
Instituto del Patrimonio Cultural de España  
COMISARIA GENERAL DEL SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL

Se entrega a D. Sr. Duque de Sueca, Abascal, 37, Depósito Museo del Prado de los cuadros que constan de su propiedad.

Nº de inventario	OBJETOS	Nº de inventario	Destino
1	Condesa de Via Mamel, con flores en la cabeza de busto.- 60 x 43.-Óvalo.-Bosales.-	908-4	13130-13
2	El Bautista.-70 x 94.-Flamenca XVI	908-3	13136-19
3	El Niño y San Juanito, de busto.-20 x 27.-Floranta XVI	908-1	13138-84
4	Fusador.-30 x 26.-Flamenca XVII	908-2	13135-3
5	San Carlos Borromeo.-67 x 49.-Italiana XVIII	908-5	13133-22
6	Retrato del Infante D. Luis Antonio Jaime de Borbón.- 49 x 40.- Goya 1783	908-6	13131-14
7	Retrato de señora joven de perfil de busto.-48 x 40.-Copia de Goya.-	908-7	13233-16
8	Retrato de la Marquesa de Villafranca con abanico en la ma. o.-37 x 72.-Copia antigua de Goya.-	908-3	13134-17
9	Marqués de Villafranca de media figura.- 87 x 72 Copia de Goya.-	908-1	13143-26
10	Retrato de señora con condecoración.-Copia de Goya 77 x 87.-	908-2	13143-26
11	Retrato del Sr. D. J. Borbón 49x60, Goya?	911	13133-15
12	Santo entierro.-23 x 28.-Italiana XVII	910-5	13129-3
13	Aderción de los pastores.-21 x 19.-Italiana XVII	910-6	13129-5
14	Retrato de D. Bárbara de Braganza.- 26 x 19 óvalo Española XVIII	910-3	13127-30
15	Lucrecia.- 65 x 41.-Lucas Cranach 1574	910-3	13127-10
16	Cristo crucificado y S. Francisco 23 x 18.-Española XVII	910-4	13127-31
17	Retrato de Felipe V7 con corona y banda azul 65 x 29.-Óvalo.-Española XVIII	910-1	13125-109.13732-3
18	Busto de viejo con barba.-47 x 26.-Española XVII	910-	13125-9
19	Familia del Infante D. Luis Antonio de Borbón.- 83 x 110.-Copia moderna de Goya?	922	13144-27

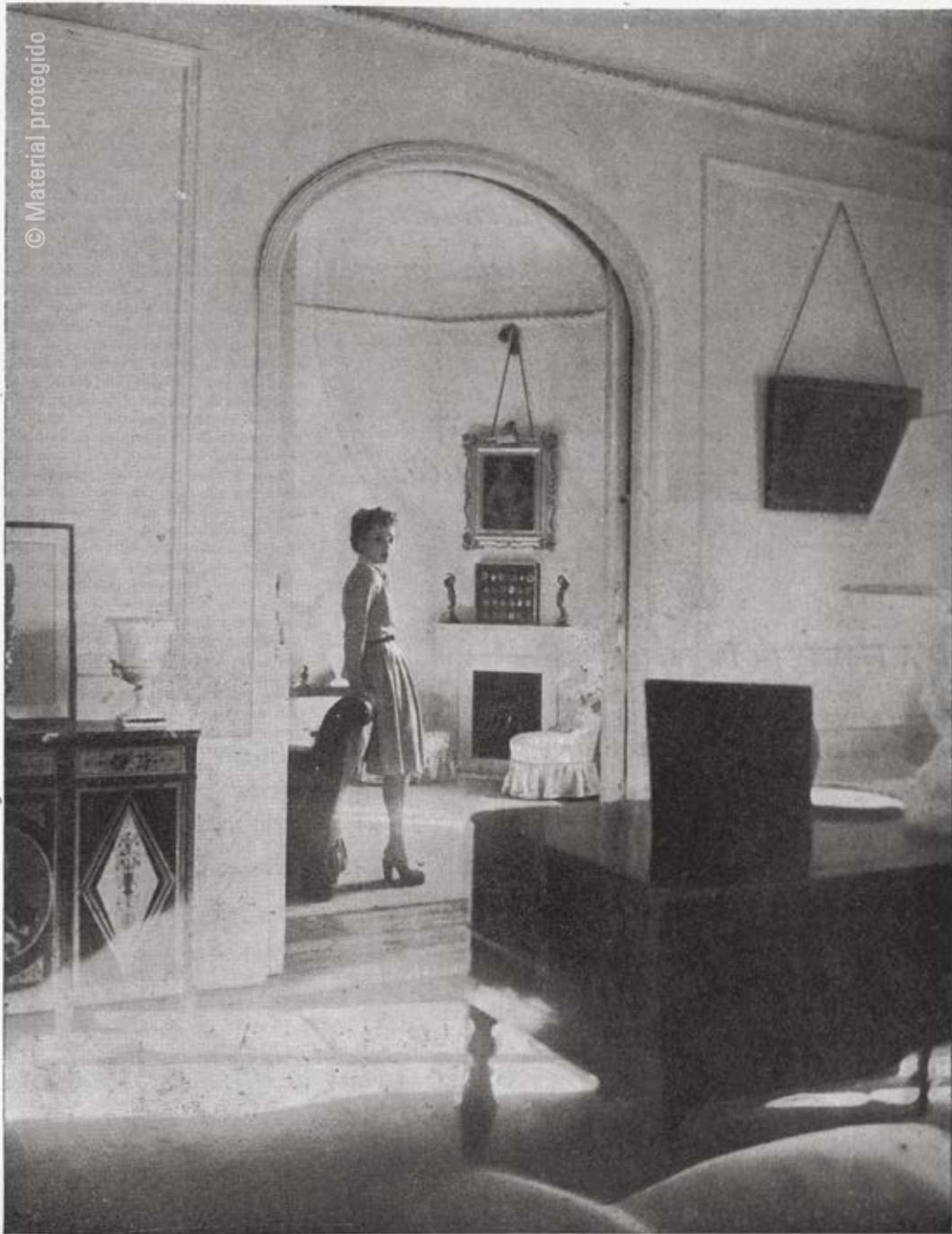
ES COPIA del original.

Madrid, 29 de septiembre de 1939.  
4<sup>ta</sup> sección.  
El propietario,  
D. Duque de Sueca

SERVICIO DE DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL  
ENTREGUESE por la Comisaria General del Servicio de Defensa del P. A. N.  
Hacia

9. Solicitud para la devolución de las obras pertenecientes al duque de Sueca, septiembre de 1939  
IPCE-Instituto del Patrimonio Cultural de España.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

© Material protegido



La condesa de La Granja

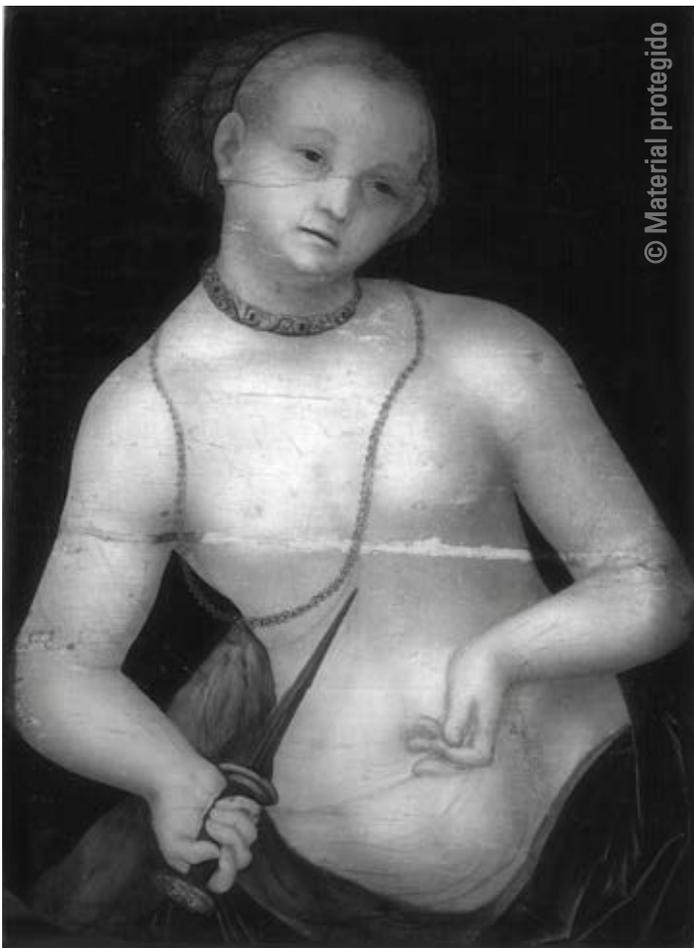
## Hogares

*La esbeltísima y juvenil figura de la bella Condesa de La Granja armoniza perfectamente con el decorado de su preciosa casa. Al fondo, sobre la chimenea, en hermoso cuadro de Lucas Cranach, y encuadrando una valiosa colección de relojes, dos finísimos bronce. Unos bellos jarrones de porcelana del Retiro destacan sobre la cómoda francesa y de marquetería y en primer término, la gran lámpara blanca ilumina suavemente este conjunto de una gran elegancia.—(Foto Zaidin.)*

M. M.

10. Revista *Luna y sol*, año II, n.º 12, abril de 1945, página 22

La condesa de La Granja en su domicilio, con la *Lucrecia* del Museo de Bellas Artes de Bilbao en último término  
Biblioteca Nacional de España



11. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1534  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Reflectografía infrarroja

## Técnica

El soporte de la *Lucrecia* del Museo de Bellas Artes de Bilbao es claramente de madera de haya y está compuesto por tres tablas unidas horizontalmente y al hilo<sup>26</sup>. En el taller de los Cranach, la madera de haya se utilizó con frecuencia en las décadas de 1520 y 1530, una práctica que en la pintura sobre tabla de la Europa del siglo XVI resulta muy excepcional. La aparición de tablas de haya es coetánea de la introducción de los formatos normalizados para los cuadros<sup>27</sup>. Entre 1521 y 1535 prácticamente las tres cuartas partes de las tablas que se pintaron en el taller de la familia Cranach pueden agruparse en seis formatos. Por sus dimensiones (50,4 x 36,4 x 1,3 centímetros), la *Lucrecia* de Bilbao corresponde a uno de ellos, al formato estándar «C»<sup>28</sup>. El maestro seguramente introduciría estos formatos normalizados para optimizar los procesos de trabajo en su taller, que funcionaba como una fábrica. Esto permitía producir todo un acopio de tablas de madera. En este contexto, las dimensiones de las tablas para cuadros más pequeños se corresponden llamativamente con las de las tapas de los libros de Wittenberg, también de madera de haya. En la medida en que el propio Cranach entre 1522 y 1532 se dedicó a imprimir libros en su taller, cabe suponer que las dimensiones de sus cuadros se deriven de los formatos normalizados de la imprenta (entre otros, octavo, cuarto y folio) y que los adoptara para la pintura<sup>29</sup>. El formato estándar «C» que Cranach utilizó para la *Lucrecia* de Bilbao se corresponde con el tamaño de una hoja de papel sin doblar (doble folio) y permite aclarar la estrecha colaboración entre los distintos oficios que se practicaban en su enorme taller.

26 Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Javier Novo González, jefe del Departamento de Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y a José Luis Merino Gorospe, jefe del Departamento de Conservación y Restauración, por habernos facilitado este análisis.

27 Heydenreich 2007a, pp. 48-49.

28 *Ibid.*, p. 43.

29 Heydenreich 2007b, pp. 29-33.



12. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1534  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle



13. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1534  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

El reverso de la tabla tiene por todo su contorno un rebajo de 0,9 centímetros que no se prolonga en el borde inferior, de lo cual hemos de deducir que originalmente la tabla debía de medir aproximadamente un centímetro más de alto. No podemos concluir con seguridad si fue recortada ligeramente para adaptarla a un marco posterior o si el soporte fue modificado para poner remedio a la inestabilidad debida a los daños causados por los insectos. No se conserva el marco original del cuadro.

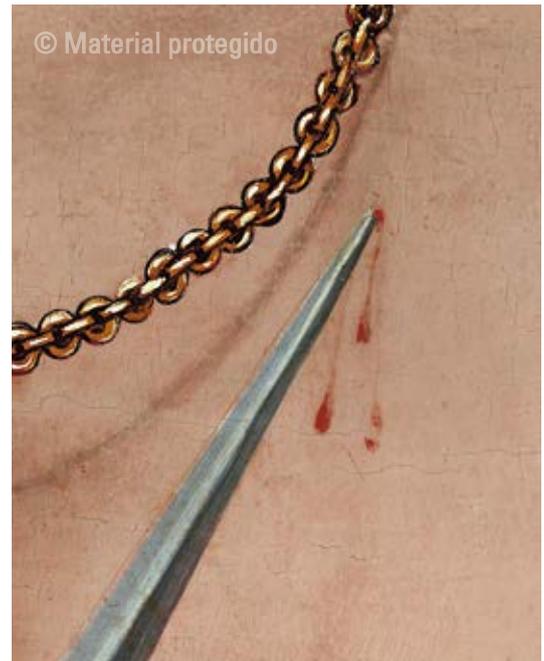
En la fina imprimación blanca de la tabla no se advierte claramente un dibujo subyacente [fig. 11]. Cabe interpretar algunos fragmentos de líneas que aparecen dispersos, como acentuaciones o contornos trazados durante el proceso pictórico. Sólo se reconoce el dibujo preliminar del puñal, cuyo borde de la hoja fue trazado con un buril sobre la capa matérica del cuerpo. Aunque la reflectografía infrarroja no permitió descubrir un dibujo subyacente, esto no significa que la pintura se ejecutara sin un dibujo previo que estableciera la composición. Cabe pensar que se limitaría a unas cuantas líneas realizadas con un medio seco, como carboncillo, tiza o sanguina, que no se detecta mediante reflectografía infrarroja o sólo se percibe en determinadas condiciones. Es probable que Cranach no dibujara su *Lucrecia* a partir de un modelo, pues la figura no se corresponde con ningún patrón de formas anatómicamente correcto. Ocupa de manera mucho más convincente la superficie del cuadro en la medida en que los dos codos y el adorno de la cabeza casi tocan los bordes de la tabla en su formato normalizado.

La pintura está ejecutada con maestría y eficacia. El modelado, delicadamente matizado, de las formas corporales se consiguió seguramente aplicando y fundiendo pintura color carne claro, así como barnices marrones y tonalidades grises frías para las sombras. Con el sutil modelado plano y el fondo negro monocolor contrastan las líneas de los contornos y el dibujo de los detalles. Cranach apenas presta atención a los pliegues del manto rojo oscuro. La cadena que cuelga del cuello de Lucrecia, tras un examen más minucioso, está pintada con escaso relieve y de manera más bien esquemática, aunque Cranach pone aquí en juego su sofisticada pericia técnica. Así, la cadena de reflejos luminosos cambiantes y su refinada adaptación a las formas del cuerpo, que a su vez sugieren profundidad espacial, se derivan de un mismo principio constructivo. Los ojos, la nariz y la boca están expertamente ejecutados con escasez de medios, siguiendo el canon de formas típico de Cranach. Los párpados, apenas modelados y parcialmente oscurecidos, se han resaltado con un contorno claro. La parte inferior del ojo prácticamente no está modelada, sustituyéndose la línea de sombra con unas finísimas pestañas elaboradas con precisión [fig. 12]. Detalles como el velo, el cabello, las pestañas y las piedras preciosas llaman la atención de quien contempla el cuadro.

La pintura está resuelta con pocos colores, entre los cuales dominan el rosa, el negro, el rojo, el marrón, el amarillo y el gris. El color verde se reserva para dos piedras preciosas de la gargantilla. Cranach dibuja la



14. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1534  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle con la fecha y la marca del artista



15. Lucas Cranach el Viejo (c. 1472-1553)  
*Lucrecia*, 1534  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

joya sobre un fondo marrón rojizo con perfiles marrones y toques de luz amarillos, sin que se mezclen los colores. Un tono ocre rojizo similar se aplica, no sólo a las joyas, sino también a la empuñadura de la daga y al cabello, es decir, que se utiliza para representar distintas materias. Con economía y refinamiento técnico, el artista crea un conjunto armonioso a partir de los elementos individuales de la obra. La representación de los detalles revela su acreditada experiencia. Así, por ejemplo, las piedras rojas de la gargantilla están pintadas sobre un fondo negro, trabajadas con trazos de pigmento rojo en forma de prisma y finalmente recubiertas con laca roja [fig. 13].

Cranach puso su marca y fechó la composición en rojo en el ángulo inferior izquierdo. Bajo la indicación del año, «1534», se ve la serpiente alada y vuelta hacia la derecha, con su anillo y su corona, si bien resulta difícil reconocerla bajo la gruesa capa de barniz [fig. 14]. Aunque la serpiente aparece también como signo del taller de esta familia en composiciones en las que el propio Cranach el Viejo no participó, la extraordinaria calidad de la pintura no deja lugar a dudas sobre la presencia de la mano del maestro en esta obra.

## Historia de la restauración

Cuando Dieter Koeplin analizó la pintura en 2009, observó algunos pequeños repintes que probablemente daten de los siglos XVII-XVIII. Se trata de las sombras de la cadena y del puñal, de algunas otras del velo y del pecho, así como de las gotas de sangre<sup>30</sup>. Estas últimas, señaladas por Koeplin, son efectivamente añadidos posteriores, aunque no en el sentido de una modificación del cuadro. Debajo de ellas hay un barniz pardo que, mediante observación al microscopio, revela ser laca roja decolorada con el tiempo, que fue sobrepintada con color rojo [fig. 15]. La sombra de la cadena es, en gran parte, original y no se halla cubriendo el craquelado, a diferencia del color rojo de la sangre, que es claramente un repinte, como demuestra la aplicación de los barnices, muy distinta a la empleada en las sombras de la cadena a la altura del cuello y del

30 Anotaciones manuscritas sobre el análisis de la obra por Dieter Koeplin (05/2009) en Archiv D. Koeplin.



16. Fotografía de la *Lucrecia* del Museo de Bellas Artes de Bilbao en la que se muestra el estado de la obra antes de 1983  
Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao



17. Reverso de la *Lucrecia* del Museo de Bellas Artes de Bilbao antes de su tratamiento en 2012  
Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao

pecho derecho de Lucrecia, mucho más basta. Además, algunas líneas blancas en el velo y algunos cabellos de la mujer también son añadidos posteriores. Por otro lado, da la sensación de que el borde del cuadro ha sido ampliamente repintado, aspecto que se verifica especialmente bien a la altura del codo derecho de la figura. Estas pequeñas modificaciones apenas perceptibles a simple vista son todas de fecha posterior y no proceden de las dos restauraciones documentadas de 1983 y 1996-1997.

En su análisis Koeplin menciona un «refuerzo de la tabla» en la parte posterior que seguramente se hizo para corregir un alabeado del soporte y la separación de la junta. Este añadido, realizado por Javier Carrión en 1983, se suprimió posteriormente. Probablemente con tal motivo se pegara de nuevo y se retocara también la separación de la junta [fig. 16]. Para encolar el refuerzo de la tabla y tapar los orificios originados por los insectos, es muy posible que se espesara la cola con albayalde. En la madera pueden encontrarse restos de una masa blanca que no proviene del proceso de preparación de la tabla.

En 1996-1997 una hija del que entonces era propietario del cuadro y discípula de Javier Carrión acometió una nueva restauración en la que se retocó definitivamente la figura, aplicándose de paso, probablemente también, un nuevo barniz de Paraloid B72.

En 2012 Albert Glatigny, del Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas, llevó a cabo una nueva intervención de conservación del soporte de madera en la que rellenó los numerosos orificios de la superficie posterior de la tabla [fig. 17] con microperlas y sustituyó los listones de madera a lo largo de las juntas con madera de balsa. En el ángulo inferior derecho se reemplazó con madera de balsa un fragmento perdido.

## Conclusión

En el siglo XVI el tema de Lucrecia no sólo gozó de gran popularidad como representación de la fidelidad en el matrimonio y de la fortaleza moral, sino que al mismo tiempo ofrecía la posibilidad de representar un desnudo femenino. El elevado número de obras producidas en el taller de los Cranach a lo largo de más de tres décadas pone de manifiesto la gran demanda de cuadros sobre este tema. Sin embargo, no hay duda de que la *Lucrecia* de Bilbao no es un producto seriado. Más bien cabe pensar que Cranach, en un momento en el que el taller ya respondía a los numerosos encargos con una producción en serie en la que participaban también sus dos hijos adolescentes, quisiera demostrar con este cuadro su propia maestría.

Esta obra maestra de Lucas Cranach el Viejo, a la que durante mucho tiempo los expertos no han prestado la debida atención, enriquece ahora la colección de pintura del siglo XVI del Museo de Bellas Artes de Bilbao, a través de uno de los más destacados pintores alemanes de su época.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Aschaffenburg 2007**

*Cranach im Exil : Aschaffenburg um 1540 : Zuflucht, Schatzkammer, Residenz.* [Cat. exp., Aschaffenburg, Schloss Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftsmuseum der Stadt Aschaffenburg, Stiftsbasilika St. Peter und Alexander]. Gerhard Ermischer ; Andreas Tacke (dirs.). Regensburg : Schnell + Steiner, 2007.

### **Bierende 2002**

Edgar Bierende. *Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus : Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln.* München : Deutscher Kunstverlag, 2002.

### **Follak 2002**

Jan Follak. *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie : Coluccio Salutati «Declamatio Lucretie» und die Menschenbilder im «exemplum» der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit.* [Tesis doctoral]. Konstanz : Universität, 2002. Disponible en Web: <http://kops.ub.uni-konstanz.de/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-9144> [consulta: 04/09/2014].

### **Friedländer/Rosenberg 1979**

Max J. Friedländer ; Jakob Rosenberg (dirs.). *Die Gemälde von Lucas Cranach.* Basel... [etc.] : Birkhäuser, 1979.

### **Heydenreich 2007a**

Gunnar Heydenreich. *Lucas Cranach, the Elder : painting materials, techniques and workshop practice.* Amsterdam : Amsterdam University Press, 2007.

### **Heydenreich 2007b**

—. «"...that you paint with wonderful speed": virtuosity and efficiency in the artistic practice of Lucas Cranach the Elder», *Cranach der Ältere.* [Cat. exp., Frankfurt am Main, Städel Museum; Londres, Royal Academy of Arts]. Bodo Brinkmann (ed.). Ostfildern, Deutschland : Hatje Cantz, 2007, pp. 29-47.

### **Koeplin/Falk 1974-1976**

Dieter Koeplin ; Tilman Falk. *Lucas Cranach : Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik.* Basel ; Stuttgart : Birkhäuser, 1974-1976.

### **Livius 1909**

*Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker in neueren deutschen Muster-Übersetzungen*, 97 Band : *Livius I*, Buch 1-5. Berlin ; Stuttgart, 1909.

### **Zervos 1950**

Christian Zervos. *Nus de Lucas Cranach l'Ancien.* Paris : «Cahiers d'Art», 1950.