

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

El mito de las *Nueve de la Fama*: Lucrecia, Judit y Santa
Elena como modelos de virtud femenina en la Edad
Moderna

Autora: Lucía Leonardo Rodríguez

Tutor: Jesús Félix Pascual Molina

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Junio de 2025

Índice

1. Introducción	5
1.1. Objetivos y estructura del trabajo	5
1.2. Estado de la cuestión y metodologías empleadas	5
2. El mito de los Nueve de la Fama.....	8
2.1. El mito y su reflejo en el arte.....	12
3. Literatura simbólica ilustrada moderna.....	16
4. Lucrecia y la virtud ejemplar: lectura simbólica de la castidad femenina.....	24
4.1. La imagen de la castidad: Lucrecia en la tradición iconográfica occidental	27
5. Judit: heroína bíblica y símbolo de fortaleza femenina	37
5.1. Evolución simbólica e iconográfica de una heroína ambigua	38
6. Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo: modelo de piedad femenina. ...	52
6.1. Iconografía de Santa Elena: construcción visual de la santidad imperial.....	54
7. Conclusiones	57
8. Bibliografía	59

1. Introducción

1.1. Objetivos y estructura del trabajo

Las figuras ilustres de la Antigüedad han sido preservadas en la memoria colectiva de la cultura occidental como modelos simbólicos de virtud y heroísmo, cuya presencia ha marcado de forma decisiva los discursos morales, artísticos y literarios a lo largo de la historia. En este sentido, el presente trabajo tiene como objetivo principal estudiar la versión femenina del mito de las *Nueve de la Fama* como repertorio simbólico de virtudes atribuidas a heroínas de la Antigüedad, y analizar como su difusión, a través de fuentes literarias y representaciones artísticas, contribuyó a la construcción de arquetipos femeninos y modelos de comportamiento en la sociedad de la Edad Moderna. Se ha prestado especial atención a tres figuras paradigmáticas del mito: Lucrecia, Judit y Santa Elena, con el objetivo de estudiar como sus relatos fueron reinterpretados como modelos de conducta moral y didáctica, siendo estas figuras convertidas en *exempla*, adquiriendo especial trascendencia en los repertorios de mujeres ilustres de la literatura emblemática, aunque también en la iconografía. En este sentido, se ha querido realizar un estudio de su evolución simbólica e iconográfica durante la Edad Moderna en el ámbito occidental para conocer la concepción de la virtud femenina que se tenía en cada época, y como dichos valores influyeron de manera determinante en sus representaciones.

El trabajo se ha organizado en torno a ocho apartados principales, que abordan el mito de las *Nueve de la Fama*, comenzando desde un enfoque más general a un análisis más profundo y especializado de cada figura. Para ello, se ha considerado necesario el análisis de los repertorios de figuras ilustres en la literatura emblemática como base teórica esencial para el posterior estudio de las imágenes e interpretaciones simbólicas de cada una. Además, para finalizar el trabajo, se ha establecido una lectura simbólica y comparada de las tres figuras con el fin de poner de relieve aquellos elementos comunes y particularidades que las configuran como modelos arquetípicos de virtud femenina en las artes visuales y la literatura.

1.2. Estado de la cuestión y metodologías empleadas

El estudio de las virtudes femeninas a lo largo de la historia ha suscitado un creciente interés en las últimas décadas, especialmente desde el enfoque de la literatura

emblemática. Existen numerosos estudios que han abordado las representaciones de figuras femeninas ilustres de la historia, tanto bíblicas como clásicas, destacando su papel como modelos de conducta dentro del pensamiento moral y religioso de la época. En este sentido, para este trabajo, se han tenido como base fundamental los estudios de José Julio García Arranz (2005 y 2018) y el estudio de Mónica Bolufer Peruga (2000), sobre la visión simbólica de la mujer en la emblemática de la Edad Moderna y los repertorios de mujeres ilustres.

En lo que respecta al mito de los *Nueve de la Fama*, resulta llamativa la escasa atención que ha recibido su versión femenina en la historiografía, pues la mayoría de los estudios han sido dedicados a los nueve héroes, quedando estas relegadas a un segundo plano. Para el presente trabajo, se ha utilizado una referencia bibliográfica dedicada exclusivamente a ellas de la mano de Sophie Cassagnes-Brouquet (2003); en el resto de los estudios, su presencia se limita a menciones puntuales como la contraparte femenina del mito, sin que se haya realizado un análisis específico ni desde el punto de vista artístico ni historiográfico.

En contraste, dentro de este repertorio, figuras como Lucrecia y Judit sí han sido objeto de mayor interés por parte de la historiografía de manera individual, especialmente en el ámbito simbólico y artístico. En este sentido, el estudio ha tenido como base los trabajos de Ana Valtierra Lacalle (2014-15), Ana Castro de Santamaría (2014) y Laura Isabel Barragán Lozano (2025). En cambio, la figura de Santa Elena, a pesar de su dimensión simbólica en el catolicismo y su determinante proyección en la iconografía cristiana, ha sido muy poco abordada, tanto desde el punto de vista histórico, como iconográfico, por lo que resulta interesante su inclusión en el presente trabajo. Así pues, hasta la fecha, no se han realizado estudios que engloben el análisis de las tres figuras de forma paralela desde una perspectiva simbólica e iconográfica con el fin de poner en valor la versión femenina del mito de los *Nueve de la Fama*.

Respecto a la metodología seguida en el trabajo, se ha realizado un estudio bibliográfico del tema tratado. Se ha empleado una bibliografía múltiple y variada, que abarca desde manuales y artículos científicos en revistas académicas hasta páginas web especializadas —principalmente de museos—, lo que ha enriquecido la variedad y profundidad del estudio. Además, el uso de las TIC ha permitido el acceso a materiales visuales y fuentes primarias a través de fondos digitales de bibliotecas como la Bibliothèque Nationale de France (Gallica) y la Biblioteca Nacional de España, así como

de recursos como Internet Archive, empleados para la extracción de imágenes principalmente procedentes de manuscritos y libros de emblemas. También ha resultado imprescindible el uso de la plataforma de Wikimedia Commons para la búsqueda de imágenes para el estudio.

Asimismo, dada la finalidad del trabajo, se ha empleado el método iconográfico, estudiando las características de las representaciones de los personajes estudiados, así como su simbología, además de su evolución.

2. El mito de los Nueve de la Fama

A lo largo de la Edad Media, como fruto de la fusión de tradiciones culturales grecorromanas, judías y cristianas, emergieron relatos míticos o legendarios que enriquecieron la historia de la literatura épica occidental con nuevos héroes y heroínas. La herencia de la cultura de la antigüedad clásica, la tradición caballeresca y los relatos bíblicos dieron lugar a un amplísimo repertorio de figuras históricas y legendarias que con el tiempo se materializaron en un mito que adquirió gran importancia y trascendencia durante la Edad Media y la Edad Moderna, el mito de los *Nueve de la Fama*.¹

El mito de los *Nueve de la Fama* fue un tema recurrente en la literatura y el arte medieval desde mediados del siglo XIV. Esta serie de nueve personajes, tanto históricos como legendarios, fue considerada en Europa como la representación suprema de los ideales caballerescos. Estos héroes se agrupaban en tres tríadas, según su religión: paganismo, judaísmo y cristianismo, formando así, una especie de sacrosanta historia de la caballería. Este fenómeno implicó diversos campos como la literatura, la heráldica, el arte y la historia. Su popularidad se propagó entre los siglos XIV y XVIII, siendo este traducido en numerosas lenguas por toda Europa.²

Lo más significativo de la invención de este mito fueron los modelos de comportamiento caballeresco y virtudes que reunían los nueve héroes, estableciéndose estos como tipos iconográficos inmutables y modelos éticos. Se los representaba como personificaciones de virtudes o alegorías ciertamente idealizados que fueron altamente reconocidas en Europa durante la Edad Moderna, sobre todo por la importancia que alcanzaron los escudos heráldicos atribuidos a cada uno.

Esta idea de nueve famosos guerreros tiene origen en *Les voeux du paon* o *Los Votos del Faisán*, obra literaria escrita por Jacques de Longuyon en 1312 dedicada a Teobaldo de Bar, el obispo de Lieja. Se trató de una reinterpretación del *Roman d'Alexandre* de Gautier de Chantillon, novela del siglo XII basada en la obra de Seudo-Calístenes. Sin embargo, recientemente se ha planteado una nueva hipótesis, quizás su origen se encuentre en el poema *Van Neghen den Ten*, atribuido a Jacob van Maerlant, anterior a 1300.³ *Los votos del faisán* se presenta como un poema de carácter cortés

¹ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 34.

² Ibáñez Palomo 2017.

³ Ibáñez Palomo 2017.

centrado en la figura de Alejandro Magno, a partir de la cual se van incorporando el resto de los personajes. En el pasaje final, donde se relata la batalla ocurrida en las afueras de la ciudad de Éfeso, aparecen los nueve héroes, seleccionados de un amplio repertorio de figuras históricas reconocidas de inspiración antigua. Los clasificó en tres triadas: tres guerreros paganos —Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio Cesar—; tres héroes judíos—Josué, David y Judas Macabeo— y tres cristianos —el rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon—. En ocasiones se incorporó un décimo guerrero que podía ser Robert Bruce —rey de Escocia entre 1306 y 1329 y líder de la rebelión contra la dominación inglesa— o Bertrand du Guesclin, un guerrero a quien Francia debió su victoria sobre los ingleses durante la Guerra de los Cien Años. El mito responde a un esquema tipológico fuertemente simbólico y didáctico fruto del pensamiento medieval. La organización de estos personajes en triadas no fue algo casual, sino que responde a un patrón de correspondencias simbólicas entre los distintos grupos basados en la Biblia, la Antigüedad Clásica y el cristianismo. Además, la idea de organizar los héroes en tres triadas posee una fuerte carga simbólica, en relación con la Santísima Trinidad, las tres edades del hombre, los Reyes Magos y las tres grandes religiones monoteístas.⁴

Enseguida el mito adquirió gran éxito en Europa siendo este traducido y difundido en numerosos manuscritos. En 1342, esta selección de héroes formaba parte de varias obras de Guillaume de Machaut, en las que describe brevemente las virtudes de cada héroe.⁵ Además, fueron mencionados en dos baladas del poeta francés Eustache Deschamps hacia 1381,⁶ en los que se asoció por primera vez los nueve héroes con las nueve heroínas.⁷

Fue durante esta época cuando la concesión personal de habilidades militares para la guerra perdió importancia real en pro de una creciente preocupación por la educación, la dinastía y el poder. Esto implicó la creciente importancia de la ética cortesana en el ámbito cultural a través de los libros de caballerías o de historia clásica y medieval, compendios heráldicos y la aparición de la figura de Alejandro Magno como individuo de especial interés dentro del grupo de héroes.

⁴ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 35-36.

⁵ Cassagnes-Brouquet 2003. *Dit dou lyon, Confort d'ami y Prise d'Alexandrie* hacia 1370.

⁶ *Cualidades que debe tener un rey* (c. 1381) y *Contra los vicios del tiempo* (ca. 1375–1390).

⁷ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 37.

El mito tuvo su variante en femenino, *Les neuf preuses*, este vinculaba mujeres reinas y líderes de épocas precristianas con un carácter guerrero, aludiendo a características caballerescas de la sociedad medieval.⁸ En este caso, el grupo variaba notablemente según la zona geográfica, de tal manera que, en Francia ya desde finales del siglo XIV se identificaba estas mujeres con personajes recuperados de la mitología griega: Sinope, Hipólita, Melanipa, Lempedo, Penthesilea, Tomoris, Teuta, Semíramis y Deípila. Esta agrupación de mujeres aparecería por primera vez en 1373 en el *Livre de leésce* (Libro de la alegría) de Jean Le Fèvre. Para la realización de esta obra se inspiró en novelas de la antigüedad, en concreto en *L'histoire ancienne jusqu'à César*. Las heroínas de este libro, no se ajustaban al canon de Longuyon clasificadas en triadas, sino que eran figuras de la antigüedad clásica, predominantemente Amazonas. Estas fueron un pueblo legendario de mujeres guerreras de la mitología griega cuya tradición legendaria inspiró la literatura y las artes de la antigüedad apareciendo en relatos épicos como la *Ilíada*. Su influencia perduró en la cultura occidental, reapareciendo en la literatura caballeresca durante la Edad Media, y posteriormente durante el Renacimiento y el Barroco.⁹ Después de Longuyon, Dante Alighieri mencionó a las nueve heroínas en su Divina Comedia (1307-1321), presentándolas como ejemplos de excesos del Infierno. Contrapone a Semíramis, Dido, Cleopatra y Elena, con los nueve héroes masculinos, a quienes denomina los “nueve héroes de la Cruz”. Su versión masculina difiere notablemente de la versión original, creó su propia selección compuesta por dos hebreos –Josué y Judas Macabeo— y siete cristianos, seis franceses –Carlomagno, Roldán, Guillermo de Orange, Renouard, Godofredo de Bouillon y Roberto Guiscard— y, por último, un italiano –Cacciaguida—. Estas también fueron mencionadas por Eustache Deschamps en varias de sus baladas entre 1389 y 1396, ya mencionadas anteriormente, y por el marqués Tomás III de Saluzzo en 1394 en su novela *Le Chevalier errant* donde relató las aventuras imaginarias vividas por un caballero en búsqueda de su amada en los reinos de la Dama Fortuna y la Dama Sabiduría. En la historia los nueve héroes y las nueve heroínas se encontraban en el Palacio de los Elegidos donde describe que había nueve tronos pertenecientes a las nueve mujeres legendarias, famosas por sus maravillosas hazañas.¹⁰

⁸ Rodríguez Moya 2023, 23.

⁹ Cassagnes-Brouquet 2003.

¹⁰ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 36-37.

Poco después, Christine de Pizan también hablaría sobre ellas en su catálogo de mujeres ilustres de su libro *Cité des Dames* en 1405, en el que menciona a siete de estas mujeres.¹¹

Por otro lado, en el siglo XV la tradición alemana recuperaría esa clasificación de las figuras en triadas, identificando a estas guerreras con tres paganas –Lucrecia, Veturia y Virginia—, tres judías –Esther, Judit y Jael— y tres cristianas –Santa Elena, Santa Brígida y Santa Isabel de Hungría—. Este modelo de ideal humanista de *castitas*, *virtus* y *sanctitas* encontró su público sobre todo en Alemania e Italia. A lo largo del siglo XV, el mito continuó evolucionando. En 1460, el capellán Sébastien Mamerot escribió una de las novelas más extensas sobre el mito, *Histoire et faits des neuf preux et des neuf preues*, un gran manuscrito iluminado con miniaturas de una calidad excepcional. La novela muestra una amplísima biografía de los nueve héroes y en menor medida de las heroínas. Con esta novela, Mamerot rompió con la lista de heroínas establecida por Deschamps y continuada posteriormente por Tomas III de Saluzzo. La serie de mujeres ilustres establecidas en triadas se hizo muy popular por Europa hasta el siglo XVII. A esta selección, al igual que en su versión masculina, incorporó una décima heroína: Juana de Arco. Años después, entre 1483 y 1487, un autor anónimo inició una nueva recopilación de los héroes en prosa titulada *Le Triomphe des Neuf Preux*, en gran medida biográfica. Describe al detalle el aspecto de cada uno de los héroes, así como de sus escudos de armas. Lo que impulsó la gran difusión de estos modelos de comportamiento en la península ibérica fue la publicación de esta misma novela traducida al castellano en Valencia en 1532 bajo el título *Chronica llamada el triumpho de los nueve más preciados de la fama*.¹²

Originadas a partir de un modelo masculino, *Les neuf preuses* pronto alcanzaron popularidad y reconocimiento en la época, desafiando por completo el ideal femenino que había prevalecido durante siglos. A cada una de ellas se le atribuyeron determinados valores morales y virtudes que resultaron de gran interés para la literatura emblemática. Adoptaron comportamientos excepcionales como el sacrificio de la muerte en defensa de la patria, la familia o de su propia castidad, y valores guerreros. La literatura emblemática, de mayor trascendencia y popularidad, permitió que las hazañas y gestas de estos personajes sirvieran como modelo de conducta para la sociedad del momento. A su vez, las fuentes clásicas y medievales también permitieron la gran difusión de este mito en la

¹¹ Cassagnes-Brouquet 2003.

¹² Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 37- 38.

Edad Moderna, entre ellas Tito Livio, Ovidio, Plutarco, Valerio Máximo y Giovanni Boccaccio, entre otros muchos.¹³

Debido a la popularidad de las novelas caballerescas, el mito tuvo su reflejo en los medios visuales a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, en concreto en las fiestas políticas celebradas por monarcas en las que se comparaban con todas estas figuras heroicas. Estas figuras formaban parte de fiestas públicas, estuvieron presentes en desfiles escenificados, entradas reales, torneos y como decoración de arquitecturas efímeras de todas estas celebraciones. Ya en 1336, en la ciudad de Arras los burgueses mostraban sus propios escudos de la misma manera que estas nueve figuras legendarias. En 1431, tanto los nueve héroes como las nueve heroínas formaron parte de la entrada de Enrique IV de Inglaterra en París y también en la entrada de Catalina de Aragón en Londres durante la celebración de su boda con Enrique VIII en 1520.¹⁴

2.1. El mito y su reflejo en el arte

El éxito del mito fue tal, que, a lo largo de 300 años, inspiró infinitas obras de arte, como frescos, tapices, esculturas, grabados, manuscritos iluminados y juegos de naipes. Además, se desarrolló una amplísima iconografía en torno a ellos, de manera que, sus imágenes se multiplicaron extraordinariamente por toda Europa. Este tópico se representó en menor medida en proyectos arquitectónicos, aunque sí se conservan algunos de ellos, sobre todo en castillos de Francia.¹⁵ La primera representación de este tema iconográfico es la del Château de Coucy, realizada hacia 1387, donde aparecerían representadas en una sala dedicada a su nombre por orden de Enguerrand VII de Coucy, ahora desaparecida (Fig. 1). También encontramos su representación de manera monumental en la fachada del Château de Pierrefonds en 1396 (Fig. 2), por encargo de Luis de Orleans, así como en la chimenea del Château de La Ferté-Milon en 1399, bajo el escudo del mismo nombre. El château de Pierrefonds fue reconstruido de manera completa en el siglo XIX por Viollet-le-Duc. Se sabe que los rasgos de las figuras corresponderían con los de la emperatriz Eugenia y sus damas de compañía.¹⁶ La selección de este tema iconográfico por parte de Enguerrand VII de Coucy y Luis de Orleans para ornamentar sus fortalezas

¹³ Rodríguez Moya 2023, 23.

¹⁴ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 39-40.

¹⁵ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 40.

¹⁶ Château de Pierrefonds. Centre des Monuments Nationaux.

no fue casual ya que ambos fueron figuras muy presentes en la actividad política y militar de la Francia de la época.¹⁷

Solían aparecer representadas en conjunto, en forma de galería, cada una de ellas portando sus atributos y el escudo que las identificaba. Su apariencia, de marcado carácter guerrero, incluía armas, escudos y, en algunos casos, casco y armadura. Su representación fue generalmente problemática dada a la difusa línea que separa su representación como figuras históricas o alegóricas. A menudo se les representó con vestimentas anacrónicas con la idea de dar una sensación de atemporalidad y continuidad entre el pasado y el presente, como si la existencia de figuras legendarias fuera cíclica en la historia. También los anacronismos en los atuendos eran utilizados por una cuestión de distinción entre las figuras de la Antigüedad, con los judíos y los cristianos.¹⁸

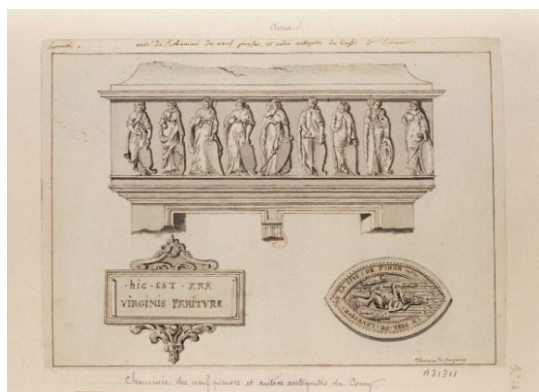


Fig. 1. Vista de la chimenea en el castillo de Coucy por Tavernier de Jonquières. Gallica, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 2. Salle des Preuses, château de Pierrefonds, Oise.

En Italia también encontramos representaciones de las nueve heroínas, en concreto en el Castello della Manta en Piamonte, cerca de Saluzzo. Entre 1416 y 1426, Valeriano, el hijo ilegítimo de Tomás III de Saluzzo hizo decorar las paredes del gran salón del castillo con un ciclo de frescos de los *Nove Prodi* (Fig. 3) inspirándose en el pasaje relativo al "Palaiz aux esleuz" de la novela *Le Chevalier Errant* de su padre (Fig. 4). Expresan la predilección de la sociedad aristocrática del momento por la cultura caballeresca, sus ideales y modelos de comportamiento, buscando ensalzar con todos ellos virtudes políticas y militares. Especialistas indican que los rasgos de Héctor de Troya

¹⁷ Cassagnes-Brouquet 2003.

¹⁸ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 40.

corresponderían con los de Valeriano, su esposa Clementia Provana se encontraría bajo los rasgos de Pentesilea, y Tomás III en Alejandro Magno.¹⁹



Fig. 3. Fresco de las *Nove Prodi* en el Castello della Manta. 1416-1426. Jacques Iverny.



Fig. 4. Representación de las *Nuef Preuses* en el manuscrito del *Chevalier Errant* de Tomas III de Saluzzo. 1403-1404. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

La popularidad de los nueve guerreros llevó a que personalidades destacadas de la época poseyeran en sus palacios tapices con esta temática, entre ellos el duque de Anjou, Carlos V, Felipe el Valiente, Felipe el Bueno, Enrique VIII y el cardenal Wolsey entre otros. Un ejemplo destacado fueron los tapices de *Los Honores* encargados en 1523 y que constituyeron la empresa más ambiciosa desde el punto de vista de la imagen

¹⁹ RIALFrI. Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana.

imperial de Carlos V, pues buscaba ensalzar la magnificencia del emperador en la época. A través de la presencia de algunas de las figuras legendarias del mito y otras alegorías y virtudes se alude a un universo simbólico y político. En el tapiz dedicado a la *Virtud del Honor* aparecen Godofredo de Bouillon, Carlomagno, David, Alejandro y heroínas como Lucrecia, Tomyris, Semiramis, y Santa Elena, todos aparecen como miembros de este tribunal de la virtud. En otros tapices también aparecen Judit, Ester y Veturia, entre otras.²⁰

²⁰ Mínguez y Rodríguez Moya 2024, 47. Para los tapices de *Los Honores*, Delmarcel 2000; Checa Cremades 2010.

3. Literatura simbólica ilustrada moderna

La literatura simbólica ilustrada fue un género literario fuertemente implantado en la sociedad moderna, este a través de sus diversas formas de expresión, como alegorías, emblemas, empresas o jeroglíficos, fue un eficaz instrumento en la orientación política, moral y doctrinal de los ciudadanos de la época. Fueron las alegorías y los emblemas los que jugaron tal especial papel, pues contribuyeron en la construcción de la imagen simbólica femenina que las élites dominantes de la época –sobre todo aquellas pertenecientes al ámbito religioso— buscaban imponer en el género femenino y en su comportamiento. Fue a través de estos tratados emblemáticos y repertorios de figuras alegóricas como se establecieron las directrices de la ideología preponderante sobre el papel social y familiar de las mujeres en la Edad Moderna.

Este género literario comenzó en 1531 con el libro ilustrado de Andrea Alciato, *Emblematum liber*, el cual se extendió de manera extraordinaria por toda Europa durante los siglos XVI y XVII. Se entiende por emblema a aquella manifestación grafico-textual que combina tres elementos. Por un lado, una imagen grabada como encabezamiento donde generalmente se representan personajes, personificaciones, divinidades, animales, plantas, lugares o escenas entre otros muchos, acompañados de un lema que explica el sentido de la imagen de manera muy breve habitualmente en latín, y, además, una composición poética o un epigrama de mayor extensión que contribuye a entender el significado del símbolo. Durante la segunda mitad del siglo XVI los textos explicativos se hicieron más extensos y detallados, surgiendo las “declaraciones”, largos comentarios didácticos en prosa que facilitaban la interpretación de las imágenes.

Este nuevo género surgió como resultado de la convergencia de varias corrientes culturales que se dieron a comienzos del siglo XVI en Europa: “desde el gusto humanista por los jeroglíficos egipcios hasta la tradición de la heráldica y las empresas caballerescas, militares y amorosas de la Baja Edad Media, pasando por la medallística y numismática, el simbolismo medieval, la herencia de la exegesis bíblica, y la incidencia que en estos momentos ejercieron las colecciones de epigramas griegos”.²¹ Inmediatamente, estos emblemas adquirieron un carácter tanto didáctico y moral como religioso y doctrinal a inicios del siglo XVII, adoptando una finalidad clara en la sociedad moderna europea. Fueron el instrumento de las élites dominantes para la formación de su ideología en la

²¹ García Arranz 2005, 58-60.

sociedad y en el clero. A través de ellos, se establecieron los modelos de comportamiento a seguir potenciando las virtudes y, por el contrario, los comportamientos a ser evitados, resaltando los vicios y defectos.

La emblemática estuvo estrechamente relacionada con las alegorías, las cuales tuvieron un origen mucho más antiguo. Las alegorías consistían en la expresión gráfica de conceptos abstractos especialmente de carácter moral como vicios y virtudes, a través de la representación de figuras humanas acompañadas de diversos atributos que permitían su identificación. Estos atributos conformaban una caracterización iconográfica que revelaba el concepto abstracto personificado. Fue muy habitual que las alegorías recurrieran a divinidades procedentes de la mitología grecorromana. Este fenómeno se consolidó como principal modelo didáctico durante la Baja Edad Media. En los siglos XVI y XVII estas imágenes serían utilizadas por artistas, teólogos y predicadores como ejemplos para la instrucción de la sociedad de manera eficaz. La gran enciclopedia de las alegorías fue sin duda la *Iconología* de Cesare Ripa de 1593, está claramente inspirada en la herencia clásica y medieval y la cultura simbólica de la Edad Moderna.²²

En la emblemática moderna destacaron dos modelos femeninos, en primer lugar, esa mujer peligrosa, objeto de tentación y pecado carnal vinculada a la figura bíblica de Eva, y, en segundo lugar, su identificación con la Virgen María, exaltada e idealizada representando valores como la pureza y la humildad. Se establecieron estos dos modelos de conducta femeninos, el ejemplo y el contraejemplo, el primero para ser imitado y el segundo para ser evitado. Ambos modelos femeninos fueron un recurso habitual para teólogos y moralistas como modelos de comportamiento para las jóvenes de la época. La emblemática, en este contexto, se apoyó en la dualidad virtud-vicio para construir tipologías femeninas normativas: no solo se exaltaban los modelos ideales a imitar, sino que, por contraste, se representaban también los vicios que transgredían dichos valores. De este modo, el contraejemplo funcionaba como herramienta pedagógica, facilitando la comprensión de la virtud al ponerla en oposición directa con el vicio.

Fue en los siglos XVI y XVII cuando la literatura simbólica se pobló de una imagen femenina altamente negativa, en especial de aquellas que no se sometían a las normas establecidas. Estas fueron representadas como un objeto amenazante de fatal

²² García Arranz 2005, 60-61.

atracción que llevaba a la deshonra moral y física de aquellos varones necios e insensatos que se rindieran a sus encantos.²³ Este caso fue ilustrado de la mano de Sebastián de Covarrubias en su obra, *Emblemas morales* de 1610, en el que sugería que los hombres debían de vivir alejados de las féminas para evitar así sus perjuicios. Así pues, el ya mencionado emblemista Andrea Alciato empleó la figura femenina para aludir al concepto de seducción, al igual que Cesare Ripa para representar la Lujuria (Fig. 5). Ligado a estos dos conceptos, fue muy habitual la representación de las sirenas como peligrosas criaturas que arrebataban el juicio a los hombres con sus cantos, un ejemplo de este emblema nos lo muestra Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas Morales* (Fig. 6). Estos conceptos estuvieron estrechamente relacionados con la prostitución, un tema que adquirió gran protagonismo durante la Edad Moderna, dada la necesidad de mantener intacto el honor y castidad de la mujer familiar. La prostitución fue aceptada socialmente porque se consideraba una forma de proteger el matrimonio: la disponibilidad de las prostitutas era vista como necesaria para que los hombres pudieran satisfacer sus deseos sexuales sin poner en riesgo la integridad moral del resto de mujeres. En la emblemática fueron representadas de múltiples formas, tanto con forma humana como animal –leonas o cabras— o incluso vegetal –la hiedra—.²⁴ Estos contraejemplos ayudaron a reforzar la lectura del modelo ideal de mujer.

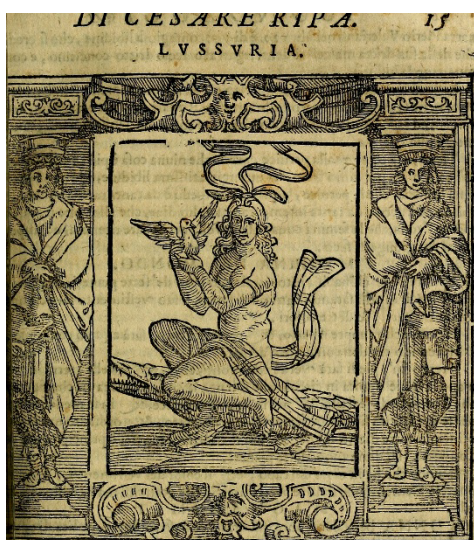


Fig. 5. La Lujuria. Cesare Ripa, *Iconología*, 1603.



Fig. 6. Sirena. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales*, 1610. Biblioteca Digital de Emblemática Española.

²³ García Arranz 2018, 13-14.

²⁴ García Arranz 2005, 63-76.

La versión más negativa del modelo femenino —la mujer inmoral y peligrosa— fue la más común en la Edad Moderna. Sin embargo, entre los siglos XV y XVIII surgió como contraste un género altamente arraigado en Europa: los “catálogos de mujeres ilustres”. Fruto del pensamiento humanista y cortesano, defendían un discurso de excelencia femenina reflejando los valores de una sociedad basada en el privilegio y la ética aristocrática a través de imágenes de mujeres tanto poderosas como desconcertantes. Este género tuvo tal éxito que se manifestó en múltiples medios que facilitaron su difusión por toda Europa, llegando a España en el siglo XVIII. Fue en 1794 cuando la popular obra francesa *La gallerie des femmes fortes* (Fig. 7) irrumpió en España²⁵. Esta obra fue publicada unos 150 años antes y fue escrita por el jesuita Pierre Le Moyne en 4 volúmenes. Se trató de un extenso compendio ilustrado con grabados de mujeres ilustres judías, cristianas, romanas y bárbaras, con un texto en prosa que las acompañaba. La obra fue traducida al castellano por Miguel Pombo y Robledo e iba destinada a la condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Pimentel. Estas imágenes míticas y heroicas supusieron una renovación ilustrada de los modelos femeninos en el siglo XVIII, desafiando el modelo tradicional de feminidad doméstica. Cada una portaba una serie de atributos que permitían identificarla, especialmente aquellos relacionados con la valentía, la fuerza militar y el coraje. Además, adoptaban actitudes heroicas y desafiantes, características que tradicionalmente se asociaban con el ámbito masculino.²⁶

También tuvo especial importancia la obra de Martín Carrillo, *Elogios de mujeres ilustres del Viejo Testamento* (Fig. 8), publicada en 1627. Tuvo gran difusión, adquiriendo gran auge tras la Contrarreforma, pues, tras el Concilio de Trento, se restringió el acceso directo a los textos bíblicos. Así, la sociedad de la época, y en especial el público femenino procedente de la realeza o la nobleza, llegarían a ellos a través de lecturas devocionales y vidas de santos. En este sentido, Carrillo relató las historias de 54 figuras femeninas prestando especial atención a sus virtudes para establecerlas como modelos de conducta.²⁷

²⁵ Le Moyne 1647; Le Moyne 1794.

²⁶ Bolufer Peruga 2000, 182-183.

²⁷ Alba y Seijas 2015, 85-86.



Fig. 7. Ilustración de Lucrecia en *La gallerie des femmes fortes* de Pierre le Moyne en 1647. Internet Archive.



Fig. 8. *Elogios de mujeres ilustres del Viejo Testamento*, 1627. Martín Carrillo. Internet Archive.

Sin embargo, estas recopilaciones de figuras femeninas virtuosas no surgieron en la Edad Moderna, sino que tuvieron su origen en la Antigüedad Clásica de la mano del historiador griego Plutarco y su obra *Mulierum virtutes* (ca. siglo II d.C), considerada el primer catálogo de mujeres ilustres dentro del género. Además, junto con la obra *De mulieribus claris* (1361-1362) de Boccaccio, supusieron un punto de partida para una amplísima tradición biográfica e iconográfica de figuras femeninas ilustres. Los repertorios ilustrados, tanto medievales como modernos, tomaron estas fuentes clásicas como referencia y las reutilizaron repetidamente para crear numerosos conjuntos de imágenes de manera estereotipada.

El modelo de “mujer fuerte” pervivió durante el siglo XVIII siendo este incluso difundido en otros medios como la prensa periódica, lo que contribuyó a ampliar su público. Estos repertorios de retratos se insertaron en la prensa diaria logrando un importante alcance social en España, en concreto fue la obra de *Mugeres ilustres* de Madelenine Scudéry (1642) una de las que más éxito tuvo. Con el tiempo, comenzaron a aparecer en periódicos breves biografías de figuras tomadas de estos catálogos, en concreto, la primera obra literaria por entregas que incluyó ilustraciones de personajes heroicos femeninos en España fue *Varios discursos eloquentes y políticos sobre las acciones más heroicas de diferentes personajes antiguos y modernos* de Francisco Mariano Nifo en 1755. Estos estuvieron poblados por los mismos personajes de manera

repetida durante los siglos, sin duda, las más destacadas fueron Lucrecia, Porcia, Safo, Débora, Judit, Juana de Arco e Isabel la Católica entre otras muchas. Las galerías de mujeres fueron un reflejo de los cambios sociales a lo largo del tiempo. A pesar del fuerte carácter estereotipado de estos catálogos, estos fueron variando a lo largo de los siglos. En cada época se hacía una selección diferente de heroínas según los valores preferentes de cada momento. Originariamente, fueron emblemas de una sociedad estamental que reflejaban sus valores aristocráticos en función del público a los que iban dirigidos. Estos catálogos fueron comúnmente destinados a damas de la realeza o de la aristocracia, como fue el caso de la Condesa-duquesa de Benavente con *La galería de mugeres fuertes* (Fig. 9).²⁸



Fig. 9. Retrato de María Josefa Pimentel en *La galería de mugeres fuertes* de Pierre Le Moyne. Biblioteca Nacional de España.

Las figuras femeninas simbolizaban los ideales propios del estamento privilegiado y de la sociedad del Antiguo Régimen, en concreto, una mujer “excelente” debía reunir la virtud de las letras, las armas, el gobierno y la castidad. Este ideal de mujer estuvo mucho más cercano a la visión nobiliaria y cortesana del mérito, ligado al estatus, el honor y el linaje, que, a la visión burguesa de la virtud, más próxima a la sensibilidad, castidad y pureza femenina. Estas mujeres no solo eran adoradas por ser virtuosas o valientes dentro de los estándares femeninos, sino porque estas adoptaron rasgos tradicionalmente atribuidos al género opuesto —como la valentía militar—, un aspecto que las alejaba de las virtudes comunes y las hacía inalcanzables. Representaban esa excepcionalidad de

²⁸ Bolufer Peruga 2000, 184-187.

manera mucho más evidente que los catálogos de hombres ilustres, —estos representados como figuras capaces de superar—lo que las hacía más dignas de admiración entre el público femenino. Esta excepcionalidad de las heroínas no solo subrayó la desigualdad entre hombres y mujeres, sino que también hizo más palpable las desigualdades sociales entre el estamento privilegiado y el pueblo llano. Las damas nobles eran representadas siguiendo estos modelos femeninos, destacando virtudes propias de su condición aristocrática, lo que las hacía ser consideradas superiores por naturaleza. Así pues, estas imágenes fueron usadas como propaganda política de la monarquía absoluta.²⁹



Fig. 10. *La donzelle virtuosa*. 1590-1600. Anónimo. Museo Etnològic i de Cultures del Món, Barcelona.

Se conserva una ilustración alegórica que supone el más claro ejemplo del modelo de mujer virtuosa del siglo XVI, *La donzelle virtuosa* (Fig. 10). En ella se muestra el ideal de mujer en la época, rodeada de las diferentes virtudes y cualidades que una mujer casta debía tener y practicar para contrarrestar sus inclinaciones malignas y tendencias naturales.³⁰ Se muestra a una mujer vestida recatadamente sobre una esfera, símbolo del inestable equilibrio de la honestidad. A su alrededor aparecen escritas: *Svbieta*, *Pudica*, *Taccita*, *Fidelis*, *Charitas*, *Casta*, *Solicita*, *Honesta*, *Qvieta* y *Humillis*. En una de sus manos está portando la Biblia abierta por el cantico del Magnificat, en referencia directa a las virtudes de la Virgen.³¹

²⁹ Bolufer Peruga 2000, 191.

³⁰ García Arranz 2005, 91.

³¹ Museo Etnològic i de Cultures del Món.

El mito de las *Nueve de la Fama* constituye un claro ejemplo de estos catálogos de figuras ejemplares. En él se recuperaron mujeres ilustres de la historia asociadas con determinados valores morales y virtudes con el objetivo de establecerlas como ejemplos de referencia en la sociedad cortesana y nobiliaria durante la Edad Media, pero también durante el Renacimiento y el Barroco. Cada una de ellas contaba con virtudes que fueron de gran interés para la literatura emblemática, y todo esto fue posible gracias a su profusa plasmación en las artes.



Fig. 11. Serie xilográfica de las *Nueve de la Fama* de Hans Burgkmair. 1519. Forman parte de una serie de nueve grabados: *Héroes y Heroínas*. MET y NGA.

En esta serie de grabados de 1519 aparecen representadas las nueve heroínas del mito de las *Nueve de la Fama* agrupadas en triadas de figuras paganas, judías y cristianas. Cada una aparece portando un objeto que permite identificarlas aludiendo a su papel heroico, y un escudo a los pies. Por ejemplo, se identifica a Veturia con el escudo de la República de Roma y a Santa Isabel con la jarra como símbolo de caridad.

La literatura emblemática permitió y favoreció la difusión de todos estos *exempla* femeninos dado que podía acceder a un público mucho más amplio al manifestarse en diversos ámbitos sociales como fiestas urbanas o cortesanas. También fueron las fuentes de la antigüedad y de la Edad Media las que contribuyeron a que estos estereotipos femeninos de comportamiento tuvieran tal auge durante la Edad Moderna en el arte y la literatura.

4. Lucrecia y la virtud ejemplar: lectura simbólica de la castidad femenina

La historia de Lucrecia ha sido sin duda uno de los episodios de la antigüedad romana que más impacto ha tenido en las artes e iconografía occidental. La violación y muerte de Lucrecia sería un hecho trascendental para la historia de la antigua Roma ya que esta significaría la caída de la monarquía y el establecimiento de la República. Su éxito la convirtió en *exemplum*, en símbolo de castidad y virtud, y en modelo de comportamiento a ser imitado no solo en época romana sino también en gran parte de la literatura posterior. Durante la Edad Media y hasta la Edad Moderna su historia permaneció intacta convirtiéndose en proverbial, sirviendo como modelo femenino de mujer en el hogar.³² Su imagen se propagó de manera extraordinaria, siendo está representada en numerosas obras de arte en palacios y grabados como muestra de estatus moral durante la Edad Moderna. Por el contrario, también se popularizó una imagen sexualizada de su figura, muy lejana de la realidad romana.

Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, fueron numerosas las obras literarias que abordaron el episodio legendario de Lucrecia, sin embargo, hubo una versión “canónica” de la leyenda que sería la que influiría de manera determinante en la literatura posterior: la relatada por Tito Livio, Ovidio o Valerio Máximo durante la época del reinado de Augusto. La historia se sitúa en el reinado de Tarquinio el Soberbio, en el 510 a.C., comienza con una apuesta entre Lucio Tarquinio Colatino, esposo de Lucrecia y Sexto Tarquinio, hijo del rey, sobre cuál de sus esposas era la más virtuosa. Mientras que la esposa de Sexto se encontraba entregada al ocio, Lucrecia se encontraba tejiendo. Cautivado por la virtud y conducta ejemplar de Lucrecia, el hijo del rey decidió irrumpir en su hogar días después con la intención seducirla. La forzó a ceder ante sus deseos manchando su castidad y deshonorando el nombre de su familia. Lucrecia, contó todo lo sucedido a su esposo, a su padre y a Bruto, y tras pedir que vengaran su honor, se clavó una daga en el pecho. Se sacrificó para preservar su virtud ante la humillación sufrida. Su trágico acto de valentía provocó una revuelta popular encabezada por Bruto que condujo a la expulsión del tirano Tarquinio el Soberbio y al establecimiento de la República en Roma.

³² Bravo Bosch 2017, 29.

Su historia no solo atrajo a historiadores, sino también a poetas, dramaturgos y artistas, lo que muestra el profundo interés que generó su figura en Europa. Su historia resultó especialmente fascinante por diversos motivos que destacaban el carácter legendario de su protagonista: la virtud de una fiel esposa, la confesión de su deshonra, su trágico suicidio y, sobre todo, el impacto político que su destino desencadenó.³³ Tanto las obras literarias como las artísticas, buscaron ensalzar su figura y sus virtudes, estableciéndola como paradigma de comportamiento de la ejemplar matrona romana, portadora de dos antiguas virtudes romanas, la *gravitas* y la *pudicitia*. Enseguida Lucrecia se convirtió en símbolo de la *pudicitia*, como personificación de la modestia y la castidad tras la obra de *Ab Urbe condita libri* de Tito Livio en el 753 a.C. Su propósito con esta obra, tal y como cuenta en el prefacio, no fue tanto relatar los hechos de la historia de Roma, sino que a través de la narrativa de hechos y figuras del pasado poder instruir e influir de manera positiva en los hombres, establecer aquello que se debe imitar y, por lo contrario, evitar.³⁴ Esto es a lo que la historiografía latina ha denominado como *exemplum* o ejemplo, es decir acontecimientos memorables o deshonorosos del pasado que buscan ilustrar una idea de manera clara para establecerlos como referencias a imitación o elusión. Así, Tito Livio, con un claro carácter moralizador, convirtió a Lucrecia en el *exemplum* paradigmático, como modelo de castidad, dignidad, fidelidad y honra a través de la exaltación de su figura. En Roma, el concepto de *castitas* no tenía las mismas connotaciones que la *castitas* cristiana, esta no significaba la renuncia completa a las relaciones sexuales, sino a contactos íntimos fuera del matrimonio, significaba la fidelidad eterna a una única persona. Por otro lado, iba mucho más lejos en referencia a la integridad moral y sexual femenina, negaba a la mujer cualquier papel en el deseo, ya fuera como sujeto o como objeto, incluso dentro del matrimonio suponía una amenaza para su virtud y dignidad como matrona, rebajándola al nivel de una prostituta o esclava.

Para el Estado romano, la virtud femenina fue un pilar fundamental para el orden público y la estabilidad social romana. En ese contexto, la legislación moral durante la época de Augusto fue muy insistente en la importancia de conservar la castidad de las matronas y es a través de la figura de Lucrecia —aunque también de Virginia— como Livio quiso ejemplificar este concepto.³⁵ Nos expone una imagen idealizada de la matrona

³³ Martín Puente 2010, 1361.

³⁴ Tito Livio 1997, 145.

³⁵ Díaz López 2024, 92-93. Las primeras leyes morales de Augusto fueron la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a.C.), la *Lex Papia Poppaea* (9 d.C.) y la *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (18 a.C.).

púdica, pía y guardiana del hogar, es decir, la matrona *uniuira* y *lanifica*. La matrona *uniuira* era aquella que había tenido un solo marido, bien porque había fallecido antes que ella o porque, al quedar viuda, optaba por no volver a casarse en honor a la memoria del difunto. Por otro lado, *lanifica* en relación con la labor de hilar, ya que era considerada la única actividad del ámbito doméstico que dignificaba a la matrona en Roma, como actividad que la obligaba a permanecer en el hogar junto con el resto de las tareas que eso implicaba. En ese sentido, no es casual que encontraran a Lucrecia tejiendo, labor que la presenta como modelo de virtud, y a su modelo antagónico, a las nueras del rey, entregadas al ocio. Así Livio establece el contraste *lanifica/otium*, como ejemplo y contraejemplo, el primero asociado al trabajo y la virtud y el segundo, a la ausencia de moralidad y abandono de las tareas domésticas. Con este ejemplo antagónico, Tito Livio introdujo un tema más controversial en Roma para reforzar el carácter moralizador de la historia, el vino. En la antigüedad romana el consumo de vino por parte de las mujeres era duramente castigado ya que se consideraba que manipulaba la conducta femenina hasta el punto de ser capaz de cometer adulterio, comprometiendo así su castidad. Era considerado un elemento desvirtuador de la naturaleza femenina, como un sustitutivo de la sangre, por lo que al mantener relaciones extramatrimoniales la mujer comprometía la integridad de su sangre poniendo en duda la legitimidad de los hijos y degradando así su honor. Así pues, fue este detalle el que empujó a Lucrecia a su tragedia, puesto que la violación suponía una mancha imborrable en su dignidad como matrona casta y como consecuencia, también la degradación del honor de su esposo y familia.³⁶

El hecho de que su suicidio desencadenara la caída de la monarquía romana hizo que su figura fuera admirada como símbolo de libertad política, no solo por parte de los humanistas florentinos durante el Renacimiento sino también por los líderes de la Revolución francesa. Además, los primeros autores cristianos la reconocieron como un modelo de mártir, inspirando a las jóvenes cristianas a sacrificarse por proteger su virginidad. Sin embargo, durante la Edad Media, surgió una visión de Lucrecia ciertamente contradictoria tras el impacto de las palabras de San Agustín en *La ciudad de Dios* (412-426). Este con el propósito de demostrar la superioridad de la mujer cristiana frente a la mujer pagana, planteaba dudas sobre la virtud legendaria de la matrona romana venerada, criminalizando su suicidio: “Si es adúltera, ¿Por qué se la ensalza? Y si es casta,

³⁶ Díaz López 2024, 95-98.

¿Por qué se suicidó?”³⁷ Consideraba que Lucrecia no debía ser mujer digna de admiración en comparación con la violencia que sufrieron las mujeres romanas cristianas durante el saqueo de Roma por parte de los bárbaros de Alarico, que, a diferencia de Lucrecia, decidieron preservar su castidad ante los ojos de Dios y seguir viviendo. En cualquier caso, consideraba que lo más importante era el derecho y deber a la vida. La moraleja de este relato no fue otra que inculcar a las jóvenes romanas la idea de preservar el honor familiar por encima de todo, incluso si eso implicaba terminar con su propia vida.³⁸

4.1. La imagen de la castidad: Lucrecia en la tradición iconográfica occidental

La figura de Lucrecia despertó gran interés en la sociedad de occidente, tanto que ha pervivido durante siglos como uno de los arquetipos femeninos más complejos y polivalentes. La representación de su figura ha sido incesante en la tradición iconográfica occidental, siempre marcada por los diversos códigos culturales, religiosos y estéticos de cada momento. Entre los siglos XVI y XVIII, las representaciones de la heroína se dividieron en dos ramas iconográficas: por un lado, la búsqueda de exaltación moral de Lucrecia como un modelo de castidad y virtud, y, por otro lado, su erotización, donde el contenido ético fue relegado a un segundo plano, en favor del deleite estético. Su historia se convirtió en uno de los paradigmas de la narrativa sobre la violación en la Edad Moderna y su representación en el arte mostraría un sinfín de especulaciones sobre la inocencia y la culpabilidad de la figura femenina en estas situaciones.³⁹

La presencia de Lucrecia en las artes visuales antes del siglo XVI fue bastante escasa dada la problemática que presentaba la historia de Lucrecia tras las palabras de San Agustín. El tema comenzó a aparecer en los *cassoni* florentinos hacia 1465, en concreto, uno de los más destacados fue las *Historias de Lucrecia*, realizado por Sandro Botticelli hacia 1500. A partir de este momento, y tras el descubrimiento en 1508 de una estatua de un torso antiguo en una excavación en Roma —identificada como Lucrecia—, se potenció la representación de su imagen. Este descubrimiento inspiró el poema del cardenal Giovanni de Medici, el futuro León X, *In Lucretiam statuam*, además de

³⁷ Garrard 2020, 73.

³⁸ Bravo Bosch 2017, 29.

³⁹ Alcalá Galán 2012, 2.

numerosas copias y dibujos que trataron de reconstruir la figura al completo, como el realizado por Rafael entre 1508 y 1510 (Fig. 12.). Hubo otras representaciones posteriores como el grabado de Marcantonio Raimondi (Fig. 13.), el cual, junto al de Rafael subrayan el ideal clásico heroico, representando a Lucrecia en el momento del suicidio mientras levanta el puñal, con los brazos abiertos en cruz, un gesto que se ha relacionado con la escultura del Laocoonte, descubierta pocos años antes. Presenta un marcado *contrapposto* propio de la estatuaria clásica, y su desnudez, heredera de esa misma tradición, no solo expone su fragilidad, sino que también sugiere, de manera simbólica, la verdad y la pureza.



Fig.12. *Lucrecia*, 1508–1510.
Rafael Sanzio. MET.



Fig. 13. *El suicidio de Lucrecia*,
1509-1514. Marcantonio
Raimondi. Rijksmuseum.

Durante el Renacimiento, la representación de Lucrecia en el arte experimentó un auge significativo, tanto en Italia como en el norte de Europa, donde se consolidó una imagen de la heroína vinculada al valor de la castidad y la virtud. Sin embargo, fue precisamente en esta época cuando surge de la mano de *Il Sodoma*, una nueva concepción de la figura de Lucrecia, claramente sexualizada y muy alejada del ideal de castidad original.⁴⁰

En este contexto, Miguel Elvira Barba establece cuatro tipos de imágenes en la iconografía de Lucrecia: la violación de Tarquinio, Lucrecia desesperada tras la violación, su suicidio y, por último, el juramento de Bruto. De todas ellas, la representación más

⁴⁰ Castro Santamaría 2014, 46-48.

habitual y reconocida fue la del suicidio. Esta trágica escena tuvo tal éxito, que se convirtió en un motivo recurrente en la pintura europea de los siglos XVI y XVII.⁴¹

Hubo dos variantes en la iconografía del suicidio de Lucrecia. Por un lado, se representó a la heroína de medio cuerpo, vestida lujosamente y mientras se clava una daga, como es el caso de la *Lucrecia* de Rembrandt de 1666, o la de Veronese (conocido en España como Veronés) de 1585 (Fig.14). Sin embargo, este tipo de representación no fue la habitual, la imagen predominante de Lucrecia fue desnuda, o parcialmente desnuda, con los pechos al descubierto. Algunos estudiosos, indican que el inicio de la iconografía sexualizada de Lucrecia comienza con el pintor *Il Sodoma* y su *Lucrecia* de Turín, de hacia 1516. Fue Lucas Cranach uno de los autores que más desarrolló esta vertiente erótica de la heroína, realizando alrededor de treinta y siete versiones de su figura, además de setenta atribuidas a él y a su taller. Todas ellas aparecen luciendo velos transparentes y lujosas joyas. El velo transparente tuvo una doble simbología, por un lado, a modo de lencería que acentuaría aún más su sexualidad y desnudez —con la idea de insinuación, en este caso muy explícita, dado que no tiene la intención de cubrirla—; y por otro, algunos autores lo han considerado como signo de que Lucrecia era una mujer casada y púdica. Sin embargo, la excesiva transparencia del velo desvirtúa su connotación original.⁴²

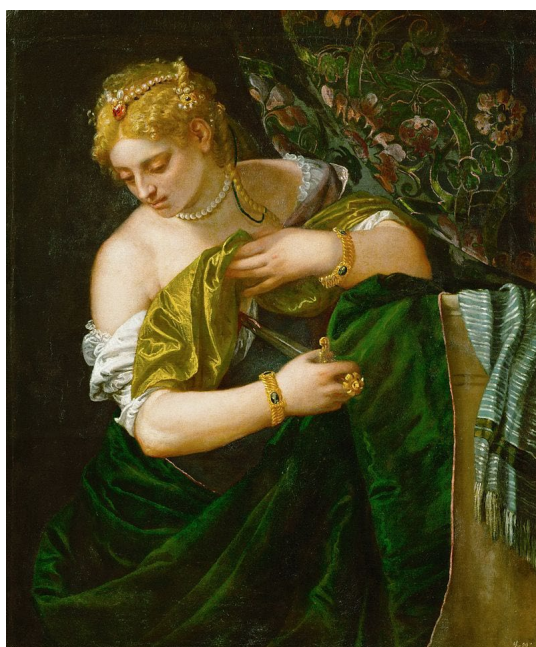


Fig. 14. *Lucrecia*, 1584-1585. Veronese. Kunsthistorisches Museum Wien.



Fig. 15. *Lucrecia*, 1525-1550. Lucas Cranach el Viejo. Galerías estatales de Baviera, Nueva residencia Bamberg. Wikimedia Commons.

⁴¹ Elvira Barba 2008, 534

⁴² Valtierra Lacalle 2014-2015, 251-252.

Resulta interesante la carga erótica con la que se representa a Lucrecia. En estos años comienza a desarrollarse una reinterpretación de los mitos clásicos, buscando comprenderlos desde su contexto original, apartándolos de las connotaciones cristianas. Sin embargo, esta visión sexualizada de la figura de Lucrecia contrasta profundamente con la imagen de mujer casta, el *exemplum* de virtud, que quiso transmitir la tradición romana, pues las narraciones antiguas que recogían la historia de Lucrecia no especificaban que estuviera desnuda. De hecho, resulta cuestionable que Lucrecia como modelo de perfecta matrona romana recibiera a tanta gente desnuda, en el momento previo a su suicidio.

Otro ejemplo de este tipo de representación es la obra de Simon Vouet, *Suicidio de Lucrecia* (Fig. 16), de hacia 1625. La realizó durante su etapa de formación en Roma, de ahí que se acerque estilísticamente a la obra del pintor barroco Guido Reni, aunque también de Caravaggio y de los maestros del último Renacimiento veneciano y romano, pues fue un pintor muy permeable.⁴³ El lienzo, de gran formato, permite retratar a la protagonista de cuerpo entero, casi a tamaño natural. Siguiendo la tradición barroca, Vouet la representa semidesnuda, mostrando su cuerpo con una sutil torsión, y, de nuevo, con ese velo transparente que apenas le cubre acentuando así su sexualidad. Su postura denota gran determinación: empuña con firmeza la daga en su mano derecha, mientras alza su mirada al cielo con decisión ante el acto que está a punto de cometer.⁴⁴ La manera en que Lucrecia extiende su mano izquierda hace que sea indiscutible la autoría de Vouet.⁴⁵

Simon Vouet y Artemisia Gentileschi se movían en el mismo círculo de Roma hacia 1620, en torno a la figura de Cassiano dal Pozzo, el secretario de los Barberini. Se sabe que se conocían, pues cuando Vouet estaba trabajando en esta obra, realizó un retrato de la artista. Gentileschi conocía bien las obras del pintor francés durante su etapa en Roma, en concreto, se inspiró en su Lucrecia para la realización del mismo tema (Fig. 17). Se observa como Artemisia toma la postura de la Lucrecia de Vouet, sin embargo, prescinde del entorno lujoso de cortinas rojas, sábanas y pieles, optando por un fondo negro que acentúe el dramatismo interior de Lucrecia.⁴⁶

⁴³ Museo Nacional del Prado.

⁴⁴ Locker 2020, 49.

⁴⁵ National Gallery Prague.

⁴⁶ Locker 2020, 48-49.



Fig. 16. *Suicidio de Lucrecia*, 1625. Simon Vouet. National Gallery Prague.

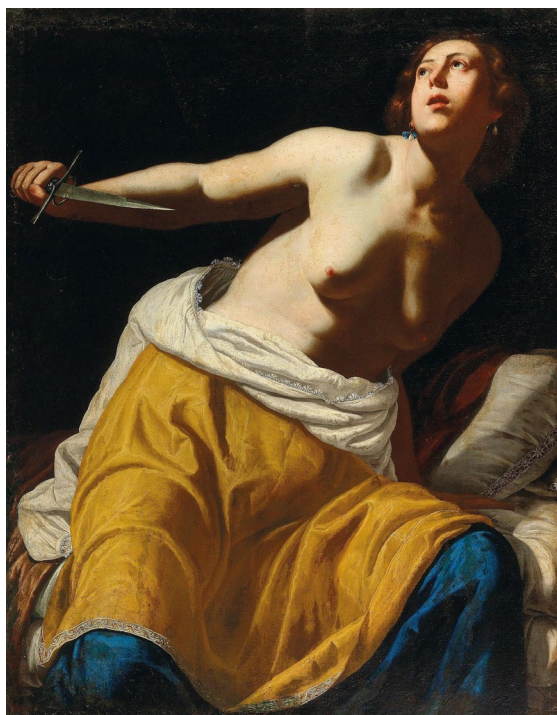


Fig. 17. *Lucrecia*, 1630-35/1640-45. Artemisia Gentileschi. Palazzo Cattaneo-Adorno (colección privada). Wikimedia Commons.

La elevada producción de este tipo de imágenes de contenido sexual evidencia el perfil y los intereses de la clientela de la época. Así, Cranach y su taller se especializaron en este tipo de imágenes de gabinete para el disfrute privado de sus coleccionistas. Esto nos lleva a cuestionarnos cómo Lucrecia, como modelo de virtud y castidad se pudo convertir durante el barroco en una imagen de tal carga erótica, hasta el punto de que, en muchas representaciones, solo el cuchillo permite identificarla. La proliferación de este tipo de imágenes puede explicarse con la publicación de *Declamatio Lucretiae* de Coluccio Salutati (1331-1406), la cual supuso un cambio en la percepción de la violación. Este, tomando la posición de Lucrecia, afirmaba que ella sintió placer durante su tragedia. Esto implicaba que las mujeres no tenían control sobre sus deseos, incluso en situaciones como estas, ya que sus cuerpos estaban sometidos a fuerzas ajenas como “los poderes de Venus”.⁴⁷

Por otro lado, son múltiples las representaciones del momento dramático de la historia: la violación, un tema altamente demandado durante el Renacimiento. Fue el caso del rey Felipe II hacia 1571, quien encargó a Tiziano un lienzo con esta imagen. Se sabe

⁴⁷ Valtierra Lacalle 2014-2015, 253-255.

que Tiziano trabajó para el monarca en la década de 1550 y 1560, centrándose especialmente en temas de la antigüedad clásica, siempre con una evidente carga erótica. Fue el caso del encargo de las *Poesías*, una serie de seis obras pictóricas de exclusivo tema mitológico, extraídas de *Las Metamorfosis* de Ovidio.⁴⁸ Todas ellas muestran variedad de posturas femeninas en desnudo y fueron encargadas para decorar una cámara privada para su propio deleite. Así lo expresó Tiziano en una carta al secretario de Consejo del Rey, Esteban Yvarra, lo que el entendía por este tipo de obras tan criticadas por los moralistas del momento:

Por ser poesía y pintura virtudes hermanas, que traen consigo utilidad, deleyte y alivio a los hombres de ingenio, he querido dedicar a V.M. (como quien conoce la dignidad de ambas cosas) este volumen, a fin de que con su entretenimiento, pueda a ratos restaurar el ánimo fatigado de los importantes negocios y grandes cuidados que siempre andan en compañía del honroso peso que sobre sí lleva.⁴⁹

De esta manera, Tiziano hace referencia al tópico *Ut Pictura Poesis*, destacando que el propósito de esta serie de lienzos era proporcionar deleite y alivio.⁵⁰

En la obra *Tarquinio y Lucrecia* (Fig. 18) se muestra una escena de violencia, donde se nos presenta a Lucrecia desnuda sobre su cama mientras forcejea con Tarquinio, quien le amenaza con un cuchillo. La fragilidad de Lucrecia se muestra a través de su cuerpo desnudo, en contraste con el vestido de Tarquinio. Se revela en su rostro la expresión de terror, reforzada con esas lágrimas que salen de sus ojos. Es inquietante la manera en la combina la violencia y la belleza en una escena tan trágica. Esta sensación de brutalidad y violencia la logra a través del movimiento conseguido, no solo con las líneas de la composición, sino también con esa cortina replegada y esa pincelada imprecisa. En la izquierda de la composición se asoma un esclavo que correspondería con el de la narración de Tito Livio. Con esto quizás quiere introducir el recurso del *voyeur*, buscando implicar de alguna manera al espectador en el crimen. La composición es estudiada y compleja, se sabe que el pintor cambió las posiciones de los personajes en varias ocasiones hasta quedar conforme con el resultado. No innova en el tema, pues se inspiró en grabados anteriores como el realizado por Heinrich Aldegraver de 1539. En cuanto al aspecto de Lucrecia, es ciertamente similar a otra obra de Tiziano conservada

⁴⁸ Falomir y Vergara 2021; Checa Cremades 2021.

⁴⁹ Checa Cremades 2013, 390-391.

⁵⁰ Val Cubero 2001, 130-131; Checa Cremades 2013.

en el mismo museo, *Venus y Cupido con un intérprete laúd*. Se nos muestra a una Lucrecia rubia y enojada con un cuerpo voluptuoso y sensual como el de la diosa Venus.⁵¹



Fig. 18. *Tarquinio y Lucrecia*, 1571. Tiziano. Museo Fitzwilliam en Cambridge. Wikimedia Commons.

Durante toda la Edad Moderna, hubo una demanda elevada de obras de arte cuyo tema principal era la violencia sexual representada bajo la apariencia de la alta cultura y sus temas mitológicos, religiosos o históricos. El encargo de Felipe II no fue el único, sino que formó parte de una tradición artística iniciada en el Renacimiento, que empleaba el relato de la violación de Lucrecia como motivo central para la realización de pinturas de un cargado contenido sexual. Así, surgirían numerosas obras con esta temática, como *Tarquinio y Lucrecia* (Fig. 19) de Peter Paul Rubens. La obra fue realizada entre 1609 y 1611, durante la etapa temprana de su trayectoria. En ella vemos como Rubens representa de manera mucho más evidente la ambigüedad moral de la figura de Lucrecia y el innegable erotismo de su cuerpo. Lo que llama la atención a primera vista es el voluptuoso cuerpo iluminado de Lucrecia que organiza la composición en una gran diagonal. Rubens, ha querido situar la mirada del espectador en el centro de la composición, en concreto, en la parte íntima de Lucrecia, a través de la iluminación y del potente color rojo de la tela

⁵¹ The Fitzwilliam Museum Cambridge. Valtierra Lacalle 2014-2015, 245.

que apenas le cubre. Además, sobre su pubis no solo se posa su mano, sino también la de Tarquinio, quizá simbolizando el honor vulnerado. Al fondo aparecen dos figuras portando antorchas: en el extremo izquierdo, la Furia, representada como una anciana grotesca acompañada de una serpiente, que parece encender la lujuria de Tarquinio; y en la parte superior, Cupido.⁵²



Fig. 19. *Tarquinio y Lucrecia*, 1609-16011. Peter Paul Rubens. Museo del Hermitage. Wikimedia Commons.

No todas las representaciones de Lucrecia se centraron en los momentos más dramáticos de su historia, hubo algunas obras de carácter narrativo y alegórico que trataron el tema de Lucrecia, pero no desde la perspectiva del punto álgido de la historia, sino mostrando sus virtudes de perfecta matrona romana, mientras teje. Un ejemplo de este tipo de representación nos la encontramos en la obra *Lucrecia con sus damas* (1633) de Willem de Poorter. En esta obra se representa a Lucrecia tejiendo, mientras es observada por Sexto Tarquinio y Colatino, al fondo de la composición. Se la muestra

⁵² Alcalá Galán 2012, 6-7.

ejerciendo su papel tradicional en el hogar, como mujer casta. Se introduce el recurso del *voyeur*, muy utilizado en la iconografía posterior de Lucrecia.⁵³

No es casual que las mujeres nobles de la época escogieran coleccionar este tipo de imágenes, pues encarnaba una serie de virtudes altamente valoradas en la cultura cortesana y cristiana de la Edad Moderna. Así pues, se conoce una obra de Lucrecia que se encontraba en los inventarios de Isabel de Farnesio en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, realizada por el Maestro del Papagayo, actualmente en el Museo del Prado. También se sabe que la princesa Margarita debió de poseer unas tres obras de la heroína. Hay una obra que refleja mejor el interés de la nobleza femenina por asociarse con la figura de Lucrecia, se trata de una obra realizada por Lorenzo Lotto, *Retrato de una dama noble como Lucrecia* (Fig. 20). Muestra a una dama sosteniendo un dibujo que representa la Lucrecia romana. Además, sobre la mesa encontramos un papel con una inscripción que corresponde a un fragmento de la obra de Tito Livio: “siguiendo el ejemplo de Lucrecia, que ninguna mujer sobreviva a su deshonor”.



Fig. 20. *Retrato de una dama noble como Lucrecia*, 1533.
Lorenzo Lotto. National Gallery. Wikimedia Commons.

⁵³ Valtierra Lacalle 2014 -2015, 244-259.

Otro ejemplo, se encuentra en la fachada del convento de San Marcos de León. Lucrecia aparece representada en una serie de 24 medallones que buscaban construir la imagen mítica de Carlos V, en este caso, aparece flanqueando —junto con Judit— la imagen de Isabel la católica.⁵⁴ También está presente en uno de los medallones del patio del Palacio Real de Valladolid, recreando el Templo de la Fama.⁵⁵

Así pues, el éxito de la figura de Lucrecia fue tal que alcanzó gran proyección en los discursos morales y artísticos de la época, consolidándose como un referente de virtud y sacrificio. Su iconografía fue amplia y compleja y se repitió insistentemente durante siglos, oscilando entre lo heroico y lo erótico. Su imagen fue víctima del llamado “sabotaje barroco”, que la desvirtuó y despojó de su significado simbólico original. En este sentido, la imagen de Lucrecia no solo cambió estéticamente, sino que sufrió una profunda transformación en los valores culturales y sociales que los romanos habían querido transmitir a través de su historia legendaria, y esto fue en gran parte tras las palabras de San Agustín. Durante el Renacimiento, su desnudo se vinculó con los ideales clásicos de virtud heroica; en el barroco, su imagen se transformó al servicio del deseo, del gusto e intereses de la clientela de la época; y, durante el Neoclasicismo recuperó ese carácter y valor simbólico de pureza y sacrificio desde una perspectiva más dramática y teatral.

⁵⁴ Valtierra Lacalle 2014-1015, 248-250.

⁵⁵ Andrés González 1999; Castro Santamaría 2014, 50.

5. Judit: heroína bíblica y símbolo de fortaleza femenina

Judit es la mujer fuerte por excelencia, la heroína que con su ingenio, valentía y belleza logró dar muerte al enemigo de su pueblo. Es una de las figuras bíblicas con mayor trayectoria e influencia a lo largo de la historia, pues su episodio ha sido contado a lo largo de los siglos tanto en la cultura judía como en la cristiana. Su figura ha pasado a la historia universal como modelo heroico portador de virtudes como la fe y la valentía.

Su simbología ha ido cambiando de manera incesante durante los siglos, pasando de ser considerada una *femme forte*, como símbolo de la fortaleza de la iglesia a convertirse en una *femme fatale*, asociándola con figuras como Salomé. Esta evolución de su figura revela el discurso cultural y social de cada momento, convirtiendo a Judit en un reflejo de los cambios de pensamiento sobre la moralidad, el poder y la feminidad a lo largo de los siglos.⁵⁶

El Libro de Judit fue realizado alrededor del siglo II a.C., durante el periodo macabeo. Este es considerado apócrifo por los judíos y protestantes, por el contrario, los católicos lo consideran un texto canónico. El hecho de que la Biblia hebrea lo descartara de sus textos sagrados es ciertamente contradictorio, pues Judit es una de las figuras más populares de la tradición judía y es muy venerada como mártir que hizo un sacrificio por su pueblo. Hoy en día, no hay una respuesta clara a el porque de la exclusión de Judit del canon hebreo, por un lado, se cree que este rechazo se debió a que originalmente el Libro se compuso en griego y no en hebreo, y por otro, sostienen que se descartó debido a incongruencias y anacronismos históricos y geográficos. Se duda de la existencia real de la ciudad de Betulia, así como de la identidad de algunos de sus protagonistas.⁵⁷ Aun así, la historia de Judit sigue siendo una de las más populares del Antiguo Testamento, ya que encarna plenamente el ideal de mujer fuerte y virtuosa asociada a cualidades heroicas descrito en el Libro de Proverbios (31, 10-31), la *eshet hayil*.⁵⁸

El relato bíblico aborda el episodio más trascendental de la vida de la heroína judía. En él se habla de Betulia, una ciudad hebrea asediada a manos del ejército asirio, bajo el mando del general Holofernes. Los enemigos empujaron al pueblo israelí a la rendición, pues les habían aislado por completo cortando el suministro de agua procedente

⁵⁶ Barragán Lozano 2025, 163.

⁵⁷ Bornay 1998, 42.

⁵⁸ Alba y Seijas 2015, 76.

del acueducto que los abastecía. En medio de la desesperación general, Judit decide actuar y se propone liberar a su pueblo con un arriesgado plan. Así, Judit vistió sus mejores galas y abandonó la ciudad junto con su criada Abra, hacia el campamento enemigo. Fingiendo pasarse al bando enemigo, Holofernes queda cautivado por su belleza y sus convincentes palabras, y decide recibirla en su campamento. Cuatro días después, tras una larga noche de banquete, Holofernes se retira a su tienda quedando profundamente dormido a causa del alcohol. Es en este momento cuando Judit aprovecha la vulnerabilidad del general y lo decapita con su propia espada. Tras guardar la cabeza de Holofernes en un saco, Judit y su criada emprendieron la vuelta a Betulia. A su llegada, Judit mostró la cabeza decapitada del general como prueba de su victoria, lo que provocó la huida de los soldados enemigos. El relato termina con las bendiciones del pueblo hacia la que consideran su heroína y un cantico sobre su belleza y determinación:

no son jóvenes ni guerreros, ni titanes, ni corpulentos gigantes los que han hecho frente al invencible general, sino que ha sido ella, la hija de Merari, la que lo ha derribado con el atractivo de su rostro y con el maquillaje y adornos con los que se ha engalanado para engañarle.⁵⁹

El libro de Judit—incluido en la Septuaginta, la traducción más antigua al griego de los libros de la Biblia hebrea— fue traducido al latín por San Jerónimo de Estridón en la versión de la Biblia, comúnmente conocida como la *Vulgata*, a finales del siglo IV. Esta traducción tendió a minimizar los aspectos más sensuales de la historia para enfatizar aquellos relacionados con la reclusión de Judit en Betulia por su viudedad y su oposición a casarse de nuevo con el objetivo de crear una imagen de Judit como *mulier sancta*, vinculada a la virtud de la castidad. Se convierte así en modelo ejemplar para inculcar a las mujeres de la época las virtudes de castidad y fe en Dios.⁶⁰

5.1. Evolución simbólica e iconográfica de una heroína ambigua

A lo largo de la Edad Media y la Edad Moderna, la figura de Judit fue objeto de múltiples interpretaciones simbólicas. En la cristiandad medieval se la representó como alegoría de determinadas virtudes: la Castidad, la Justicia y la Humildad, vinculada

⁵⁹ Bornay 1998, 43.

⁶⁰ Barragán Lozano 2025, 170.

tipológicamente con la imagen de la Virgen María. Durante la contrarreforma, fue considerada la personificación de la iglesia triunfante, además de simbolizar la victoria de la Verdad frente a la Herejía. En este contexto, el acto de Judit adquirió una fuerte carga simbólica, identificando a Holofernes con el diablo.⁶¹ Este paralelismo apareció claramente ilustrado en la *Biblia de Pamplona* de 1197. Ese regreso a Betulia con la cabeza del enemigo se muestra de manera conjunta con una imagen que representa la caída de Satán, la cual, dado el contexto histórico y geográfico donde se realizó esta obra, se interpretó como alegoría de la lucha y liberación del pueblo cristiano español de la dominación musulmana.⁶²

Una de las representaciones más tempranas en relación con las virtudes que se le atribuyen a Judit se encuentra en el *Speculum Virginum* de 1140 (Fig. 21), un tratado didáctico sobre la vida monástica femenina. Se piensa que este manuscrito sirvió como guía para aquellos monjes y sacerdotes que se dedicaban a la educación de las mujeres. En este sentido, no solo destaca la dedicatoria inicial en alusión a la virtud de la humildad, sino la ilustración donde aparece Judit junto con otras dos figuras femeninas: Jael y la alegoría de la *Humilitas*. La Humildad aparece matando a la Soberbia, mientras que Judit aparece representada pisando el cuerpo sin vida de Holofernes, con una espada en una mano y una rama de palma en la otra como símbolo de triunfo y paz.

El manuscrito alemán, *Hortus Deliciarum* de 1167 (Fig. 22),⁶³ muestra su historia de forma narrativa, a través de dos ilustraciones. Se la muestra junto a su sirvienta en el momento de la decapitación, el regreso a Betulia y la exhibición de la cabeza a su pueblo. Este manuscrito también tuvo una función pedagógica, como formación para las jóvenes novicias del convento de Sainte-Odile, de hecho, se piensa que la autora de la obra pudo ser la abadesa del convento, Herrade de Landsberg. Esto nos ofrece una imagen de Judit como símbolo de fortaleza y triunfo del bien sobre el mal.

⁶¹ Garrard 2020, 109-110.

⁶² Bornay 1998, 44-45.

⁶³ Landsberg 1899.

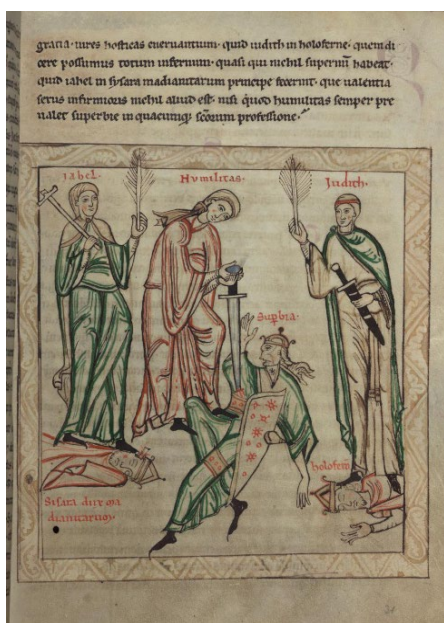


Fig. 21. Victoria de la humildad sobre la soberbia. *Speculum Virginum*, 1140. Conradus, Hirsaugiensis (Conrado de Hirsau). The Walters Art Museum.



Fig. 22. Ilustraciones de Judit en el manuscrito *Hortus Deliciarum*, 1167. Herrade de Landsberg. Internet Archive.

Ambas representaciones muestran la voluntad de representar a Judit como modelo ejemplar portadora de virtudes como la fortaleza, la humildad, la castidad y la fe; y, por el contrario, mostrar a Holofernes como opuesto a estas virtudes, como alegoría del pecado, el vicio y la maldad. Así, Judit aparece ilustrada como el triunfo de la virtud sobre los vicios. Además, su belleza no se asocia a la sensualidad, sino que se vincula a sus virtudes y pureza, mostrando un ideal estético casto comparable al tipo de belleza asexual atribuido a la Virgen.⁶⁴

La figura de Judit, al igual que otras heroínas bíblicas como Ester, Yael, Débora y otras muchas, fueron comúnmente representadas en series en capillas marianas y en muchas ocasiones junto a la virgen María. Esto estuvo estrechamente ligado a las controversias tridentinas y a la respuesta católica a la Reforma Protestante. El barroco estuvo marcado por una intensa devoción mariana, que se materializó en estas series de heroínas bíblicas que aparecieron en el contexto de glorificación de María, como precursoras simbólicas de la Virgen, al encarnar valores generalmente atribuidos a ella, como la pureza y la virginidad. Esta tradición de representar figuras de pasajes del Antiguo Testamento junto con otras del Nuevo para establecerlas como prefiguraciones se remonta a los libros de horas y biblias moralizadas medievales. Un ejemplo de este

⁶⁴ Barragán Lozano 2025, 174-175.

tipo de representaciones se encuentra en la bóveda del triunfo de la pureza virginal de María en la iglesia de El Escorial realizada por Luca Giordano en 1693.⁶⁵

A partir de la Edad Moderna, la imagen de Judit comenzó a adquirir una fuerte simbología política, siendo está asociada con la figura de Juana de Arco, dada la base política de sus historias. Ambas fueron líderes de naciones asediadas que lograron llevar a su pueblo a la victoria. Así, la espada de Judit fue equiparada con la lanza de Juana de Arco (Fig. 23). De hecho, ambas fueron comparadas con las amazonas, las mujeres guerreras de la Antigüedad, cuya castidad fue emblema de su poder independiente.

La historia de Judit encaja con el modelo masculino de heroísmo. Su acción fue valerosa y su sacrificio fruto de una causa mayor. Sin embargo, Judit nunca se convertiría en ese tipo de héroe porque su historia era contracultural, es decir que, aunque cumplía con las características tradicionales del héroe clásico masculino iba contra las normas culturales dominantes de la época. Si comparamos a Judit con su contraparte masculina, David, observamos que mientras este, tras derrotar a Goliat y superar a Saúl, es recompensado con el trono y el poder, el acto de Judit no le otorga poder ni reconocimiento, pues Judit no podía ser líder. Actuó por libre, ideando

un plan sin consultar con los gobernantes de la ciudad de Betulia, lo que significaba un desafío del orden establecido. Así se establece la identidad de Judit, marcada por su acto de rebeldía en contra de las normas, un hecho que la hace un personaje único y un referente político. Así, durante las guerras de religión en la Europa del siglo XVI, líderes protestantes femeninas fueron equiparadas simbólicamente con la figura de Judit, como la hugonote Juana I de Navarra, que fue descrita como una Judit protestante, en referencia a su importante papel como defensora de la Reforma. Del mismo modo la figura de Isabel



Fig. 23. Judit y Holofernes y Juana de Arco. Manuscrito *Le Champion des Dames*, 1451. Escuela francesa. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

⁶⁵ Alba y Seijas 2015, 79-81.

I de Inglaterra fue identificada con la heroína, enfrentada a un Holofernes simbólico que aludía tanto a la decadencia papal como a la amenaza que suponía Felipe II en España.⁶⁶

También se asocia por analogía con la figura de David, ambos, como personajes que, con su astucia y fuerza espiritual, decapitan al enemigo para salvar a su pueblo del peligro. Estos también adquirieron una cierta simbología política. Esta equivalencia se materializó en las esculturas de ambos personajes realizadas por Donatello para el Palacio Medici de Florencia (Fig. 24). Ambas figuras eran consideradas por el pueblo florentino como alegorías de la lucha por la independencia y libertad de Florencia, como virtudes cívicas. Probablemente Donatello no quiso darle un sentido político al realizar esta obra, sin embargo, debido al contexto social e histórico fue interpretada como personificación de la victoria sobre la tiranía, de virtudes republicanas. Hacia el 1460, Piero de Medici, ordenó colocar ambas estatuas en el palacio Medici, con la idea de representar a su familia como protectora de la libertad de Florencia y justiciera de la corrupción y tiranía, al igual que Judit y David, los salvadores de Israel. Sin embargo, en 1504 hubo un debate acerca de la reubicación de esta obra en la Piazza della Signoria con la intención de hacer hueco a la escultura de David, realizada por Miguel Ángel. Fue Francesco Filarete, quien consideró que la imagen de Judit era inapropiada para Florencia ya que traería mala suerte a la ciudad: “es un signo mortífero, un símbolo de muerte, por lo que está lejos de quienes tenemos como signo la cruz y el lirio; además no es bueno mostrar a una mujer matando a un hombre”.⁶⁷ Esta obra sería el modelo de transición entre la iconografía medieval y la renacentista.⁶⁸

Donatello quiso representar a Judit sobre su víctima con la espada en alto, subrayando el carácter crudo y sangriento de su acto. Este aspecto se ve reforzado por el corte de la espada visible en el cuello de Holofernes, mientras su cabeza cae hacia un lado.⁶⁹ La virtud de Judit se afirma a través de su vestimenta: se la muestra recatada, cubierta de pies a cabeza con un velo, en contraste con el cuerpo desnudo de Holofernes. La desnudez y embriaguez de este simbolizan la Lujuria y el Vicio, mientras que Judit representa la Fortaleza y la Castidad. Se la muestra segura y decidida ante el acto que acaba de cometer.⁷⁰ La estatua lleva una inscripción debajo: “Los reinos se hunden por la

⁶⁶ Garrard 2020, 109-113.

⁶⁷ Bornay 1998, 44-46.

⁶⁸ Valiño 2024, 44.

⁶⁹ Garrard 2020, 113-114.

⁷⁰ Blake McHam 2001, 36.

Lujuria, las ciudades prosperan por la Virtud; contemplad el cuello de la Soberbia cercenada por mano de la Humildad”. Junto a esta, le acompaña una segunda inscripción en el lado opuesto, donde se revelaba que Piero di Medici dedicaba esta escultura a los ciudadanos de la República, aludiendo así a la libertad de la Florencia de los Medici, a la salud y bienestar del Estado⁷¹ Con el tiempo, la heroína bíblica se convirtió en un claro emblema cívico para la ciudad de Florencia, tanto durante los treinta años que permaneció en el palacio de los Medici, como cuando fue ubicada en la Piazza della Signoria representando el gobierno republicano antimediceo.⁷²



Fig. 24. *Judit y Holofernes*, 1455. Donatello. Palazzo Vecchio.

⁷¹ Bornay 1998, 45. La inscripción se ha perdido, pero se conoce por una cita referente a un códice del siglo XV.

⁷² Garrard 2020, 116-117.

Asociada a esta simbología política, Judit apareció representada en otros palacios de la Toscana, como en el fresco de la Sala dei Novi del Palazzo Publico de Siena (1337-1340), en el que aparece unida a la figura de la Justicia para simbolizar el buen gobierno. Su figura fue incorporada en espacios públicos debido a que fue considerada por pensadores humanistas y teólogos cristianos como una figura excepcional de valentía varonil, adquiriendo así una especie de virilidad honorable.

A partir de este momento surge un nuevo significado de la heroína, no solo como símbolo religioso sino también político, lo que da inicio a una transformación en su imagen, rompiendo con la tradicional simbología que se había tenido de ella, como virtud y referente cristiana. Esta nueva imagen se manifestará en el siglo XV, y de manera más evidente en el XVI, sobre todo en el norte de Europa. En la tradición cristiana comenzará a ser representada como una figura ambigua, inmoral y pecadora, a diferencia del arte judío, en el que nunca se la concibió de esta manera. Se comenzará a buscar una imagen más secularizada y mundana de Judit. Este cambio quedaría reflejado en series temáticas de grabados o tapices bajo el título *El triunfo del amor*, realizadas principalmente como decoración de viviendas de la burguesía y la aristocracia. Fueron generalmente series de parejas históricas que representaban el engaño de las mujeres a sus enamorados, y la perdición del hombre bajo la manipulación de la mujer. Fueron habituales Adán y Eva, David y Betsabé o Salomé y San Juan Bautista. Sin embargo, en estas representaciones se incluían mujeres virtuosas y honradas con historias en las que aparecía la traición y el deseo hacia el varón, como es el caso de Jael y Sisera, Ester y Asuero, y Judit y Holofernes, entre otros muchos. Es lógico, que la fusión de todos estos personajes creara confusión y manchara de alguna manera la conducta ejemplar de Judit. Aunque se trató de preservar sus virtudes originales, se incorporó en estas series debido a que había sido capaz de matar a un hombre.⁷³ Así, pasó de ser una santa a ser una *femme fatale*, como símbolo de virtudes como la *Fortitudo* y la *Justitia*. Desde este momento, Judit sufrió el erotismo típico del Renacimiento y barroco. Sería a lo largo del siglo XIX cuando comience poco a poco a adquirir esta concepción de mujer peligrosa como fruto de los cambios sociopolíticos y de la evolución del ideal femenino.⁷⁴

⁷³ Guarda relación con la declaración de Francesco Filarete sobre la escultura de Judit en la Piazza della Signoria, lo que indica la concepción que se comenzaba a tener de la heroína bíblica hacia el 1500.

⁷⁴ Yebra Rovira 2020, 265.

Las representaciones durante la Edad Media fueron más de carácter narrativo, en contraste con las representaciones que surgirían en el Renacimiento, donde ya nos encontramos con la imagen de Judit en solitario, con la cabeza de Holofernes y la espada de la justicia. Es un periodo de transición donde todavía se combina la iconografía cristiana y las nuevas tendencias del momento.

En el contexto de la Florencia del siglo XV, destacó una obra realizada por Botticelli, *El regreso de Judit a Betulia* de 1470 (Fig. 25). Muestra el momento de regreso a Betulia junto con su sirvienta, retratando una Judit que todavía se ajusta a las descripciones de la biblia, como una doncella virtuosa vestida con ropajes humildes.⁷⁵ Al igual que en la representación de *Speculum Virginum* mencionada anteriormente, aparece con una rama de palma, aludiendo a la victoria y a la paz. Apreciamos una mayor estilización en los rasgos de Judit, por ejemplo, su cabello ya no se oculta, sino que se muestra al descubierto con una diadema sobre la cabeza. Este cambio se produjo a que, durante el Renacimiento, este tipo de imágenes perdieron esa función pedagógica y devocional propia de las imágenes medievales, surgiendo durante el humanismo nuevos sistemas de representación más alejados de lo religioso. Estas nuevas imágenes buscarán por encima de todo representar la belleza de manera idealizada. Así, Botticelli utilizó el mismo modelo femenino para personajes no bíblicos, como la Venus de su obra cumbre, el *Nacimiento de Venus* (ca.1482-85).⁷⁶ Esta temprana representación contrastaría profundamente con las representaciones posteriores durante el barroco, que buscarían representar a una Judit más seductora, haciendo hincapié en su belleza y su cuerpo. En la misma línea que Botticelli, cabe mencionar la obra realizada por Giorgione en 1504 *Judit con la cabeza de Holofernes* (Fig. 26). La obra fue atribuida a Rafael hasta 1891, y adquirió un carácter simbólico, alegórico e incluso devocional, como en las representaciones de santos. Se muestra una Judit serena y dominante sujetando la espada y con un claro gesto de victoria: con su pie sobre la cabeza del general Holofernes aludiendo al triunfo del bien sobre el mal.⁷⁷

⁷⁵ Bornay 1998, 45-46.

⁷⁶ Barragán Lozano 2025, 176-178.

⁷⁷ Bornay 1998, 47.



Fig. 25. *El regreso de Judit a Betulia*, 1470. Sandro Botticelli. Galería Uffizi.



Fig. 26. *Judit con la cabeza de Holofernes*, 1504. Giorgione. Museo Hermitage.

Hacia mediados del siglo XV la imagen de Judit ya había comenzado a alejarse de su representación religiosa tradicional para adquirir cada vez un significado más secular vinculado con valores como la fortaleza civil y el coraje. Este proceso se debió en gran parte a la escultura de Donatello mencionada anteriormente, la cual representa con mayor claridad la virtud de la fortaleza. Así, conforme avanza el Renacimiento Judit se aleja de la concepción religiosa medieval para dar paso a su imagen de *femme forte*. Un ejemplo de este tipo de representación es *Judit y Holofernes* de Giorgio Vasari, realizada hacia 1554. Aquí Holofernes comienza a adquirir cada vez más un papel protagonista en la escena, lo que daría lugar a la idea de enfrentamiento en las representaciones. Esto se dio principalmente por el gusto del Renacimiento por representar anatomías rotundas e idealizadas. En el caso de la obra de Vasari nos llama la atención, no solo la armadura de guerrero que porta sino la potente anatomía de la heroína, claramente inspirada en la obra Miguel Ángel. La secularización de su historia hizo que poco a poco Judit se volviera una figura popular entre las mujeres burguesas de la época, quienes deseaban ser retratadas como ella, no solo por sus cualidades morales, sino sobre todo por su gran belleza y las joyas que portaba. En este sentido destacaron las obras realizadas por Lucas Cranach a

mediados del siglo XV, donde se nos muestra una imagen de Judit lujosamente vestida y enjoyada, incluso con sombreros.⁷⁸

Durante el siglo XVII otros artistas tomarían el modelo de justiciera de Donatello para representar a Judit como alegoría de la Iglesia triunfante. Un ejemplo de este tipo de representación es la Judit realizada por Valentin de Boulogne en 1625 (Fig. 27). El lienzo muestra una Judit heroica, siguiendo el modelo de *femme forte* con rostro firme y decidido.⁷⁹ Aparece señalando al cielo con su mano derecha, aludiendo a Dios, como muestra de que fue Él quien le guió y le encomendó tal arriesgada misión. Se la muestra ricamente vestida y enjoyada de manera muy solemne, mientras sostiene del pelo al decapitado. La nobleza de la heroína viene remarcada por la sutil gama cromática empleada, generalmente de colores cálidos, y el marcado claroscuro de influencia caravaggiesca.⁸⁰

Siguiendo esta línea de representación, también destacaron las obras realizadas por Guido Reni y Mattia Preti, las cuales recogen el mismo momento de la narración enfocándose en retratar ese *pathos* dramático de la heroína. La obra realizada por Reni formó parte de las colecciones reales españolas, de hecho, se sabe que hizo *pendant* con otro lienzo de David venciendo a Goliat, estableciendo de nuevo ese paralelismo entre ambas figuras bíblicas. Tanto en la versión de Reni como en la de Preti, Judit alza su mirada al cielo con decisión en alusión a Dios tras haber llevado a cabo la voluntad divina. Se la muestra con su atributo honorífico clave en su iconografía, una gran espada justiciera, siguiendo el modelo de mártir y aludiendo a virtudes como la Justicia y la Fortaleza. Estas representaciones suponen ejemplos paradigmáticos de las *femmes fortes* de la tradición bíblica.

⁷⁸ Barragán Lozano 2025, 181-183.

⁷⁹ The Metropolitan Museum of Art.

⁸⁰ Bornay 1998, 48-49.

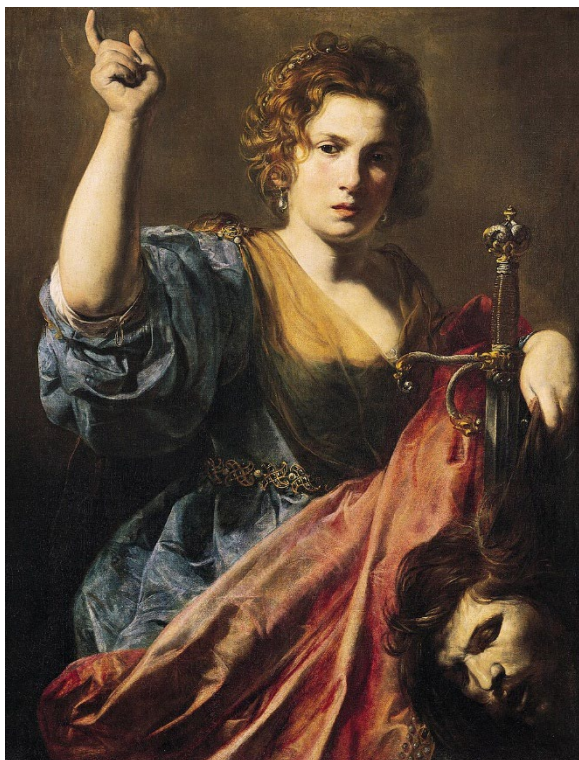


Fig. 27. *Judit con la cabeza de Holofernes*. 1625. Valentin de Boulogne. Museo de los Agustinos de Toulouse.

Durante el barroco se inauguraría una nueva iconografía del tema, siendo la escena del crimen en el interior de la tienda del general Holofernes la más representada. Esta parte de la historia se adaptaba perfectamente al dramatismo barroco, por la violencia y teatralidad de la decapitación. Esta búsqueda de dramatismo se dio por las doctrinas contrarreformistas del mundo católico que buscaban un arte persuasivo y conmovedor que despertara los sentidos de los fieles. La obra *Judit decapitando a Holofernes* (Fig. 28) de Caravaggio, realizada hacia el 1599, representa un punto de inflexión en la iconografía de la heroína bíblica. Llamó la atención por la crudeza y realismo extremo de la escena, marcada por esa dramática expresión de terror, pero a la vez sorpresa del general, en contraste con la expresión de serenidad de Judit. Todo este dramatismo se vería reforzado por ese juego de luces y sombras tan propio de Caravaggio, que le da a la obra un carácter más teatral, además de la representación explícita de la sangre que mana de su cuello. Se representa a la sirvienta como una mujer mayor, fea y arrugada, con la intención de subrayar aún más la belleza de la joven Judit, con el ceño ligeramente fruncido por el esfuerzo, la llamada *terribilità*. La tradición iconográfica ha acostumbrado a representar a la sirvienta en la escena del crimen, sin embargo, según la Biblia esta esperó fuera de la tienda. Esta obra inspiró a muchos otros artistas durante el siglo XVII, en concreto a Artemisia Gentileschi, quien tomaría de forma muy evidente su

composición y claroscuro para la realización de este tema en 1620. Sin embargo, en este caso podemos percibir un mayor esfuerzo físico por parte de Judit y de su criada, una mayor violencia y brutalidad. Además, al igual que en otras versiones, la sirvienta no se queda contemplando la escena, sino que toma parte activa del acto sujetando al general que busca defender su vida. Aquí, Artemisia no muestra tanto interés por el tema bíblico, sino que se centra en lo puramente físico. Este tema fue repetido en numerosas ocasiones por parte de Artemisia y de su padre, Orazio Gentileschi.⁸¹ En el caso de la pintora, además, la iconografía adquiere una lectura singular, pues se ha interpretado en relación con la violación sufrida a manos de Agostino Tassi.⁸²



Fig. 28. *Judit decapitando a Holofernes*, ca.1599. Caravaggio. Gallerie Nazionali. Palazzo Barberini. Wikimedia Commons.

⁸¹ Barragán Lozano 2025, 188-190.

⁸² Gentileschi et al. 2016; Garrad 2020; Barker y Gentileschi 2022.

También se popularizó una iconografía que mostraba a mujeres de la época bajo la figura de Judit, adoptando el rol de *femme fatale*. En muchas ocasiones, los pintores plasmaron en el rostro de Judit, el retrato de una mujer real en relación con su propia vida sentimental, y en el cuerpo del general vencido, su retrato, como metáfora de su alma herida. En este sentido, destaca la obra *Judit con la cabeza de Holofernes* (1610-1612) de Cristofano Allori (Fig. 29). Se sabe que retrató a su amante Mazzafira en el rostro de la heroína, y a sí mismo en la cabeza del decapitado. Aquí vemos una Judit que ya no mira al cielo en alusión a Dios —como en la obra de Guido Reni— sino que mira directamente al espectador con determinación y fatalidad, al igual que la Judit realizada por Rubens hacia 1616. Además, la sirvienta no mira al decapitado, sino a la propia Judit en gesto de admiración. Otro ejemplo fue *El retrato de Olimpia Luna como “Judit” y Melchiorre Zoppio como “Holofernes”* de Agostino Carracci, sin embargo, aquí la metáfora es justo la contraria. Fue un encargo de Melchiorre Zoppio para retratar a su difunta esposa, como causante de su sufrimiento por su pérdida.⁸³



Fig. 29. *Judit con la cabeza de Holofernes*, 1610-1612. Cristofano Allori. Gallerie degli Uffizi. Palazzo Pitti.

⁸³ Bornay 1998, 65-68.

Cabe mencionar que, a partir del siglo XVI, comenzaron a aparecer algunas representaciones de Judit desnuda, como en escenas de *toilette*. No obstante, estas fueron escasas y se limitaron principalmente a los países de la Reforma, especialmente en el ámbito flamenco y germánico, donde destacaron artistas como Cranach o Baldung. En este contexto, influenciados por las ideas calvinistas, surgiría una tendencia a desacreditar el arte religioso tradicional, considerado una forma de idolatría. Algunos artistas recurrieron al erotismo en representaciones de pasajes bíblicos, como estrategia crítica hacia las imágenes de devoción católicas.⁸⁴

La representación de Judit en pleno acto de decapitación supuso un punto de inflexión en su transformación en *femme fatale*, al subrayar su faceta más violenta y dominante. Las representaciones a partir de finales del XVIII la muestran como una figura fascinante y atractiva que cautiva no solo por su gran belleza sino también por su capacidad de crueldad y seducción.

En definitiva, Judit ha sido una de las figuras más paradigmáticas en la historia del arte occidental, convirtiéndose en una de las heroínas bíblicas más representadas y reinterpretadas durante siglos. Su representación ha estado sujeta a las constantes transformaciones determinadas por los discursos religiosos, sociales y estéticos de cada periodo. Ha ido pasando de un extremo a otro de manera constante: de *mulier sancta* en la Edad Media, a *femme forte* durante el Renacimiento y finalmente *femme fatale* hacia finales del siglo XVIII. Su imagen ha oscilado entre la virtud y la transgresión, encarnando tanto modelos de conducta como contraejemplos simbólicos. Las infinitas variaciones iconográficas de su historia han hecho que Judit se convierta en una figura compleja y ambigua, pues ha ido encarnando una amplia variedad de virtudes muy contrarias a la vez: pureza y seducción, valentía y crueldad o virtud y deseo. El artista y la sociedad de cada momento ha seleccionado del repertorio de virtudes y vicios de Judit aquellas que se ajustaban más con su concepto de heroína, así como su ideal estético y modelo de feminidad. Por tanto, no existe una única concepción correcta de la heroína, sino múltiples interpretaciones que concuerdan en el mismo punto: Judit gracias a su fe en Dios y en su estrategia emplea todas las armas a su alcance para liberar a su pueblo.⁸⁵

⁸⁴ Bornay 1998, 60-64.

⁸⁵ Barragán Lozano 2025, 202-203.

6. Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo: modelo de piedad femenina.

Flavia Julia Elena o mejor conocida como Santa Elena de Constantinopla nació en Drepanum, en Bitinia hacia el año 250 d.C. Fue madre del primer emperador cristiano, Constantino y figura clave en la consolidación del cristianismo en el imperio romano, pues la tradición cristiana le atribuye el descubrimiento de la Santa Vera Cruz de Cristo.

Tras la consolidación de Constantino como emperador único del Imperio romano en el 324, el cristianismo adquirió un nuevo reconocimiento. Elena se convirtió al cristianismo y, en su avanzada edad, emprendió una peregrinación a los santos lugares de Palestina en el 326. Según varias fuentes –Rufino de Aquilea, Sócrates de Constantinopla y Teófanos— se sabe que este viaje no fue una simple muestra de devoción, sino que estuvo motivado por una revelación divina que la condujo hasta Jerusalén. La visión le indicó que el lugar exacto donde se hallaba la verdadera Cruz de Cristo era bajo un monumento dedicado a Venus. Así pues, Elena mandó iniciar las excavaciones en aquel lugar donde fueron halladas las tres cruces del Calvario, junto con la inscripción que Poncio Pilato había colocado sobre la cruz de Cristo. Para identificar cuál de las tres era la auténtica, llevaron cada cruz al lecho de una mujer enferma. Así, al tocar la tercera cruz la enferma sanó de inmediato. En ese mismo lugar, Santa Elena mandó construir un templo: la basílica del Santo Sepulcro, además de consagrar otros. Este descubrimiento la dotó de una dimensión casi profética que influyó de manera determinante en la forma en que fue representada posteriormente. Además, durante su estancia en Tierra Santa practicó la caridad con los pobres y ayudó económicamente a las comunidades cristianas, consolidando así su imagen de emperatriz piadosa y protectora de la fe.

A partir del 324, a Elena se le concedió el título de *augusta*, apareciendo su busto en monedas oficiales con la inscripción *Securitas Rei Publicae*: seguridad de la república. Así su imagen fue utilizada como propaganda del poder imperial, representando la idea de estabilidad del imperio de su hijo Constantino. Este discurso político convertía a Elena en un símbolo de fortaleza dinástica y estabilidad del Estado, siendo su figura integrada dentro de la ideología política romana.



Fig. 30. Moneda imperial romana de la emperatriz Elena de Constantinopla. 324-328 d.C.

Mujeres de la élite imperial de los siglos IV y V —Galla Placidia, Aelia Eudocia y Anicia Juliana— buscaron establecer lazos simbólicos con Santa Elena, considerada como modelo y referente de virtud cristiana, maternidad ejemplar y poder político. Esta vinculación se materializó mediante la imitación de su papel dentro del linaje imperial, como la promoción de la fe y el mecenazgo religioso, con el fin de reforzar su propia legitimidad religiosa y dinástica. La santidad de la emperatriz se construyó a base de imágenes, objetos y edificios conmemorativos que otras mujeres impulsaron como parte de su propia muestra de estatus público y piedad. De esta manera, Santa Elena acabó representando de forma simbólica los valores tradicionales cristianos convirtiéndose en modelo ejemplar para mujeres de la aristocracia imperial tardía.

La fuente escrita más significativa acerca de la santa es la *Vida de Constantino* de Eusebio Cesarea hacia el 340 d.C. En él se explica su peregrinación por Tierra Santa, resaltando especialmente el carácter caritativo y piadoso de Santa Elena. Autores cristianos posteriores tomarían este relato como base principal, lo que contribuiría a la difusión de la dimensión espiritual de la santa. Su figura fue adquiriendo importancia hasta el punto de que en el siglo IX fue canonizada, elevando así su figura dentro de la tradición católica como modelo de santidad femenina. Esta consagración espiritual se materializó siglos más tarde en su representación escultórica en la Basílica de San Pedro del Vaticano (Fig. 31), donde aparece como una de las cuatro figuras monumentales que

sustentan la gran cúpula de Miguel Ángel. Supone uno de los cuatro pilares fundacionales de la iglesia católica, actuando como pilares visuales y teológicos que sustentan la fe.⁸⁶



Fig. 31. *Santa Elena*, 1630-39. Andrea Bolgi. Basílica de San Pedro del Vaticano. Wikimedia Commons.

6.1. Iconografía de Santa Elena: construcción visual de la santidad imperial

La figura de Santa Elena ha sido objeto de múltiples representaciones artísticas a lo largo de la historia, en su mayoría, vinculadas a su papel en el descubrimiento de la Vera Cruz. Así, su iconografía se ha ido construyendo en torno a este episodio, mostrándonos el momento de su visión o el propio descubrimiento. En este sentido, destaca especialmente el famoso ciclo *del Descubrimiento de la Cruz* realizado por Piero della Francesca entre 1452 y 1466 en la capilla Bacci de la basílica de San Francisco de Arezzo. También fue común la representación de su figura en solitario generalmente con

⁸⁶ Brubaker 1997, 56-64.

la corona y el manto imperial portando alguno de los instrumentos de la pasión de Cristo: la cruz, los clavos o la corona de espinas.⁸⁷ En este sentido destaca la obra de Veronese, *Visión de Santa Elena*, (ca.1580), donde se la representa dormida aludiendo a la visión divina que le llevó a encontrar la cruz, en este caso sostenida por un amorcillo (Fig. 32).

88



Fig. 32. *Visión de Santa Elena*, ca.1580. Veronese. Museos Vaticanos.

Cabe destacar un caso en particular conservado en la iglesia de San Miguel de Valladolid (Fig. 33), de mano de Juan de Roelas⁸⁹. La obra muestra dos inscripciones simbólicas de interés. Por un lado, en la inscripción circular del marco se alude a una cita bíblica del Libro de Proverbios 31:10 en relación con la mujer virtuosa y ejemplar: “¿Quién hallará mujer virtuosa? Porque su estima sobrepasa largamente a la de las piedras preciosas. [...]”. Por otro lado, en la cartela de abajo nos encontramos un epitafio donde señala sus datos biográficos, aunque combinados con elementos legendarios: señala que fue hija del rey bretón Coel Hen de Britania, aspecto que pertenece a una leyenda

⁸⁷ Lara Martínez 2007, 46.

⁸⁸ Musei Vaticani.

⁸⁹ Valdivieso 1971, 49-51; Valdivieso 1978.

medieval inglesa. Vemos en esta versión, no solo la cruz hallada, sino los tres clavos de la Pasión de Cristo.



Fig. 33. *Santa Elena*. ca.1605. Juan de Roelas.
Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid.
Wikimedia Commons.

En definitiva, la figura de Santa Elena, representada como santa, madre y portadora de la cruz, se consolidaría no solo como paradigma de virtud cristiana y referente espiritual femenino clave dentro de la iconografía religiosa, sino también como símbolo de poder imperial, articulando visualmente la relación entre fe y autoridad.

7. Conclusiones

Todas las sociedades a lo largo de la historia han necesitado reflejar sus ideales en héroes y heroínas que encarnen sus valores considerados fundamentales. Estas figuras legendarias, de cualidades extraordinarias como el valor, la fuerza o la humildad, se convirtieron en referentes de conducta y esperanza de manera colectiva. Más que inventar nuevos héroes, cada sociedad tendió a recuperar aquellos transmitidos de generación en generación modificando y resignificando sus relatos según las necesidades simbólicas, morales o políticas de cada momento. Por ello, aquellas figuras bíblicas o clásicas de la antigüedad han sido incorporadas en el imaginario visual y literario de Occidente durante siglos, como arquetipos que han trascendido su contexto original, transmitiendo una serie determinada de valores. La permanencia y transformación de estos relatos a lo largo del tiempo evidencian su flexibilidad y poder simbólico. Las heroínas bíblicas y de la Antigüedad no solo tuvieron una función religiosa o mítica, sino también pedagógica, convirtiéndose en imágenes cargadas de significados que contribuyeron a la construcción de la feminidad en la cultura occidental.⁹⁰

Desde esta perspectiva, tras el análisis simbólico e iconográfico de las figuras de Lucrecia, Judit y Santa Elena es posible identificar elementos comunes en su simbología, pues las tres fueron convertidas en *exempla* e incorporadas en discursos visuales y literarios con una clara finalidad didáctica, moral y política. Sin embargo, cada una de ellas representa un arquetipo diferente que responde al contexto en el que se dio su historia y a necesidades y códigos de representación concretos: por un lado, Lucrecia fue interpretada como símbolo de castidad y víctima heroica, Judit como modelo de virtud y fortaleza, y Santa Elena como referente de santidad y fe, combinando así historia, mito y devoción. En este sentido la literatura emblemática fue determinante para la consolidación de estos modelos, ya que funcionaron como catálogos simbólicos de virtudes que contribuyeron a la construcción de una tipología femenina normativa y moral acorde a los valores de la época. En particular, los libros de emblemas desempeñaron un papel fundamentalmente pedagógico orientado a un público femenino perteneciente a los círculos cortesanos y aristocráticos. Era un instrumento de formación moral adecuado a los ideales de conducta esperados en estos entornos privilegiados.

⁹⁰ Yebra Rovira 2020, 252.

Desde el punto de vista iconográfico, sus imágenes han experimentado una evolución significativa durante los siglos, pasando de una visión humanista —mucho más fiel a los relatos originales y a la dimensión moral de las heroínas— a una visión moderna, donde esa carga moral se va diluyendo en favor de una iconografía ambigua, sensual e incluso erotizada. Sería principalmente durante el barroco, cuando este aspecto se acentuaría, pues se tendió a la erotización de figuras femeninas poderosas de la historia, convirtiéndolas en símbolos visuales amenazantes y transgresores. Así pues, algunas heroínas, particularmente en el caso de Judit, sufrieron transformaciones significativas y muy contrarias en su concepción simbólica, oscilando entre modelo ejemplar de virtud y *femme fatale*.

Con el análisis individual de cada una de estas figuras ilustres, no solo se ha querido visibilizar su relevancia dentro del mito de las *Nueve de la Fama* y en la tradición artística y cultural de Occidente, sino también mostrar cómo su reflejo en el arte participó de manera directa en la creación de estos modelos de comportamiento, que en la actualidad siguen perdurando en la memoria de la cultura occidental. Es decir que, sus representaciones no solo reflejaron los cambios estéticos de cada momento, sino también la concepción y mirada que se tenía sobre la virtud y la imagen femenina. Los valores que encarnaban se fueron adaptando a los distintos discursos, sirviendo tanto como referentes a seguir, como ejemplos disuasorios de conductas no deseadas. Así, se ha jugado con la imagen de estas figuras a lo largo del tiempo, modificando y reinterpretando su simbología en función de intereses morales e ideológicos.

En definitiva, este recorrido a través de las figuras de Lucrecia, Judit y Santa Elena permite conocer no solo la evolución simbólica de estas heroínas en concreto, sino también poner de relieve el papel activo que las imágenes han desempeñado como herramientas clave en los procesos de educación y orden social, una función que, en muchos sentidos, sigue aún vigente en la actualidad.

8. Bibliografía

- Alba, Amparo y Guadalupe Seijas. 2015. "Las mujeres fuertes de la biblia y su pervivencia en la pintura española del siglo XVII". En *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*, ed. Guadalupe Seijas, 75-100. Estella, Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Alcalá Galán, Mercedes. 2012. "Ideología y violencia sexual: el cuerpo femenino subyugado según Rubens y Cervantes". *eHumanista: Cervantes. Journal of iberian studies* 1:1- 40.
- Andrés González, Patricia. 1999. "Significación ideológica en el patio del *Palacio Real* de Valladolid". En *Valladolid. Historia de una ciudad. I. Edad Media. Arte*, 55-69. Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, Ayuntamiento de Valladolid.
- Barker, Sheila y Artemisia Gentileschi. 2022. *Artemisia Gentileschi*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Barragán Lozano, Laura Isabel. 2025. "Judith: de *mulier sancta* a *femme fatale*: un análisis de la evolución iconográfica de la heroína del Antiguo Testamento". *Revista de Jóvenes Humanistas* 2: 161-205.
- Blake McHam, Sarah. 2001. "Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence." *The Art Bulletin* 83-1: 32-47.
- Bolufer Peruga, Mónica. 2000. "Galerías de «Mujeres ilustres» o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. XV-XVIII)". *Hispania, Revista española de Historia* 60-204: 181-224.
- Bornay, Erika. 1998. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Bravo Bosch, María José. 2017. *Mujeres y símbolos en la roma republicana: Análisis jurídico-histórico de Lucrecia y Cornelia*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Brubaker, Leslie. 1997. "Memories of Helena: patterns in imperial female matronage in the fourth and fifth centuries". En *Women, men and eunuchs, Gender in Byzantium*, ed. Liz James, 52-75. Londres: Routledge.
- Cassagnes-Brouquet, Sophie. 2003. "Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la Guerre de Cent ans". En *Le genre face aux mutations*, eds. Luc Capdevila, Sophie Cassagnes, Martine Cocard, Dominique Godineau, François Rouquet y Jacqueline Sainclivier, 279-289. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Castello della Manta. Beni FAI. s. f. *Castello della Manta Storie e miracoli della fontana della giovinezza nel Marchesato di Saluzzo*. <https://fondoambiente.it/luoghi/castello-della-manta>.
- Castro Santamaría, Ana. 2014. "Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVII". En *Imagen y documento: materiales para conocer y construir una historia cultural*, coord. Joaquín García Nistal, 37- 60. León: El Forastero.
- Château de Pierrefonds. *La Salle des Preuses, un rêve impérial*. Centre des Monuments Nationaux. <https://www.chateau-pierrefonds.fr/decouvrir/la-salle-des-preuses>

- Checa Cremades, Fernando. 2010. *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Checa Cremades, Fernando. 2013. *Tiziano y las cortes del renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- Checa Cremades, Fernando. 2021. *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Casimiro Libros.
- De Francisco Olmos, José María y Rodrigo José Fernández Martínez. 2021. *Los nueve de la fama. Los modelos caballerescos medievales y la creación de una heráldica inventada*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Delmarcel, Guy. 2000. "Los Honores, tapices flamencos para el Emperador Carlos V." *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 145: 40-48.
- Díaz López, Laura. 2024. "La importancia de la castitas en Lucrecia y Virginia: el ideal femenino en Tito Livio a través del uso de *exempla*". *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia Antigua* 37:87-112.
- Drieshen, Clarck. 2019. *The Nine Worthy Women*. Medieval manuscripts blog. British Library. <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2019/10/the-nine-worthy-women.html>
- Elvira Barba, Miguel Ángel. 2008. *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Falomir, Miguel y Vergara, Alejandro. 2021. *Pasiones mitológicas*. Madrid: Museo del Prado.
- García Arranz, José Julio. 2005. "Uxoriae virtutes: La imagen de la mujer virtuosa y su contexto en la cultura simbólica de la Edad Moderna". *Biblioteca digital Siglo de Oro I: Emblemática, Relaciones de Sucesos y Misceláneas de erudición (catalogación, digitalización y difusión vía internet)*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- García Arranz, José Julio. 2018. "Mujeres y emblemas: una visión simbólica de la condición femenina en la Edad Moderna". *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual* 10:7-52.
- Garrad, Mary D. 2020. *Artemisia Gentileschi y el feminismo en la Europa de la Edad Moderna*. Arte y estética. Madrid: Akal.
- Gentileschi, Artemisia, Estrella de Diego, Eva Menzio, Annemarie Sauzeau Boetti, Roland Barthes y María de las Nieves Muñiz. 2016. *Cartas: precedidas de las Actas del proceso por estupro*. Madrid: Cátedra.
- González Estrada, Lidia. 2018. "La mujer como exemplum. Subversión, desafío y resistencia en Valerio Máximo". *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 12:73-91.
- Ibáñez Palomo, Tomás. 2017. "Los Nueve de la Fama". *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nueve-de-la-fama
- Landsberg, Herrade de. 1899. *Hortus deliciarum*. Estrasburgo: Impr. Strasbourgeoise.

- Lara Martínez, María y Lara Martínez Laura. 2007. “Santa Elena y la Cruz de Cristo”. *Revista Comunicación y Hombre* 3: 38-50.
- Le Moyne, Pierre. 1647. *La Galerie des femmes fortes, Pierre Le Moyne*. París: Antoine de Sommaville.
- Le Moyne, Pierre. 1794. *Galería de Mugeres Fuertes*. Madrid: Benito Cano.
- Locker, Jesse. 2020. *Artemisia, Lucretia, and Venice*. Londres: The Matthiesen Gallery.
- Martín Puente, Cristina. 2010 “La historia de Lucrecia en Prosa y en verso”. En *Dulces camenae, poética y poesía latinas*, eds. Jesús Luque Moreno, María Dolores Rincón González e Isabel Velázquez Soriano, 1359-1370. Granada: Universidad de Granada, Sociedad de Estudios Latinos.
- Mínguez, Víctor y Rodríguez Moya, Inmaculada. 2024. *The Visual Legacy or Alexander the Great from the Renaissance to the Age of Revolution*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Musei Vaticani. *Veronese, Visión de Santa Elena*. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-x---secolo-xvi/veronese--visione-di-s--elena.html>
- Museo Etnològic i de Cultures del Món. *La doncella virtuosa*. Museo Etnològic i de Cultures del Món, Barcelona. <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/ca/blog/la-donzella-virtuosa>
- Museo Nacional del Prado. *Simon Vouet*. Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/vouet-simon/26a0ddb9-9732-424b-bcf9-f7b1eefb2ab4>
- National Gallery Prague. *Suicidio de Lucrecia, Simon Vouet*. National Gallery Prague. https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_14162
- RIALFri - Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana. s.f. *Tommaso di Saluzzo, “Tituli” del ciclo dei Prodi e delle Eroine del Castello della Manta*. <https://www.rialfri.eu/opere/tommaso-di-saluzzo-tituli-del-ciclo-dei-prodi-e-delle-eroine-del-castello-della-manta>.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. 2023. “Mujeres fuertes del paganismo: Iconografía y emblemática”. En *Ignoranti Quem Portum Petat, Nullus Suus Ventus Est: novos caminhos e desafios dos estudos icónico-textuais / nuevos caminos y desafios en los estudios icónico-textuales*, eds. Ana Cristina Sousa, José Julio García Arranz, Carme López Calderón y Marisa Pereira Santos. Oporto: CITCEM, Universidade do Porto.
- The Fitzwilliam Museum Cambridge. *Tarquinio y Lucrecia*. <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/explore-our-collection/highlights/914>
- The Metropolitan Museum of Art. *Judit con la cabeza de Holofernes*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663918>
- The National Gallery. *El sueño de Santa Elena, Paolo Veronese*. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-the-dream-of-saint-helena>.

- The Walters Art Museum. *Espéculo Virginum, Conrado de Hirsau*. Internet Archive. <https://art.thewalters.org/object/W.72/>
- Tito Livio. 1997. *Tito Livio Historia De Roma I y II (Ab Urbe Condita)*, ed. de Antnio Fontán. Madrid: CSIC.
- Val Cubero, Alejandra. 2001. *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”. Pintura, mujer y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid.
- Valdivieso, Enrique. 1971. *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- Valdivieso, Enrique. 1978. *Juan de Roelas, 1560-1625*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Valiño, Mariña. 2024. “Judit, ¿santa o *femme fatale*? La representación a través de la mirada femenina de la heroína de Betulia”. *Historiae* 21: 43-64.
- Valtierra Lacalle, Ana. 2014-1015. “Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas en la península ibérica.” *ANAS*, 27-28: 241-261.
- Yebra Rovira, Carmen. 2020. “Judit, una heroína bíblica en el siglo XIX. Dama virtuosa, madre de la patria o mujer fatal”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII* 26: 251-271.