

Ilustres suicidas: Cleopatra y Lucrecia en palacios salmantinos del siglo XVI¹

ANA CASTRO SANTAMARÍA
Universidad de Salamanca

Resumen: Dos palacios salmantinos contemporáneos en el tiempo y obra del mismo arquitecto, Rodrigo Gil de Hontañón, ostentan sendas representaciones en medallón de dos suicidas ilustres: Cleopatra y Lucrecia. La primera figura en la fachada del palacio de la Salina o de Messía-Fonseca. La segunda, en un lugar posiblemente sólo visible para las mujeres que habitaban el palacio de Monterrey, conforme a una zonificación de la casa habitual en la época.

Se analizan las figuras (histórica en un caso y semi-mítica en otro), su presencia en la literatura de la época, el significado ambiguo que encarnaban y la iconografía que adoptaron en el arte del siglo XVI, en busca de las posibles fuentes de las imágenes. El mensaje articulaba un determinado tipo de mujer virtuosa, siempre según los preceptos que la sociedad identificaba con el papel de la mujer como aquella en quien descansa el honor familiar.

Palabras clave: Cleopatra, Lucrecia, Palacio de Monterrey, Palacio de la Salina, Palacio de Messía-Fonseca, Salamanca, medallón, suicidio, iconografía, virtud, mujer, siglo XVI.

Summary: Each of two palaces in Salamanca belonging to the same period and designed by the same architect, Rodrigo Gil de Hontañón, have as part of their decoration a representation of an illustrious suicide: Cleopatra in one case and Lucretia in the other. The first is on the facade of the Salina Palace or Messía-Fonseca Palace and the second on the Monterrey Palace, in a place possibly visible only to women, according to the usual division of the home at that time.

Here we address an analysis of these characters (historical in one case, semi-mythical in the other), also taking into account their presence in the literature of the time, their ambiguous meanings and the iconography adopted in the art of the sixteenth century, in an attempt to seek possible sources for the images. The message articulated a type of virtuous woman, always under the rules of a society that identified the role of women as central to family honour.

Keywords: Cleopatra, Lucretia, Monterrey Palace, Salina Palace, Messía-Fonseca Palace, Salamanca, medallion, suicide, iconography, virtue, women, sixteenth century.

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «La imagen, otras formas de narrar. Monedas y medallas» (FFI2012-37448-C04-02), subproyecto de «Tradición clásica y humanista en España e Hispanoamérica: narrativas no oficiales, ss. XVI-XVIII» (FFI2012-37448-C04-01).



Figura 1. Palacio de Monterrey, Salamanca.



Figura 2. Palacio de Monterrey. Detalle de la chimenea Oeste, con el medallón de Lucrecia. Al fondo, el torreón Este.

La mujer virtuosa en el Renacimiento tiene en Lucrecia y en Cleopatra un espejo donde mirarse. Las virtudes que estas mujeres encarnan aparecen tanto en los textos literarios como en las imágenes impresas, pintadas, esculpidas o modeladas. Este trabajo viene a reflexionar sobre ello a propósito de dos medallones en sendos palacios salmantinos del siglo XVI: el palacio de Monterrey, donde aparece la figura —hasta ahora inédita²— de Lucrecia en un medallón (figs. 1 y 2), y el palacio de la Salina (o de Messía-Fonseca), en cuya fachada se identifica claramente a Cleopatra (figs. 3 y 4).

La aparición de estas dos figuras (histórica en un caso y semi-mítica en el otro) se enmarca dentro de los ciclos de «uomini famosi» tan habituales en el Renacimiento italiano, tanto en edificios públicos como privados, cuyas leyendas conducían a una interpretación moral. Ciclos específicos de mujeres surgen en la Italia del siglo XV, con el nombre de *Galería*, que en realidad es una tipología de origen antiguo, consistente en compendios literarios de mujeres ilustres y heroicas. Esta moda se extendería hasta el siglo XVII, combinando los textos con grabados que los acompañaban. Las galerías estaban compuestas por mujeres históricas o literarias, si bien a ellas se añadieron mujeres poderosas de la historia reciente o contemporánea. Todas ellas eran personajes excepcionales, adornadas de virtudes no específicamente «femeninas»: fortaleza de espíritu, arrojo, templanza, magnificencia o continencia. Muchas de estas «mujeres fuertes» tenían capacidad de liderazgo, habilidad militar y valor en la guerra, siendo capaces de renunciar a sí mismas en defensa del honor y de la patria³.

² Ya dábamos cuenta de su identificación en la tesis de licenciatura de LUCAS HIDALGO, P. y CASTRO SANTAMARÍA, A.: *El medallón en la arquitectura salmantina del siglo XVI: estado de la cuestión y catálogo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes, 2007, p. 225.

³ VALVERDE ZARAGOZA, M.I. y PICAZO GURINA, M. «¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura». En Castillo Pascual, M.J. (coord.). *Congreso Internacional «Imágenes», La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. Logroño 22-24 de octubre de 2007. Logroño:



Figura 3. Palacio de La Salina, Salamanca. Detalle de la fachada.



Figura 4. Medallón de Cleopatra. Palacio de la Salina, Salamanca.

Estos retratos plásticos, pero también los literarios, solían mostrar el comportamiento social apropiado a cada género y, por ello —como señala Margaret Franklin— deberían ser abordados por estudios multidisciplinares⁴. Así pues, este trabajo pretende hacer un repaso sobre las figuras de Lucrecia y Cleopatra en la literatura y las artes, para comprender el alcance y significado de estos medallones colocados en palacios salmantinos. No olvidemos que las clases patricias que leían y valoraban la literatura ejemplar, también encargaban obras plásticas que encarnaban las virtudes sobre las que se sostenía la sociedad.

La lección moral sobre las mujeres en forma de relieves escultóricos es habitual en residencias nobiliarias españolas. Traemos a colación la casa Vivot, en Palma de Mallorca, donde figuran dos mujeres de medio cuerpo, ricamente vestidas y adornadas, con un dedo sobre los labios y una filacteria en la otra mano, con inscripción sobre la actitud que se suponía apropiada en la relación conyugal: TV. NUBE: ATQUE TACE / DONANT: ARCANA: CYLINDROS (Cásate y calla. El silencio te proporcionará alhajas)⁵.

Los dos medallones salmantinos demuestran, además, la nueva valoración positiva del suicidio que se produce a partir del siglo XVI: frente a la postura predominantemente cristiana de la Edad Media, que condenaba el suicidio (en particular el de Judas) como acto de desesperación vergonzante para el suicida, con el humanismo renacentista, se reconoce el valor y nobleza del suicidio cuando

Universidad de La Rioja, 2008 [515-528], p. 519. La culminación de este género —señalan— podría ser la *Gallerie de femme fortes* del padre Pierre Le Moyne (1647).

4 FRANKLIN, M.: *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*. England: Ashgate, 2006, pp. 14-15.

5 GAMBÚS SAIZ, M. La evocación del Humanismo en repertorios iconográficos de la arquitectura renacentista mallorquina [recurso electrónico]. *Cuadernos de Arte e iconografía*, 1989, tomo II-3 [1-8], p. 5. <<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0339.html>> [Consultado: 22-1-2012]. Aunque la autora atribuye la frase al poeta latino Marcial, procede de la Sátira II de Juvenal.

la muerte es preferible al deshonor. El estoicismo y Séneca se convertirían, entonces, en referentes⁶.

Un aspecto que comparten ambos suicidios es su dimensión política, aunque dudamos de que esto tuviera reflejo —al menos consciente— en el caso salmantino. Nos referimos a que los suicidios de Cleopatra y Lucrecia no son meros actos privados y, en este sentido, se acercan a los suicidios ejemplares masculinos: Cleopatra muere por amor, pero también para evitar la humillación de ser conducida a Roma como un trofeo, ostentando todos los símbolos de reina. Lucrecia muere por su honor, pero su muerte provoca el fin de la monarquía⁷.

1. Lucrecia y Cleopatra en la literatura

La importancia de las mujeres en el Renacimiento, sobre todo bajo un enfoque moral, puede partir de la obra de Boccaccio *De mulieribus claris*, quien declaraba haber compuesto la primera obra que tratara exclusivamente de mujeres, hacia 1361-62⁸. El ilustre escritor italiano del Trecento pretendía presentar ejemplos de mujeres que estimulasen la virtud, hasta el punto de que se considera uno de los inicios de la literatura feminista del Humanismo⁹. Entre ellas estaban Cleopatra y Lucrecia, con otras 106 mujeres famosas de la Antigüedad y el Medievo¹⁰. Hemos consultado el incunable conservado en la biblioteca de la Universidad de Salamanca, *Juan Bocaccio de las mujeres ilustres en romance*. Zaragoza, 1494¹¹. Los capítulos XLVI y LXXXVIII están dedicados, respectivamente, a Lucrecia y a Cleopatra, que ilustran perfectamente el contexto moralizante que suponemos para las imágenes de los medallones que analizamos.

Geoffrey Chaucer sigue el modelo de Boccaccio en su *Legend of Good Women* (c. 1380) en las que se recogen también las leyendas de Cleopatra y Lucrecia¹².

En aquellos momentos, no era tan claro el carácter virtuoso de aquellas mujeres. Lucrecia, por ejemplo, había sido condenada por San Agustín en *La Ciudad*

6 VALVERDE y PICAZO, *op. cit.*, p. 523. Lo mismo sucede en los dramas literarios, tanto en Francia (Montaigne, Racine), como en Italia e Inglaterra. MONACO, M. (1955). «Racine and the Problem of Suicide». *PMLA* (1955), vol 70, nº 3 [441-454], p. 442.

7 GARRARD, M. D.: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 222. VALVERDE y PICAZO, *op. cit.*, pp. 523-524.

8 Sin embargo, lo cierto es que Plutarco en su *Moralia* incluyó 27 biografías de mujeres, conocidas colectivamente como *Mulierum virtutes*. Entre ellas figuraba Lucrecia, pero también Cleopatra (en las *Vidas* de César y especialmente la de Marco Antonio). FRANKLIN, *op. cit.*, p. 1. CID LÓPEZ, R. M. (2000). «Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina». *Studia Historica: Historia Antigua* (2000), 18 [119-137], p. 124. PONTOROPOULOS, A. Praising Female Virtue? Plutarch's Cleopatra and the 'ideal' female examples [recurso electrónico], 2013 <http://www.academia.edu/3777908/Praising_Female_Virtue_Plutarchs_Cleopatra_and_the_ideal_Female_Examples> [Consultado: 3-9-2013].

9 GARRARD, *op. cit.*, p. 145.

10 Lo cierto es que la vida de Cleopatra (pero no la de Lucrecia) también aparece en otra obra de Boccaccio donde se mezclan hombres y mujeres ilustres de la historia: *De Casibus Virorum Illustrium* (c. 1355-60).

11 Biblioteca de la Universidad de Salamanca, signatura BG/1306. El ejemplar procede del Colegio de Oviedo. Disponible on-line: <<http://hdl.handle.net/10366/84383>> [Consultado: 24-7-2013].

12 GARRARD, *op. cit.*, n. 8, p. 520.

de Dios (libro I, capítulo 19), argumentado sobre su suicidio como un acto no motivado por la nobleza, tanto si se la consideraba culpable del delito de concupiscencia, como si se la consideraba inocente, por caer en el pecado de la desesperación¹³. Desde luego, no fue esta la postura sostenida por San Jerónimo o Tertuliano, para quienes Lucrecia estaba entre las mujeres admirables, paganas y cristianas: aunque no conociese al Dios de los cristianos, su virtud podía servir de ejemplo a estos¹⁴.

Con Boccaccio, Lucrecia recupera los valores de la castidad (que define como «castidad maravillosa»), templanza y modestia en el gastar, que combinaba con la hermosura de su rostro y la honestidad de sus costumbres, entre las cuales estaba la laboriosidad. Ella misma se constituye en ejemplo de mujeres, por su limpieza e inocencia, constancia y castidad¹⁵. Boccaccio finaliza la historia proponiendo su difusión. La acción deshonrosa cometida por su cuñado Tarquino, a la postre le procuró más honra: «ganar fama tan inmortal qual hoy tiene y terna para siempre», mientras Tarquino quedó «manzillado para siempre, a ti procuraste la infamia perpetua que a ella mas la pregonaste por eccellente e maravillosa». Y concluye: «no me duele sino la muerte que le causaste ella siendo mas digna por cierto de la virtuosa e esclarecida vida que tu de sentencia de muerte... Empero quien no llamara mas venturosa aquella muerte que desaventurada tu vida mas gloriosa su fama que diffamada tu infamia mas enalçada e subida su gloria que manzillada tu mengua... Ved la prueba en aquestos: que ninguna tan alarbe feroce e tan fiero que en oyendo el nombre de Lucrecia no se alegre e consuele e en oyendo el de tarquino no se enoje agravie ofenda e espante... pudiera tanto de tu fermosura e honesto semblante hablar quanto de tu virtud a todos nos obligaste e screvir»¹⁶.

Coluccio Salutati, el gran humanista amigo de Boccaccio y canciller de Florencia, también dedicó una obra a Lucrecia en dos partes, la *Declamatio Lucretiae*, y Dante la hace figurar entre los condenados en el Infierno, en el segundo

13 EMISON, P. (1991). «The Singularity of Raphael's *Lucretia*». *Art History* (1991), 14 [372-396], pp. 376 y 392, n. 19. DONALDSON, I.: *The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations*. Oxford: Clarendon Press, 1982, pp. 21-39. El texto de San Agustín se puede consultar en <<http://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/index2.htm>> [Consultado: 26-9-2013].

14 DONALDSON, *op. cit.*, pp. 25-26.

15 El relato de Boccaccio sigue de cerca a Tito Livio: Sexto Tarquinio, hijo del tirano Tarquino el Soberbio, siendo huésped de Collatino, esposo de Lucrecia, entró una noche en la habitación de la esposa amenazándola con una espada para que yaciera con él y argumentando que si se negaba la mataría junto a un siervo, de quienes diría tras su muerte que los mató tras haberles sorprendido en la cama. Como Lucrecia no estaba dispuesta a que su honor fuera mancillado, se sometió a la extorsión, pero al día siguiente convocó a su padre, su marido y el pariente de su marido, Junio Bruto, para relatarles los detalles de lo sucedido y, finalmente, darse muerte con una daga. Aunque el relato de Boccaccio termina aquí, Tito Livio continúa con la narración, con la resolución de Bruto de vengar la muerte de Lucrecia, prometiendo acabar con la monarquía en Roma. Así, tras ganar el apoyo popular al disponer el cuerpo de Lucrecia en una plaza pública, Junio Bruto se levantó contra Tarquino, quien fue depuesto y su familia exiliada. Este matiz pro-republicano de la historia de Lucrecia se reforzó con la *Declamatio Lucretiae* de Coluccio Salutati; de ahí que muchos estudiosos contemporáneos asocien la proliferación de imágenes de Lucrecia en el Quattrocento italiano al sentimiento republicano. FRANKLIN, *op. cit.*, pp. 138-139. Sobre los relatos de la historia de Lucrecia trata DONALDSON, *op. cit.*, pp. 3-12.

16 BOCACIO, *op. cit.*, fols. LIII vº-LIIII rº.

círculo, pero no entre los suicidas, sino entre los paganos virtuosos, junto con Semiramis, Dido y Elena¹⁷.

Cleopatra también ocupa un lugar equívoco. Frente al carácter semimítico de Lucrecia, la reina de Egipto Cleopatra VII fue un personaje histórico y su muerte por suicidio tuvo lugar el año 30 a.C., a la edad de 39 años, en el mausoleo que había construido para ella y Marco Antonio en Alejandría, como documentan Plutarco y Dión Casio. Las fuentes antiguas la presentan como una ramera, no sólo Dión Casio, sino también Propercio y Josefo; Séneca, Juliano y Símaco la llaman amoral y Valerio Máximo, Macrobio y Juvenal la asocian con el lujo excesivo. Garrard subraya cómo esta definición estereotipada de Cleopatra se hizo por oposición a las virtudes romanas de castidad, moralidad, lealtad y moderación¹⁸.

Boccaccio le dedica el capítulo LXXXVIII y ya desde el principio la presenta como bella y famosa, pero ambiciosa («desseosa de imperar»), avariciosa, lujuriosa, disoluta y desordenada: «No fue tan esclarecida ni alcanço tanta fama por ser de linage de tan alto e muy festejada por muchos grandes señores quanto por haver sido muy fermosa antes por la contra por su avaricia luxuria dissolucion crueza e desorden fue por todo el mundo mas conocida». Relata Boccaccio los varios asesinatos que se hallan en su haber, movida por la ambición: el de su hermano y esposo Lisantias, el de su hermana Arsinoe... El relato de Boccaccio está salpicado de connotaciones y valoraciones negativas: «Cleopatra llena de engaño e malicia... creyendo que habria el reyno si inclinava e attrahia a su dissolucion e luxuria al señor de la ciudad de roma e del mundo [César]. E assi siendo ella muy fermosa e toviendo los ojos muy atractivos y fablando con mucha gracia como ella quasi tomasse quantos quisiesse con poco trabajo llevaba e encendia al principe luxurioso a su compañía e amores...». La describe como «ramera de los reyes orientales desseosa de oro e de joyas»¹⁹. Tras la aventura con César, de la que nació un hijo, Cesarión, relata Boccaccio que topa con Marco Antonio: «Con su fermosura e ojos falagueros enlazo hombre en la dissolucion muy vellaco y tanto le emborracho en sus amores», que aquel abandonó a su mujer, Octavia, y tomó a Cleopatra por su mujer. Relata el escritor que «cada dia se encendiesse mas la codicia insaciable de reynos de esta mujer porque todas las cosas se ayuntassen a una pidio el imperio romano», que consiguió gracias a que su amante estaba borracho. Marco Antonio y Octaviano (Augusto, que había sido su cuñado hasta que aquel abandonó a Octavia) llegaron a enfrentarse en una batalla naval, en la que Antonio, viéndose desesperado, se quitó la vida. Cleopatra, después de tentar a Octaviano «con sus viejas mañas... desdeñada e desesperada» decidió suicidarse utilizando unas serpientes, con las que «la desventurada... puso fin a su luxuria e avaricia». Otras versiones apuntan a que fue ella la que primero se suicidó con una bebida envenenada.

17 VALVERDE y PICAZO, *op. cit.*, p. 517.

18 GARRARD, *op. cit.*, pp. 247 y 263.

19 Hasta el punto de dejar «sus compañeros desnudos con sus artes de las tales cosas mas ahun se lee haver dexado los templos e sanctas casas de Egipto vazias de vasos, statuas e thesoros». BOCACCIO, *op. cit.*, f. LXXXVIII rº.

Del final moralmente elevado se obtiene la mejor imagen de Cleopatra en el mundo antiguo, y también en el moderno, en un doble sentido: en primer lugar, el suicidio por el «todo por amor»²⁰, pero igualmente por su rechazo a la humillación de ser mostrada como trofeo de guerra, en Roma²¹.

No obstante, Cleopatra desafiaba y ponía en cuestión el papel de esposa, el único que otorgaba a la mujer tanto la cultura de la Antigüedad, como la del Renacimiento²².

En *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione (1ª edición, 1528; traducción al español por Juan Boscán, 1534), la avanzada corte que se retrata propone la igualdad moral e intelectual de las mujeres²³, con una excepción: la cuestión de la honra, la cual reposa fundamentalmente en la mujer. Se hace referencia a Cleopatra y precisamente en torno a su figura se reflexiona sobre la castidad y la honra. Es bien significativa la frase con la que concluye Pallavicino —personaje que siempre esgrime argumentos sexistas— diciendo que sin la virtud de la castidad «valdrían ellas harto poco, porque el mundo ningun provecho lleva dellas sino el engendrar de los hijos. Esto no es así de los hombres, los cuales son útiles para muchas cosas...». Sin embargo, Julián el Magnífico, manejando su erudición clásica, argumenta las virtudes de la mujer²⁴.

20 PELLING, C. «Anything truth can do, we can do better: the Cleopatra legend». En Walker, S. y Higgs, P. (eds.). *Cleopatra of Egypt, from History to Myth*. Barcelona: The British Museum Press, 2001 [292-301], especialmente p. 301.

21 FRANKLIN, *op. cit.*, p. 61. VALVERDE y PICAZO, *op. cit.*, pp. 520-522. Como señalan estas últimas autoras, también Horacio o Lucrezia Marinella, en su obra *La nobilità e l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti degli Huomini* (1600), subraya la superioridad de Cleopatra como mujer fuerte e intrépida, que temía más al deshonor que a la muerte y quien, con su suicidio, hurtó definitivamente a Octavio el placer de la victoria final.

22 HAMER, M. «The myth of Cleopatra since the Renaissance», en Walker, S. y Higgs, P. (eds.). *Cleopatra of Egypt, from History to Myth*. Barcelona: The British Museum Press, 2001 [302-311], p. 303.

23 GARRARD, *op. cit.*, p. 145. En el texto de Castiglione, como en tantos otros de la época, se reproduce la conocida «querelle» sobre las mujeres, la disputa que enfrentaba a los misóginos que defendían la inferioridad física y moral de las mujeres con sus contrarios, defensores de la superioridad femenina frente a los hombres que se dicen superiores. MORANT, I. (2003). «Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones, relaciones». *Pedralbes: revista d'història moderna* (2003), 23 [347-369], p. 352.

24 «Si agora no se hallan en el mundo aquellas grandes reinas, que sojuzgaban regiones estrañas, y hacian edificios señalados, pirámides y ciudades, como aquella gran Tomiris, reina de Scitia, Artemisia, Zenobia, Semíramis y Cleopatra, tampoco se hallan hombres tan famosos como fué César, Alejandro, Scipión, Lucullo y aquellos otros emperadores romanos. No digais eso, respondió riendo el Frigio, que sin duda agora hartas mujeres se hallan como Cleopatra y Semíramis; y, si no tienen tan grandes estados como aquélla, no les falta por ello la buena voluntad de seguillas en darse placer, y satisfacer, cuanto es posible, a sus apetitos. Vos, señor Frigio, dijo el Manífico, andais apartándoos de la tela; porque bien veis vos que si agora se hallan algunas Cleopatras, no dejan de hallarse en finitos Sardanápalos, que es harto peor. No hagais, dijo Gaspar Pallavicino, esas comparaciones, ni creais que los hombres sean ménos castos que las mujeres, y ya que lo fuesen no sería peor, porque de la incontinencia de las mujeres nacen infinitos males, que no nacen de la de los hombres; y por eso, como ayer se dijo, sábiamente ordenaron ellos, que a ellas les fuese lícito sin infamia poder errar en todas las otras cosas, a fin que pudiesen poner todas sus fuerzas en mantener esta sola virtud de la castidad, sin la cual los hijos serían inciertos, y aquel ñudo que tiene al mundo atado con el deudo de la sangre, y con amar naturalmente cada uno aquello que ha producido quedaría suelto; y por eso es muy justo

En otro escenario geográfico, si bien plenamente integrado en las corrientes humanísticas, Cornelius Agrippa de Nettesheim escribe en 1529 *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*²⁵, un libro donde se expone la superioridad moral de las mujeres. Entre ellas figura Lucrecia, sin que merezca un tratamiento individualizado, pero exaltando su figura como modelo de imitación y comportamiento heroico.

En Venecia edita el conde Giulio Landi en 1551 *La vita di Cleopatra reina d'Egitto*. Aunque con un fondo negativo, la Cleopatra que dibuja presenta cualidades como la palabra (gran conversadora y políglota), la prudencia y, en general, la capacidad de hechizar²⁶.

La figura de Cleopatra inspiró asimismo a muchos autores trágicos, como al napolitano Alessandro Spinelli, cuya tragedia *Cleopatra* fue editada en Venecia en 1550 o a Cesare de' Cesari y su *Cleopatra Tragedia*, editada en la misma ciudad en 1552²⁷.

Ambas mujeres —Lucrecia y Cleopatra— figuran en textos importantes de la literatura española. En primer lugar, tendríamos que hablar de una obra que permaneció manuscrita hasta tiempos recientes: *Las virtuosas y claras mujeres* de Álvaro de Luna, escrito a mediados del siglo XV, donde se contempla la figura de Lucrecia²⁸. Después tendríamos que hacer alusión a la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (1492), así como a la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1540). La de San Pedro, un auténtico éxito editorial, incluye a Lucrecia entre las «castas

que parezca peor en las mujeres la vida deshonesta que no en los hombres, los cuales no traen en sus cuerpos nueve meses los hijos». CASTIGLIONE, B.: *El Cortesano*. México: UNAM, 1997, p. 344.

25 ANTONIOLLI, R. (sous la direction de): *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*. Edition critique d'après le texte d'Anvers 1529. Genève: Librairie Droz, 1990. Disponible también en Gallica la versión original latina editada en Amberes <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-71692>> [Consultado: 18-10-2013] y en versión bilingüe latín/inglés en <<http://www.esotericarchives.com/agrippa/preem.htm>> [Consultado: 18-10-2013]. Interesantes reflexiones sobre este libro y su posible relación con la Lucrecia de Dürero en HULTS, L.C. (1991). «Dürer's Lucretia: Speaking the Silence of Women». *Signs* (1991), 16 [205-237], pp. 230-231.

26 CAPUTO, V. (2008). «Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi». *Cahiers d'études italiennes* (2008), 8 [131-147], pp. 139-141. Esta obra, así como la *Nobiltà delle Donne* de Lodovico Domenichi (1549), presentan profundas analogías programáticas y formales con las *Donne Auguste* de Enea Vico. Otras obras que caminaban en el mismo sentido, muy en relación con la universidad de Padua, son el *Dialogi* di Sperone Speroni y *Della Nobiltà ed Eccellenza delle Donne*, traducción de un texto francés debida a Alessandro Piccolomini, editado en Venecia en 1549 por Gabriele Giolito de Ferrari; también la *Difesa per le Donne* de Vincenzo Sigonio o la *Institution delle Donne* de Lodovico Dolce. BODON, G.: *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997, pp. 136-137.

27 GARRARD, *op. cit.*, p. 547, n. 169.

28 FRADEJAS RUEDA, J. M. «Manuscritos y ediciones de las *Virtuosas e claras mugeres* de don Álvaro de Luna». En Macpherson, I. y Penny, R. (eds.). *The Medieval Mind. Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*. London: Tamesis, 1999, pp. 139-152. Tres de los cinco manuscritos que se conservan están en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca: Ms. 207, 2200 —procedente del Colegio de Cuenca— y 2654, del Colegio de San Bartolomé. Sobre Lucrecia, ver la edición de CASTILLO, M. (ed. crítica). *Libro de las claras e virtuosas mugeres por el Condestable de Castilla Don Alvaro de Luna, Maestre de la Orden de Santiago del Espada*. Toledo-Madrid, 1908, pp. 79-84.

gentiles»²⁹. El capítulo XV de la *Silva*, segunda parte, se titula «Como es excelente cosa el amor y concordia entre marido y muger: cuentanse algunos exemplos de casados que mucho y fielmente se amaron», y en él figura Lucrecia, a la que se refiere con estas palabras: «Pues la lealtad y amor que Lucrecia romana tuvo a su marido: esta tan sabida por todos, que solamente acordarla es tanto como dezilla. Pues no hay quien no sepa como por ser infamada se dexo forçar: y por haver sido forçada se mato». Del mismo Mexía, la *Historia Imperial y Cesarea* (1545) hace hincapié en la Cleopatra más histórica, como también lo hace Juan de Pineda en su *Monarchia Ecclesiastica* (1576)³⁰.

También Cristóbal de Villalón dedica parte de su libro *El Scholástico* (datado a mediados del siglo XVI) a las miserias y excelencias de la condición femenina (libro IV, sobre todo capítulos V al X), entre las cuales aparece Lucrecia como ejemplo de honestidad y Cleopatra como víctima de una «loca pasión» o «locura»³¹. El mismo autor, en su obra más famosa —*El Crotalón*, escrita entorno a las mismas fechas— vuelve a la visión negativa del amor como vicio y perversión; en él se describe un «fuerte y hermoso castillo» en cuyo patio se veían parejas de enamorados como Cleopatra y Marco Antonio y la inscripción «Cuantos van en derredor, / son prisioneros de amor»³².

Los Siete Libros de Diana, de Jorge de Montemayor, editado en Valencia hacia 1559, es una novela pastoril que igualmente describe palacios imaginarios en los que campean «algunas figuras de emperadores, matronas romanas y otras antiguallas semejantes». En el libro IV se describe una rica sala con figuras esculpidas sobre alabastro, donde figuraba Lucrecia, entre otros muchos «ejemplos de mujeres castísimas y dignas de ser su fama por todo el mundo esparcida, porque no tan solamente a alguna de ellas parecía haber con su vida dado muy claro

29 «De las castas Gentiles començaré en Lucrecia corona de la nacion Romana; la qual fue muger de Colatino: e siendo forçada de Tarquino hizo llamar a su marido: y en venido donde ella estava dixole. Sabras Colatino que pisadas de hombre ajeno ensuziaron tu lecho, donde aunque el cuerpo fue forçado quedó el coraçon inocente, porque soy libre de la culpa, mas no me absuelvo de la pena: porque ninguna dueña por exemplo mio pueda ser vista errada. E acabando estas palabras; acabó con un cuchillo su vida». SANCT PEDRO, H. *Cárcel de Amor*. Venecia, 1553, pp. 45-46.

30 JIMÉNEZ-BELMONTE, J. (2011). «Historiar el Oriente: Cleopatra en la historiografía española del siglo XVI». *eHumanista* (2011), 17 [286-310], especialmente pp. 287-298.

31 «Decidme, romanos, ¿qué varón se comparará con la honestidad de vuestra Lucrecia?». VILLALÓN, C. *El Scholástico*. Ed. de J.M. Martínez Torrejón. Barcelona: Crítica, 1997, p. 280.

Las miserias del amor y los textos más misóginos son puestos en boca de don Francisco de la Vega; las alusiones a Cleopatra en este contexto en pp. 257-258. El elogio de las mujeres por parte de don Alonso Osorio —uno de los consiliarios de la universidad de Salamanca— en pp. 272-283.

32 «...Y entramos en un ancho palacio; del cual cada uno tenía seis columnas de forma jónica de fino mármol con sus arcos de la mesma piedra, con sus medallones entre arco y arco que no les faltaba sino alma para hablar. Eran imágenes de Priamo y Tisbe, de Filis y Demofón, de Cleopatra y Marco Antonio. Y así todas las demás de los enamorados de la antigüedad». GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M. J.: *Humanismo y arte en la Universidad de Oñate*. Vitoria: Instituto Ephialte, 1989, pp. 182-183. ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993, p. 250. PÉREZ GIL, J.: *El Palacio Real de Valladolid: sede de la corte de Felipe II (1601-1606)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006, p. 96.

ejemplo de castidad, mas otras que con la muerte dieron muy grande testimonio de su limpieza»³³.

Estas figuras también calaron en el alma popular, como demuestran un romance anónimo titulado «Tarquino y Lucrecia»³⁴ y una pequeña obrilla de teatro titulada «Farsa de Lucrecia», escrita a mediados del siglo XVI por Juan Pastor³⁵.

2. Lucrecia y Cleopatra en el Arte

En muy escasas ocasiones figuran ambas heroínas en un mismo ciclo; la única excepción de la que tenemos noticia estaba en una habitación en la fachada sur de la casa del humanista Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681) con retratos femeninos, en la que figuraban Lucrecia y Cleopatra, junto a Santa Teresa de Jesús y la Vizcondesa de Torresecas³⁶. Tampoco en Francia parece que fuera muy habitual la presencia conjunta de ambas heroínas; probablemente, el único ejemplo se encuentre en el castillo des Granges-Cathus, en Talmont-Saint-Hilaire³⁷.

3. Lucrecia en el arte del siglo XVI

Las representaciones de Lucrecia en las artes visuales antes del siglo XVI son bastante escasas. Bober y Rubinstein señalan que, ante la falta de representaciones de la heroína, muchas réplicas de estatuas antiguas de Amazonas fueron res-

33 GONZÁLEZ DE ZÁRATE y RUIZ DE AEL, *op. cit.*, p. 184. MONTEMAYOR, J.: *Los Siete Libros de Diana* <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-siete-libros-de-la-diana--0/html/fedc166c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html> [Consultado: 7-10-2013], libro IV.

34 MOYA, F. (1995-1996). «El romance de Tarquino y Lucrecia». *Miscelánea Medieval Murciana* (1995-1996), vol XIX-XX, pp. 233-244.

35 SEVCIK, A. (1999). «Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad». *Lemir* (1999), 3 <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Lucrecia/Indice.html>> [Consultado: 11-9-2013].

36 «Hay asimismo en esta pieza algunas pinturas sagradas y profanas. Sobre la puerta por donde se entra en otra cuadra hay un cuadro de la Santa Madre Teresa de Jesús [...]. Entre dos ventanas hay una Lucrecia que con un puñal se hiere el pecho y venga la injuria hecha a Colatino. Debajo de estas ventanas hay un lienzo grande con una cenefa a imitación de las que tiene la tapicería de la misma pieza, y está pintado en él Cleopatra, que temerosa de no ser triunfo de César alimenta dos áspides en sus pechos. Sobre otra puerta hay un retrato de doña Juana Navarra y Rocafull, Vizcondesa de Torresecas». *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Juan de Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*. Hispanic Society of America, manuscrito B-2424, f. 32. Proyecto Lastanosa <<http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=1&tipocontenido=32&tipo=4&elemento=57>> [Consultado: 10-10-2013]. De hecho, sabemos que Lastanosa tenía dos Lucrecias, una copia de Tiziano y otra en tabla de Alberto Durero. ANSÓN NAVARRO, A. «La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa». En *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007 [109-115], p. 112.

Asimismo, en la colección de Antonio Tronsarelli, un coleccionista romano de finales del siglo XVI, figuran una Cleopatra (cuadro mediano en tabla de maestro desconocido) y una Lucrecia violada por Tarquino de Tintoretto (un cuadro grande en tela). Tampoco en este caso formaban parte de un ciclo, sino que eran parte de su colección de arte. LAFRANCONI, M. (1998). «Antonio Tronsarelli: A Roman Collector of the Late Sixteenth Century». *The Burlington Magazine* (1998), vol. 140, nº 1145 [537-550], pp. 545-546.

37 En ambos casos, se trata de medallones. Agradezco la noticia a Sarah Muñoz, doctoranda de la Universidad de Toulouse le Mirail.

tauradas como Lucrecias en el Renacimiento³⁸. El tema aparecía en *cassoni* florentinos c. 1465 y uno de los más conocidos es de el Botticelli con las *Historias de Lucrecia*, de hacia 1500³⁹. La razón de esta escasez de ejemplos es la problemática que planteaba la historia de Lucrecia, pues un suicidio es el emblema del vicio de la desesperación, como había argumentado San Agustín⁴⁰.

Muy posiblemente el descubrimiento en una excavación en Roma en 1508 de una estatua antigua (un torso) que se interpretó como la muerte de Lucrecia estimularía la representación de la heroína romana, ya que aquella escultura aportaba la autenticidad y el prestigio de lo antiguo. La estatua no sólo inspiró un poema latino del cardenal Giovanni de Medici, sino la proliferación de copias e intentos de reconstrucción de la figura completa, como el dibujo de Rafael o el grabado de Raimondi⁴¹.

Las interpretaciones posteriores al descubrimiento arqueológico, como la de Marcantonio Raimondi, en su grabado según Rafael, acentúan el ideal clásico heroico, presentando la única figura de Lucrecia en el momento del suicidio, con los brazos abiertos en cruz, elevando el puñal que va a clavarse, con un *contrapposto* estatuario y con una ambientación arquitectónica romana y una inscripción griega⁴². El gesto que adoptan sus brazos se ha relacionado con el recientemente descubierto Laocoonte⁴³. Su desnudez sugiere vulnerabilidad y también —simbólicamente— pureza y verdad, en el sentido de inocencia; sin embargo, a pesar de su aparente fragilidad, es capaz de derrotar al enemigo⁴⁴.

38 BOBER, P.P. y RUBINSTEIN, R.: *Renaissance Artists and Antique Sculpture: a Handbook of Sources*. London: Harvey Miller, 1986, p. 176. En concreto, la Lucrecia de Rafael que supuestamente copiaba una estatua antigua de la heroína romana, en realidad presenta similitudes con la Venus Genetrix y con figuras de sarcófagos de amazonas, por ejemplo el sarcófago de la Amazonomachia con Aquiles y Pentesilea en Villa Pamphili, Roma. STOCK, J. (1984). «A drawing by Raphael of Lucretia». *Burlington Magazine* (1984), 976 [423-242], p. 423, n. 3. No obstante, las primeras representaciones de Lucrecia se remontan al arte etrusco, con tres urnas funerarias del siglo I a.C. pintadas con el tema de Lucrecia. DONALDSON, *op. cit.*, p. 14.

39 Por el formato apaisado de las tablas se piensa que formó parte de un *cassone* y, por tanto, su mensaje se relacionaría con la virtud de la castidad que se le supone a una esposa, si bien se le ha añadido un significado político, en relación a la lucha contra la tiranía, en el contexto de la revolución savonaroliana. KANTER, L. «The Tragedy of Lucretia». En Chong, A. et al. (ed.). *Eye of the Beholder*. Boston: ISGM and Beacon Press, 2003, p. 69.

40 EMISON, *op. cit.*, pp. 376 y 392, n. 19.

41 El texto del futuro Papa León X está escrito en primera persona, como si hablara Lucrecia, cuando ya se había clavado la daga y, mientras pierde la vida, expresa el orgullo por su valentía. GOFFEN, R. (1999). «Lotto's Lucretia». *Renaissance Quarterly* (1999), 52 [742-781], p. 773. HULTS, *op. cit.*, p. 211. Stechow sugirió que el cardenal Giovanni de Medici había sido una figura clave en la recuperación del culto a la heroína romana y que el grabado de Marcantonio es testimonio de tal estatua. Sin embargo, para Stock esta hipótesis queda invalidada al no haber hasta la fecha ninguna estatua conocida de Lucrecia que sirva de soporte a tal teoría. STOCK, J. (1984). «A drawing by Raphael of Lucretia». *Burlington Magazine* (1984), 976 [423-242], pp. 423-424. Para el dibujo de Rafael, ver EMISON, *op. cit.*, 1991.

42 La inscripción dice ΑΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΝΗΣΚΕΙΝ ΗΑΙΣΡΩΣΖΗΝ, que se puede traducir por «Mejor morir que vivir vergonzosamente». Se abandona así el motto de Livio («Nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet»). EMISON, *op. cit.*, p. 379.

43 EMISON, *op. cit.*, p. 381. Garrard recoge el paralelismo con Cristo crucificado, que Emison rechaza. GARRARD, *op. cit.*, pp. 222 y 232-233.

44 DONALDSON, *op. cit.*, pp. 15, 16 y 18.

Los intereses arqueológicos se ven también en la Lucrecia de Durero, en la Albertina de Viena, que aparece representada dentro de un nicho y sobre un pedestal. Este dibujo es un intento de reconstrucción de la Lucrecia antigua, en el gesto, la expresión facial y la pose, caracterizada por un giro serpentino. Frente al acercamiento al tema de una manera clásica en el caso de Rafael, Durero prefirió el barroquismo propio de la escultura helenística, optando por una expresión que la aproxima al Laocoonte. Su mirada hacia arriba, como las mártires cristianas, parece invocar a Dios en espera de la palma y la corona del martirio⁴⁵.

La representación de Lucrecia en el arte del Renacimiento queda casi siempre asociada a la transmisión del valor de la castidad, del que era portadora la mujer. Su aparición en la pintura y el grabado europeo del siglo XVI es abundantísima, tanto en el ámbito italiano (además de los ejemplos ya vistos, añadimos a Ercole de Roberti, Filippino Lippi, Giacomo Francia, Jacopo del Sellaio, il Sodoma, Giulio Romano, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Artemisia Gentileschi...) como en el Norte (Cranach, Lucas Van Leyden, Jan Van Scorel, Baldung Grien, Grünewald, Quintin Massys, Joos Van Cleve, Urs Graf...)⁴⁶.

Sin embargo, en Italia y de mano de *Il Sodoma*, se presenta una nueva concepción de Lucrecia, abiertamente sexualizada y lejos del ideal de castidad, pues aunque la postura parece remitir al modelo heroico anterior, se focaliza la atención en el pecho desnudo, enmarcado seductoramente por la melena rizada. Esta vertiente erótica fue explotada particularmente por Lucas Cranach, que pintó alrededor de 37 versiones de Lucrecias desnudas de seductoras miradas. Todas ellas presentan las mismas características: desnudas —total o parcialmente— pero cubiertas por velos transparentes, adornadas con sombreros y joyas, en poses afectadas que encajan mal con el acto suicida, salvo que el puñal evoque un falo y la puñalada el acto mismo de la violación, como sugiere Donaldson. El mensaje subyacente sería, según explica Hults, el deseo de las mujeres de ser violadas, una posibilidad que San Agustín había reconocido y que resurgió en el Renacimiento con la *Declamatio Lucretiae* de Coluccio Salutati (1411)⁴⁷. En la misma línea figuran las Lucrecias de Joos Van Cleve. Esta vertiente más erótica ya se había dado en la literatura de la Antigüedad, de la mano de Ovidio⁴⁸.

La identificación entre quien hace el encargo y la heroína clásica es bien patente en el cuadro de Lorenzo Lotto que conserva la National Gallery de Londres. La probable protagonista del retrato es Lucrezia Valier, casada con Benedetto Pesaro, que aparece sosteniendo en su mano izquierda un dibujo que representa el suicidio de la mujer de Collatino⁴⁹. Aquí lo interesante para nosotros es la inscripción que lo acompaña, tomado de *Ab urbe condita* de Tito Livio: «NEC VLLA IMPVDICA

45 HULTS, *op. cit.*, pp. 213, 218 y 224-225.

46 Un amplio repaso a la historia e iconografía de Lucrecia y su significado en GARRARD, *op. cit.*, pp. 216-239. ÁVILA, *op. cit.*, p. 232.

47 HULTS, *op. cit.*, p. 216, n. 27 y p. 227. Casi todas corresponden al tipo «monológico», como las define Wolfgang Stechow, sobre tablas altas y estrechas, y eliminando elementos narrativos.

48 Concretamente, en los Fastos. De ahí deduce Hults que las Lucrecias de Cranach o de Baldung Grien deban más a Ovidio que a Tito Livio. HULTS, *op. cit.*, pp. 207 y 221.

49 HULTS, *op. cit.*, pp. 227-230. Para la interpretación de este cuadro, ver GOFFEN, *op. cit.*, pp. 742-781 y DONALDSON, *op. cit.*, p. 16.

LVCRETIAE EXEMPLO VIVET» (En adelante ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia como ejemplo para seguir con vida)⁵⁰. El sentido ejemplarizante de casi todas las piezas que representan una Lucrecia (bien sean piezas de cerámica, camafeos, esculturas o medallas) viene reforzado en algún caso por inscripciones, como en el cuadro de Lotto. Así, por ejemplo, en una escultura del círculo de Tullio Lombardo (en The Walters Art Museum) que representa a Lucrecia con esta inscripción debajo: «CASTIS EXEMPLAR UXORIBUS» (ejemplo de castidad para las mujeres).

El coleccionismo español también se fijó en estos ejemplos femeninos. Por ejemplo, don Martín de Gurrea, duque de Villahermosa, poseía una serie de retratos de hombres y mujeres ilustres, entre los cuales había una «Lucrecia con una daga en los pechos», que fue heredada por su hijo Francisco. Además de esta, poseía otras Lucrecias, una de ellas en su casa suburbana de Zaragoza, donde también tenía un retrato pequeño de una Judit⁵¹.

El palacio del Marqués de San Adrián en Tudela presenta un interesante programa de mujeres ilustres, que materializan el ideal heroico⁵². Entre el conjunto que decora el cuerpo alto de la caja de la escalera figura Lucrecia, resaltando en la inscripción que la acompaña la castidad⁵³.

Efigiada en medallón la encontramos en entornos de arquitectura doméstica, aunque también en edificios de carácter civil o religioso.

La Lucrecia del convento de San Marcos de León se encuentra situada en la fachada principal, formando parte de una serie de veinticuatro medallones que adornan el zócalo inferior. El conjunto conformaría la imagen mítica de Carlos V como héroe, unida a la exaltación de la Orden de Santiago, en el contexto del templo o palacio de la Fama. Era, pues, una genealogía mítica e histórica, en la que el medallón de Lucrecia flanquea —junto con otra mujer fuerte, Judith— el de Isabel la Católica. Lucrecia como defensora del honor y la castidad y como parte del triunfo de la Fama⁵⁴. No obstante, aquí no se ha recurrido a la iconografía habitual de la heroína romana, clavándose el puñal, y sólo puede ser reconocida por la inscripción que la rodea: «LUCRETIA ROMANA COLLATINI UXOR».

50 Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación*, libro I.

51 MOREJÓN RAMOS, J. A.: *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV Duque de Villahermosa (1526-1581)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009, p. 377.

52 GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1987): «Un programa de ‘mujeres ilustres’ del Renacimiento». *Goya* (1987), 199-200, pp. 6-13. GARCÍA GAÍNZA, M. C. (2012): «Algunas novedades sobre las ‘Mujeres Ilustres’ del palacio del Marqués de San Adrián. Los Magallón y los Soria, dos linajes en el Renacimiento navarro». *Príncipe de Viana* (2012), 256, pp. 549-563.

53 FAMA VITA MELIOR ME IN ME CONVERTERE FERRVM / COGIT VT AD HVMVM SONTIA MEMBRA DAREM / SONTIA MEMBRA DAREM MENS INSONS ... PETIVIT / CASTA VT CVM CASTIS ADSIM EGO LVCRETIA (La fama, más deseable que la vida, me obligó a volver la espada contra mí para dar a la tierra mis miembros culpables. La mente inocente pidió que entregara los miembros culpables, para que yo, Lucrecia, casta, esté con las castas). GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1987), *op. cit.*, p. 10

54 CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M. D.: *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*. León: Universidad de León, 1993, p. 247. Cita trabajos anteriores, de S. Sebastián y F. Checa.

En el claustro de la Universidad de Oñate sí aparece con la daga que la identifica, y parece formar pareja con otro medallón que se ha interpretado como Collatino⁵⁵.

No obstante, es más habitual en contextos domésticos, tanto en España como en Francia. En España hemos recogido cinco ejemplos: en el patio de la Casa de las Torres de Úbeda, en el del palacio de Francisco de los Cobos en Valladolid, en el patio del palacio Escoriaza-Esquivel de Vitoria, en la portada del palacio Miranda de Burgos y en el llamado Palacio de Fonseca en Santiago. El programa del patio vallisoletano de don Francisco de los Cobos se ha interpretado como una recreación del Templo de la Fama, mientras el de Úbeda lo ha sido como templo de la Virtud⁵⁶. En el caso del palacio vitoriano, ha sido interpretado como mansión del Amor por González de Zárate, si bien la identificación de la figura femenina en medallón clavándose una daga oscila entre Lucrecia y Alcestis⁵⁷. En la casa situada en la calle Tras de Salomé de Santiago, conocida como Palacio Fonseca y atribuida a Rodrigo Gil de Hontañón, la mujer que se clava la daga se ha identificado con Lucrecia y ocupa la enjuta central de la arquería de la fachada⁵⁸.

Los ejemplos franceses también son abundantes. Quizá uno de los más antiguos sea el medallón esculpido en el patio del Hôtel Cujas, en Bourges, construido en 1515 para Durand Salvi, un mercader florentino⁵⁹. El Hôtel Pétral en Beaune, construido hacia 1522 para Jean o Jacques Pétral también posee un representación de Lucrecia⁶⁰. En El Hôtel Fontfreyde (o Casa de Lucrecia) de Clermont-Ferrand encontramos una representación de la heroína romana, esculpida en la parte central de un antepecho que protege los arcos de una galería del patio, representada frontalmente, flanqueada por las letras L C y reconocible por el puñal que clava en su pecho. Está flanqueada por dos medallones masculinos, con figuras que se giran hacia ella, que quizá representen a su esposo Collatino y al dueño de la casa. Esta residencia fue construida antes de 1578 para Gabriel de Fontfreyde y

55 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *La Literatura en las Artes. Iconografía e Iconología de las Artes en el País Vasco*. San Sebastián: Etor Arte, 1987, pp. 105-110. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. y RUIZ DE AEL, M. J., *op. cit.*, pp. 185-186.

56 PÉREZ GIL, J.: *El Palacio Real de Valladolid: sede de la corte de Felipe II (1601-1606)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006, pp. 97 y 114. También ANDRÉS GONZÁLEZ, P. «Significación ideológica en el patio del 'Palacio Real' de Valladolid». En *Valladolid. Historia de una ciudad*. Congreso Internacional. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999. Tomo I [55-69], p. 60.

57 Teniendo que morir Admeto, las Parcas aceptaron a ruego de Apolo que otra persona lo hiciera en su lugar. Su mujer, Alcestis, aceptó la espada que Tanatos le ofreció. Hércules reconoció que Alcestis murió por amor, por ello bajó a los infiernos y le devolvió la vida. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *El palacio Escoriaza-Esquivel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria-Gastéiz, 1987, pp. LI-LII.

58 El paralelismo entre esta figura y un pequeño medallón en el centro del entablamento principal de la fachada del Colegio Fonseca de Santiago —aunque falte el arma homicida— conduce a Aguayo a identificar la figura con la misma Lucrecia. AGUAYO, A.: *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. A Coruña: Edición do Castro, 1983, pp. 105 y 121.

59 Aunque la figura ha perdido la cabeza, es reconocible gracias a la inscripción que la rodea.

60 Sobre esta mansión, INQUENAUD, V. (2001). «Côte d'Or. Beaune: La maison Pétral et l'architecture domestique beaunoise à la fin du Moyen Âge». *Bulletin Monumental* (2001), vol. 159, nº 159-4, pp. 320-322.

su esposa Gabrielle Gayte⁶¹. Los de mayor calidad son dos nuevas Lucrecias que aparecen en las mansiones mandadas construir por Jean-Imbert Dardenne hacia 1543-1550 en Villefranche de Rouergue (Aveyron): una, en el Chateau de Graves, es un relieve que ocupa el frontón sobre una ventana; la otra, en la Maison Dardenne, en el patio. Otro ejemplo —éste en contexto religioso— existe en la portada de la iglesia de Saint-Michel de Dijon, fechada en 1537, donde el medallón de Lucrecia figura acompañado por otro que puede representar a Tarquino o a Collatino⁶².

4. Cleopatra en el arte del siglo XVI

Cuando Julio II —el papa que adoptó tal nombre en honor de Julio César— colocó en el Vaticano una estatua con el nombre de Cleopatra, una antigüedad descubierta en una excavación en un jardín romano, quiso ofrecer la imagen de una mujer que se suicida, puesto que el brazalete en forma de serpiente que lleva en el brazo izquierdo fue interpretado como el mortífero animal que acabó con su vida. Aquí su valor estaría en relación con la «Aegyptio capta», sometida por Augusto. La escultura, adquirida por el papa en 1512, fue ubicada primero en el patio Octogonal del Vaticano. Castiglione, nombrado embajador en Roma, escribió un poema dedicado a la escultura con motivo de su traslado al Belvedere⁶³. Por tanto, con Julio II y —a partir de entonces— para la Iglesia, Cleopatra pasó a adoptar la noción de enemigo. En nombre de la religión y la moral se consagró una actitud hostil hacia las mujeres, y la escultura conocida como Cleopatra probablemente unía las nociones de amor y placer con muerte y abandono⁶⁴.

Con posterioridad, fue colocada sobre un sarcófago y dentro de una gruta, tal y como se puede ver en el dibujo de Francisco de Holanda, de los años 30, si bien en 1550-1558 se reubicó como fondo de una galería interior que recibió el nombre de «Stanza della Cleopatra», obra de Daniele da Volterra⁶⁵. Sin embargo, el suicidio

61 RANQUET, H. «Hôtels de Clermont-Ferrand». En *Congrès archéologique de France* [87^e session, Clermont-Ferrand, 1924], 1925, pp. 71-79.

62 Agradezco todas las noticias de ejemplos franceses a Sarah Muñoz.

63 En el poema Cleopatra habla en primera persona, defiende su fidelidad a Marco Antonio y su libertad como razones válidas de su suicidio. JIMÉNEZ-BELMONTE, *op. cit.*, p. 287, n. 3. PUCCI, E. (1942). «Cleopatra fra i poeti». *Strenna dei Romanisti*, 1942 <<http://www.strennadeiromanisti.it/romanisti/strenna-1940-1949/strenna-dei-romanisti-1942/cleopatra-fra-i-poeti.html>> [Consultado: 14-8-2113]. También Bernardino Baldi y Agostino Favoriti escribieron sendos poemas, que —como el de Castiglione— se grabaron en las pilastras que enmarcaban la estatua. HASKELL, F. y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza, 1990, p. 203.

64 HAMER, *op. cit.*, p. 304. VALVERDE y PICAZO, *op. cit.*, pp. 525-526. Los poemas de Castiglione y Baldi reafirman esta idea. Ver PUCCI, *op. cit.*

65 Ver, entre otros, ELVIRA BARBA, M. A. (2010). «Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado». *Anales de Historia del Arte* (2010), 20, pp. 9-28; SALCEDO GARCÉS, F. «Las colecciones de escultura clásica en la Roma de Velázquez». En VV.AA. *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007 [53-82], pp. 55-59; HASKELL y PENNY, *op. cit.*, pp. 203-206.



Figura 5. Jacopo de' Barbari: Cleopatra. Dibujo, 204x173 mm. © Trustees of the British Museum.

de Cleopatra nunca fue tema del arte antiguo, y hoy en día se reconoce en ella una Ariadna dormida⁶⁶.

El suicidio de Cleopatra —y también el de Lucrecia, como hemos visto— es muchas veces pretexto para la realización de imágenes fuertemente erotizadas. Aunque las fuentes antiguas —como Plutarco, en la vida de Marco Antonio— relatan cómo el áspid la mordió en el brazo, a partir del Renacimiento abundan las que representan la mordedura en el pecho desnudo⁶⁷. Sin embargo, esta tradición remonta a la Edad Media, pues entre los siglos XI y XIII comienza circular en Europa esta versión del suicidio, en la que Cleopatra muere al aplicar el veneno de las serpientes en sus pechos, en lugar de su

brazo. Así aparecía, por ejemplo, en la *Estoria de España* y en la *General Estoria* del Alfonso X el Sabio. Con esta imagen se trataba de hacer converger a Cleopatra con la representación medieval de la Lujuria, la «femme-aux-serpents»⁶⁸.

La representación del suicidio de Cleopatra se difunde a través de grabados: Agostino Veneziano, Giacomo Francia, Marcantonio Raimondi y llega también al mundo norteño (Allaert Claesz, Sebald Beham). Por alguna semejanza con el medallón que nos ocupa, nos interesa el de Jacopo de' Barbari, pintor veneciano e impresor (c. 1465-1516), uno de los primeros grabadores venecianos. El British Museum nos ha cedido la imagen del grabado y del dibujo en el que está basado, que figuran en los fondos del museo londinense (fig. 5). Aunque en ellos Cleopatra aparece desnuda en un paraje rocoso, coincide en algunos detalles con el medallón salmantino: tronco frontal pero cabeza en perfil tres cuartos, ligeramente inclinado a su izquierda; se cubre la cabeza con un velo que anuda sobre la frente, dejando asomar sus cabellos.

66 GARRARD, *op. cit.*, p. 268. Para la correcta interpretación de esta escultura, ver —entre otros— ELVIRA BARBA, *op. cit.*, pp. 9-28.

67 VALVERDE y PICAZO, *op. cit.*, p. 525. La desnudez total o parcial se contradice con lo que indican las fuentes antiguas, que señalan que Cleopatra eligió para morir la vestimenta y emblemas del poder real.

68 JIMÉNEZ-BELMONTE, *op. cit.*, p. 291.

Cleopatra en el siglo XVI llegó a ser popularmente identificada como la diosa del amor, y en algunas representaciones incluso se le llegó a añadir un pequeño Cupido, como en una estampa de Agostino Veneziano⁶⁹.

La carga moral positiva como representación del «todo por amor» es la idea que sin duda está bajo las representaciones de Cleopatra en pintura, cerámica, joyería, etc., particularmente en el siglo XVI⁷⁰. Este es el sentido que sin duda subyacía, por ejemplo, en dos camafeos italianos (de Lombardía o Emilia) que representan el suicidio de Cleopatra, pertenecientes al British Museum. Nos interesa particularmente uno de ellos porque combina detalles antiguos y modernos: peinado *all'antica* y joyas modernas. Esta combinación de heroína antigua y mujer vestida a la moda contemporánea era también habitual en las medallas de las escuelas de Emilia y Lombardía (Jacopo da Trezzo, Bombarda, Ruspagliari, Pastorino).

En el contexto español del Renacimiento, no tenemos noticia de ningún otro medallón que represente a Cleopatra; sólo nos atreveríamos a formular como hipótesis su aparición en la fachada de la Universidad de Oñate, aunque hasta ahora esta figura, torpemente labrada en el último cuerpo del contrafuerte derecho, no había sido identificada como tal⁷¹. En Francia tan sólo tenemos noticias de un caso: un medallón en el patio del Hôtel Sardini, en París, construido para Maurice Bullioud hacia 1530-1540 y adquirido en 1565 por un banquero florentino de Catalina de Medici, Scipion Sardini, de quien recibe su actual nombre⁷². En la Inglaterra del siglo XVI figura una Cleopatra entre los 12 césares en Salisbury Hall, Hertfordshire⁷³. Por ello, el medallón salmantino se convierte en un ejemplo bastante excepcional. No obstante, tenemos algunas escasas noticias de otras Cleopatras en la Península Ibérica, por ejemplo en la colección de camafeos del Cardenal Mendoza, donde se cita uno con la imagen de un mujer con una serpiente en la mano⁷⁴. Asimismo, en la Casa de Pilatos de Sevilla hubo 9 cabezas de

69 GARRARD, *op. cit.*, p. 252.

70 Seleccionamos algunos ejemplos: en la Casa Buonarroti de Florencia, el famoso dibujo de Miguel Ángel, del cual existe una versión de Giulio Clovio en el Louvre; del mismo Museo del Louvre, el Suicidio de Cleopatra mordida por un áspid de Giovanni Ricci y una plaqueta de mediados del siglo XVI, procedente del Limoges; una tabla pintada del siglo XV, procedente de una casa de Módena, del Museo de Bellas Artes de Chambéry; la Cleopatra de Andrea Solario, en colección particular; la Cleopatra moribunda de Rosso (1530), en el Herzog Anton Ulrich-Museum. Entre los pintores nortños, recordamos a Jan Van Scorel y su Muerte de Cleopatra (c. 1523), en el Rijksmuseum de Amsterdam.

71 Montserrat Fornells la identifica simplemente con una mujer tocándose los cabellos. FORNELLS ANGELATS, M.: *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995, p. 132.

72 Agradezco estos datos a Sarah Muñoz, completados con información procedente de <http://fr.wikipedia.org/wiki/Scipion_Sardini> [Consultado: el 11-10-2013].

73 La noticia procede de la conferencia pronunciada por por Mary Beard el 1 de mayo de 2011 en la National Gallery de Washington, con el título «Dinasty: Collecting, Classifying, and Connoisseurship» <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video.html>> [Consultado: 30-10-2013].

74 AZCÁRATE RISTORI, J. M. «Mecenazgo y coleccionismo: el cardenal Mendoza». En S. Andrés Ordax y J. Rivera (coords.). *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid: Instituto Español de Arquitectura, Universidades de Alcalá y Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1992 [61-76], p. 75. AZCÁRATE RISTORI, J.

mármol regaladas por Pío V a Per Afán de Ribera, duque de Alcalá, y entre ellas figuraba una Cleopatra⁷⁵.

5. Lucrecia y Cleopatra en los libros de medallas

Interesados como estamos en la localización de las fuentes iconográficas de los medallones, hemos recurrido a una revisión de los libros de medallas del siglo XVI y el resultado ha sido poco brillante. Una de las obras cruciales de la bibliografía numismática es el *Promptuaire des medalles* de Guillaume Rouille, editado en Lyon en 1553⁷⁶, que presenta sendas efigies de Lucrecia y de Cleopatra, junto a Collatino y a Marco Aurelio respectivamente (figs. 6 y 7).

De Cleopatra se dice «no fue de tan gentil forma que causasse maravilla, pero fue de gentiles costumbres y muy bien hablada, ayudole algo su gentileza de manera que los que la veyan todos se maravillavan. Usava de su lengua como instrumento de muchas cuerdas promptamente con todas las gentes, aunque con algunas naciones hablava por medio de alguna lengua o interprete». A Lucrecia se la señala como «espejo de toda castidad»⁷⁷.

El anticuario y coleccionista Jacopo Strada también incluyó a Cleopatra en la colección de monedas de emperadores romanos —muchas de ellas provenientes de su propia colección— en su libro *Epitome. Thesauri antiquitatum*, editado en Lyon por primera vez en 1553. Como explica en el prefacio, se trata de una versión abreviada de un proyecto de 4 volúmenes que incluiría las vidas de todos los emperadores, seguidas por la descripción de todas sus medallas⁷⁸. La mayor parte de estas medallas serían fruto de su imaginación, como le critica Enea Vico en su *Discorsi* de 1555 y posteriormente —entre otros— Antonio Agustín⁷⁹. Y efectivamente así debe ser en el caso de Cleopatra, colocada entre las medallas de Julio César, de perfil, sobre la quilla de un barco asomando por detrás, con un complicado peinado, un collar de perlas en su escote y una inscripción rodeándola

M. (1961-62). «El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento». *Santa Cruz. Revista del Colegio Mayor Universitario de Santa Cruz* (1961-62), nº 22 [157-166], p. 163.

⁷⁵ El documento que lo confirma lleva fecha del 15-3-1566 y habla del envío de «capita novem marmore», entre ellas un Escipión Africano, un César, un Bruto, Marco Aurelio, Antonino Pío, Alejandro Magno, además de la Cleopatra. TRUNK, M. «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla». En Mancini, M. (coord.). *El coleccionismo de escultura clásica en España*. Actas del simposio, 21 y 22 de mayo de 2001. Museo Nacional del Prado, 2001 [89-100], p. 91. Más dudosa nos parece la interpretación de la pareja César-Cleopatra en uno de los frisos del palacio Miranda de Burgos. HERNÁNDEZ OLIVA, C. A. y MARTÍNEZ MONTERO, J.: *Arquitectura civil en Burgos: La Casa de Miranda. Aproximación histórico-artística*. Burgos: Editorial Gran Vía, 2008, p. 68.

⁷⁶ Hemos consultado el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca BG/50564, pp. 111 y 170.

⁷⁷ Seguimos la traducción de Juan Martín Cordero. Lyon, 1561. Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, BG/32363, pp. 166 y 107.

⁷⁸ CUNNALLY, J.: *Images of the illustrious: the numismatic presence in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 123.

⁷⁹ BODON, *op. cit.*, pp. 124-125. RALLO GRUSS, A. «La imagen de la Antigüedad en las medallas. Antonio Agustín y la forma dialogada». En *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 2001 [503-523], p. 514.

que dice «Cleopatra reg. Aegipt»⁸⁰. Un rasgo podría responder a la realidad: su prominente nariz.

La representación en perfil, así como la apariencia en el vestir, las alejan de los medallones salmantinos como posibles modelos. Lo mismo sucede con la moneda que aparece en la lámina H del libro de Le Pois, con la representación de Cleopatra, con aspecto de matrona romana y una inscripción en griego: ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΚΛΕΟΠΙΑΤΡΑΣ ΟΣΣΑΝ ΣΩΤΙΡΑΣ, que el autor traduce al latín como *Reginae Cleopatrae omnium (siue Vniuersi) seruatricis* y al francés como «De la Royne Cleopatre seruatrice au gardienne de tous (or de Tout)». En el texto el autor califica a Cleopatra como «belle... amoureuse, concubine e derniere femme de Marc Antoine le Triumvir». De la inscripción deduce «l'arrogance merueilleuse de ceste femme... non moins impudique que superbe, fut tres-mauuaise gardienne de son honneur et chasteté». Recuerda los amores locos recogidos por todos los historiadores (Dión, Apiano Alejandrino, Plutarco y otros)⁸¹.

6. Lucrecia en el palacio de Monterrey

El Palacio de Monterrey fueron las casas del III Conde del mismo título —de nombre don Alonso de Acevedo y Zúñiga— en la ciudad de Salamanca. El 8 de enero de 1539 se contratan las obras del nuevo edificio según trazas y condiciones de Rodrigo Gil de Hontañón y fray Martín de Santiago, aunque la ejecución corre a cargo de Pedro de Ybarra, quien forma una mancomunidad con los canteros Maese Pedro y Miguel de Aguirre⁸².

El contrato determina claramente la existencia de dos torreones, diferenciados por su función: el uno será aposento de mujeres, con ventanas a propósito, mientras el otro debía llevar pilares de sillería en las esquinas y en cada paño una ventana con mainel. El remate de ambas será un tejaro. Sin embargo, muchos de los elementos citados en el contrato cambian. No hubo un segundo contrato, sino que «le paresció a su señoría que se fiziesen en el dicho quarto otras cosas, por las quales nos dio su señoría una çédula firmada de su nombre en que dezía que todo aquello que se hiziese de más de lo contenido en el dicho conçierto lo tasasen fray Martín de Santiago y Rodrigo Gil, maestros de cantería e que lo que hellos tasasen nos lo pagaría»⁸³.

80 STRADA, J.: *Epitome thesauri antiquitatum hoc est, Impp. Rom. Orientalium et Occidentalium Iconum, ex antiquis Numismatibus quam fidelissime delineatum*. Lugduni, 1557. <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00037167&pimage=0001&l=es> [Consultado: 1-10-2013], p. 5.

81 LE POIS, A.: *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement romaines*. Paris, 1579, pp. 110 vº y 111 rº, lám. H.

82 Archivo Histórico Provincial de Salamanca (en adelante, A.H.P.Sa.), protocolo (en adelante, prot.) 3142, ff. 30-36. APRAIZ, A.: *La casa y la vida en la antigua Salamanca*. Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Calatrava, 1917, pp. 20-23. CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1988, pp. 200-215. CASTRO SANTAMARÍA, A. «Pedro de Ybarra, a la sombra de Juan de Álava». En Alonso Ruiz, B. (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*. Madrid: Elecé, 2010 [398-479], pp. 445-456.

83 Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante, A.H.P.V.), leg. 220, ff. 118 rº-120 rº.

Ahora bien, lo que parece no varió es la zonificación de la vivienda según los sexos. Por los datos que se aportan en el contrato es muy probable que el torreón Oeste correspondiera al «aposento de mujeres», pues también en este lado el ala remataba en un «esconçe», junto a un arroyo, donde se ubicarían las «servidumbres» (es decir, las letrinas), que se comunicaban con la cocina por medio de la «escalera del servicio de mugeres». Además, adyacente a esta escalera se localizaba el corredorcillo de tres arcos que conectaba con la cabecera del oratorio de la condesa⁸⁴. Esta separación por sexos ya había sido referida por Vitrubio en sus *Diez libros de arquitectura*, al describir la casa griega, donde cada peristilo estaba destinado a un miembro del matrimonio: la de poniente o *ginconitis* dedicado a la esposa y la de oriente o *andronitis* al marido, pero también se hallaba en las particularidades del palacio real, según recogería Alberti en su *De re aedificatoria*. Esta zonificación era también habitual en residencias cortesanas castellanas de esta época, por ejemplo, el castillo de La Calahorra, o el palacio de los condes de Benavente⁸⁵.

Pues bien, como parece demostrado que la zona Oeste de la única ala que se construyó del palacio de Monterrey sería la parte correspondiente a la condesa, es lógico encontrar el medallón de Lucrecia decorando la pared Oeste de una de las chimeneas del palacio, visible exclusivamente desde el mirador del torreón Oeste. Este medallón tiene su correspondiente masculino en la chimenea oriental, de nuevo sólo visible desde el torreón de este lado; su aspecto es el de un hombre ataviado con ropajes nobles, pero sin ningún símbolo que nos permita identificarlo. La difícil visibilidad salvo para los habitantes de la casa y la ubicación de cada medallón en las zonas destinadas para hombres o para mujeres, nos conducen a pensar en la intencionalidad de la decoración y su mensaje.

Aquí Lucrecia aparece vestida como una dama, evitando el desnudo, como suele ser habitual en las representaciones pictóricas, al menos hasta la segunda década del siglo XVI⁸⁶ (fig. 8). El tipo más cercano que hemos visto es el que presenta



Figura 8. Dosso Dossi (atribución): Lucrecia, c. 1520-1530. Óleo sobre lienzo, 75.5x63.5 cm. Copyright ©2003 State Hermitage Museum. San Petersburgo.

84 Además, este oratorio lindaría con un recinto llamado estufa, que conectaba con la alcoba del conde por medio de un pasadizo subterráneo. Este dato parece también reafirmar la distribución diferenciada de la zona del conde y de la condesa.

85 PÉREZ GIL, *op. cit.*, pp. 57-58.

86 Parece ser que el cambio se da en la obra de il Sodoma a partir de 1516, con su Lucrecia de Turín, ya fuertemente erotizada, frente a anteriores Lucrecias sexualmente más neutras. GARRARD, *op. cit.*, pp. 223-224.

Dosso Dossi en una Lucrecia del Museo del Hermitage de Leningrado, de la década de los años 20 del siglo XVI⁸⁷. En ambos casos la heroína está vestida, gira su cabeza y abre su boca con expresión de angustia, mientras se clava el puñal entre los senos. Presenta también parecidos con la Lucrecia de Joerg Breu el Viejo en el tipo de vestido y tocado: el primero de mangas abullonadas y el segundo similar a un turbante, también abullonado⁸⁸.

Sobre los entalladores que pudieron trabajar en este palacio y a quienes pudiéramos atribuir la labra del medallón, figuran varios nombres posibles: si Hoag relacionó las tallas de Monterrey con Miguel de Espinosa o algún escultor de procedencia burgalesa, Casaseca baraja el nombre de Marcos de Angulo. Por nuestra parte apuntamos los nombres de algunos entalladores de probable origen francés, contratados por Rodrigo Gil en Salamanca para la obra del Colegio de San Ildefonso de Alcalá: Guillén de Juni, Guillén Farrán, Juan Guerra o Anaya⁸⁹. Quizá la autoría no se pueda desvelar nunca, pues los nombres figurarían en la documentación del Conde de Monterrey, ya que era él el que pagaba «el gasto de oficiales y peones... ansy en lo principal como en las dichas demasyas»⁹⁰. Y esta documentación, como se sabe, perecería en el incendio del palacio de Liria —sede del archivo de la Casa de Alba— en 1936.

7. Cleopatra en el Palacio de la Salina

Fue la casa de don Rodrigo Messía Carrillo y su esposa doña Mayor de Fonseca y Toledo, señores de La Guardia de Jaén. Se trata de un edificio complejo, producto de la adición de varios inmuebles, uno más antiguo —probablemente las casas de Alonso de Zúñiga, uno de los excluidos de los perdones generales tras las Comunidades— y otro más moderno, que debió construirse entre 1541 y 1546⁹¹.

87 Hemos conocido esta versión a través del artículo de LUCHS, A. (2003). «The London 'Woman in Anguish', attributed to Cristoforo Solari: Erotic Pathos in a Renaissance Bust». *Artibus et Historiae* (2003), 24 [155-176], p. 174, n. 21.

88 La tabla está en la Alte Pinakothek de Munich y data de 1528; en Szepmueveszeti Muzeum (Museo de Bellas Artes) de Budapest se conserva un dibujo a tinta de la misma composición.

89 HOAG, J. D.: *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*. Madrid: Xarait, 1985, p. 127. CASASECA CASASECA, *op. cit.*, p. 213. NAVASCUÉS PALACIO, P. (1972). «Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá». *Archivo Español de Arte* (1972), XLV [103-118], pp. 106, 107, 112 y 116. CASTRO SANTA-MARÍA, *op. cit.*, pp. 455-456.

90 A.H.P.V, leg. 220, ff. 118 rº-120 rº.

91 Álvarez Villar dedicó una monografía a este palacio que todavía mantiene muchos enigmas sobre su construcción y autoría. ÁLVAREZ VILLAR, J.: *El Palacio de la Salina de Salamanca*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 1984. La primitiva casa —que forma una parte del actual palacio— probablemente es la de Catalina de Silva y Alonso de Zúñiga, uno de los represaliados tras la Guerra de Comunidades. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante A.R.Ch.V.), Registro de Ejecutorias, caja 403, 83 (24-12-1527). Sobre este personaje, su actividad como profesor universitario y como miembro de la Junta de Ávila, pero también sobre el pleito que incoaron sus hijos para recuperar las casas de la Calle Albarderos (actual San Pablo), ver MÖLLER RECONDO, C. (2012). «Familias de poder en un entorno educativo: la Universidad de Salamanca (primera parte)». *Redex. Revista de Educación de Extremadura* (2012), 3 [133-184], pp. 160-180. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4178862>> [Consultado: 23-7-2013]. De la construcción del actual palacio hay muy pocos datos documentales. Probablemente los solares fueron adquiridos del Cabildo

Tan sólo conocemos la intervención de un cantero habitual en las obras salmantinas de la época, Machín de Sarasola; no obstante, por sus características el palacio se pone en el haber de Rodrigo Gil de Hontañón.

De los entalladores que pudieron intervenir en la ejecución de los medallones de este palacio, entre los que se encuentra Cleopatra, nada sabemos, pero podríamos aportar como hipótesis los mismo nombres que en el Palacio de Monterrey: Guillén de Juni, Guillén Farrán, Juan Guerra o Anaya.

Cleopatra se encuentra en una de las enjutas de los arcos exteriores, acompañada por cuatro medallones más, que van alternando figuras masculinas (que ocupan el centro y los extremos) y femeninas. Si Cleopatra es fácilmente identificable por el áspid que se acerca hacia el seno, el resto de las figuras —magníficas— representan otros personajes que no somos capaces de reconocer.

A manera de **conclusión**, diremos que a pesar del aparente fracaso en la búsqueda de modelos iconográficos para los medallones salmantinos, hemos hecho un repaso del significado de estas figuras en el contexto del Renacimiento. Parece lógico que la ambivalencia de significados de ambas mujeres quedaría claramente resuelta a favor de la representación de valores positivos en ambas: la castidad en Lucrecia y el amor y el honor en Cleopatra. Su defensa llevó a las protagonistas a pagar con su vida, con la que acabaron voluntariamente. El suicidio, por tanto, se interpreta como actitud heroica.

Es de imaginar, por tanto, que ambas mujeres serían retratos metafóricos de las señoras de la casa, es decir, doña María Pimentel, esposa de don Alonso de Acevedo y Zúñiga, III Conde de Monterrey, y doña Mayor de Fonseca y Toledo, esposa de don Rodrigo Messía Carrillo, señor de La Guardia. Esta identificación era habitual en contextos literarios⁹², pero también artísticos. Dos ejemplos nos pueden servir para justificar esta última afirmación: la Lucrecia de Lorenzo Lotto (National Gallery de Londres), donde la probable protagonista

Catedral de Salamanca en 1541, pues el 6 de abril de ese año, ante el notario Juan de Merlo, vende a Juan Alonso, hijo de D. Rodrigo de Mexía y D^a Mayor de Fonseca, tres pares de casas en la calle Albarderos, que lindan con casas de Don Rodrigo y por delante con calle pública, por 6.176 reales (210.000 maravedíes). Archivo de la Catedral de Salamanca (en adelante, A.C.Sa.), Actas Capitulares n^o 27, f. 329 r^o. Álvarez Villar dio a conocer un único documento relativo a la construcción. ÁLVAREZ VILLAR, *op. cit.*, pp. 115-116.

92 Así, Juan del Encina compara al I Duque de Alba, don García Álvarez de Toledo, y a su esposa, doña María Enríquez, con Fabio Máximo y Lucrecia, respectivamente, en un poema dirigido a don Gutierre de Toledo, hijo de ambos y entonces maestrescuela de la Universidad de Salamanca: «Al magnífico señor don Gutierre de Toledo, maestrescuela de Salamanca..., / En todas batallas y en ostiles belos / ¿Quién más Fabio Máximo que vuestro padre? / ¿quién otra Lucrecia más que vuestra madre? / ¿qué más Cipiones que vuestros avuelos? Son vuestros hermanos los mismos Metelos, y en ellos el uno florece de salva, / el gran don Fadrique, señor duque de Alba, que en guerra a los suyos les quita recelos». También Cristóbal de Villalón mezcla personajes míticos y literarios con otros históricos: «Mucho se precian vuestras mujeres tener de su parte por ejemplo de castidad una Penélope, una Lucrecia, Porcia, doña María de Toledo, y doña Isabel reina de Castilla, porque decís que éstas menospreciaban sus vidas por no violar la virtud de su castidad». Cit. ÁVILA, *op. cit.*, p. 231 y n. 182. Asimismo, Jorge de Montemayor en la *Diana*, libro IV, se refiere a «la grande española Coronel, que quiso más entregarse al fuego que dejarse vencer de un deshonesto apetito» y su nombre figuraba al lado de Lucrecia, Medea y Artemisia esposa de Mausolo.

del retrato es Lucrezia Valier, casada con Benedetto Pesaro, que sostiene en su mano una representación de Lucrecia romana; y un segundo ejemplo, la Lucrecia de Durero (Alte Pinakothek, Munich), donde ya no existe referencia —más que simbólica— a la mujer que probablemente hizo el encargo: Susana de Babaria, sobrina del emperador Maximiliano de Austria⁹³.

93 HULTS, *op. cit.*, pp. 227-230.