

Tradición y renovación en la imagen de Lucrecia Borgia: un análisis desde las fuentes visuales*

M. JULIA MARTÍNEZ GARCÍA
*Universidad de Valencia*¹

M. LUISA VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL
*Universidad de Valencia*²

*Del Nilo moradora
Tierna flor del saber y de pureza [...]*³

INTRODUCCIÓN

La apreciación hecha a mediados del siglo XIX por el biógrafo Gilbert: “In the whole range of medieval history there is, perhaps, no question more difficult of solution than a just appreciation of the character of Lucrezia Borgia”,⁴ sigue vigente en nuestros días y son muchos los diferentes ámbitos desde los que ha sido estudiada esta enigmática mujer, sin que se llegue a un acuerdo unánime entre los investigadores sobre su virtud o su lujuria. Lucrecia Borgia es, para la mayoría, un personaje elaborado por una leyenda negra que ya comenzó a forjarse en su época, entre 1498 y 1519. Será, sin embargo, a finales del siglo XIX cuando se empieza a plantear la duda de si Lucrecia no fue puesta injustamente en la picota en la imaginación popular, y tras la reinterpretación que se hizo de ella en la primera mitad de esa misma centuria al hilo de la tragedia de Víctor Hugo (1833) y de la ópera de Gaetano Donizetti a la que inspiró un año después.⁵ Acusada de incestuosa por los enemigos de su padre y de su hermano, rumores que posiblemente difundió su primer marido a causa de la falsa acusación de “impotencia”,⁶ también se le atribuyó el hábil manejo de un veneno que hipotéticamente ocultaba en su anillo y utilizaba para matar a los adversarios y enemigos de su padre, el papa Ale-

* Enviado: 16/12/2016. Aceptado: 17/12/2016.

¹ Dra. en Historia por la Universidad de Valencia. Técnico Superior de Soporte a la Investigación en el Proyecto: *Textiles y tintes en el ámbito de la vestimenta antigua: fuentes y experimentación* (dir. prof. Dra. C. Alfaro).

² Dra. en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia y Dra. en Historia del Arte por la Universidad Politécnica de Valencia. Directora científica del Proyecto I+D: *Antichi minerali nell'arte degli speziali di "De Medicamentaria Officina" di Santa Maria della Scala, Roma. Indagini Chimico-Fisiche e Studio Storico-Culturale* (Aboca Museum-Italy/Universidad de Valencia, 2016-2018).

³ FRAY LUIS DE LEÓN, *Oda a todos los Santos* (santa Catalina de Alejandría, vv. 51-52).

⁴ GILBERT, 1869: 1, 2.

⁵ ASTOR, 1886: 68.

⁶ ASTOR, 1886: 69-70; MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922.

jandro VI, o de su hermano César Borgia; venenos, que por otro lado, eran usados habitualmente en las mejores cortes del momento para asesinar a los temidos adversarios políticos.⁷ Lucrecia, por lo demás, fue considerada como una de las cortesanas de la Iglesia al estilo de las emperatrices Teodora e Irene, que estuvieron presentes en los concilios de Nicea y Constantinopla. Estas fueron mujeres que decidieron el destino de la Iglesia en el Bajo Imperio,⁸ al igual que Lucrecia lo decidiría durante su vicariato, siendo autorizada por su padre para manejar la correspondencia papal y convocar cardenales en caso de necesidad, condición que escandalizó a Burckard, maestro de ceremonias del papa Alejandro VI.⁹ Ciertamente, fue una mujer cuya apasionada vida dio lugar a todo tipo de calumnias, la mayoría de ellas sin fundamento histórico, como hoy sabemos gracias a autores como Bellonci.¹⁰

La vida de Lucrecia se desarrolló en un contexto histórico de plena transición entre la Edad Media y la Edad Moderna. En este marco, el prestigio de los bastardos para las casas reinantes era muy importante y Lucrecia fue elegida para llevar a cabo un valioso cometido,¹¹ ya que fue utilizada por su padre y por su hermano para conseguir el tan ansiado poder. Desde la publicación de su biografía por Gregorovius, que tuvo como objeto rectificar y fijar certeramente los datos que habían sido alterados y desfigurados en textos legendarios, Lucrecia ha sido vista como una víctima de las intrigas políticas del momento en manos de su padre y de su hermano.¹² Desde el momento en que el primero fue ascendido a la dignidad papal, Lucrecia se convirtió en objeto de deseo para las principales familias italianas, deseosas de emparentarse con la hija del titular del trono de san Pedro. A través de sus matrimonios actuó como moneda de cambio para conseguir alianzas políticas a conveniencia del papado. Para poder asumir este rol, se le proporcionó una educación refinada en las artes (poesía, música y dibujo), la filosofía, las lenguas clásicas, además de educarla en las verdades de la religión católica y en el cumplimiento de todos los preceptos de la Iglesia, prácticas que se consideraban esenciales, y que debían ser guardadas públicamente por todas las mujeres. Fue educada en casa de Adriana Milá,¹³ mujer de Ludovico Orsini, ya que su madre, Vannozza Catanei, no era letrada ni culta, y además carecía de una gracia natural femenina. Era, a su vez, insolente y refinada, lo que en la época se calificó con la palabra latina “pudor”,¹⁴ el mismo que destiló Lucrecia, y que le sirvió para captar el ánimo de los príncipes y de los grandes señores, respondiendo así a los intereses papales.

En el campo de las artes visuales, desde el Pinturicchio hasta Dosso Dossi, fueron muchos los pintores de prestigio que tuvieron la oportunidad de conocerla personalmente y de retratarla. Por tanto, un abundante número de retratos renacentistas han

⁷ Voltaire en P. GARNIER, *Dict. philos., art.*, XVIII: 531, s. v. “Empoisonnement”, denomina a este veneno “Cantarella”; Blasco Ibañez, en su novela sobre los Borgia, escrita en 1929, da una receta sobre el veneno de los Borgia: “On bourrait un pourceau d’aliments saturés d’arsenic, ensuite on le rouait de coups et on recueillait, en guise de poison, la bave qu’il éjectait” (PITOLLET, 1944: 267; RUSPOLI, 2011: 66).

⁸ GASTINEAU, 1870: XIII s.

⁹ DURAN I GRAU, 2008: 213.

¹⁰ BELLONCI, 1939.

¹¹ Se dice que el 18 de abril de 1480 el cardenal Rodrigo Borgia convocó en su mansión de Roma a unos astrólogos para conocer el porvenir de una recién nacida (supuestamente Lucrecia). Los astrólogos vaticinaron un futuro memorable para la pequeña.

¹² GREGOROVIVUS, 1876.

¹³ DURAN I GRAU, 2008: 213.

¹⁴ MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 59.

llegado hasta nuestros días como supuestas representaciones de Lucrecia Borgia. Su análisis pormenorizado mediante el método iconográfico, que aquí proponemos, permite entender las razones que hicieron mutar la imagen de Lucrecia a través del tiempo, como se expondrá más adelante. En este sentido, la figura pública de Lucrecia Borgia se podría dividir en dos períodos: el primero comprende su vida en Roma hasta la edad de veintidós años, y el segundo su estancia en Ferrara desde 1503 hasta su muerte.¹⁵ Su leyenda negra, transmitida a través del tiempo, también dio lugar a numerosas representaciones del personaje en diferentes épocas, siendo sobresaliente la que materializaron entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX los artistas y escritores prerrafaelistas y simbolistas de los países más industrializados de Europa, pues Lucrecia encarnó la quintaesencia de una naciente *femme fatale*, acorde, por lo demás, a la nueva mujer que engendraron y parieron estos mismos escenarios de la post-Revolución Industrial.

LOS “SUPUESTOS” RETRATOS DE LUCRECIA REALIZADOS ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI:
UNA APROXIMACIÓN INTERPRETATIVA

Siguiendo el orden cronológico y comenzando por los retratos coetáneos al personaje, en primer lugar cabría examinar el supuesto retrato de Lucrecia Borgia realizado por Bernardino di Betto di Biagio, más conocido como Pinturicchio, en el cual nues-



Fig. 1: Lucrecia como santa Catalina de Alejandría, Pinturicchio, c. 1492-1494.
Sala de los Santos Museo Vaticano, Roma.

Fig. 2: *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi, davanti all'imperatore Massimino*, Pinturicchio, c. 1492-1494. Vaticano, Roma.

¹⁵ ASTOR, 1886: 68 s.

tra protagonista aparece representada como santa Catalina de Alejandría (**Fig. 1**). Los únicos datos que tenemos para especular que la doncella virginal representada en la pintura es Lucrecia son los relatos que los embajadores cuentan en Ferrara tras su tercer matrimonio.¹⁶ La pintura *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi, davanti all'imperatore Massimino* fue ejecutada entre 1492 y 1494, y se encuentra en la llamada Sala de los Santos, del apartamento de los Borgia en el Vaticano (**Fig. 2**). El tema central de la obra está basado en la anécdota más destacada del relato histórico de la vida de la santa, joven y virgen Catalina de Alejandría. Se trata de la disputa de la joven erudita con filósofos venidos de todo el Imperio ante el emperador Maximino Daia, y de cómo ésta llega a convencer a 50 de los sabios más brillantes del Imperio romano sobre la salvación a través del cristianismo, convirtiéndolos a la nueva fe, al igual que a la emperatriz, al general Porfirio y a 200 soldados romanos.



Fig. 3: Representación pictórica tradicional de santa Catalina de Alejandría.

La representación iconográfica propia de santa Catalina según la *Leyenda dorada* sobre la vida de los santos se corresponde con la de una joven con una espada en la mano y debajo de sus pies la cabeza de un emperador, para indicar que por la espada alcanzó el martirio.¹⁷ Este es el tipo iconográfico más antiguo de la santa, pues más adelante se la verá representada con la rueda, la palma –atributo del martirio– y la espada (**Fig. 3**).

En esta obra, Pinturicchio nos ofrece la imagen de una joven ataviada como una doncella de la clase alta, sencilla, pero engalanada con ropas hechas con elegantes tejidos de colores rojo púrpura y azules, acorde con su condición de noble: “Catalina, hija del rey Coste, nacida en la púrpura [...]”.¹⁸ Así es como se la puede ver en el cuadro de Caravaggio o el de Crivelli del siglo XV. Sin embargo, en la representación de Lucrecia como santa Catalina realizada por Pinturicchio nuestra protagonista no porta ninguno de los atributos del martirio que la identifican por tradición, sino otros que invitan a la controversia y son difíciles de interpretar en algunos casos, en clara correspondencia con la vida y la personalidad de la verdadera protagonista de la obra.

Al hilo de ello, y en primer lugar, cabe destacar que Alejandro VI fue un fiel devoto de santa Catalina de Alejandría, razón de más para que el pintor representara a toda su familia¹⁹ junto a la santa. Ataviado con un ropaje más propio de un sultán turco que de un emperador romano, se descubre en la obra a un supuesto César Borgia presidiendo la disputa de los sabios. El arco de triunfo que hay en el centro de la escena remite a la Roma imperial, lo que contrasta con el Oriente Próximo, y en especial turco, al que evocan los atuendos de los sabios y espectadores de la disputa, salvo por el que porta el paje. Por su parte, la indumentaria de Lucrecia no responde en sentido estricto ni al Oriente contemporáneo de los Borgia ni a la Roma de los emperadores, sino al gusto del naciente renacimiento italiano.

¹⁶ BERENCE, 2005: 114.

¹⁷ SAYOL Y ECHEVARRÍA, 1853: III, 449-452.

¹⁸ WYZEWA, 1910: 657.

¹⁹ BERENCE, 2005: 112 s.

La vida de Catalina de Alejandría y la de Lucrecia poseen enormes paralelos y quizá por esta razón fue elegida por su padre como modelo para la escena representada de la vida de esta santa. Lucrecia, también de ascendencia noble, es hija de la más alta dignidad eclesiástica, *Pontifex maximus*, antaño un privilegio detentado por los emperadores romanos, y con una educación amplia y refinada. Durante el Imperio Bizantino, al heredero al trono se le llamaba *porphyrogenetos*, “nacido en púrpura”. A Lucrecia se la puede considerar *porphyrogenitae*, ya que este fue un término usado para describir a los miembros de familias reales nacidos durante el reinado de sus padres.²⁰ Al igual que Catalina, prometida a los siete años, Lucrecia fue víctima de las circunstancias del convulso momento histórico que le tocó vivir, y ya a los once años estaba prometida con el noble D. Querubín de Centelles, lo que en teoría le obligaba a trasladarse a Valencia a los doce años, según estipulaba el contrato matrimonial por ser esta la ciudad de residencia de su esposo. En todos los relatos cristianos Catalina aparece como una virgen muy bella y sabia, una joven muy instruida y erudita con muchos pretendientes: “Catalina, en verdad, era tan extraordinariamente hermosa, que cuantos la veían quedaban prendados de su graciosa e incomparable belleza”.²¹ La Lucrecia representada en la pintura no tiene más que 14 años, y ya está casada con un miembro de la casa de los Sforza con fines claramente políticos, a la vez que era asediada por otros pretendientes que aspiraban a pertenecer a la casa papal. Su belleza y su refinada educación también destacan entre las cortes italianas del momento.

El color del vestido de Lucrecia, con una estética más propia del Renacimiento que del siglo III d. C., es de un azul-púrpura con brocados en oro, colores y tejidos todos ellos propios de la realeza. Sobre el vestido destaca una capa de color rojo vino, el color de la antigua púrpura de Tiro, conocido como púrpura real, y una especie de gorro tejido en terciopelo y teñido en estos mismos colores, los cuales a finales del siglo XV fueron prohibitivos para el común de la sociedad debido a su elevado precio, condicionado por su obtención a través del comercio que era regulado por estrictas leyes. Por ejemplo, los colores de un intenso azul oscuro teñidos con extracto de índigo (*Indigoferas*) eran particularmente costosos, y también todos los vestidos rojos obtenidos del kermes europeo (*Coccus illicis*) o la grana cochinilla americana (*Dactylopius coccus*). Todos estos detalles, junto con la dulzura de su rostro, el pelo rubio áureo, lacio, con suaves rizos, y el refinamiento de las joyas que lleva, destacan el carácter virginal y noble de la joven representada en esta escena, paralelos que encontramos en la santa Catalina de Crivelli, y que responden al objetivo común de personificar en ella lo virginal; la eterna virgen.

Remontándonos a la historia de la santa, narrada en la *Leyenda dorada*, sabemos que ella se considera la esposa de Jesucristo, y del mismo niño Jesús recibirá un anillo al desposarse con Él ante la virgen María en un sueño. Es un acto de amor simbólico; un matrimonio místico;²² un episodio que enfatiza la virginidad de la joven noble, frente al amor carnal presente en el matrimonio tradicional. La representación de Cristo, el

²⁰ ALFARO, 2013: 93.

²¹ MAYOR FERRÁNDIZ, 2010: 2827.

²² El matrimonio místico de santa Catalina con Jesucristo se introduce por primera vez en la traducción inglesa de la *Leyenda dorada* de J. de la Voragine atribuida al fraile Jean de Bungay, datada en 1438. Este relato del matrimonio místico hace mella entre los pintores de Colonia y Brujas, y también entre los del renacimiento italiano como el Veronés, introduciéndolo en los retratos de santa Catalina (cf. WYZEWA en su traducción de la *Leyenda dorada* de 1910: 662).

marido místico, está encarnada en nuestra obra en la figura del papa, el padre de Lucrecia, cuya intención con ello sería, muy probablemente, la de definir esa relación mística entre él y su hija. En cuanto al rol de la simbólica esposa, ésta debía representar el papel de consorte del esposo en los casos en los que éste se ausentara por diferentes motivos. Lucrecia llevará a cabo este papel de heredera consorte a los 21 años durante la ausencia de Alejandro VI, lo que la convirtió en esa edad en la gestora y administradora de los negocios de la Iglesia y los asuntos del pontífice. Al igual que algunas emperatrices bizantinas, como Teodora e Irene, tendrá la prerrogativa de convocar a los cardenales. Según Portigliotti: “jamás cortesana alguna había alcanzado tal grado de poder”.²³ No obstante, como señala Astor, ninguna mujer podría haber pasado sin sufrir lesiones en su carácter y alguna mancha sobre su nombre bajo la influencia del mal ejemplo, con las tentaciones del poder irresponsable, y los peligros que entrañaba su extraordinaria belleza, viviendo sus primeros años en el seno de una familia principesca con amantes por doquier y dada a organizar oscuras tramas políticas, como era una costumbre en Roma a finales del siglo XV.²⁴ Quizás por este motivo, que no escaparía a la aguda inteligencia del pontífice, este retrato de su hija como santa Catalina actuaría, en cierta manera, como un talismán protector; una especie de magia por simpatía (lo similar produce lo similar), que protegería a su hija del mismo modo que santa Catalina fue protegida por Dios ante los repetidos ataques del emperador, tanto hacia su físico como a su virginidad y honestidad.

Poco después de que Pinturicchio realizara esta obra, en 1494, la joven Lucrecia tuvo que desplazarse a Pesaro con su madre, su tutora y su dama de honor Julia Farnesio como consecuencia de la muerte del rey Fernando de Nápoles, acontecimiento que produjo un cambio de orientación en la política papal. Allí es descrita por Lorenzo Pucchi como una joven elegante de 14 años, vistiendo a la moda napolitana y usando vestidos de seda satinada en colores púrpura violeta, propios de la más alta nobleza²⁵ y acordes con el gusto del renacimiento italiano. Su cabello es descrito por los embajadores de una tonalidad áurea con las cejas oscuras,²⁶ siguiendo también las directrices estéticas del momento. Tres años después, en junio de 1497, cumpliendo las órdenes de su hermano, Lucrecia se retira al convento de San Sixto, junto con sus damas de honor. Su primer matrimonio quedó disuelto en diciembre de ese mismo año, y sólo un año después, en 1498, con la edad de 18 años se volvió a casar con Alfonso de Aragón. Esto dio paso, según los relatos, a uno de los momentos más felices de su vida, pero también de los más fugaces, pues sólo dos años después, en 1500, su hermano César Borgia, que en ese momento era aliado del rey Luis XII, estranguló a su cuñado en las escaleras de San Pedro por motivos de interés político relacionados con la conquista de Nápoles.

No existen retratos de Lucrecia de esta época, si bien la representación de Lucrecia como la cortesana Flora en la obra de Bartolomeo Véneto de 1510 podría hacer referencia a este periodo, como se verá más adelante. Sea como fuera, en diciembre de

²³ CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, 2008: 166.

²⁴ ASTOR, 1886: 69 s.

²⁵ BERENICE, 2005: 122s.

²⁶ Se conocen recetas de la época para teñir el pelo rubio: “Aqua a far li capelli biondi: piglia semenza de ortiga et falla bollire in la lissa cime fai con la tua cenere et lava et bellissimi”. Asimismo para las cejas oscuras, en el tratado: *Ricette d'amore e di bellezza di Caterina Sforza, signora di Imola e di Forlì, Experimenti de la ex.ma sra. Caterina da Furlj amtre de lo illux.mo signor Giovanni de Medici*, de Catalina Sforza. Obra que podría considerarse como el primer recetario cosmético moderno.

1501, con tan solo 22 años, y con dos nefastos matrimonios en su haber, se casa con Alfonso de Este, primogénito del duque de Ferrara, muriendo en esta ciudad en 1519. De esta época datan las dos conocidas medallas de Lucrecia, sus dos únicos retratos auténticos, a tenor de las afirmaciones de la mayoría de investigadores, junto con el de la lápida votiva de la iglesia de San Jorge Mayor, en la que se la ve presentando a su hijo Ercole II a san Maurelio, protector de Ferrara,²⁷ y la Lucrecia de Dosso Dossi. La primera medalla (**Fig. 4**) fue ejecutada por Filippino Lippi en 1505, cuando ya era duquesa de Ferrara. En el anverso se la ve con el cabello suelto y sin ningún adorno. En el reverso hay un amorcillo atado a un laurel que a sus pies tiene un violín y un papel de música. Del árbol pende la aljaba y en el suelo está el arco con la cuerda rota. Lleva una inscripción en latín: “Virtuti ac formae pudicitia praeciosissimum”, que muchos autores han interpretado como un vínculo formal con la casa de Este, ducado de Ferrara, simbolizada por el laurel, y el abandono de los amoríos disfrutados anteriormente.²⁸



Fig. 4: Medalla de Lucrecia atribuida a Filippino Lippi, c. 1505.

Fig. 5: Medalla de Lucrecia conocida como “de la redecilla”, atribuida a Cardoso.

La otra medalla conocida es atribuida a Caradosso, se la conoce como “la medalla de la redecilla” por el adorno del peinado que luce Lucrecia. Esta medalla se parece más a lo que se considera un retrato, y sus detalles coinciden con los que presentan el resto de las representaciones de Lucrecia: cabello aplastado con ondas regulares que cubren parcialmente la frente, y del que emergen unos moños que ocultan por completo las orejas. El pelo está recogido por detrás con una coleta, conocida como *cuazzone*, que deja libres dos rizos o tirabuzones que caen a ambos lados de la cara. El peinado se completa con la trenza o hilo que ciñe la cabeza, y la redecilla bordada en la parte pos-

²⁷ ONIEVA, 1957: 300; BRADFORD, 2005. Se trata de un grabado de plata que muestra a una Lucrecia de 32 años de edad en la presentación de su hijo y heredero Ercole a San Maurelio, protector de Ferrara. La placa fue ejecutada por Giannantonio da Foligno para conmemorar la victoria de las fuerzas francesas y de Ferrara sobre los ejércitos papales y españoles en la batalla de Ravenna en 1512.

²⁸ MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 65 s.

terior del cráneo, motivo muy extendido en los retratos de otras damas de la época, como por ejemplo el de Beatriz de Este, cuñada de Lucrecia (**Fig. 5**)

Otro supuesto retrato de Lucrecia es el atribuido a Rafael, ejecutado en 1505 (**Fig. 6**), que actualmente se muestra en la Galería Borghese y se conoce como la “Dama del Unicornio”.



Fig. 6: *Lucrecia de Rafael o Dama del Unicornio*, Rafael, c. 1505, Galería Borghese, Roma.

Es un retrato que guarda a la perfección el canon de belleza de la mujer renacentista: el ideal de la *donna angelicata* cantado por los poetas, y representado por los artistas del momento: piel blanca, sonrosada en las mejillas, cabello rubio y largo, frente despejada, ojos grandes y claros; hombros estrechos, como la cintura; manos delgadas y pequeñas, en señal de elegancia y delicadeza; dedos largos y finos; cuello largo y delgado; senos pequeños, firmes y torneados; labios y mejillas rojos o sonrosados. Vuelve a destacar su indumentaria aristocrática con un vestido, posiblemente tejido en seda con hilo de oro, y color rojo vino. Colores con un significado simbólico relacionado con el poder. El color del oro, del metal más caro, es asimilado al color del sol, el astro más poderoso, y el rojo vino al de la sangre real. Estos dos colores están presentes también en la joya, un rubí que lleva prendido de su cuello, idéntico al que las leyendas sitúan en la frente de los unicornios y que podía ser utilizado con fines mágico-medicinales. Como hemos apuntado con anterioridad, los autores románticos describen a Lucrecia a los 21 años, en

el periodo que ejerció como administradora de los asuntos papales, como una mujer poderosa luciendo ricas joyas y cubierta de oro, haciendo con ello gala de su ostentación. Por otro lado, sus contemporáneos destacan la elegancia de esta mujer y los espléndidos vestidos que usualmente llevaba y que fueron descritos por los embajadores de la época. Si se trata de Lucrecia, en estos momentos ya es duquesa de Ferrara, y el retrato parece resaltar ese porte elegante y su ascendencia noble. Situada en una galería, sentada entre dos columnas de estilo clásico con un animal tan sagrado como mágico en su falda: un pequeño unicornio, símbolo de virginidad o castidad en la Edad Media. A ese simbolismo remiten, por ejemplo, los conocidos tapices de la *Dama del Unicornio*, en los que aparece una bella doncella con un unicornio en cautividad. También en este retrato de Lucrecia Borgia el mítico animal aparece domesticado.²⁹ Desde la Antigüedad, y en especial entre la Baja y la Alta Edad Media, los animales reales o ficticios sirvieron para enseñar y moralizar. A través de ellos se ilustraba el dogma y la moral cristiana.³⁰ A este respecto, los animales de un solo cuerno simbolizaron desde la Antigüedad³¹ un emblema de soberanía y poder, superior y único.³² Sin embargo, el unicornio de la pintura no es el característico caballo blanco con un cuerno, sino una

²⁹ PÉREZ SAMPER, 1994: 439.

³⁰ FONTANA, 1993: 42; MORALES, 1996: 23.

³¹ HER., *Hist.* IV, 179; ARIST., *Hist. de los anim.* II, I; STRAB., *Geogr.* XV, I, 56.

³² Las sagradas escrituras interpretan el cuerno como fuerza efectiva: “Dios nuestro Señor levanto el cuerno de la Salvación para nosotros” (Lucas 1, 69).

especie de cordero dorado con un cuerno, lo que se corresponde con una descripción más moderna de este mítico animal.³³

La simbología cristiana adopta la figura del unicornio como la representación de Jesús,³⁴ el cordero de Cristo, encarnando en la pureza virginal de María.³⁵ Se trata de una criatura mítica que simboliza la castidad, pero que posteriormente se conectará con la sexualidad sublimada y la fertilidad, e incluso con el diablo. Como animales salvajes eran prácticamente imposibles de cazar, pero la leyenda los sitúa resplandeciendo plácidamente en el regazo de las doncellas puras y jóvenes.³⁶ Fournival,³⁷ en su *Bestiario del amor*, lo describe “dormitando poseído por el dulce perfume de una virgen”, equiparado a un amante. En la iconografía cristiana medieval se asimila a Jesús, como “el unicornio espiritual”, que se personifica mansamente en el seno de una Virgen pura para simbolizar así la virginidad perpetua. Sin embargo, en la obra de Rafael es posible deducir cierta sexualidad entre el unicornio y la bella joven. Volvemos a la dualidad de la representación de Cristo, cuyo vicario en la tierra es el papa, junto a la doncella pura y virginal. Lucrecia, una mujer inteligente y de carácter independiente, aspiraba posiblemente a conseguir la libertad del unicornio en su estado natural, cercenada por la espada y la palabra de Dios, ambas simbolizadas por el propio unicornio y personificadas por el papa.³⁸ De nuevo una representación de la unión mística entre ambas figuras. El tema de la caza del unicornio aquí no es otro que el de la caza mística.³⁹ Una alegoría, quizás, a la única mujer ante la cual el papa se rendía piadoso, y a la vez, al amor paterno que el pontífice sentía por esta hija, cuyas muestras de cariño nunca ocultó en público.⁴⁰

En el año de 1505, cuando se ejecuta este retrato, muere el duque de Ferrara, heredando su hijo Alfonso el título de señor de Este, lo que convirtió a Lucrecia en la duquesa de Ferrara, esto es, en la regente de una de las cortes más brillantes de Italia y centro cultural del Renacimiento italiano. Podemos conectar esta imagen con la leyenda de la medalla de Lippi: la idea de una Lucrecia que ha abandonado sus amoríos juveniles y su disoluta vida anterior, que dio pie a la leyenda negra descrita por Guillaume Apollinaire en su obra. A diferencia de entonces, en esta nueva etapa Lucrecia

³³ SEBASTIAN *et al.*, 1985: 278 s. En un texto del siglo IV titulado *Physiologus*, de origen incierto, se da una versión del unicornio diferente. Se describe como un animal pequeño, un niño o una cabra con una fuerza descomunal. En esta leyenda la joven doncella, la virgen inocente, se interna en el bosque con un pecho descubierto para atraer al unicornio, que atraído por el olor de un cuerpo joven brinca hacia él y descansa dócilmente la cabeza en su pecho.

³⁴ En el juicio de HONORIO DE AUTUN, en su *Speculum de mysteriis Ecclesiae*, se lee: “Unicornio es llamado el animal salvajísimo que tiene un solo cuerno [...]. Por medio de este animal es representado Cristo y por medio de su único cuerno su fuerza insuperable. El que se posó sobre el seno de la virgen fue capturado por los cazadores; esto significa que Él fue encontrado en forma humana por quienes le aman”; *cf.* CIRLOT, 2007: 453-454.

³⁵ VILLASEÑOR, 2009: 119.

³⁶ Esta leyenda posiblemente proviene del Egipto helenístico, como una interpretación de la descripción que hace Eliano del unicornio, en la que se destaca su naturaleza apacible frente a ejemplares de otras especies animales.

³⁷ HIPPEAU, 1860.

³⁸ CIRLOT, 2007: 457.

³⁹ Esta es una interpretación simbólica que se generaliza a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Aunque la Iglesia solo quiso ver una alegoría religiosa en esta interpretación, está claro que el pensamiento de la atracción sexual de la doncella formó parte de la mentalidad del momento; *cf.* VILLASEÑOR, 2009: 119.

⁴⁰ RUSPOLI, 2011: 66.

ha condescendido como señora de la casa de Este y como la devota y fiel esposa del duque, dignidad que personifica el poder en el ducado de Ferrara, ¿por qué no?, simbolizado por el animal de un solo cuerno, nuevo dueño y señor de Lucrecia. No obstante, la mayoría de autores creen que la doncella del retrato es Julia Farnesio, de 18 años de edad, la joven amante del papa que fue conocida por sus coetáneos como “Giulia la bella”, la “esposa de Cristo” (posible alegoría del unicornio)⁴¹ y la “concubina del papa” por otros.

Actualmente en el Museo del Louvre y con una estética diferente a la de Rafael, tenemos una supuesta Lucrecia ejecutada por Bartolomeo Véneto alrededor de 1510 (**Fig. 7**), y según interpretan la mayoría de autores, representando a la cortesana romana Flora.

La Lucrecia de Véneto muestra un color de pelo más rojizo que otros retratos conocidos del mismo autor. Un tono pelirrojo, más propio de las mujeres de vida fácil, con unos bucles muy marcados. Su mirada es provocativa y enseña un pecho sin pudor, actitudes todas ellas de *voluptas*.



Fig. 7: Lucrecia de Bartolomeo Véneto representando a la cortesana romana Flora, c. 1510, Museo del Louvre.

Los juegos florales en honor de la diosa Flora se celebraban en la antigua Roma durante el mes de mayo, y en ellos las mujeres honradas y las jóvenes puras se entregaban a goces incesantes. Posteriormente estos degeneraron, y eran las cortesanas de Roma las que participaron en ellos, exhibiéndose casi desnudas y entregándose a los mayores excesos. Estos juegos eran sufragados por los bienes de la cortesana Flora, *Acca Laurencia*, la cual se representaba en el arte romano como una joven adornada con *bouquets* y guirnaldas, portando en la mano un ramillete de flores, de manera análoga a la mujer del retrato.⁴² Cabe aclarar que las cortesanas del Renacimiento tuvieron más semejanza con las heteras griegas que con las prostitutas vulgares del siglo XV, señaladas como las pecadoras del medievo. Las renacentistas, por su parte, eran mujeres de cuidada belleza, cultas y con las destrezas diplomáticas necesarias para situarse en las mejores cortes del momento, entre ellas la pontificia. Su función fue deleitar a sus amantes, príncipes de la Iglesia o señores de las ciudades, con su cultura y sus encantos, cualidades de las que no careció Lucrecia Borgia. En esta pintura, por tanto, la Lucrecia representada es la del pasado, es decir: la que vivió en la corte pontificia entre 1498 y 1501, y detentó el cargo de administradora de la Iglesia y del Estado del Vaticano bajo el título de vicarisa.

⁴¹ Las leyendas, que expresaban que la debilidad de los unicornios eran las mujeres hermosas, se justificaban en la predilección que tenían estos animales por la belleza, que los hacía dejarse llevar y cambiar su libertad por el cariño y los cuidados de una dama hermosa, ante los que caían rendidos y aprisionados; cf. VILLASEÑOR, 2009: 119. Una predilección, la de las jóvenes doncellas, que el papa Alejandro VI tuvo durante toda su vida. En algunas de las representaciones de la leyenda la doncella aparece totalmente desnuda, como en el Bestiario de Rochester (siglo XIII), ms. Royal, 12F, folio 10v.

⁴² CARRASCO, 1864: 370.

Por otro lado, en esta misma obra de Bartolomeo Véneto, la supuesta Lucrecia como Flora lleva un velo y una corona de mirto (*myrthus coniugalis*), símbolo del matrimonio y del que se decía que tenía la virtud de hacer nacer el amor entre las personas y conservarlo,⁴³ por lo que algunos autores como Held⁴⁴ y Panofsky⁴⁵ creen que se está representando a la diosa Flora felizmente casada con Céfito. Se trataría, por tanto, de un cuadro de bodas alegórico en el que se proclama la fidelidad de la esposa, por lo que, siendo un cuadro pintado en 1510, podría interpretarse como una alegoría del matrimonio de Lucrecia con Alfonso de Este, pues en estas fechas la mala reputación que se había forjado durante su estancia en Roma fue arrinconada al convertirse en duquesa de Ferrara. De hecho, la historiografía de raíz romántica ha interpretado los años en este rico ducado como un retiro aburguesado que la salvó de la caída de los Borgia.⁴⁶ Sin embargo, de este periodo se le conoce su relación amorosa, posiblemente platónica, con el poeta Pietro Bembo, al que regaló un mechón de su cabello rubio.

Retratada como gran señora y duquesa de Ferrara tenemos otra supuesta Lucrecia, también atribuida a Bartolomeo Véneto en torno a 1510 (**Fig. 8**), y una copia de la misma que se encuentra en el Museo de Nimes (**Fig. 9**).



Fig. 8: Lucrecia de Bartolomeo Véneto, c. 1510.

Fig. 9: Lucrecia, imitación de la obra de Bartolomeo Véneto, anónima. Museo de Nimes.

Véneto fue un gran admirador de Lucrecia y este retrato nos la muestra como una dama aristócrata o una reina del Renacimiento. Sus biógrafos comentan la riqueza y el

⁴³ BERCHEZ, 2010: 133.

⁴⁴ HELD, 1961: 201.

⁴⁵ PANOFSKY, 2003: 138.

⁴⁶ DURAN I GRAU, 2008: 214.

lujo de la corte de Ferrara, que en nada podía envidiar a la de Roma, destacando el lujo de los trajes y las joyas, los tapices de Flandes que cubrían las paredes de sus habitaciones y las colchas tejidas con hilos de oro.⁴⁷ La vestimenta recargada y rica, como la que lleva Lucrecia en la pintura, estuvo a la vanguardia en las cortes del siglo XVI, semejante a la que vemos en el retrato de Isabel de Portugal de Tiziano o a la Beatriz de Este de Véneto: faldas muy amplias con bordados muy lujosos, sobre la *kirtle* o falda ceñida a la cintura que caía hasta el suelo, generalmente en grandes pliegues. La camisa, por su parte, era de mangas anchas, y su parte superior se mostraba por el escote, que podía ser cuadrado o redondo, como en este caso, y estar adornado con una rica pedrería.⁴⁸ El delicado y carnosos cuello de la joven representada, su óvalo completo algo caído, la barbilla, los ojos esquivos celestes, casi grises, el pelo rubio oscuro que a la altura de las sienes se vuelve brillante, coinciden con las descripciones contemporáneas y con otros retratos de Lucrecia.⁴⁹ Destaca el pelo largo, con suaves rizos, y adornando éste la discreta corona de hojas de hiedra elaborada en oro y piedras preciosas, acorde a su condición y *status*. Se trata, pues, de una Lucrecia refinada, que además de representar correctamente su papel de dama de Estado, prudente y honesta, también empieza a destacar en este momento por su religiosidad caritativa (visitaba hospitales y hospicios), y por sus dotes en lo que se podrían llamar trabajos femeninos, como el bordado de la seda en oro y plata. Es el periodo en que sus coetáneos revalorizan la imagen de Lucrecia y hablan de una Lucrecia buena como esposa y madre, que en tanto duquesa de Ferrara asistía al teatro, leía, era elegante y culta, al grado de hablar italiano, español, latín y griego.

Finalmente, queda por detallar de este periodo el retrato de Dosso Dossi, el cual posiblemente muestra el auténtico rostro de Lucrecia, muy similar al de las representaciones de las medallas y de la placa de plata detalladas, ambas pertenecientes al periodo de Ferrara. Este retrato fue comprado en 1965 en Londres con el nombre de “retrato de juventud” para la National Gallery of Victoria (**Fig. 10**). Tras años de investigación fue atribuida la autoría a Dosso Dossi. Esta misma investigación concluyó que la joven representada era Lucrecia alrededor de 1518, luciendo su tradicional cabellera rubia, que en esta ocasión aparece recogida.

El cuadro está repleto de elementos simbólicos, como el arbusto de flores blancas del fondo, posiblemente un mirto en flor, el rostro austero y sereno⁵⁰ y la extraña vestimenta de Lucrecia. Respecto al mirto, sus propiedades terapéuticas y su aroma hicieron que se creara una rica simbología en torno a este arbusto desde la Antigüedad, que fue asociado a la diosa Artemisa, y a través de ella a la fertilidad y la fidelidad, siendo la inmortalidad otra de sus prerrogativas. Según Ovidio, esta diosa se escondió tras un arbusto de mirto para protegerse de los sátiros desvergonzados que gozaban al verla desnuda.⁵¹ En el mundo romano, por su parte, se asoció a la castidad ritual y también se le confirió un poder purificador, vinculado a su carácter perenne, *semper virens*, que favorecía la renovación del cuerpo sobre la muerte.⁵² El cristianismo continuó utilizan-

⁴⁷ MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 182.

⁴⁸ LAVER, 2005: 81 s.

⁴⁹ BELLONCI, 2003.

⁵⁰ Según la marquesa de Coitrone, Lucrecia no era una hermosura, pero tenía una cara dulce que transmitía algo intraducible que seducía a cuantos la conocían; *cf.* MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1943: 69.

⁵¹ *Ov.*, *fast.* IV, 138-43.

⁵² FERNÁNDEZ NIETO; MOLINA, 2006: 142 s.

do el mirto con el sentido de pureza y fidelidad para coronar a los nuevos cristianos en épocas tempranas o representando a la Virgen en señal de virginidad. Recordemos a este respecto, por ejemplo, el jardín de mirtos de Santa Tecla en Seleucia.⁵³ La fragancia del mirto es, por lo demás, una de sus características principales y posiblemente, al igual que ocurrió con otras plantas, desde la Antigüedad, propiciara su carácter sagrado ante la idea cristiana de que los santos desprendían un olor característico, denominado olor a santidad, semejante al de las flores de mirto.⁵⁴ Posiblemente Lucrecia conociera la leyenda y gustara de pasear o realizar sus retiros cerca de los sagrados mirtos. Tal vez, al igual que Afrodita y Tecla, buscara protección y sosiego delante del arbusto de mirto de esta obra. Y por la época en la que fue ejecutada la pintura no sería de extrañar que este fuese su simbolismo, pues tras la muerte de su hijo de 13 años en 1512 y la posterior muerte de su otro hijo Alejandro, de tan solo dos años, y de su madre en 1518, año en que se ejecuta el retrato, Lucrecia buscó la paz espiritual, lo que explica sus frecuentes retiros a partir de estas fechas en el convento de San Bernardino.⁵⁵



Fig. 10: *Retrato de juventud*, Lucrecia de Dosso Dossi, c. 1518, National Gallery of Victoria, Australia.

Destaca de su vestimenta una especie de toga en azul muy oscuro, casi negro, y una camisa con gorguera blanca, semejante a la indumentaria del juez renacentista. Asimismo, podemos ver en su mano lo que parece ser una empuñadura de una espada o vara de mando de oro, que termina con una especie de flor de cinco pétalos. La flor pentapétala es una representación muy común en la Grecia antigua (*pentaphylum*).⁵⁶ Las rosas silvestres originariamente tenían cinco pétalos y esa era la manera de representarlas. La rosa mística de cinco pétalos es símbolo de éxtasis y de renacimiento místico. La espada es un símbolo de justicia, al igual que la vara del mando, pero además representa la soberanía del linaje. El oro, como metal noble asimilado al sol, simboliza la nobleza, la sabiduría, la riqueza y el poder.⁵⁷ Viste con colores oscuros, propios de la Reforma, que tienen una función moral: el mantenimiento de una tra-

dición cristiana, la modestia y la virtud, en clara correspondencia con una Lucrecia que en estos momentos se había alejado de la vida mundana, estaba entregada a lecturas ascéticas y fundaba conventos, sin dejar de favorecer los que ya existían en Ferrara. En este sentido, en 1512 fundará un convento revolucionario para ayudar a las mujeres, llegando a crear el primer Monte de Piedad para los pobres. Promovió la revisión de

⁵³ FERNÁNDEZ NIETO; MOLINA, 2006: 146.

⁵⁴ EVANS, 2002: 193- 211; BRAZINSKI; FRYXELL, 2013: 2.

⁵⁵ MARQUÉS DE VILLA-URRUTIA, 1922: 167 s.

⁵⁶ BEIGBEDER, 1979: 330.

⁵⁷ MARTÍNEZ, 2014: 568-572.

procesos para pobres encarcelados, y se interesó por la salud y las enfermedades de los más desfavorecidos.⁵⁸

Por último, y no por ser el menos importante, podemos ver entre los elementos simbólicos presentes en el retrato una hoja de un libro o una especie de carta que aparece sobre la mesa en la que descansa el brazo de Lucrecia y en el que destaca en letras doradas el texto: “Clarior hoc pulcro regnans in corpore virtus”,⁵⁹ que aparece dispuesto al revés, como una imagen reflejada en un espejo. En líneas generales, la presencia de un libro en la simbología heráldica se corresponde con la fama en la erudición, por lo que se alza como símbolo de cultura. Es probable que el retrato estuviese haciendo alusión con ello al *Tratado de la nobleza y lealtad*, en el que se aleccionaba a los reyes, a los príncipes y a los regidores públicos sobre cómo alcanzar la perfección en sus funciones. Se trata por tanto de un tratado civil y político al servicio del Estado, en el cual, además, aparece por vez primera la imagen del espejo aplicada a la propia obra, “espejo de príncipes”, y dice así: “para que vos y los nobles señores infantes vuestros hijos tengáis esta nuestra escritura para estudiarla y mirar en ella como en espejo”. Entre los consejos de los doce sabios cabe destacar la mención a la necesidad de que el regidor de un reino, entre otras virtudes, debía ser de origen real,⁶⁰ debía ser sabio y enviso, y fomentar la castidad.⁶¹

Algunos documentos notariales del Archivo de Ferrara, así como los libros de contabilidad de su corte conservados en el Archivo del Estado de Módena, muestran a una Lucrecia emprendedora en esta época de su vida, que estimuló la producción de ganado e impulsó la agricultura de las tierras sin cultivos pertenecientes al ducado, gestionando admirablemente su patrimonio material, además de convertir a Ferrara en uno de los centros culturales del momento.⁶²

El conjunto de los elementos presentes en el retrato, así como la serenidad y autoridad de su protagonista, ofrece la imagen de una soberana de alto linaje, que destaca por su erudición, su cultura, y que además imparte justicia dignamente, manteniendo la imagen piadosa de una casta y fiel esposa. Es la representación de una esposa modélica que no tiene nada que ver con la joven de la leyenda negra, depravada y licenciosa, descrita por Burckard. Sin embargo, el tiempo quiso que esta Lucrecia cayera en el olvido, a favor de la previa, la Lucrecia romana, y en ello tuvieron un destacado papel la literatura y las artes del siglo XIX, en especial la pintura.

⁵⁸ FO, 2014.

⁵⁹ GHIRARDO, 2010: 209. “La virtù che vi regna è più splendida di questo pur bel corpo”.

⁶⁰ Tener sangre real, entendido en el mismo sentido que la expresión “nacido en la púrpura”, empleada para referirse al linaje del emperador en el Imperio Bizantino.

⁶¹ “El oneno sabio dijo: *Castidad es apuramiento de nobleza, elección de fe, templamiento de voluntad, morada limpia, y hermosa rosa oliente, puro diamante, amor de pueblo, consolación de los religiosos, gemido de los lujuriosos*. Y por ende a todo príncipe o regidor es necesario la castidad, y es cosa cumplidera para el pueblo. Y si es en *omne* mancebo y hermoso no puede ser más maravillosa su virtud”, en WALSH, 1975: 71-118.

⁶² CAZZOLA, 2010: 214.

FEMME FATALE EN CLAVE BORGIANA O EL TRIUNFO DE LO SALVAJE: LUCRECIA BORGIA EN LA PINTURA SIMBOLISTA FIN DE SIGLO

A mediados del siglo XVIII Inglaterra vivió la Revolución Industrial, que pronto se expandió hacia otros países del norte de Europa. Las fábricas se convirtieron en uno de los iconos más representativos de las ciudades post-industrializadas, y junto a éstas una nueva mujer, tan atractiva como desconocida. La misma industrialización que produjo en sus orígenes una migración masiva del campo a las ciudades, contribuyó de forma paulatina al nuevo rol de la mujer post-Revolución Industrial, y en especial al que ésta desempeñó en el ámbito público. El escenario urbano se pobló de mujeres que trabajaron para sumar un sobresuelo a sus economías domésticas maltrechas, provinieran del campo o fueran autóctonas de esas nacientes metrópolis masificadas y deshumanizadas. Los cafés, los teatros, las óperas, los circos, los pequeños y medianos comercios, las fábricas o los cabarets, entre otros espacios, comenzaron a ser poblados de forma cotidiana por mujeres que fueron inmortalizadas por los movimientos literarios y artísticos más representativos de la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. En 1882, Edouard Manet nos la mostró, por ejemplo, posando detrás de la barra del Bar del Folies-Bergère (**Fig. 11**). Otros pintores contemporáneos al anterior, como el impresionista Edgar Degas, las representaron en su papel de actrices y bailarinas sobre los escenarios de los teatros más prestigiosos de París y otras capitales industriales (**Fig. 12**); o en su papel de acróbatas, caballistas o domadoras de fieras en circos, siendo las obras de Toulouse-Lautrec y Paul Seurat dos claros testimonios en este sentido (**Fig. 13, 14**).



Fig. 11: *Bar del Folies-Bergère*, Édouard Manet, 1882. Óleo sobre lienzo.
Fig. 12: *Cuatro bailarinas*, Edgar Degas, 1903. Óleo sobre lienzo.



Fig. 13: *En el circo. Trabajo con la silla de montar*, Toulouse-Lautrec, 1899. Tiza.
Fig. 14: *El circo*, Paul Seurat, 1891.

Y al igual que las artes plásticas, y en especial la pintura, a estas mujeres también remitieron la prosa y la poesía de Víctor Hugo (*Lucrecia Borgia*), Alejandro Dumas (*La Dama de las Camelias*), Óscar Wilde (*El retrato de Dorian Gray*), Charles Baudelaire (*Las flores del mal*), Théophile Gautier (*El pie de momia*) y Émile Zola (*Nana*), por citar sólo algunos autores. Verlas en cualquiera de estas obras, literarias o pictóricas, desempeñando puestos de trabajo que por tradición pertenecían a los hombres, salvo excepciones, despertó en ellos un doble sentimiento de atracción y temor, que desembocó en la misoginia finisecular de pensadores como Schopenhauer o Nietzsche, y en la creación de un nuevo estereotipo femenino: la *femme fatale*, al que contribuyó notablemente el crecimiento de la prostitución en las ciudades industriales del Norte de Europa, y con ella la sífilis, la gonorrea y otras enfermedades venéreas.

Libertad y autonomía económico-laboral, pero también libertad sexual, se convirtieron en los estandartes de esta nueva Eva, que con frecuencia se alzó en portavoz de los primeros movimientos feministas en estas mismas urbes del Norte de Europa de la segunda mitad del siglo XIX. No es de extrañar, por tanto, que el cine en su primera época se hiciera eco de ella, siendo un ejemplo magnífico de ello *Metropolis* de Fritz Lang (1927), en la que el género expresionista alemán al que pertenece esta producción cinematográfica jugó a favor de una puesta en escena concluyente en lo referente a esa nueva Lilith⁶³ que engendró y parió la época post-Revolución Industrial.

Estas mujeres portaron abundantes cabelleras cobrizas o morenas, que contrastaron con su tez blanca, habitada por grandes e inquisidores ojos de pupilas verdes, labios rojos y seductores cuellos de cisne.⁶⁴ Es así como la prefiguraron los artistas de la *Pre-*

⁶³ De acuerdo con los textos apócrifos, Lilith fue la primera mujer de Adán. Su actitud reivindicadora y dominante le valió la expulsión del Paraíso. A ella le sucedería Eva, mucho más domesticada. Sobre este tema, véase BORNAY, 2005.

⁶⁴ Sobre este tema remitimos a la obra de BORNAY, 1994.

Raphaelite Brotherhood desde sus inicios en 1848, pero en especial la pintura simbolista finisecular, por la que desfilaron brujas, heroínas, magas, princesas, reinas o seres femeninos sobrenaturales, cuya belleza atroz, salvaje y transgresora las convirtió en perfectas metáforas de la nueva mujer. Esas bellezas históricas y míticas desfilaron por los lienzos simbolistas, como la nueva mujer lo hizo por las calles de París, Londres, Viena o Berlín a finales del siglo XIX. Cleopatra (**Fig. 15**), Circe (**Fig. 16**), Medea (**Fig. 17**), Helena de Troya (**Fig. 18**), Salomé (**Fig. 19**), el hada Morgana (**Fig. 20**) y, por supuesto, Lucrecia Borgia (**Fig. 21, 22, 24a-b**), entre otras como las sirenas homéricas (**Fig. 23**), fueron algunas de las beldades más representadas en estas obras finiseculares, que puntualmente llegaron al teatro y la ópera, lo que les permitió adquirir una mayor difusión entre los selectos círculos sociales de las ciudades más poderosas de la Europa del momento.



Fig. 15: *Cleopatra*, William Waterhouse, 1808. Óleo sobre lienzo.

Fig. 16: *Circe*, William Waterhouse, 1911. Óleo sobre lienzo.

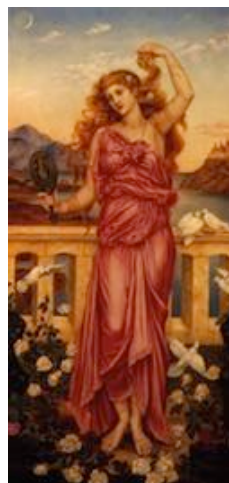


Fig. 17: *Medea*, Evelyn de Morgan, 1889. Óleo sobre lienzo.

Fig. 18: *Helena de Troya*, Evelyn de Morgan, 1898. Óleo sobre lienzo.

Este fue el caso de la tragedia *Lucrèce Borgia* de Víctor Hugo (1833),⁶⁵ en la que Felice Romani se inspiró para realizar el libreto de la ópera *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti, la cual fue estrenada en La Scala de Milán el 26 de diciembre de 1834. Cinco años después, en 1839, vio la luz la obra *Los Borgia* de Alejandro Dumas (padre),⁶⁶ en la que Lucrecia continúa la senda de renovación o reinterpretación que fue marcada por Víctor Hugo años atrás, en la cual no hay lugar para el recuerdo de la Lucrecia piadosa que gobernó y murió como duquesa de Ferrara, sino para una nueva protagonista perturbadora, perversa y letal. Así la describió la pluma de estos escritores, y ello exigió de un nuevo tipo iconográfico, cuya clave sería el eterno femenino.



Fig. 19: *The Apparition (Salome)*, Gustave Moreau, 1876. Óleo sobre lienzo.

Fig. 20: *Morgan Le Fay*, Frederick Sandys, 1864. Óleo sobre lienzo.

Fig. 21: *Lucrezia Borgia*, Dante Gabriel Rossetti, 1860-61. Óleo sobre lienzo.

⁶⁵ HUGO, 1833.

⁶⁶ DUMAS, 1839.

La fisionomía sugerente, felina y mortal con la que se representó a la Lucrecia Borgia finisecular fue, por tanto, la misma que se intuye o se palpa en el resto de *femmes fatales* que fueron inmortalizadas por todos estos movimientos de finales del siglo XIX herederos del romanticismo: prerrafaelismo, simbolismo, decadentismo y esteticismo, si bien cada una mantuvo atributos que la distinguieron del resto y que se alzan como auténticos sellos de identidad. ¿Cómo analizar estas imágenes para diferenciar en ellas lo que es propio de Lucrecia Borgia y la identifica como tal, de lo que fue un común denominador en la representación de las bellidades finiseculares? La ambigüedad de estas imágenes impone, más que nunca, la definición de un método de análisis: el iconográfico.⁶⁷



Fig. 22: *La familia Borgia*, Dante Gabriel Rossetti, 1863. Óleo sobre lienzo.



Fig. 23: *Ulises y las sirenas*, Herbert James Draper, 1909. Óleo sobre lienzo.

⁶⁷ Sobre este método, véase GARCÍA, 2009.

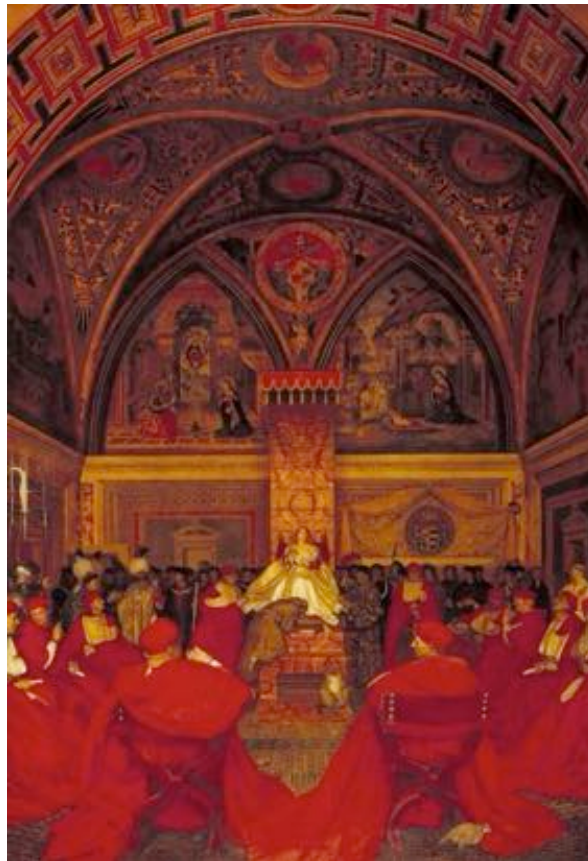


Fig. 24a-b: *Lucrecia reina en el Vaticano en la ausencia del papa Alejandro VI*, Frank Cadowgan Cowper, 1908. Óleo sobre lienzo.

APLICACIÓN DEL MÉTODO ICONOGRÁFICO. CASO DE ESTUDIO: LA LUCRECIA BORGIA FINISECULAR. DESVELANDO LAS CLAVES VISUALES DE LA BELDAD

La obra de arte es una vía hacia la historia de la cultura, y el método iconográfico contribuye en gran medida a ello. Éste fue creado por Aby Warburg, y sistematizado más adelante por algunos de sus discípulos, entre ellos Erwin Panofsky. El método establece cuatro grandes fases en el análisis de una obra de arte, que son las que hemos seguido para el análisis de la imagen de Lucrecia Borgia en esta contribución. La primera de estas fases es la localización, e incluye la información sobre el título de la obra, su autor, su año y su lugar de creación. El estudio iconográfico de Lucrecia Borgia en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX muestra que todas estas imágenes fueron realizadas por artistas, en su mayoría pintores que trabajaron en los países más industrializados de la Europa del Norte.⁶⁸ Prerrafaelismo y simbolismo fueron los movimientos artísticos que la representaron casi sin excepción, lo que conduce a Inglaterra, Francia, Austria y Alemania como principales escenarios. Y casi podría decirse que los únicos artistas en hacerlo, en su mayoría pintores, fueron simbolistas, pues los prerrafaelistas que la representaron ya lo hicieron con posterioridad a los años 60 del siglo XIX, lo que nos sitúa en el simbolismo inglés.⁶⁹

La fase analítica que sigue a esta primera parte del estudio centra su interés en dos aspectos clave: (1) los materiales y las técnicas artísticas con las que fueron ejecutadas las obras, y (2) el estilo. Combina, por tanto, el análisis técnico-material y el estilístico, con el fin de indagar en la estrecha relación entre la materialidad artística y los significados culturales que entraña la obra. No es de extrañar, por ejemplo, que los análisis físico-químicos realizados a las representaciones finiseculares de Lucrecia Borgia identifiquen para las gamas cálidas el uso de los pigmentos con mejores cualidades ópticas para emular lo sanguíneo, expresión de vida, pero también de muerte por las consecuencias letales a las que conduce su pérdida. Entre éstos destacan el bermellón (sulfuro de mercurio; HgS), el rejalgar (trisulfuro de arsénico; As₂S₃), y el rojo de plomo (Pb₃O₄), y eso es especialmente llamativo teniendo en cuenta que entre finales del siglo XIX y el inicio del siglo XX los laboratorios de química ya habían revolucionado la paleta de color, que se desliga de la tradicional con la incorporación de nuevos colores, como los de cadmio, cobalto o cromo para el caso de las gamas cálidas.⁷⁰ Entonces, ¿por qué los pintores prerrafaelistas y simbolistas decidieron mantener los antiguos rojos mercuriales o plúmbeos y naranjas arsenicales, en vez de utilizar, solos o combinados, los nuevos rojos post-Revolución Industrial? Sus cualidades ópticas, en efecto, los convertían en metáforas de la sangre: ese líquido sagrado que concede y quita la vida, en función de si se retiene o se pierde. Pero hay algo más, y posiblemente fuese el juego que motivó su destacado uso entre los pintores de la Lucrecia prerrafaelista y simbolista: su respectiva toxicidad, que llevada al límite podía resultar letal; tan mortífera como lo era su portadora: la *femme fatale* de los Borgia. Estos rojos estaban compuestos a base de mercurio, arsénico y plomo, lo que en este último caso permitía, además, asociaciones de lo más *ad hoc* a la filosofía del movimiento, en el que se impuso la vuelta a la Anti-

⁶⁸ La relación entre simbolismo e industrialización se perfila de forma detallada en GIBSON, 2006.

⁶⁹ El germen del simbolismo inglés fue el Prerrafaelismo, que en su curso natural deviene en simbolismo. Véase a este respecto, por ejemplo, HARDIN, 2005.

⁷⁰ Sobre este tema véase, por ejemplo, SHELDON, 1995: 229-234; CARLYLE, 2004: 39-195; RINALDI, 2004.

güedad clásica y sus misterios paganos,⁷¹ entre los cuales el plomo quedaba asociado a Saturno, es decir, la *stella nocens*; la estrella maléfica, lo que explica que en la antigua Grecia y Roma fuese el metal empleado como soporte de textos de goecia,⁷² como los descritos en las *Tabellae defixiones* o en los *Papiros mágicos griegos*. La materialidad de las cabelleras cobrizas de la Lucrecia finisecular, por ejemplo, está construida a base de arsénico, mercurio o plomo, y es ello lo que les confiere su poder letal, tal es el caso de la *Lucrecia Borgia* que Dante Gabriel Rossetti representó en 1860-61 (**Fig. 21**), o la que Frank Cadogan Cowper mostró en 1910 como *reina en el Vaticano ante la ausencia del papa Alejandro VI* (**Fig. 24a-b**). O al menos eso también les confiere su poder letal. Y decimos “al menos”, porque el análisis estilístico al que también se debe esta segunda fase del método iconográfico identifica el desorden de esas cabelleras cobrizas con el mismo caos que reina en la cabeza de bucles serpentinos y enroscados de Medusa, la Gorgona que acaba decapitada a manos de Perseo. Y a través de ese caos incierto la religión grecorromana vuelve a emerger para materializar algo que reina en el inconsciente colectivo de Occidente, o al menos del Mediterráneo occidental desde hace milenios, pues hunde sus raíces de una Potnia Terón (Señora de las Bestias), que está en la base de la diosa Artemisa y su reino más allá de la polis y su ley:⁷³ que el caos es sinónimo de “lo salvaje”, y que esto último materializa la transgresión de toda norma, lo que sirve a los propósitos de la filosofía, la literatura y el arte de un fin de siglo que se ensaña y ensalza a la vez a una nueva Eva en clave borgiana (Lucrecia), o troyana (Helena), circense (Circe o Medea), entre otras, lo que presupone el triunfo de lo salvaje, del caos, de la transgresión, del instinto más primitivo, de la Bestia.

El puente entre el análisis estilístico y el significado de una imagen (iconología) está representado por la tercera fase del método, en la que se debe desarrollar la descripción iconográfica, a la que sigue el análisis iconológico, también llamado aproximación al significado, esto es, la cuarta y última fase del método. En esta descripción iconográfica hemos aterrizado al describir la cabellera medusea de las Lucrecia Borgia decimonónicas y la perversidad que entrañan, a la altura de la maldad de la Górgona que petrifica con su mirada. Sin embargo, esta fase del estudio impone ir más allá y considerar cada elemento de la composición, tal y como mostramos para el caso de *Lucrecia reina en el Vaticano en la ausencia del papa Alejandro VI*, de Frank Cadogan Cowper (1908), en la que nuestra protagonista aparece entronizada en el centro del lienzo. Su cabeza es el punto de fuga de la obra, y ello obliga al espectador a fijar su atención, sí o sí, en su letal cabellera y rostro hierático. No hay nada en Lucrecia que exhale humanidad, máxime si se compara su actitud con la del resto de los personajes del lienzo, cuyas cabezas, miradas, espaldas o extremidades exhiben movimientos que naturalizan y humanizan sus figuras; en ellos hay latido. Sin embargo, Lucrecia se muestra como una estatua: fría, pálida, lejana, rígida, hierática, sin hálito de vida. Ella no pertenece al reino de los hombres; sus dominios son los de la Otredad, lo que la sitúan

⁷¹ Ejemplo de ello fueron las logias masónicas, que se multiplicaron de forma exponencial en esos mismos países más industrializados de Europa del Norte, y en especial en Inglaterra y Francia. Véase sobre este tema CHAVES, 1999: 247-276.

⁷² La goecia fue entre los griegos la magia maléfica, es decir, la que se utilizó para causar la muerte. Por encima de ella, por ser más noble, los griegos situaban las mancias, y en un ámbito supremo la teúrgia, de perfil excelso, al punto de constituir una vía trascender, y gracias a ello consumir la unión con lo divino. Véase a este respecto DODDS, 1960. Véase también LUCK, 1996.

⁷³ VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, 2011: 32.

por encima de sus “semejantes”, que por ello no sólo se ubican alrededor de ella en la composición, sino también por debajo. Dispuestos de esta forma respecto a Lucrecia, el espectador interpreta a golpe de vista la idea que transmite la obra: el poder de esta beldad, bajo el cual se postran y actúan lo humano y lo salvaje. Esto explica que justo por debajo de ella el pintor haya representado a ambas especies, la primera a través del franciscano, y lo salvaje mediante el animal domesticado que aparece en un nivel inferior, cuya rigidez postural recuerda la de Lucrecia, lo que le convierte en una metáfora visual de su ama.

Son dos, por tanto, los niveles de interpretación que exhala la imagen de Lucrecia en esta obra: (a) su poder sobrenatural, siendo el hieratismo el recurso visual que el artista emplea para transmitirlo, el cual convierte a Lucrecia en una estatua, y no en un ser humano, y (b) su animalidad, que también le confiere poder extrahumano; un poder primitivo, irracional y sobrecogedor: el poder de lo salvaje, siendo aquí el simio que aparece a sus pies con idéntica actitud a la de la vicariesa el recurso visual que transmite esta idea. Ambos representan “lo salvaje” domesticado. Pero lo salvaje vuelve a su cauce, como no podría ser de otra manera, y en este sentido cabe recordar que el siglo XIX concibió y parió gran diversidad de mitos, cuentos, leyendas e incluso libros sobre este tema, siendo *Drácula* un ejemplo magnífico de ello. En esta obra, Bram Stoker hace llegar a Occidente a la Bestia desde Oriente, en concreto desde los Cárpatos orientales situados en Transilvania. La naturaleza y la procedencia de Drácula lo convierten en la quintaesencia del caos, que turba el bienestar y el orden de la civilización, materializada en un Londres victoriano por el que el vampiro se pasea como un londinense más. Viste, come, bebe y actúa como un humano más entre humanos. Pero sólo en apariencia, pues “el hábito no hace al monje”, y la verdadera naturaleza de la Bestia se muestra con cada ocaso y hasta la llegada de cada amanecer, pues ésta se impone y difícilmente puede ser domesticada. Lucrecia, al igual que Drácula, vestida y entronizada en el Vaticano como la vicariesa que fue en ausencia de Alejandro VI, se muestra domesticada, pero sólo en apariencia. Bajo la corrección de sus lujosos hábitos se esconde lo salvaje, y su cobriza y desmelenada cabellera delata esa naturaleza indomable. Y es lo salvaje, precisamente, lo que le confiere poder sobrenatural (el de la Bestia); el mismo poder que anidó y ejerció la nueva mujer post-Revolución Industrial, y que fue admirado y temido por los hombres coetáneos a ella, de ahí que estas beldades que fungen como metáforas de esa nueva Eva, históricas o míticas, aparezcan en actitud serena junto a animales salvajes en la pintura prerrafaelista y simbolista, enviando el mismo mensaje en todos los casos: que las mujeres de esta naturaleza son tan atroces como las fieras. Su quietud, semejante a la de un sudario, debe ser interpretada por el hombre como la principal señal de alerta, pues en cualquier momento dejarán de estar agazapadas para saltar contra su presa: el hombre, eterna víctima de estas bellezas atroces, desde la primera maga de la literatura occidental, Circe, hasta la mujer liberada que empezó a poblar las nuevas ciudades industriales del norte de Europa, proyectándose hasta nuestros días.

La Cleopatra de William Waterhouse, por ejemplo (**Fig. 15**), aparece entronizada como nuestra Lucrecia, acariciando con su mano izquierda la cabeza de una leona; amansándola. “Somos lo mismo”, transmite el gesto. Y a esto mismo remite la Circe que este mismo pintor representó ensimismada en compañía de un leopardo y una pantera, frente a una mesa en la que se ha derramado el brebaje mágico de un cáliz, y en el que

un atril sustenta un libro en los que aparecen garabateadas lecciones de aritmética y geometría (**Fig. 16**). Magia y ciencia; brujería y cultura; artes mecánicas y artes liberales confluyen en Circe, como en Cleopatra, como en Lucrecia, y esa combinación de lo que aparentemente está en las antípodas de lo “otro” –como en el siglo XIX ser mujer está en las antípodas de reclamar la autonomía laboral y la libertad sexual que reclama y exige esa naciente Eva– confiere sabiduría a estas beldades, pero también el don de la transgresión, provocando ese sentimiento ambiguo de admiración y temor entre los hombres de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como decíamos anteriormente, análogo, por lo demás, al sentimiento contradictorio que Lucrecia debió ejercer en reyes, príncipes, nobles y hombres de la Iglesia de su tiempo, procedieran de Oriente o de Occidente. Conviene señalar, en este sentido, que el poder de la Lucrecia Borgia de la obra de Cadogan Cowper se extiende por encima de hombres religiosos y laicos, incluyendo los de procedencia oriental, pues indumentaria y atributos señalan el origen turco de los dos personajes situados por detrás de nuestra beldad en el lado izquierdo del lienzo.

Pero Lucrecia no es la única figura femenina que aparece en el cuadro. En él vemos otra, que funge de contrapunto perfecto: la virgen María. Las pinturas murales de la Anunciación y la Adoración de los Reyes flanquean en un segundo plano a Lucrecia, y en ambas sobresale la actitud sumisa de María, ya sea ante el ángel o ante los protagonistas de la Adoración, que en este caso son los Reyes Magos. Esa actitud es opuesta a la que exhibe Lucrecia. La calidez de María se opone radicalmente a la fría pátina de la estatua que es Lucrecia Borgia. Nada hay en ella de la humanidad de María. En medio de la escena, ante la atenta mirada de todos, y eso nos incluye a nosotros, los espectadores, y en un plano por delante de la virgen María, que a todas luces prioriza un modelo de mujer sobre otro, Lucrecia queda entronizada como el nuevo ídolo femenino al que rinde culto la contemporaneidad, al margen del temor que éste pueda suscitar, pues este miedo tiene un antídoto y es la fascinación que ella causa a quien le contempla. Y los colores empleados en ella, como no podría ser de otra manera, sirven a este propósito. Cadogan Cowper no la viste de índigo y púrpura, colores que corresponden tradicionalmente a María, y que como tal debe lucir la Virgen en las escenas de la Anunciación y la Adoración que hemos descrito. Pero, además, vestir a Lucrecia con estos colores, en especial por lo que concierne al púrpura, hubiese sido eclipsarla en medio de la saturación de rojos que se impone casi como única gama en todo el lienzo, cuando Lucrecia, en tanto nuevo ídolo femenino (Ídolo de Perversidad) y objeto de culto debe sobresalir, y a ello no sólo contribuye su disposición en la composición, sino también la paleta de color que se emplea en ella: oro, cobre y blanco, lo que la convierten en la principal fuente de luz de la obra, casi única.

Otros pintores prerrafaelistas y simbolistas son fieles a estas mismas gamas para representarla en composiciones menos congestionadas de personajes, e incluso en las que Lucrecia aparece aislada. Es el caso, por ejemplo, de la *Lucrecia Borgia* de Dante Gabriel Rossetti (**Fig. 21**) y de la que ocupa el centro de la composición (de nuevo) en la pintura *La familia Borgia*, que este mismo pintor representó en 1863 (**Fig. 22**).

CONCLUSIONES

La aplicación del método iconográfico, por tanto, ofrece claves suficientes para confirmar que Lucrecia, al igual que el resto de las bellezas atroces, reales o imaginadas, que fueron representadas en la pintura prerrafaelista y simbolista que medió entre finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, fungieron como metáforas de una nueva mujer que embargó al hombre de miedo y admiración a la vez. La independencia que estas mujeres mostraron paulatinamente, tanto en su vida laboral como en la sexualidad que debía regir sus relaciones íntimas, la cual pedía a gritos ser liberada de los grilletes puritanos que exigían las nuevas sociedades industriales, y en especial la Inglaterra victoriana, explican que su naturaleza tuviera que medirse con el mismo rasero de las mujeres sobrenaturales e históricas que pusieron en jaque con sus artes y acciones verdades absolutas, como la supremacía del hombre sobre la mujer en ambas esferas: la pública y la privada. Este fue el caso de Lucrecia Borgia en un Renacimiento italiano en el que el triunfo del antropocentrismo, frente al teocentrismo de la Edad Media, se sobreentendía en clave masculina, sin admitir excepción alguna. Sin embargo, Lucrecia lo fue, y ello sentó las bases para que siglos después su imagen fuera recuperada, reinterpretada y puesta al servicio de los nuevos tiempos y sus discursos sociales. Y al igual que en el imaginario colectivo de Occidente las sirenas son híbridos con cola de pez gracias a Christian Andersen y su sirenita decimonónica, la Lucrecia Borgia que navega en el consciente e inconsciente colectivo de este mismo Occidente es la de Víctor Hugo y Alejandro Dumas, que prerrafaelistas y simbolistas inmortalizaron en sus obras: fascinante, perversa y letal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, C., "Purple and aristocracy", en J. ORTIZ; M. J. MARTÍNEZ (ed.), *Luxury and Dress: Political Power and appearance in the Roman Empire and its provinces*, Valencia: Universitat de València, 2013.
- ASTOR, W. W., "Lucretia Borgia", *The North American Review*, 142/350 (Iowa, 1886), p. 68-73.
- BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, Madrid: Ed. Encuentro, 1995.
- BELLONCI, M., *Lucrezia Borgia, la sua Vita, i suoi Tempi*, Milán: Mondadori, 1939.
- BELLONCI, M., *The Life and Times of Lucrezia Borgia*, Toronto: Phoenix, 2003.
- BERCHEZ, E., "Mirto y ajeno en la poesía romana", *Minerva*, 23 (Valladolid, 2010), p. 127-142.
- BERENCE, F., *Lucrecia Borgia: la hija de la Perversión*, Barcelona: Círculo Latino, 2005.
- BLASCO IBÁÑEZ, V., *Ai piedi di Venere (I Borgia): romanzo*, traducción integrale dallo spagnolo di Carlo Boselli, Sesto San Giovanni: A. Barion, 1938.
- BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1994.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2005.
- BRADFORD, S., *Lucrezia Borgia: Life, Love and Death in Renaissance Italy*, Londres: Penguin Book, 2005.

- BRAZINSKI, P.; FRYXELL, A., "The Smell of Relics: Authenticating Saintly Bones and the Role of Scent in the Sensory Experience of Medieval Christian Veneration", *Papers from the Institute of Archaeology* (2013), p. 1-15.
- CARLYLE, L., "Contemporary Painting Materials", en J. H. TOWNSEND; J. RIDGE; S. HACKNEY (ed.), *Pre-Raphaelite Painting Techniques*, Londres, 2004, p. 39-195.
- CARRASCO, J. B., *Mitología universal*, Madrid: Gaspar y Roig, 1864.
- CASTELLANOS DE ZUBIRÍA, S., *Mujeres perversas de la historia*, Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.
- CAZZOLA, F., "Lucrezia Borgia", *Quaderni Estensi*, 2 (Módona, 2010), p. 211-215.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992.
- CORREA RAMÓN, A., "La flora renacentista en la *Oda a todos los Santos* de Fray Luis de León", en V. GARCÍA DE LA CONCHA; J. SAN JOSÉ (ed.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, 1996, p. 609-615.
- CHAVES, J. R., "Magia y ocultismo en el siglo XIX", en E. COHEN; P. VILLASEÑOR (ed.), *De filósofos, magos y brujas*, Barcelona, 1999, p. 247-276.
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1960.
- DUMAS, A., *Los Borgia*, París: Rue Louis le Grand, 1839.
- DURAN I GRAU, E., "La familia Borja: historiografía, leyenda, tema literari", *Catalan Historical Review*, 1 (Barcelona, 2008), p. 211-222.
- EVANS, S., "The Scent of a Martyr", *Numen*, 49 (2002), p. 193-211.
- FERNÁNDEZ NIETO, F. J.; MOLINA, J. A., "El nombre y el origen de Murcia: la posible impronta cristiana en la fundación de la ciudad", en E. CONDE GUERRI; R. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ; A. EGEA VIVANCOS (ed.), *Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad tardía: homenaje al profesor Antonio González Blanco*, Murcia, 2006, p. 137-146.
- FO, D., *Lucrecia Borgia, la hija del Papa*, Madrid: Siruela, 2014.
- FONTANA, D., *El lenguaje secreto de los símbolos*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- GARCÍA MAHIQUES, R., *Iconografía e Iconología, 1: La historia del arte como historia cultural*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- GASTINEAU, B., *Les courtisanes de l'Église*, París: Viéville y Capiomont, 1870.
- GHIRARDO, D. Y., "Lucrezia Borgia duchessa, imprenditrice e devota", *Quaderni Estensi*, 2 (Módona, 2010), p. 195-211.
- GIBSON, M., *El simbolismo*, Köln: Editorial Taschen, 2006.
- GILBERT, W., *Lucrezia Borgia, Duchesse of Ferrara*, I, Londres: Hurts and Blackett, 1869.
- GREGOROVIVUS, F., *Lucrece Borgia d'après les documents originaux et les correspondances contemporaines*, traduction de l'allemand sur la troisième édition par Paul Regnaud, París, 1876.
- HARDIN, T., *The Pre-Raphaelites. Inspiration from the past*, s. l.: New Lines Books, 2005.
- HELD, J. S., "Flora, Goddess and Courtesan", en Millard MEISS (Hrsg.), *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York: New York UP, 1961, p. 201-218.
- HIPPEAU, C., *Le bestiaire d'amour, par Richard Fournival, suivi de la Réponse de la Dame*, París: A. Aubry, 1860.
- HUGO, Victor, *Lucrece Borgia*, París: Eugène Renduel Libraire, 1833.

- LAYER, J., *Breve historia del traje y la moda*, Madrid: Cátedra, 2005.
- LUCK, G., *Arcana mundi. Magia y Ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, Madrid: Gredos, 1996.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. J., *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia, 2014.
- MAYOR FERRÁNDIZ, T. M., “Hipatia de Alejandría, el ocaso del paganismo”, en J. M. MAESTRE MAESTRE; J. PASCUAL BAREA; L. CHARLO BREA (ed.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, IV/5 (*Homenaje al profesor Antonio Prieto*), Alcañiz, 2010, p. 2813-2829.
- MORALES, M. D. C., “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III: *Historia Medieval*, 9 (1996), p. 229-255.
- ONIEVA, A. J., *Lucrecia Borgia: leyenda y realidad*, Barcelona: Noguer, 1957.
- PANOFKY, E., *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid: Akal, 2003.
- PÉREZ SAMPER, M. Á., “La mesa del rey: imagen y símbolo de poder”, *El poder real de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, 3, Zaragoza, 1994, p. 433-450.
- PITOLLET, C., “Maria Bellonci, Lucrezia Borgia, la sua Vita, i suoi Tempi”, *Bulletin Hispanique*, 46/2 (1944), p. 262-267.
- RINALDI, S., *Colore e pittura. Teoria cromatiche e tecniche pittoriche dall'Impressionismo all'Astrattismo*, Roma: Aracne, 2004.
- RUSPOLI, C. E., *Retratos: Anécdotas y secretos de los linajes Borja, Téllez-Girón, Marescotti y Ruspoli*, Madrid: CEMA, 2011.
- SAYOL Y ECHEVARRÍA, J., *La leyenda de oro: para cada día del año. Vida de todos los Santos*, III, Madrid: L. Tasso, 1853.
- SEBASTIAN, S., et al., *Summa Artis. Historia general del arte*, XXII, Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- SHELDON, L., “Methods and Materials of the Pre-Raphaelite Circle in the 1850s”, en A. WALLERT; E. HERMENS; M. PEEK (ed.), *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, Los Ángeles, 1995, p. 229-234.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. L., “Bajo el signo de Artemisa. Iniciación femenina, sexualidad y magia en la antigua Grecia”, en C. ALFARO; M. ALBALADEJO (ed.), *Las paides y las puellae. Aspectos de la infancia femenina en la Antigüedad Clásica*, Valencia, 2011, p. 27-39.
- VILLASEÑOR, F., *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*, Madrid: CSIC, 2009.
- VILLA-URRUTIA, marqués de, *Lucrecia Borja: estudio histórico*, Madrid: Francisco Beltrán, 1922.
- WALSH, J. K., *El libro de los Doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad [ca. 1237]*, Real Academia Española de la Lengua (*Anejos del Boletín de la RAE*, XXIX), Madrid, 1975.
- WYZEWA, T., *La légende dorée, le bienheureux Jacques de Voragine*, París: Perrin et Cie, 1910.