MUJERES FUERTES DEL PAGANISMO: ICONOGRAFÍA Y EMBLEMÁTICA

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA*

Resumen: *Durante el Renacimiento y el Barroco, las mujeres fuertes de la Antigüedad sirvieron como modelos de comportamiento para la nobleza y la realeza y, por ello, fueron plasmadas en numerosas obras de arte de artistas de renombre como Lucas Cranach, Alberto Durero, Rubens, etcétera. La literatura emblemática de los siglos XVI a XVIII, orientada precisamente a ofrecer imágenes sintéticas y simbólicas del comportamiento moral, política o religiosamente adecuado, sin embargo, dedicaron pocos emblemas a estas mujeres. Apenas mencionan a Lucrecia, Tomiris, Semíramis, Virginia y Porcia. Este texto aborda precisamente estos emblemas dedicados a estos modelos de mujer históricos para analizar cuál fue su significado moral.*

Palabras clave: *emblemática; mujeres fuertes; Lucrecia; Tomiris; Semíramis; Virginia; Porcia.*

Abstract: *During the Renaissance and Baroque periods, the strong women of Antiquity served as role models for the nobility and royalty, and were therefore depicted in numerous works of art by renowned artists such as Lucas Cranach, Albrecht Dürer, Rubens, etc. The emblematic literature of the sixteenth to eighteenth centuries, oriented precisely to offer synthetic and symbolic images of moral, political or religiously appropriate behavior, however, dedicated few emblems to these women. They barely mention Lucretia, Tomiris, Semíramis, Virginia and Portia. This text addresses precisely these emblems dedicated to these historical female models to analyze their moral significance.*

Keywords: *emblematic; strong women; Lucretia; Tomiris; Semíramis; Virginia, Portia.*

Este texto aborda las representaciones iconográficas y la plasmación en la emblemática de figuras históricas femeninas de la Antigüedad como modelos de comportamiento, consideradas del paganismo por contraposición a los modelos bíblicos y cristianos. A partir de los conceptos de mujer fuerte y mujer ilustre y del tópico literario de las Nueve de la Fama analizamos la recuperación de determinadas mujeres que se han destacado a lo largo de la Historia, a las que se atribuyeron determinadas virtudes y valores morales, y fue durante la Edad Media y sobre todo en el Renacimiento y en el Barroco, cuando la recuperación de estos *exempla* femeninos en un contexto cortesano y nobiliario tuvo una importante plasmación en las artes, en muy diversos soportes. La literatura emblemática también recogió puntualmente a varias, como Lucrecia, Artemisia, Porcia, Semíramis, Tomiris y Virginia. Algunas de estas mujeres destacaron por suicidarse en sacrificio por su patria o para mostrar fidelidad u otras virtudes a sus esposos, como Lucrecia, que con su acto aunaba valores morales y políticos; Artemisia, quien legendariamente murió al

* Universitat Jaume I, Castellón, España, Grupo Iconografía e Historia del Arte, Email: mrodrigu@uji.es. Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D+i *Arte, realeza e iconografía heroica. La proyección mítica de la monarquía hispánica, siglos XVI-XIX* (PGC2018-097059-B-100), financiado por Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI.

beber las cenizas de su esposo; o Porcia, esposa de Marco Junio Bruto que se suicidó al enterarse de la muerte de su esposo. Otras fueron ejemplo de mujeres guerreras, con una iconografía que buscaba representar a las mujeres con atributos de coraje y de bravura propios de los hombres, pero al mismo tiempo también de castidad, como por ejemplo Semíramis y Tomiris. Semíramis, que fue la reina de los asirios entre el 810-806 a. C., pasó a la posteridad por su fidelidad a su patria, como ejemplo de mujer fuerte al servicio de los ideales políticos. También de ella encontramos representaciones en grabados, iluminaciones, tapices, frescos, lienzos y emblemas, desde el siglo XV al XIX. Otra interesante reina fue Tomiris o Tamaris famosa por, después de haberle cortado la cabeza a Ciro, introducirla en un odre lleno de sangre humana, para reprocharle su insaciable sed de sangre. Vengaba así también la muerte de su hijo a manos del persa. Otras muchas mujeres fueron tratadas como ejemplo por determinadas gestas donde pusieron a prueba su valor y su ingenio, como Virginia, que era modelo de virginidad y templanza. La historia de Virginia se recogió en la historia de Tito Livio. Hija de un respetado centurión, rechazó a Apio Claudio Craso, quien la secuestró y afirmó que era una esclava. Su padre prefirió apuñalarla para que mantuviese la libertad. En realidad, tras ello se encontraba la amenaza sobre la República Romana que suponían los decenviros como Apio Claudio Craso. La muerte de Virginia fue representada en numerosas tablas y lienzos y en algunos emblemas.

1. LAS MUJERES FUERTES COMO MODELO DE VIRTUD

A pesar de que la formación de los jóvenes de alta cuna tuviera ciertas deficiencias, una de las disciplinas fundamentales en su educación a partir del final del medievo fue la Historia. Humanistas como Leonardo Bruni (1369-1444) recomendaban precisamente la lectura de las obras de Tito Livio, César o Salustio por ser fáciles, útiles para cultivar la memoria y por contener modelos de conducta tanto a evitar como a promover. Cristina de Pizán también abogó por la utilidad de la historia a través de los infinitos ejemplos de reinas sabias con la finalidad de enseñar a vivir bien, idea fundamental de su obra *La ciudad de las Damas.* Gracias a estos humanistas y escritores, en el siglo XV se fortaleció esta idea de que la lectura de la historia convenía a las mujeres porque la historia era una materia simple, breve y en lengua vernácula, muy diferente de las lecturas de la Biblia o de la doctrina de los clérigos[1]. Como consecuencia, la historia de las mujeres ilustres fue un género desarrollado especialmente a partir de ese siglo en consonancia con el fenómeno de la Querella de las Mujeres. La literatura emblemática, que podía llegar a un público más amplio debido a sus diferentes manifestaciones en ámbitos como las fiestas cortesanas y las fiestas urbanas, permitió que estas vidas ejemplares sirvieran también como modelo de comportamiento.

[1] LEQUAIN, BEAUNE, 2000: 112-113.

Las fuentes clásicas y medievales que permitieron esta explosión de los *exempla* en la Edad Moderna en la literatura y el arte son bien conocidas: Tito Livio, Ovidio, Plutarco, Valerio Máximo, Giovanni Boccaccio, Cristina de Pizán, y en la España del siglo XV, Juan Rodríguez de Cámara, Diego de Valera, Álvaro de Luna, Pere Torroella, Joan Roís de Corella, Martín de Córdoba, etcétera. Una de las fuentes más ricas, y de la que luego bebieron casi todos los autores, fue sin duda Valerio Máximo en sus *Dichos y hechos memorables*, escrita en la primera mitad del siglo I d. C., quien elogiaba a algunas mujeres, incluso cuando desafiaban los roles atribuidos a su género. A menudo esto quedaba señalado porque se les atribuía un valor o espíritu varonil. Ellas acababan convirtiéndose en estereotipos femeninos de comportamiento, como la mujer guerrera, la mujer piadosa, o incluso el contra-ejemplo femenino, que servía para mostrar lo que sí era correcto o cuya actuación era aprobada porque su desenlace beneficiaba a la patria. Por ejemplo, la madre subversiva, como Tomiris o Berenice, que se vengaban contra los que han causado un mal a sus hijos en lugar de esperar a una venganza masculina[2].

Algunas de estas mujeres ilustres tuvieron su lugar entre las Nueve de la Fama. En la Edad Media surgió un fenómeno la creación del mito de los Nueve de la Fama o *Nouem Probi*. Fue este un hecho que implicó a diversos campos: la literatura, la heráldica, la pompa cortesana, el arte e incluso la historia o la pseudohistoria, y a toda Europa[3]. Su popularidad se extendió además desde el siglo XIV al siglo XVIII y tuvo una importante expresión en las artes visuales[4]. La idea de agrupar a nueve famosos guerreros surgió literariamente en el *Les Voeux du Paon* («Los Votos del Faisán»), escrita por Longuyon hacia 1310 y dedicada a Teobaldo de Bar, obispo de Lieja. Se trataba de una reinterpretación del *Roman d'Alexandre*, de Alexandre de Paris. El tópico vinculaba a algunas mujeres de épocas precristianas con el carácter guerrero, apelando igualmente a las características caballerescas de la sociedad medieval. Tuvo además una amplia repercusión artística, como en manuscritos iluminados, de entre los que destacan el de *Le Chevalier Errant*, escrito por el marqués de Saluzzo, Tommaso III, en 1394. A partir de aquí se sucedieron las series de mujeres fuertes y de mujeres ilustres representadas tanto en frescos de palacios, como en grabados, esculturas, etcétera. Dentro de estas series de mujeres ilustres podemos distinguir a algunas por diversas circunstancias: su comportamiento excepcional más allá de la muerte en defensa de la patria, la familia o de su propia castidad, su valor guerrero, su valentía, su sacrificio, su ingenio. Virtudes todas que sin duda eran de interés para la literatura emblemática.

[2] GONZÁLEZ ESTRADA, 2018: 75.
[3] LOOMIS, 1967: 32.
[4] HANCOCK, 1985: 1-2.

2. LUCRECIA O LA FORTALEZA DE ÁNIMO

Lucrecia es la figura femenina histórica que más recorrido ha tenido en la Historia del Arte. Recordemos que su historia fue narrada por Tito Livio, Ovidio, Virgilio, Plutarco, Valerio Máximo y Dionisio de Halicarnaso. Lucrecia era mujer de origen noble que se suicidó por la violación que le infringió Sexto Tarquinio, hijo del rey Tarquinio el Mayor, último rey de Roma. Pero además su valoración a lo largo de la historia por los diferentes autores no fue homogénea, pues algunos ponían en duda su honestidad, mientras otras la consideraron el mejor ejemplo de la castidad. Su ejemplo, además de la castidad, podía remitir al fin de la monarquía, pues su violación supuso el fin de este gobierno en Roma. Por ejemplo, San Agustín, bajo su concepción misógina, la consideró ávida de alabanza por su acto. Pizán, sin embargo, la recuperó como ejemplo de que a ninguna mujer le gusta ser violada. Los textos en defensa de las mujeres del siglo XV también destacaban su suicidio cometido por no poder soportar su deshonor, señalando su inocencia[5]. Para Álvaro de Luna, Lucrecia es la más destacable de las mujeres romanas por ser hermoso ejemplo de mujer casta; citando a san Agustín y san Jerónimo, alaba como prefirió suicidarse para que nadie dudase de que no había cedido a Tarquinio por su propia voluntad, a pesar de que su corazón quedaba sin culpa. Por ello, también alababa su grandeza de corazón. Compara de nuevo a Lucrecia con la castidad del patriarca José[6].

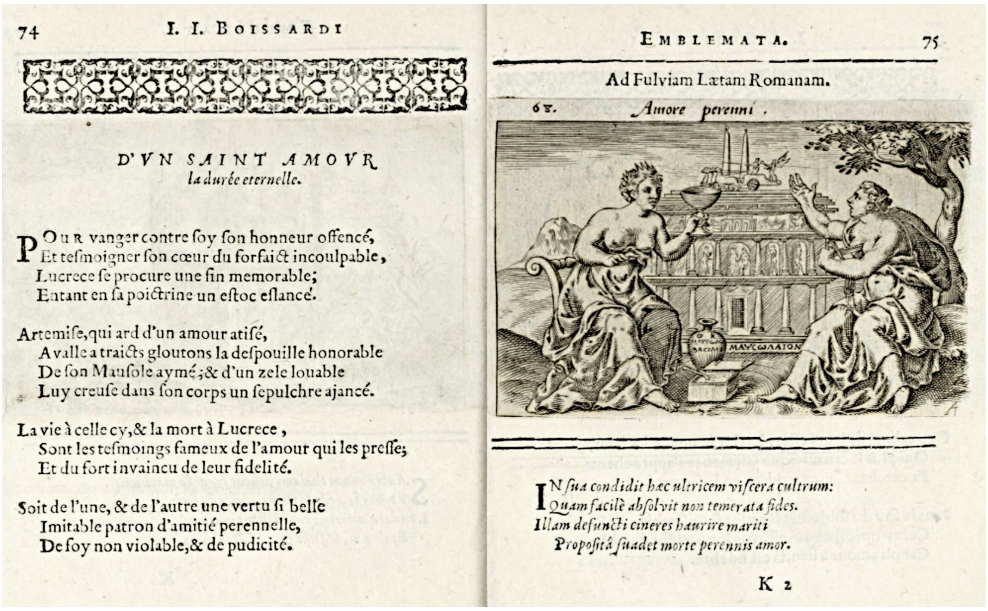
Su iconografía en el arte ha sido desvelada por Miguel Ángel Elvira Barba, quien destacó cuatro tipos de imágenes: el asalto de Sexto Tarquinio a Lucrecia, la desesperación de la mujer tras su violación, el suicidio de Lucrecia —la representación más común— y el juramento de Bruto tras su muerte[7]. Del primer tipo, contamos con ejemplos tan destacados como los de Ticiano, con varias versiones, como la de 1568-1571 (Fitzwilliam Museum, Cambridge), inspirada en los frescos de Giulio Romano para el Palazzo Ducale de Mantua, quizá a través de un grabado de Giorgio Ghisi, que fue realizada para Felipe II e instalada en el Alcázar Real. Tiziano tenía interés en representar las mayores posibilidades dramáticas de esta escena, pues pretendía mostrar una historia violenta en movimiento, a través del intento de asesinato de la protagonista[8]. Rubens plasmará también en varias versiones el ataque con su habitual riqueza compositiva, en una gran diagonal que muestra el voluptuoso cuerpo de la mujer siendo atacado por un ávido Tarquinio, acompañado de un Cupido y de la alegoría de la Envidia (1609, The Hermitage Museum). El segundo tipo y tercer tipo fue sin duda el más común y la excusa perfecta para representar a voluptuosas mujeres cometiendo un auto sacrificio, un acto ímprobo contra sí mismas. Rafael fue el que estableció por primera vez este modelo de la mujer situándola desnuda, estática, en pie y clavándose el puñal en

[5] VARGAS MARTÍNEZ, 2016: 200-211.
[6] LUNA, 1908: 84.
[7] ELVIRA BARBA, 2008: 534.
[8] CHECA CREMADES, 2021: 47-49.

su pecho (1506-1510, Metropolitan Museum, Nueva York). Raimondi lo popularizaría con un grabado (1511-1512, Rijksmuseum) y Alberto Durero (1518, Altes Pinakothek, Múnich) y Lucas Cranach realizarían las más bellas versiones, especialmente el primero, que se recrearía en el tema en más de sesenta versiones diferentes, sin duda para retratar a jóvenes nobles con riquísimas joyas y ropajes, quizá incluso para contextos matrimoniales. Los pintores franceses como Simon Vouet (c. 1625, Castillo de Praga) o Claude Vignon (c. 1640-1650, Castillo de Blois) mostrarían más dramáticamente la desesperación de la mujer, a veces en compañía de esposo y padre. Del último tipo, el del juramento de Bruto antes de su muerte y, por tanto, como plasmación del final de la monarquía, se realizaron versiones tan relevantes y completas como la tabla de Filippino Lippi (entre 1478 y 1480, Palazzo Pitti, Florencia), que luego seguiría Sandro Botticelli en 1500-1504 (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Ambas tablas permitían su lectura de izquierda a derecha con las diferentes escenas, del ataque, el descubrimiento del cadáver y el juramento de Bruto, y del mismo modo realizaban una alusión a la historia contemporánea de Florencia[9]. *El suicidio de Lucrecia* formó también parte de la serie encargada entre 1528 y 1540 por el duque de Baviera Guillermo IV y su esposa Jacobä de Baden, para su residencia de Múnich, un ciclo de dieciséis héroes y heroínas de la historia de Grecia, Roma y del Viejo Testamento realizados por artistas como Burgkmair, Beham, Breu, Shöpfer o Feselen, que de nuevo tenía como fin poner de relevancia la importancia de la historia y de los hombres ilustres[10]. La historia de Lucrecia le correspondió a Jörg Breu, *el Viejo* (1528, Altes Pinakothek, Múnich).

En la emblemática la iconografía de Lucrecia es muy semejante, encontrando ejemplos de *picturae* donde se representa su suicidio frente a otros personajes o bien el cuerpo desnudo y solitario de la joven en el acto de clavarse el puñal. Un primer ejemplo es el emblema aparecido en el repertorio de emblemática de Jean Jacques Boissard (1528-1602). Boissard fue un anticuario, poeta y artista, que publicó en Metz en 1584 su primera edición de su *Emblematum Liber*. Se trataba de una colección de 51 emblemas latinos acompañados de una *paraphrasis*[11], que tuvo un gran éxito editorial. Beatriz Antón Martínez estudió la estructura del libro y de sus emblemas, con un título en latín o griego, reproduciendo conocidas sentencias clásicas, el número romano del emblema y el nombre del dedicatorio. El epigrama en latín solía ser bastante opaco con respecto a la imagen o la moralidad del emblema. Pero el texto en prosa que acompañaba a las composiciones permitía ampliar el significado. Las *picturae* fueron diseñadas por Boissard y grabadas por Adam Fuchs para la edición de 1588 (Abrahamus Faber) y de Theodore de Bry para la edición de 1593. Acompaña al emblema una explicación en prosa.

[9] DEIMLING, 1994: 86-89.
[10] CUNEO, 1998: 182.
[11] ANTÓN MARTÍNEZ, 2014: 136.


74 I. I. BOISSARDI

D'VN SAINT AMOVR
la durée eternelle.

POur vanger contre soy son honneur offencé,
Et tesmoigner son cœur du forfaict incoulpable,
Lucrece se procure une fin memorable;
Enfant en sa poictrine un estoc eslancé.

Artemise, qui ard d'un amour attisé,
A valle a traicts gloutons la despouille honorable
De son Mausole aymé; & d'un zele louable
Luy creuse dans son corps un sepulchre ajancé.

La vie à celle cy, & la mort à Lucrece,
Sont les tesmoings fameux de l'amour qui les presse;
Et du fort invaincu de leur fidelité.

Soit de l'une, & de l'autre une vertu si belle
Imitable patron d'amitié perennelle,
De soy non violable, & de pudicité.

EMBLEMATA. 75

Ad Fulvium Lætam Romanam.

68. *Amore perenni.*

IN *sua condidit hæc ultricem viscera cultrum:*
Quam facilè absolvit non temerata fides.
Illam defuncti cineres hausisse mariti
Propositâ suadet morte perennis amor.

K 2

Fig. 1. Emblema «Amore perenni»
Fuente: BOISSARD, 1588: 74-75

El emblema que nos interesa de Lucrecia es el que va acompañada también con otro ejemplo femenino de mujer casta, Artemisia de Caria, que aparecen con el lema «Amore perenni» (Fig. 1).

Ambas están representadas sentadas con su característica iconografía, Lucrecia en el acto dramático de clavarse la data y Artemisia con la copa y la tumba al fondo. La dedicataria es «AD Fulviam Laetam Romanam», es decir, dedicado a Fulvia Laeta de Roma, amiga y antigua amante de Boissard en Padua. El epigrama indica que Lucrecia, cuya inmaculada lealtad fácilmente declara su inocencia, clavó el cuchillo vengador en su torso. En cuanto a Artemisia su amor eterno la persuadió de beberse las cenizas de su marido muerto, decidiendo su propia muerte. Recordemos que Artemisia fue la reina de Caria entre el 353/2-351/0 y la sucesora de su esposo Mausolo, tanto en el reino como en la construcción del famoso monumento funerario. También tuvo una amplia representación iconográfica, desde grabados como el de George Pencz (1539, British Museum), hasta aquellas en las que se mostraba como reina viuda en el ámbito de su corte y en el momento de beberse las cenizas, como los maravillosos y ricos ejemplos de Rubens (1614, Schloss Sanssouci, Potsdam), Gerit van Honthorst (1635, Princeton University Art Museum) y Erasmus Quellinus (1652, Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow). Su iconografía fue popular incluso en el siglo XVIII, por ejemplo, entre los pintores de la escuela italiana como Domenico Ferri o Donato Creti.

Fig. 2. Lucrecia
Fuente: ZETTER, 1614: 33

Encontramos también a Lucrecia en otro interesante libro de emblemas, el *New Kunstliche Weltbeschreibung* o *Philosophia practica*, publicado en Frankfurt, en 1614, obra de Jacques de Zetter, o Jakob Zetter, o Jakob de Sittert, y publicado en Johann Theodor de Bry. Zetter fue un editor muy activo en Frankfurt entre 1619 hasta 1644, en el círculo de la comunidad calvinista de la ciudad. En el emblema dedicado a Lucrecia en su repertorio la inspiración iconográfica es más de los modelos de Tiziano y Rubens, como modelo de Prudencia, en una *pictura* con un gran nivel de detalle en el grabado (Fig. 2).

Lucrecia se muestra medio tumbada, mirándose a un espejo y con una serpiente enroscada en su brazo, siendo sorprendida por Tarquinio, espada en mano. Al fondo vemos la apertura de una habitación donde tiene lugar la violación, ante la mirada de un perro. El fondo de la escena muestra ya una perspectiva arquitectónica de la ciudad de Roma y Bruto sobre una plataforma realizando su juramento. El epigrama explica el sentido del emblema: «Donde hay mucha fuerza no hay Prudencia. Tarquinio viola a Lucrecia / a menudo es un hecho grande y vergonzoso / finalmente también recibió su recompensa». En realidad, el emblema apela a la necesaria práctica de la virtud de la Prudencia con el contraejemplo de Tarquinio.

El libro de emblemas anónimo *Centre de l'amour*, de hacia 1687 (París, Chez Cupidon) es un ejemplo de repertorio de composiciones amorosas sobre el cortejo y el amor, con maravillosos grabados de Peter Rollos (activo 1619-1639), publicado previamente en Berlín en 1630. En él encontramos un emblema dedicado a Lucrecia bajo el lema «La nouvelle mode» (Fig. 3).

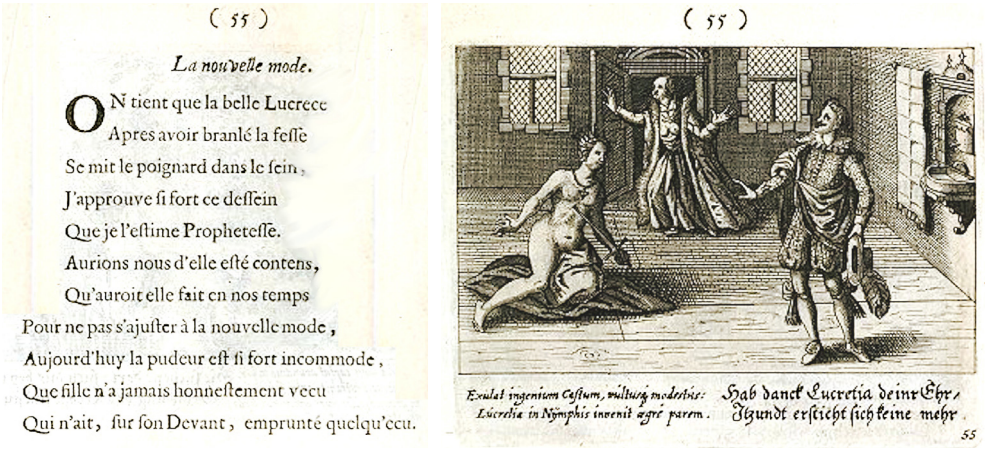


Fig. 3. Emblema «La nouvelle mode»
Fuente: *Centre de l'amour*, h. 1687: 55

Pertenecería al modelo iconográfico en el que Lucrecia va a suicidarse ante la presencia de sus criados y quizá su esposo, aunque se trataría de una licencia iconográfica, puesto que sabemos que él no estuvo presente. Seguiría entonces el modelo iconográfico de Claude Vignon, en el que Lucrecia aparece de forma dramática siendo sostenida por su esposo y padre, vestida, o las representaciones de Lippi, Botticelli y Breu, aunque sólo en el momento del descubrimiento de su acto. En realidad, el epigrama lo que hace es criticar la nueva moda, la de no ser pudorosa, y se lamenta que qué habría hecho Lucrecia en nuestro tiempo, pues el pudor resulta incómodo.

Aún podemos comentar una representación más de Lucrecia en la emblemática, en la obra *Devises et emblemes anciennes & modernes*, de Daniel de La Feuille (1691, Ámsterdam), que constituye su obra maestra de composiciones simbólicas. Se trata en realidad de una antología de emblemas, recopilando en pequeños medallones y puestos en láminas todo tipo de emblemas, que a partir de las composiciones de Heinsius, Vaenius, Cats, y otros muchos emblemistas, aparecieron a lo largo del siglo XVII y XVIII. En el emblema 15, lámina 13 vemos en un pequeño medallón a una mujer desnuda, apenas tapada por una túnica que cae por su espalda (Fig. 4).

Con gesto dramático y en total soledad en un ámbito campestre, se clava una daga en su pecho. Va acompañada con el lema «Faman servare memento», o «Inmortal sarà il mimo esempio», o «Inmortal será mi ejemplo», que hace referencia a la frase recogida por Tito Livio pronunciada por la mujer antes de morir y en alusión a ella misma como ejemplo de castidad para todas las mujeres. La iconografía apenas se diferencia entre las ediciones alemanas de 1691 y de 1693, pues el repertorio tuvo muchas reediciones. Como hemos mencionado este tipo iconográfico se inició con el dibujo de Rafael y el grabado de Marcantonio Raimondi, Alberto Durero y que luego desarrollaría ampliamente Lucas Cranach.

Fig. 4. Emblema 15, lámina 13
Fuente: FEUILLE, 1691: 13

3. TOMIRIS O LA FUERZA DE LA VENGANZA

Tomiris fue la reina de los masagetas, un pueblo iraní del siglo VI a. C. Heródoto narra la historia de Tomiris, quien como regente viuda se venga del gran rey persa Ciro por querer hacerse con su reino, atrapar a su hijo y forzar su suicidio[12]. Valerio Máximo también la recogió al hablar de la venganza de los extranjeros en su libro IX[13], cuyo excepcional acto fue, después de haber atapado a Ciro y cortarle la cabeza, introducirla en un odre lleno de sangre humana, para reprocharle su insaciable sed de sangre. Lo que en Valerio Máximo era una venganza justificada, en Boccaccio, Tomiris se convertía en una reina atormentada y afligida por la muerte de su hijo, pero que no se dio a las lágrimas, sino que, con la ira y el deseo de venganza apaciguadas, fríamente, tras derrotar a Ciro, buscó su cabeza y la enterró en un odre de sangre[14]. Su fama por tanto procedía de su astuta venganza. Pizán también destacó su fuerza, nobleza e inteligencia, y su astucia para vencer al persa, y la justicia de su venganza, atribuyéndole la frase: «Ciro, tú, que tuviste tanta sed de sangre humana, ahora podrás beberla hasta la saciedad»[15]. Álvaro de Luna destacaba su alteza de corazón, sabiduría y prudencia.

Su iconografía también es muy amplia y variada, aunque su carácter guerrero y la escena de su venganza son omnipresentes[16]. Por ejemplo, Jacques du Bosc, quién publicó un interesante repertorio de mujeres heroicas en *La femme héroïque, ou, Les héroïnes comparées avec les héros en toutes sortes de vertus. Et plusiers reflexions morales á la fin de chaque comparaison* (1645, Antoine de Sommaville and Augustin Courbé, París), la incluyó. Este repertorio de féminas famosas fue dedicado a la reina regente, Ana de Austria. Es una de las obras más importantes del siglo XVII que reivindica el papel de la mujer, sobre la base de que las mujeres poseen las mismas virtudes que los hombres.

[12] HERÓDOTO, 2010, lb. I: 201-216.
[13] VALERIO MÁXIMO, 1988, lb IX, cap. X, ext. 1.
[14] BOCCACCIO, 1994 [1361-1362], cap. 47.
[15] PIZÁN, 2019, cap. XVII: 60.
[16] Es interesante ver los estudios contenidos en la obra de BENITO GOERLICH, PIQUERAS, BLAYA ESTRADA, *coords.,* 1998.

Se representan y comparan ocho pares de mujeres y hombres famosos desde la historia antigua a la bíblica. Cada capítulo se abre con un grabado en forma de composiciones en espejo. Tomiris obviamente se compara con Ciro, mostrando a la reina en pie, en indumentaria militar, y con un bastón de mando ordenando introducir la cabeza del persa en un recipiente profundo llena de sangre. Al fondo se le puede ver en plena batalla, cabalgando en acción de atacar.

Muy elegante es la representación de Tomiris realizada por Rubens en el segundo cuarto del siglo XVII (Museo del Louvre, París). En este caso no está en pleno fragor de la batalla, sino sentada en un trono levantado sobre escalones y bajo un cortinaje rojo, rodeada de elegantes damas de su corte, y con gesto compungido señala con su bastón de mando hacia la cabeza de Ciro que va a ser introducida en una lujosa fuente, ante la mirada de dos persas. Existe otra versión del mismo tema por parte de Rubens realizada entre 1615-1618 (Museum of Fine Arts, Boston), en formato apaisado y mostrando a la reina en pie rodeada de sus cortesanas, recibiendo al cortejo de persas que acompañan a la cabeza de Ciro que va a ser introducida en una gran fuente llena de sangre. Esta versión tuvo un gran éxito gracias a una lámina grabada por Paulus Pontius en 1630 que permitió que otros artistas copiaran la composición[17]. Por otro lado, Giovanni Antonio Pellegrini, la representó con un gran erotismo al mostrar en primer plano sus pechos desnudos y a un pequeño niño esclavo portándole la cabeza, oculta por un brillante casco (USC, Fischer Museum of Art, Los Ángeles). Por último, podemos mencionar su presencia en la Sala del Emperador del Palacio Viejo de Múnich, la sala de representación por excelencia encargada a partir de 1635 por Maximiliano I de Wittelsbach, duque y elector de Baviera, jefe católico de los alemanes en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), y por su mujer, María Ana de Austria, hija del emperador Fernando II, quien a pesar de ser reina consorte, participó activamente en los asuntos políticos. Quizá por la circunstancias de ambos consortes como soberanos de Baviera y aspirantes en algún momento al imperio se explique la presencia de todos estos ejemplos de hombres y mujeres con un programa artístico, conformado por las pinturas del techo, los lienzos del friso y los tapices, basado en la razón y la virtud. Los tapices son del tejedor holandés Hans van der Biest y representan a figuras heroicas del Antiguo Testamento y de la Antigüedad, entre ellas figuras como Judith y Deborah. El ciclo de pinturas del friso muestra también episodios de la Biblia como ejemplos de virtud y está en consonancia con los tres frescos del techo, de Peter Candid, desarrollando las virtudes del príncipe. Entre los lienzos del friso podemos ver a Tomiris recibiendo la cabeza de Ciro y a Pentesilea a caballo en el fragor de la batalla, pero también el sacrificio de Polixena ante la tumba de Aquiles obra de Luca Giordano.

[17] BENITO GOERLICH, PIQUERAS, BLAYA ESTRADA, *coords.,* 1998: 33-34.

Encontramos tan sólo un emblema referido a Tomiris en la amplia literatura emblemática europea de los siglos XVI y XVII, a pesar del éxito iconográfico que tuvo el tema. Se encuentra en el *Homo Mikrocosmus*, de Laurens van Haecht Goidtsenhoven. Poeta y cronista belga, también llamado Laurentius Hechtanus (1527-1603), su primer libro de emblemas fue este famoso *Homo Mikrokosmos. Parvus mundus* (Amberes, Gerard de Jode, 1579). Esta obra fue muy importante para el desarrollo de la iconografía moderna y de la difusión del platonismo en las cortes. Incluso Athanasius Kircher se inspiró en sus postulados. Estaba compuesta por emblemas que resignificaban los mitos arcaicos y estaba dedicada a Rodolfo II, emperador precisamente conocido por su gusto hacia la erudición más ocultista. En ella entiende al hombre como un microcosmos, construyendo un entramado muy complejo de correspondencias entre la cultura grecolatina y el cristianismo neoplatónico. El libro cuenta con 74 emblemas moralizantes, en los que se concede la primacía al texto, pues la página recta o impar la ocupa un poema (obra de Haecht) que hace las veces de *explicit*, mientras que la *pictura* (diseñada por el cartógrafo e impresor Gerardus Judas / Gérard de Jode) se sitúa en el reverso o página par. Cuenta también con proverbios latinos en la parte superior y una cita de la Biblia en la inferior. En su explicación del emblema dedicado a Tomiris, Laurens van Haecht, cita a Valerio Máximo precisamente para narrarnos la historia de Tomiris, destacando su papel de vengadora de su hijo. La cita bíblica está sacada de Job: «Todos sus días el impío se retuerce de dolor, y contados están los años reservados para el tirano»[18]. La reina se muestra en el centro de la composición, vestida como guerrera, en una elegante pose sosteniendo en su mano derecha una hoz, como si de la muerte se tratara, y apoyando grácilmente la otra en su cadera (Fig. 5).

Le siguen varias cortesanas, muy semejantes a las del lienzo de Rubens de Boston, mientras a sus pies se muestra la fuente con la cabeza y el cuerpo decapitado de Ciro junto a ella. Al fondo unos personajes masculinos se admiran de la fortaleza de la reina. El grabado de Gérard de Jode tendrá también difusión en el ámbito artístico, pues en 1613 encontramos una estampa en el libro de emblemas del poeta y dramaturgo holandés Jean van den Vondel, copiando inverso la imagen de la reina inserto en otro libro de enseñanzas morales (*Den Gulden Winckel del Kunstlievenden Nederlanders*, Ámsterdam), y no podemos evitar encontrar en la versión de Boston de Rubens algunos ecos de este grabado de Jode.

[18] Jb 15, 20.

Fig. 5. Tomiris
Fuente: GOIDTSENHOVEN, 1579: 104

4. SEMÍRAMIS O LA RENUNCIA A LA COQUETERÍA

Semíramis, fue la reina de los asirios entre el 810-806 a. C. Pasó a la posteridad por su fidelidad a su patria y por la construcción de las murallas de Babilonia. Es Valerio Máximo de nuevo quien nos ofrece noticias de sus hechos memorables, pues el la consideraba un ejemplo de cómo la fuerza de la mujer es puesta al servicio de los ideales políticos renunciando incluso a la coquetería[19]:

> *mientras se hallaba ocupada en arreglar sus cabellos, recibió la noticia de que Babilonia se había sublevado. Pues bien, inmediatamente corrió con la mitad de sus cabellos sueltos, a poner sitio a los rebeldes y no quiso ordenar su cabellera antes de someter a su poder a una ciudad tan importante. Por esta razón se le erigió en Babilonia una estatua que la representa con el mismo aspecto que presentaba, cuando partió con la rapidez de un rayo a tomar venganza.*

[19] MONTERO HERRERO, 2004: 52.

Los autores medievales, por supuesto, se hicieron eco de este ejemplo femenino. Así Giovanni Boccaccio recogía anecdóticamente su indumentaria masculina, su ejercicio en el arte militar, su maña e ingenio o, más bien, su «astucia mujeril», así como otros aspectos de su historia bien conocidos. No obstante, destacaba una de sus flaquezas, la lujuria, pues en su opinión se dio a muchos, entre ellos a su propio hijo, en una visión claramente misógina. Precisamente la edición castellana de Boccaccio publicada como *De las mujeres ilustres en romance*, en Zaragoza, en 1494, presenta una xilografía en la que no se destaca su imagen de mujer guerrera, sino la estatua levantada en su honor, y, sobre todo, una escena lujuriosa en que ella está acostada con su hijo Nino, mientras otra mujer y dos hombres desnudos parecen querer participar en la fiesta sexual.

Christina de Pizán fue mucho más explícita a la hora de calificar a la reina Semíramis, pues la consideró un mujer heroica, resuelta y llena de valor[20]. Junto a su esposo Nino, guerreaba y conquistaba reinos, y al enviudar incluso redobló sus fuerzas, mostrándose como una gran gobernante y realizando hazañas por su heroica fuerza a la altura de los hombres más ilustres. Incluso dirigió sus fuerzas hacia la India, donde ningún hombre había llegado, saliendo victoriosa y conquistando y sometiendo casi todo Oriente. Recordemos que precisamente por estos hechos Alejandro el Magno tuvo también a Semíramis como ejemplo de guerrera a quien seguir. También señala Pizán su labor como restauradora de las fortificaciones de Babilonia y constructora de sus fosos. Y como no, recoge el famoso episodio de su trenza sin terminar y de la estatua que se levantó en su honor por ello. Pizán también recoge la leyenda de que se casó con su propio hijo, pero la disculpa teniendo en cuenta que su objetivo era conservar su imperio y que además en esas épocas bárbara, este tipo de comportamientos no eran inadecuados.

La iconografía de Semíramis es muy rica, pues formó parte del grupo de mujeres de las Nueve de la Fama. Por ello, la encontramos formando parte de una serie de tapices de las nueve mujeres realizados en Tournai hacia 1480, de los cuales se conserva uno dedicado a la reina asiria (Honolulu Museum of Art). Es interesante también el pequeño lienzo sobre tabla (36,5 x 58, 5) del pintor holandés Louis de Caullery, *Semíramis cazando el león a las puertas de Babilonia* (Fabre Museum, Montpellier), del primer cuarto del siglo XVII. Recordemos que Caullery había realizado dos series de óleos sobre cobre de las Maravillas del Mundo, donde Semíramis precisamente aparecía formando parte de la leyenda de los muros de Babilonia[21]. En esta tabla se destaca más, sin embargo, la caza del león, como símbolo de la realeza, además de la monumentalidad de la ciudad, representada por una puerta de Ishtar, un zigurat y unos jardines colgantes totalmente europeizados. Athanasius Kircher, en su *Turris Babel sive Archontologia* (1679, Ámsterdam, Ianssonio Wasbergios), incluyó dos grabados de la reina Semíramis.

[20] PIZÁN, 2019: 55-59.
[21] MÍNGUEZ, RODRÍGUEZ-MOYA, 2017: 113-121.

En una de ellas cazando con su esposo, en otra cazando ella sola un león, en composiciones llenas de dinamismo a través del uso de las diagonales, un gran detallismo en la representación del paisaje y de la arquitectura, y en la acción de personas y animales. Más pausadas son aquellas representaciones de la reina en las que se recoge la llegada de la noticia de la revuelta de Babilonia mientras peina su cabello y cómo de inmediato detiene esta acción. Por ejemplo, el Guercino realizó un maravilloso lienzo de *Semíramis recibe la noticia de la revuelta de Babilonia* (1624, Museum of Fine Arts de Boston). En 1645, pintó otra versión del mismo tema (colección privada) y una más entre 1626 y 1627, destruida en 1945, que estaba conservada en la Gemäldegalerie de Dresde. Aún más reposada y clasicista es la representación del tema por parte de Anton Raphael Mengs, de 1756 (Neues Schloss, Bayruth), en el que la reina reposa perezosamente dejándose peinar, mientras un criado le acerca el mensaje.

Sólo hemos encontrado un emblema dedicado a Semíramis, y como Tomiris, se encuentra incluido en el libro de Laurens van Haecht *Homo Mikrokosmus*. Su título es «Foemina bellicosa» y en él se hace una referencia al «Elogio de la mujer virtuosa», a través del Proverbio 31, versículo 10 de la Biblia: «Mulierem fortem quis inveniet? Procul, & de ultimis finibus pretium ejus», es decir, «Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Su valor sobrepasa largamente al de las piedras preciosas». La *pictura* muestra a Semíramis con su iconografía guerrera, a caballo, espada en mano, con la famosa estatua en su honor levantada en Babilonia al fondo, en una muy esquemática representación d la ciudad (Fig. 6).

Fig. 6. Semíramis
Fuente: GOIDTSENHOVEN, 1579: 102-103

El epigrama hace referencia también a otra mujer guerrera, Pentesilea. En la explicación, se nos refiere que Semíramis fue reina de los Asirios y mujer de Nini, quien, tras la muerte de su marido, que disimuló, asumió en su persona el imperio, para administrar el reino de su hijo Nino. También que reforzó los muros de Babilonia. También hace alusión a que una parte de su cabello está sin peinar, puesto que prefirió defender su ciudad que peinarlo, mostrándola, así como ejemplo de mujer que renunció a su coquetería por defender el reino de su hijo.

5. VIRGINIA O LA VÍCTIMA DE UN MAL JUEZ

La historia de Virginia se recogió en la *Historia* de Tito Livio (III, cap. 44 a 54)[22]. El contexto es el final del Decenvirato, sucediendo según el historiador una atrocidad comparable a la de Lucrecia, que supuso la expulsión de la familia real, comparándose así el final de los decenviros con el de la monarquía, pues la causa fue la misma. Hija de un respetado centurión, Lucio Verginio, rechazó a Apio Claudio Craso, quien concibió hacia ella una pasión deshonesta y con la connivencia de un cliente, Marco Claudio, hizo que éste la reclamase como su esclava y la retuvo hasta que fuese juzgado el caso. El secuaz la retuvo mientras ella acudía a su escuela en el foro, y ella comenzó a gritar su pertenencia a una familia honrada y su promesa de matrimonio con un hombre también honrado. La multitud la apoyó, aún así la muchacha tuvo que ir ante el tribunal de Apio, quien había construido toda una historia para apoyar su mentira. Ausente su padre, se reclamó que este volviese de donde estaba sirviendo al estado y que se interrumpiese el proceso hasta su llegada. Su padre prefirió apuñalarla para que mantuviese la libertad. A su llegada, Verginio llevó a su hija al foro vestida de luto e hizo una defensa de su hija y del peligro que suponían estos decenviros con su actuación. Pero Apio decidió que era esclava y, con un engaño, el padre pudo llevarla a un lugar apartado, para clavarle un cuchillo como única forma de darle la libertad. Entonces sus familiares tomaron el cuerpo de la muchacha y lo mostraron al pueblo y se inició una rebelión, de modo que el Senado se vio obligado a forzar la dimisión de los decenviros. En realidad, tras ello se encontraba la amenaza sobre la República Romana que suponían los decenviros como Apio Claudio Craso. Valerio Máximo también recoge la crueldad del padre ante su hija pues prefirió ser el asesino de una hija pura antes que el padre de una hija deshonrada[23].

Los autores medievales incluyeron a Virginia entre sus mujeres ejemplares, Pizán para resaltar que a las mujeres no les gusta ser violentadas, pero Boccaccio lo hará para criticar a los malos jueces, en realidad con el ejemplo de Apio Claudio, quien siguiendo su mal propósito pervirtió el derecho, se disolvió el poderío de los reyes y se permitió la maldad. De este modo Boccaccio en realidad prevenía a que los presidentes tengan

[22] TITO LIVIO, 2023.
[23] VALERIO MÁXIMO, 1988, lb. VI, cap. I: 2, 337.

el habla mansa y humilde, sean de graves y santas costumbre y tengan las manos vacías de dádivas. Esta es una interpretación muy interesante, pues será la que luego veremos reflejada en el único emblema dedicado a Virginia.

Como Lucrecia, la historia de Virginia también fue aprovechada para aludir a cuestiones políticas, por sus concomitancias, y así la vemos representada en tablas y arcones matrimoniales y en frescos del siglo XV, para luego aparecer de manera puntual en la producción artística de los siglos XVI y XVII, y ser retomada en el Neoclasicismo[24]. Por esas coincidencias con la historia de Lucrecia, también Filippino Lippi le dedicó una tabla en 1478 haciendo *pendant* (Museo del Louvre, París)[25]. La tabla justificaría la rebelión popular contra las injusticias de los malos jueces o gobernantes. Del mismo modo, emparejaría ambos temas Botticelli en su *La muerte de Virginia* de 1500-1504 (Academia Carrara, Bérgamo), en una composición muy similar a *La Calumnia de Apeles*. El tema, también en contra de los malos jueces, estaría relacionado seguramente con la situación de Florencia en esos momentos, cuando se expulsó a Pedro II de Médicis, el infortunado, y se estableció la República de Savonarola. Se considera que fueron encargados por Guidantonio Vespucii como paneles para decorar una cámara nupcial en su palacio de la Via dei Servi, comprados para su hijo Giovanni que se casó con Namicina di Benedetto en 1500[26]. También está presenta la historia de la muerte de Virginia en la serie de tablas realizadas para el duque de Baviera Guillermo IV que ya mencionamos, en esta ocasión en una representación de 1535 ejecutada por Hans Schöpfer (Bavarian State Painting Collections). Muy interesante por el abigarramiento de figuras, que apenas permite distinguir las distintas escenas de la historia, tan claras y de lectura secuencial en Lippi y Botticelli. Aquí, sin embargo, una gran masa de personajes, como si toda la ciudad estuviera reunida contemplando el juicio y el asesinato, vestidos con indumentarias del siglo XVI, en una gran variedad de expresiones, y con un fondo arquitectónico centroeuropeo de estilo entre gótico y renacentista. Sólo la infortunada joven y el malévolo juez destacan entre las miles de figuras. Como hemos dicho, fue un tema recurrente en la pintura del neoclasicismo y del siglo XIX, también con ese sentido de denuncia contra los malos gobernantes, y podemos ejemplificarlo con el lienzo de Francesco de Mura *La muerte de Virginia*, de hacia 1760 (Manchester Art Gallery), de evidente estilo académico.

Como hemos mencionado sólo hemos localizado un emblema dedicado a Virginia. Se encuentra en el libro de Pietri Costalii[27], *Pegma*. En un libro dedicado a la justicia no podía faltar esta referencia. La obra de Costalii, jurista francés, está inspirada en el *Emblematum liber*, de Alciato, constando de 122 emblemas, con el esquema triple clásico

[24] ELVIRA BARBA, 2008: 535.
[25] FILOSA, 2019: 79-93, 88.
[26] NELSON, 2011: 139-149, 194-197.
[27] COSTALLI, 1555.

e incluyendo unas *narrationes philosophicae*, que son ensayos filosóficos que completan el significado de la composición simbólica. El emblema dedicado a Virginia lleva por titulo «Appii infamia» y como lema: «In constuprata iudicia», es decir, «Contra los juicios depravados por el amor» (Fig. 7).

La *narratio philosophica* explica que los dignatarios no han de dejarse llevar por la concupiscencia y la avaricia y han de practicar la continencia, y que no deben abusar de su santo instrumento de la equidad y de la justicia. Por tanto, la interpretación de la historia de la muerte de Virginia tanto en el arte como en la emblemática es siempre consistente, es un aviso contra los jueces que se dejan llevar por sus pasiones y hacen de su poder un instrumento de estas.

Fig. 7. Emblema «Appii infamia»
Fuente: COSTALLI, 1555: 337

6. PORCIA O LA FIDELIDAD HASTA LA MUERTE

La joven noble Porcia es otro ejemplo femenino de la historia de Roma que tuvo una amplia representación artística. Era hija de Catón el Joven, quien se suicidó tras su derrota en la batalla de Tapso, en el contexto de las Guerras de Julio César. Plutarco recoge su historia en *Vida de Bruto* y Valerio Máximo también la recogió en su famoso compendio de hechos memorables, en el libro IV, capítulo VI dedicado al amor conyugal entre los romanos. De hecho, éste último, la consideraba como digna de admiración por sus castísimos sentimientos amorosos, pues al enterarse de que esposo Bruto había vencido y resultado muerto en la batalla de Filipos, se tragó unos carbones encendidos al no conseguir un puñal. En palabras del autor «De este modo imitaste, siendo una mujer, la muerte viril de tu padre»[28]. En la etapa medieval, Cristina de Pizán fue más explicita al ejemplificar a través de ella la capacidad de guardar secretos, pues recordaba que ya había dado ejemplo de saber guardar un secreto al confiarle su marido, Bruto, que junto con Casio pretendía matar a César. Tras su infructuoso intento de disuadirlo, ella se cortó intencionadamente la mano en un último intento de reconducirle y para avisarle de que si su propósito fallaba ella estaba dispuesta a morir también. Tras el exilio de Bruto por el asesinato de César, Porcia, a quien se le había retirado cualquier objeto cortante, decidió cumplir con su promesa con aquello que tuvo a mano, y así «se acercó al fuego y se llenó la boca con brasas candentes que fue tragando. Nadie conoció más extraña muerte que la noble Porcia, que apagando el fuego apagó su vida»[29].

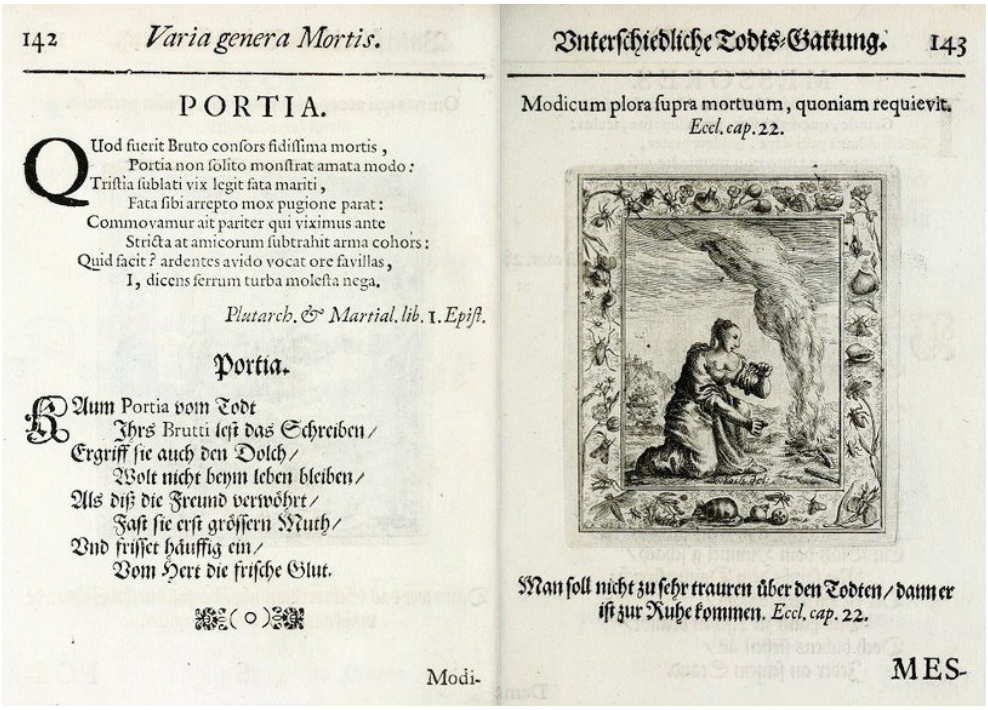
La iconografía de Porcia no es muy abundante, pero es muy interesante, por cuanto a menudo sirvió para esconder un retrato de una noble o de una mujer que quisiera manifestar las virtudes asociadas a la romana, como por ejemplo su saber guardar silencio, su fortaleza de ánimo o su fidelidad al esposo hasta la muerte. También encontramos algunos *cassoni* matrimoniales como el de Jacobo da Sellaio (c. 1585, Fine Arts Museum of San Francisco) o representaciones de su suicidio, como algunas versiones de Guido Reni o Pierre Mignard. Pero como personificación de alguna joven noble, cabe destacar el *Retrato de una joven mujer como Porcia*, de Santi di Tito, de entre 1551 y 1603 (Statens Museum for Kunst). La joven ha sido identificada como Lucrecia de Médicis o como Cristina de Lorena, con más probabilidad ésta última por el parecido fisionómico de sus retratos. También como Porcia se representó al parecer en un autorretrato la artista barroca Elisabetta Sirani, en *Porcia hiriéndose en el muslo* (1664, Fondazione Casa di Risparmio, Bolonia). Sirani se había educado artísticamente en el taller de su padre, Gioan Andrea Sirani —discípulo de Guido Reni- quien, entre otras fuentes clásicas, tenía en su biblioteca un ejemplar de la *Vida de Bruto* de Plutarco, que sin duda su hija debió de consultar. La obra se ha leído en clave militante,

[28] VALERIO MÁXIMO, 1988: 264.
[29] PIZÁN, 2019: 136-137.

como defensa de las mujeres subversivas que cometen suicidio, incluso a pesar de que se les impida cometer este acto. En este lienzo serían las mujeres representadas cosiendo en el fondo de la composición las que lo impedirían, representando así a las mujeres de carácter convencional. También se ha leído en clave de una metapintura, como un reclamo de la superioridad de la expresión figurativa, a través del gesto, con respecto de la expresión verbal. La elección por parte de Sirani de una mujer que llevó su promesa verbal más allá a través del cumplimiento de esta, remite a esa superioridad de la imagen sobre la palabra[30].

En la emblemática contamos también con un solo emblema dedicado a Porcia, presente en el libro de emblemas *Theatrum mortis humanu tripartitum,* publicado en 1682, por Johann Weichard Valvasor (1641-1693). Valvasor era un noble eslovaco de Laybach, que estableció una imprenta en su castillo y que fue un gran coleccionista de libros y grabados. Se trata de un libro moralizante, que pretende promover la virtud y la vida piadosa como la vía más segura a la salvación. Esta obra se convirtió en una de las fuentes principales de siglo XVII sobre la iconografía de la muerte. Estructuró su libro en tres partes: la primera dedicada a la Danza de la Muerte, la segunda a recopilar historias de la muerte de personas famosas, y la tercera mostrando escenas de tortura a los pecadores. Los versos que acompañan las *picturae* son de Valvasor, pero es muy probable que su amigo Paulus Ritter Vitezovic (1652-1713), un historiador y lingüista croata le ayudara con los versos en latín. Los cien grabados fueron realizados por Andreas Trost (1643-1708) de Graz, que trabajó en la imprenta del castillo de Valvasor durante muchos años. Las estampas de la segunda y tercera parte fueron grabados según dibujos originales del pintor eslovaco Joannes Koch (1650-1715). En la segunda parte, la que nos interesa, que consta de treinta y cinco grabados de escenas de famosos hombres y mujeres, se enfatiza en la selección de personajes la inevitabilidad, absurdidad y crueldad de la muerte. Valvasor encontró la inspiración en las fuentes clásicas y medievales de diversos autores[31]. El emblema dedicado a la heroína muestra su muerte, recogiendo tanto la narración de Plutarco como el epigrama de Marcial en su libro I (XLII) de *Epigramas* dedicado a la noble romana: «Habiéndose enterado Porcia de la muerte de su marido Bruto y buscando su / dolor las armas que le habían retirado: "¿Ignoráis todavía, dijo, que no podéis negarme / la muerte? Creía que os lo había enseñado mi padre con su muerte". Dijo y bebió/ ávidamente unas brasas encendidas. Anda ahora, turba importuna, y niégale la espada». El emblema va acompañado de un fragmento del Eclesiastés[32]: «Modicum plora supra mortuum, quoniam requievit», es decir, «Llora poco sobre el muerto, porque está en reposo». La *pictura* muestra a Porcia arrodillada, en un entorno natural, ante una pequeña fogata de la cual extrae un trozo de brasa para proceder a ingerirla (Fig. 8).

[30] DUBARD, 2014: 235-247.
[31] GERM, 2014: 313-314.
[32] Ecl 22,11.


142 *Varia genera Mortis.*

PORTIA.

Quod fuerit Bruto conſors fidiſſima mortis,
Portia non ſolito monſtrat amata modo:
Triſtia ſublati vix legit fata mariti,
Fata ſibi arrepto mox pugione parat:
Commovamur ait pariter qui viximus ante
Stricta at amicorum ſubtrahit arma cohors:
Quid facit? ardentes avido vocat ore favillas,
I, dicens ferrum turba moleſta nega.

Plutarch. & Martial. lib. 1. *Epiſt.*

Portia.

RAum Portia vom Todt
Ihrs Brutti leſt das Schreiben/
Ergriff ſie auch den Dolch/
Wolt nicht beym leben bleiben/
Als diß die Freund verwöhrt/
Faſt ſie erſt gröſſern Muth/
Und friſſet häuffig ein/
Vom Hert die friſche Glut.

Modi-

Unterſchiedliche Todts-Gattung. 143

Modicum plora ſupra mortuum, quoniam requievit. *Eccl. cap.* 22.

Man ſoll nicht zu ſehr trauren über den Todten/ dann er iſt zur Ruhe kommen. *Eccl. cap.* 22.

MES-

Fig. 8. Porcia
Fuente: VALVASOR, 1682: 142-143

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Aún podríamos mencionar algún emblema dedicado a otras ilustres mujeres como la vestal Opia, Tulia o Cleopatra, pero no como ejemplo de mujeres virtuosas, sino más bien dignas de oprobio. La primera, castigada por maltratar a Antíope, la segunda, por pasar con un carro por encima del cadáver de su padre, y la tercera por presentar la vanidad de la gloria mundana con la imagen de la disolución de la perla en la copa de vino o de su suicidio con un áspid. Opia y Tulia estuvieron presentes también en la segunda parte del *Theatrum mortis*, de Valvasor, que ya hemos mencionado. Cleopatra, mucho más famosa, fue plasmada en numerosos lienzos renacentistas y barrocos, y en libros de emblemas como de nuevo en el dedicado a la muerte por Valvasor, en las *Devises heroiques*, de Claude Paradin, o en la *Emblemata*, de Pauli Maccii.

Pero como ya hemos mencionado, la emblemática dedicó pocos ejemplos a estas mujeres ilustres virtuosas, modelo para otras mujeres regias, nobles o burguesas, a pesar de su amplia presencia en la pintura y el grabado del Renacimiento y del Barroco. Sorprende, por cuanto, precisamente ellas son ejemplos morales de primer orden. Los emblemas localizados se muestran en consonancia con las fuentes clásicas, pues las utilizan de inspiración, y con las representaciones grabadas y pictóricas, pues transmiten los mismos conceptos

éticos. Si bien, en algunos casos esos valores se han resignificado para armonizarlos con los del cristianismo. Todas ellas son mujeres que lograron determinar su destino con su fortaleza de ánimo, con su valor y con su sacrificio.

BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz (2014). *Emblemas-florilegios sobre la amistad en el «Emblematum Liber» (1593) de Jean Jacques Boissard*. «Euphrosyne: Revista de filología clásica». 42, 135-154.

BENITO GOERLICH, Daniel; PIQUERAS, Norberto; BLAYA ESTRADA, Nuria, *coords.* (1998). *Espills de Justícia*. Valencia: Universitat de Valencia.

BOCCACCIO, Giovanni (1994 [1361-1362]). *De las mujeres ilustres en romance*. Madrid-Valencia: Biblioteca Nacional, Vicent García Editores.

BOISSARD, Jean Jacques (1588). *Emblematum Liber*. Metz: Abrahamus Faber.

CENTRE de l'amour, París, Chez Cupidon, 1687.

CHECA CREMADES, Fernando (2021). *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Casimiro.

COSTALII, Pietri (1555). *Pegma*. Lyon: Matthian Bonhomme.

CUNEO, Pia F. (1998). *Art and Politics in Early Modern Germany: Jörg Breu the Elder and the Fashioning of Political Identity, ca. 1475-1536.* Leiden: Brill.

DEIMLING, Bárbara (1994). *Sandro Botticelli*. Köln: Taschen.

DUBARD, Fréderique (2014). *Elisabetta Sirani's Porcia Wounding her thigh (1664). A Piece of Mute Eloquence or a Meta-Painting?*. «Ikon». 7, 235-247.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008). *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.

FEUILLE, Daniel de La (1691). *Devises et emblemes anciennes & modernes*. Ámsterdam: par les soins de Daniel de La Feuille.

FILOSA, Elsa (2019). *History of Virginia. Livy, Boccaccio, and Botticelli*. In SILVER, Nathaniel, *dir. Botticelli. Heroines+Heroes*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, pp. 79-93.

GERM, Martin (2014). *Saltus Mortis in Valvasor's Theatrum Mortis Humanae Tripartitum. A Copy of Holbein's Dance of Dead.* «Ikon». 7, 313-314.

GONZÁLEZ ESTRADA, Lidia (2018). *La mujer como exemplum. Subversión, desafío y resistencia en Valerio Máximo*. «Panta Rei». 12, 73-93.

HANCOCK, Edwina Anne (1985). *The Nine Worthies*. Cape Town: University of Cape Town. Disertación de mestrado.

HERÓDOTO (2010). *Historia*. Madrid: Editorial Dykinson.

GOIDTSENHOVEN, Laurens van Haecht. *Mikrokosmos. Parvus mundus*, De Jode: Amberes.

LEQUAIN, Elodie; BEAUNE, Colette (2000). *Femmes et histoire en France au XV siècle: Gabrielle de la Tour et ses contempraine*. «Medievales: Langue, textes, historie». 38, 111-136.

LOOMIS, Roger Sherman (1967). *The Heraldry of Hector or confusion worse confounded*. «*Speculum*». 42:1, 32-35.

LUNA, Álvaro de (1908). *Libro de las claras e virtuosas mujeres*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Rafael G. Menor.

MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ-MOYA, Inmaculada (2017). *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*. Londres-Nueva York: Routledge.

MONTERO HERRERO, Santiago (2004). *Mujeres extranjeras en la obra de Valerio Máximo*. «Gerión. Revista de Historia Antigua». VIII, 45-56.

NELSON, Jonathan (2010). *La rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per I dipinti da cassone e da spalliera.* In PAOLINI, Claudio *et al.*, *coords. Virtù d'amore. Pittura nuziale nel quattrocento Fiorentino*. Florencia: Giunti Editore Spa, pp. 139-148.

PIZÁN, Cristina de (2019). *La ciudad de las damas.* Madrid: Siruela.

TITO LIVIO (2023). *Historia de Roma desde su fundación*. Barcelona: Editorial Gredos, 2023, I-III.

VALERIO MÁXIMO (1988). *Hechos y dichos memorables*. Madrid: Akal.

VALVASOR, Johann Weichard (1682). *Theatrum mortis humanu tripartitum*. Salzburg: Johann Baptista Mayr.

VARGAS MARTÍNEZ, Ana (2016). *La querella de las mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*. Madrid: Editorial Fundamentos.

ZETTER, Jacques (1614). *Philosophia practica*. Frankfurt: Johann Theodor de Bry.