

# TAMARIS, IRENE Y MARCIA: TRES PINTORAS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A TRAVÉS DE SUS REPRESENTACIONES EN LIBROS DEL SIGLO XV

Jon Iparraguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-6867-2159>

## Resumen

Tamaris, Irene y Marcia fueron tres pintoras de la Antigüedad grecolatina citadas por Plinio el Viejo en la *Historia natural* (75 d. C.) cuyas biografías se difundieron a finales de la Edad Media gracias a *De mulieribus claris* (1361-1362), de Boccaccio. Más allá de la existencia real de estas tres artistas, puesta en duda por la historiografía contemporánea, esta investigación se centra en analizar las representaciones que se conservan de estas pintoras en varios manuscritos y ediciones incunables del texto de Boccaccio. Estas imágenes presentan a Tamaris, Irene y Marcia como si hubieran vivido a finales de la Edad Media, por lo que se pondrán en relación con la información historiográfica sobre pintoras medievales.

**Palabras clave:** Mujeres de la Antigüedad, mujeres pintoras, libros medievales, análisis iconográfico.

## Abstract

Tamaris, Irene, and Marcia were three antique Greco-Latin painters mentioned by Pliny the Elder in *Natural History* (75 AD), whose biographies were disseminated in the late Middle Ages thanks to Boccaccio's *De mulieribus claris* (1361-1362). Beyond the real existence of these three artists, which has been questioned by contemporary historiography, this research focuses on analyzing the representations preserved of these painters in various manuscripts and incunabula editions of Boccaccio's text. These images depict Tamaris, Irene, and Marcia as if they had lived in the late Middle Ages, thus they will be related to the historiographical information about medieval female painters.

**Keywords:** Women of Antiquity, female painters, medieval books, iconographic analysis.

## Introducción

Esta investigación propone un análisis iconográfico de las representaciones medievales de tres pintoras, Thamaris, Irene y Marcia, contrastándolas con la evidencia documental de mujeres pintoras de ese mismo período. Las vidas de Thamaris, Irene y Marcia pueden situarse, de forma aproximada, entre

los siglos V y I antes de Cristo, por lo que forman parte de la Antigüedad grecolatina. Estos tres nombres son de los pocos que se han preservado de creadoras plásticas de la Edad Antigua, un período en el que la escasez de documentación y su limitada fiabilidad dificulta la identificación de mujeres artistas.

Aunque estas tres pintoras sean anteriores, las representaciones que se analizarán sí son medievales. Sin embargo, sus representaciones en libros medievales, carentes de prácticamente cualquier pretensión historicista, las muestra como si hubieran vivido a finales de la Edad Media, por lo que no resulta descabellado cotejar estas representaciones con la documentación medieval. Así, se analizará cómo fueron representadas en el ejercicio de la práctica artística, atendiendo a los detalles propios de estos oficios: formatos, temática de sus obras, materiales, utensilios, etc. También se pondrán en relación con diferentes textos contemporáneos a estas representaciones para intentar comprenderlas en su contexto y se apuntará brevemente su posible influencia posterior.

### **La fuente original: *Historia natural* de Plinio el Viejo**

La fuente más antigua que menciona a estas tres mujeres es la *Historia natural* de Plinio el Viejo, un texto del año 75 d. C. (Chibnall 1975: 57). Aparecen en el libro XXXV, inicialmente dedicado a los minerales y sus usos, incluyendo su utilización como pigmentos, lo que le da pie a incluir una historia de la pintura. En ella, además de hablar de los materiales y el origen de esta disciplina artística, menciona a una serie de pintores hombres, así como sus obras. Tras esta lista de artistas varones, dice:

"Pinxere et mulieres: Timarete, Miconis filia, Dianam, quae in tabula Ephesi est antiquissimae picturae; Irene, Cratini pictoris filia et discipula, puellam, quae est Eleusine, Calypso, senem et praestigiatorem Theodorum, Alcisthenen saltatorem; Aristarete, Nearchi filia et discipula, Aesculapium. Iaia Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum. nec ullius velocior in pictura manus fuit, artis vero tantum, ut multum manipretiis antecederet celeberrimos eadem aetate imaginum pictores Sopolim et Dionysium, quorum tabulae pinacothecas inplent. pinxit et quaedam Olympias, de qua hoc solum memoratur, discipulum eius fuisse Autobulum" (Plinio el Viejo 1949b: 368-370).<sup>1</sup>

El texto menciona un mínimo de cinco pintoras: Timarete, Irene, Aristárete, Iaia y Olimpia. Además de estas cinco, Calypso podría ser una sexta pintora,

1. Para una traducción al castellano de este fragmento, véase Torrego 2001: 122-123. Sin embargo, en esta traducción no se mencionan las dudas existentes sobre algunos detalles del pasaje que se irán comentando a lo largo de la publicación.

pero, debido a la forma ambigua en la que se expresa Plinio, también podría ser una referencia a una pintura de Irene dedicada a la ninfa homónima (Plinio el Viejo 1949b: 369, nota b).

Aunque Plinio hace este esfuerzo por incluir mujeres en una época en que no era nada habitual, la posición y el espacio que les dedica no es demasiado digno. Para empezar, teniendo en cuenta que categoriza las citas por orden de méritos decreciente, cabe destacar que las menciona al final del todo, incluso después de los artistas que llama “de menor fama” (Fabris 2004: 77). Además, todas las menciones son muy breves, dedicando una sola frase a cada una, excepto en el caso de Iaia, a quien dedica tres.

En cuanto a la información que nos dice de ellas, de todas cita —menos de Olympia— al menos una obra, aunque ninguna ha podido ser identificada en la actualidad. Además, es muy significativo que mencione que tres de ellas, Tamaris, Irene, Aristárete, eran hijas de pintores y pupilas de los mismos. Además, de Olympia dice que tuvo un discípulo hombre, llamado Autobulus.

Sin embargo, la información que nos da Plinio sobre estas pintoras hay que tomarla con cautela. En primer lugar, porque en la *Historia natural* hay una mezcla de conocimientos reales con otros fantásticos o distorsionados. En segundo lugar, porque no se conserva ningún ejemplar del texto que sea de época del autor, sino que el libro se conoce gracias a sucesivas copias posteriores. Los ejemplares completos más antiguos que se conservan de la *Historia natural* datan del siglo IX (Plinio el Viejo 1949a: XII), aunque sí se han conservado fragmentos del texto anteriores, siendo del siglo VI los más antiguos (Garrison: 2013). Por este motivo, las palabras originales de Plinio pueden haber sufrido cierta distorsión durante las sucesivas copias.

En tercer lugar, porque el autor no fue contemporáneo de ninguna de estas mujeres. La más próxima cronológicamente a Plinio fue Iaia (y también geográficamente, dado que es la única que vivió en Roma). El texto indica que vivió en tiempos de juventud de Marco Terencio Varrón, un militar y político cuya juventud podemos situar en las primeras décadas del siglo I a. C.<sup>2</sup> Plinio escribió la *Historia natural* en los años 70 del siglo I d. C., por lo que hay una diferencia de alrededor de siglo y medio —un tiempo considerable— entre la época en que vivió Iaia y el momento en el que escribió el libro. Así, estas breves biografías de pintoras provienen de tratados anteriores. Gracias al índice que incluye al principio del libro, se conocen los nombres de los autores consultados por Plinio para elaborar este capítulo, varios de los cuales sí fueron contemporáneos a las pintoras.<sup>3</sup> El problema es que no se conserva ningún tratado de pintura de estos autores en los que se basa Plinio, lo cual

2. Marco Terencio Varrón nació en el año 116 a. C. y falleció en el 26 a. C. (Oroz Reta 1974: 497-498).

3. Algunos de estos autores son Duris de Samos, Marco Varrón, Antígono de Cáristo o, especialmente, Fabio Vestal y Jenócrates de Sición. No está claro si Plinio consultó todas estas obras de primera mano o si esta información llegó a él a través de terceros autores que los citaban (González Marín 2006: 256-257). Se calcula que estas fuentes en las que se basa Plinio sobrevivieron hasta el siglo VII, aproximadamente (Chibnall 1975: 57-58).

nos impide consultar la fuente original, comprobar si estas pintoras existieron verdaderamente y poder rastreárlas (Torrego 2001: 19). Tampoco parece que Plinio llegara a ver en persona las pinturas que atribuye a estas mujeres, que podrían haberse conservado hasta su época, ya que, de ser así, lo mencionaría, como hace con otras obras de arte a las que alude en su texto.

### Las mujeres pintoras en la Antigüedad Clásica

La información existente sobre mujeres pintoras en la Antigüedad Clásica es bastante escasa. Además de las ya mencionadas, se tienen noticias de Helena, una pintora de alrededor del siglo IV a. C. que aparecería mencionada por Ptolomeo Queno en su *Historia nueva*, escrita entre los siglos I y II d. C. Sin embargo, como no se conserva el libro, esta referencia se conoce gracias a Pothio de Alejandría, autor del siglo IX d. C., quien resume el texto de Ptolomeo Queno en su libro *Myriobiblion* (códice 190). Según esta cita indirecta, Elena sería hija de Timón de Egipto y autora de una pintura de la Batalla de Issos (Photius 1959: 61). Plinio, que no menciona a esta mujer, sí menciona una pintura con la misma temática que atribuye a Filoxenos de Eretreia y a Arístides de Tebas<sup>4</sup> (Venit, 1988, p. 266). Por tanto, se trata de una pintora cuya referencia más antigua es bastante posterior a la época en la que vivió, además de que es una referencia cuyo original no se conserva, por lo que la veracidad de esta información también ha sido puesta en duda, al igual que la ofrecida por Plinio.

Además, aunque no sea exactamente pintora, también hay noticias de una mujer llamada Artemis que doraba los cascós que fabricaba su marido Dionisos. Esta mención aparece en una maldición inscrita sobre una fina placa de plomo en contra de toda su familia realizada por algún enemigo («Summaries of Periodicals», 1889: 404; Helen MacClees 1920: 32; Venit 1988: 266; Lamont 2015; transcripción completa de la placa en Wünsch 1897: 15).

Ante esta escasez documental, también se han empleado las fuentes visuales para complementar esta información, si bien estas fuentes visuales tampoco son tan abundantes. Se conserva una representación de una mujer pintando una vasija en una hydria procedente de Atenas datada en el segundo cuarto del siglo V a. C. (Venit 1988: 267). Fue encontrada en la tumba de una mujer en Ruvo, al sureste de Italia (Batista 2016: 13) y no está claro si la escena representa un taller de vasijas cerámicas o de vasijas metálicas (Venit 1988: 271-277). La pintora de vasijas aparece representada en un taller junto a varios pintores varones en el momento en que las diosas Atenea y Niké se presentan para bendecir el trabajo con coronas de

4. Si bien esta pintura no se conserva, se cree que el mosaico hallado en Pompeya sobre esta batalla podría ser una copia de la pintura original. El mosaico se conserva en la actualidad en el Museo Arqueológico de Nápoles: <https://mann-napoli.it/en/mosaici-2/#gallery-4> (consultado el 20 de abril de 2024).

victoria a sus tres compañeros, siendo ella la única que no recibe corona. A pesar de la presencia sobrenatural de las diosas en el taller, la representación de esta pintora en la hydria ha sido interpretada como una evidencia de que las mujeres participaban en los talleres griegos pintando vasijas.

### ***De mulieribus claris (1361-1362) de Giovanni Boccaccio y sus ilustraciones***

Al no conservarse manuscritos de la *Historia natural* anteriores al siglo VI, ni tampoco la obra de ninguna de las pintoras citadas, no existen representaciones de estas pintoras realizadas antes de la Edad Media. A finales del medievo se hicieron algunas copias iluminadas del texto de Plinio (Armstrong 1983),<sup>5</sup> pero ninguno de los manuscritos de la *Historia natural* a los que se ha tenido acceso durante esta investigación contiene representaciones de estas pintoras. Probablemente estas mujeres no fueran representadas en ninguna copia manuscrita del texto de Plinio, dado que la mención es un fragmento muy breve dentro del mismo y estas copias iluminadas tan solo suelen incluir una imagen ilustrando el comienzo de cada apartado. Como ya se ha indicado, el libro XXXV de la *Historia natural* está inicialmente dedicado a los minerales, por lo que la imagen que ilustra este capítulo suele estar relacionada con la minería.<sup>6</sup>

Sin embargo, la biografía de algunas de las pintoras mencionadas por Plinio fue recogida por Boccaccio en *De mulieribus claris* y fueron representadas en algunos manuscritos de este libro. Escrito entre 1361 y 1362, es una recopilación de biografías de 106 mujeres ilustres de la historia y mezcla personajes de la Biblia con mujeres de la mitología clásica y mujeres reales de la historia. Fue un libro muy exitoso, del que se hicieron gran cantidad de copias manuscritas, de las que conservamos a día de hoy más de un centenar (Rodríguez-Mesa 2021: 585), varias de las cuales están iluminadas. Un elevado número de estos ejemplares tiene ciclos iconográficos completos, es decir, que incluyen al menos una imagen de cada una de las mujeres de las que habla, lo que hace que tengan como mínimo 106 imágenes, un número muy alto para manuscritos de temática profana.

5. Uno de los primeros manuscritos de la *Historia natural* en tener un ciclo iconográfico con imágenes que ilustran el contenido del texto, a través de las iniciales figuradas de algunos capítulos es el que se conserva en el Escorial, (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, MS R-I-5. Accesible desde: <https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/14196#?xywh=-1319%2C1%2C4290%2C2339&cv=371>), realizado en Bolonia alrededor del año 1300. Existen algunos ejemplares anteriores con alguna iluminación figurativa puntual, como el de Le Mans (Bibliothèque Municipale, ms. 0263), que tiene una imagen a folio completo con Plinio escribiendo el libro y ofreciéndoselo a Vespasiano (fol. 10v). También incluye varias iniciales ricamente decoradas con bestias y humanos que se entrelazan con motivos vegetales, pero no contiene un ciclo iconográfico que ilustre el contenido del texto.

6. Así, en el Milano (Biblioteca Ambrosiana, ms. E. 24, fol. 342r. Accesible desde: <https://digilibRARY.unicatt.it/veneranda/0b02da8280051c0e>) aparece un hombre extrayendo o manipulando minerales en la imagen que ilustra este libro XXXV.

Las tres pintoras no son las únicas mujeres que aparecen llevando a cabo trabajos artesanales en estos manuscritos, sino que también incluyen varias representaciones de labores textiles, como Aracne y Penélope que suelen aparecer tejiendo o Pánfila y Tanaqui hilando.

De las cinco o seis pintoras mencionadas por Plinio, Boccaccio selecciona a tres, Timarete, Irene y Iaia, y dedica un capítulo a cada una de ellas. Por ello se tienen representaciones de estas tres y no del resto. Aunque la información ofrecida por Plinio de ellas es muy breve, Boccaccio dedica un capítulo entero a cada una de ellas, lo cual le obliga a adornar esta información añadiendo elogios a sus biografías y a sus obras.

El hecho de que se incluya en esta recopilación a mujeres que fueron célebres únicamente por sus labores artísticas e intelectuales, como estas pintoras, las poetisas Safo y Cornificia o las escritoras Leoncio y Proba, ha sido interpretado como un hecho absolutamente novedoso, ya que se “contraponen a la tendencia predominante de la obra”, en la que la mayoría de mujeres biografiadas son diosas o reinas, cuyos méritos para ser incluidas en esta selección de mujeres ilustres les vienen de nacimiento (Rodríguez-Mesa, 2021. p. 589-590).

Se analizarán las representaciones de estas pintoras en un total de seis manuscritos, todos los que se han podido localizar digitalizados. Aunque el texto de Boccaccio estaba originalmente escrito en latín, todas las versiones iluminadas del mismo que se conservan son traducciones al francés, realizadas en el siglo XV, dado que el texto fue traducido en 1401 bajo el título de *Des cleres et nobles femmes* (Fernández González 207: 37). La decoración de todos estos manuscritos es anónima, salvo la de uno de los ejemplares, cuyas imágenes están atribuidas al iluminador Robinet Testard<sup>7</sup> [Fig. 1]. Por lo tanto, no puede determinarse si el resto de imágenes fueron elaboradas por hombres o mujeres, dado que en Francia, donde fueron producidos estos manuscritos, se ha podido identificar un número significativo de mujeres dedicadas a la iluminación de manuscritos (Rouse y Rouse 2000: 237).

### Timarete / Tamaris

Sobre Timarete, que en la obra de Boccaccio pasa a llamarse Tamaris, Plinio dice que era hija de Micón. Tradicionalmente, se había pensado que se trataba de Micón el Grande, un pintor y escultor griego del siglo V a. C. Sin embargo, esta cronología ha sido puesta en duda y se ha planteado la posibilidad de que viviera en el siglo III a. C., siendo hija de otro pintor llamado Micón “el Menor” (Venit 1988: 266).

7. Este iluminador estuvo activo en el sudoeste de Francia entre los años 1471 y 1531 (Gio-goli y Block Friedman 2005: 143).

Sobre su obra, Plinio solo menciona que pintó una imagen de Diana sobre tabla conservada en Éfeso. En dicha localidad, situada en la península de Anatolia, existió un importante culto a la diosa Artemisa/Diana, cuyo templo fue considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo. La iconografía de la advocación de esta diosa en Éfeso es conocida como “Ártemis polimasta”, en alusión a los múltiples pechos que cubren su cintura y pecho, y nada tiene que ver con cómo aparece en las representaciones de Tamaris (González Serrano 1998).

En dos de los manuscritos, Tamaris está pintando a una mujer desnuda, cuya pose es idéntica a las varias esculturas de Venus púdicas [Fig. 2 y 3].<sup>8</sup> Es posible que alguno de estos iluminadores viera alguna estatua con esta iconografía o tuviera acceso a alguna representación de la misma<sup>9</sup> y, sabiendo que era la representación de una deidad grecolatina, le pareció una forma bastante aproximada de representar la tabla de Timarete. En otros manuscritos se hicieron interpretaciones más libres de la misma, presentando a Diana como una doncella, por su naturaleza virginal [Fig. 1] o, por el mismo motivo, sincretizándola con Virgen María [Fig. 4 y 5], en tablas con fondo dorado, siguiendo el gusto del gótico internacional de alrededor de 1400. En el último de los manuscritos sí incorporan uno de los atributos más característicos de la diosa: el arco y las flechas [Fig. 6].

En una de las representaciones, Tamaris aparece acompañada de un ayudante varón [Fig. 5], si bien en su biografía no se menciona. Este ayudante aparece moliendo pigmento azul ultramar, de un alto valor económico, que se usaba, preferentemente, para el manto de la Virgen. Conllevaba una preparación bastante laboriosa, ya que había que eliminar las impurezas que contiene el mineral de lapislázuli con el que se elabora, tal y como se indica en los tratados de tecnología artística medievales. Resulta paradójico que en esta representación sea un hombre el que realice esta labor para una pintora, dado que en uno de estos tratados se dice que esta labor es “apropiada a las doncellas, más que a los hombres, porque ellas están de continuo en casa encerradas y tienen más delicada mano” (Cenninni 1968: 53).

### Irene

De Irene, Plinio dice que era hija y pupila de un pintor llamado Cratinus.<sup>10</sup> Boccaccio menciona varias obras suyas, pero no se especifica el soporte de

8. La similitud iconográfica entre las iluminaciones de estos dos manuscritos apunta a que uno de los dos fue realizado empleando el otro como referencia. La datación ofrecida por la British Library no es muy precisa (ambos están fechados en el siglo XV), sin embargo, el Royal 20 C V tiene un estilo más arcaico, pudiendo ser el antecedente del Royal Ms. 16 G V.

9. El pintor del siglo XV Sandro Botticelli también se inspiró en la pose de alguna de estas Venus púdicas para pintar su célebre *Nacimiento de Venus* (Martínez Moreno 2020).

10. Este pintor no ha podido ser identificado, por lo que el marco cronológico en el que pudo vivir se estima desde el siglo V a.C hasta época helenística (Venit 1988: 266)

ninguna de ellas. Por este motivo, en los diferentes manuscritos Irene aparece pintando en diferentes soportes: sobre un muro [Fig. 1, 2 y 3], sobre un díptico [Fig. 5] e, incluso, policromando una escultura [Fig. 4]. Las imágenes de Irene pintando murales y policromando una escultura son extraordinarias, dado que hay muy pocas imágenes medievales en las que se represente el acto de pintar un mural, menos aún escenas de policromado de figuras.

También la temática de las obras que ejecuta Irene es bastante diversa: una joven [Fig. 1], un infante [Fig. 3 y 4], la Virgen con el niño en brazos [Fig. 4] o el rostro de Cristo [Fig. 5]. Una de las obras mencionadas por Boccaccio es una *puella*, una niña, conservada en Eleusis. Es posible que las figuras 2, 3 y 4 aludan a esta obra (aunque el infante de estas dos últimas parece más un niño que una niña), mientras que en las otras dos figuras (1 y 5) se hizo una interpretación más libre de sus obras.

### **Marcia / Iaia**

Por último, está Marcia, cuyo nombre original en el texto de Plinio no está claro, ya que, según las diferentes transcripciones del mismo, puede aparecer como Iaia, Lala, Laia o Maia (Plinio el Viejo 1949: 368, nota 10). Sin embargo, en el libro de Boccaccio aparece mencionada como Marcia, tal vez como consecuencia de la “romanización” de Maia,<sup>11</sup> y se distorsionan algunos detalles de la biografía ofrecida por Plinio.<sup>12</sup>

En la *Historia natural* se menciona que se especializó en pintar imágenes de mujeres, incluyendo un autorretrato realizado con un espejo: “suam quoque imaginem ad speculum”, en una de las alusiones más antiguas que existen al propio hecho de autorrepresentarse (Gentil Baldrich 2018: 78). En tres manuscritos aparece ejecutando este autorretrato, con espejos circulares cóncavos [Fig. 4, 5 y 6] o en los momentos previos a autorretratarse, peinándose con un espejo en la mano [Fig. 2 y 3]. Son escenas singulares, dado que durante la Edad Media no era muy frecuente que el tema principal de una pintura fuera un autorretrato, como ocurre con el de Marcia, sino que solían estar incluidos dentro de cuadros cuya temática principal era otra.

11. Dado que todas las representaciones que se conservan de esta pintora ilustran el texto de Boccaccio, se ha creído conveniente mantener el nombre con el que aparece en él para el título de esta publicación, puesto que se centra en estas representaciones.

12. En primer lugar, Boccaccio dice que fue hija de Marcus Varro, cuando en el texto original se dice que vivió en tiempos de Marcus Varro. También transforma su origen, puesto que, en vez de ser de la ciudad griega de Cícero, dice que era romana. Puede que detrás de estos cambios introducidos en el nombre y biografía de la pintora hubiera cierto interés patriótico y estuvieran destinados a elevar el número de mujeres italianas que aparecen en su obra, dado que él mismo era italiano, el libro está dedicado a una noble italiana, la condesa de Altavilla, y en el prólogo hace una alusión al ilustre resplandor de Italia.

Boccaccio dice también que Marcia talló “imágenes de bulto de marfil”,<sup>13</sup> por lo que en uno de los manuscritos aparece tallando una escultura [Fig. 1] aunque no parece que sea de marfil, a juzgar por el tamaño y los instrumentos empleados. En el resto de manuscritos, aunque no aparece esculpiendo, sí que se alude a este trabajo mediante la presencia de útiles de escultura sobre la mesa (en la fig. 5 incluso hay una pequeña pieza de marfil sobre la mesa) o con la presencia en un segundo plano de una figura de gran tamaño a medio tallar que, de nuevo, no parece ser de marfil [Fig. 6].

### La versión incunable y las estampas xilográficas

De Marcia se conservan, además, estampas xilográficas realizadas durante las décadas finales del siglo XV destinadas a ilustrar la versión impresa del libro de Boccaccio.<sup>14</sup> Así como los manuscritos iluminados que se han analizado incluyeron imágenes para todas las mujeres de la obra de Boccaccio, para la versión impresa no se hicieron estampas para las 106 mujeres, sino que solo se ilustraron a 76 de ellas. De las tres pintoras, sólo Marcia tiene grabado [Fig. 7],<sup>15</sup> donde fue doblemente representada, realizando las dos actividades que menciona Boccaccio: pintando y esculpiendo. Las estampas de este incunable fueron diseñadas en Alemania por Mathäus Neithart.<sup>16</sup>

En la escena de la izquierda, Tamaris aparece ejecutando el retrato de una mujer con corona. Tal vez sea una alusión a Juana I de Nápoles, protagonista de la última de las biografías del libro de Boccaccio y a quien iba a estar dedicado el libro inicialmente, puesto que se menciona que había una tabla pintada por Marcia en Nápoles. En ambas escenas es representada con una especie de hábito monacal, lo cual puede relacionarse con que Plinio dice que permaneció virgen toda su vida. Aunque Boccaccio aclara que Marcia no fue sacerdotisa ni “monja de vesta”, es posible que el artista que diseñó el grabado asociara este tipo de vida con que Marcia era una beguina. Las beguininas eran mujeres que dedicaban su vida a Dios sin entrar en ninguna

13. En la *Historia natural* se usa la expresión “pinxit et cestro in ebore imagines”. El cestrum era una especie de buril con forma de cuchara que podía ser usado también para calentar la pintura encáustica antes de aplicarla. Por ello, no está claro si la frase original se refiere a la talla o a la policromía del marfil (Plinio el Viejo: 369, nota c).

14. Sobre la traducción del texto en castellano véase Díaz-Corralejo 2001. Una transcripción completa y un análisis literario del capítulo dedicado a Tamaris en Rodríguez-Mesa 2021.

15. En la versión de Ulm, en el capítulo de Tamaris (fol. 58r) se ha incorporado el grabado de la reina Tomiris, probablemente por una confusión entre sus nombres, que son bastante similares. El grabado muestra a una mujer con corona con la cabeza decapitada del rey Ciro en sus manos, que nada tiene que ver con la historia de la pintora, y el grabado se repite en el capítulo dedicado a la reina.

16. La versión castellana impresa en Zaragoza en 1494 utiliza copias casi idénticas y especialmente invertidas de las xilogravuras de Neithart, que debieron de ser copiadas a partir de los tacos originales (Sanz Julián 2012: 901). Versión digitalizada de la edición castellana en Madrid, BNE Inc/2444, fol. LXX (accesible desde: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000176846>).

orden monástica, ni tomar votos, aunque no se casaban y permanecían célibes. Solían vivir en comunidades en las que cada una tenía su propia casa y solían vestir hábito.<sup>17</sup> Muchas tenían una profesión para ganarse la vida, así que no es raro que se haya representado a Marcia como a una beguina, aunque, por supuesto, las beguininas no existían en la época en que debió de vivir Marcia.

### ***La ciudad de las damas y la conexión entre la Antigüedad y la Baja Edad Media***

Los nombres de Tamaris, Irene y Marcia aparecen en otro célebre texto de finales de la Edad Media, *La ciudad de las damas*, de Christine de Pizan (1995: 140).<sup>18</sup> Escrito cuatro décadas después, el libro de Christine está inspirado en *De mulieribus claris*, que sin duda debió de conocer la autora, dado que guarda una enorme similitud con aquel (Fernández González 207: 37). Se trata, también, de una recopilación de biografías breves de mujeres célebres, muchas de las cuales se repiten en ambos textos. Sin embargo, el ciclo iconográfico que ilustra los manuscritos de *La ciudad de las damas* no suele ser tan extenso y no se ha detectado ninguno que incluya imágenes de estas tres pintoras.

A pesar de ello, es interesante analizar la mención que hace de ellas Christine, porque las compara con una iluminadora que trabajó en París para ella, de nombre Anastaise<sup>19</sup> de la que dice:

“[...] que tiene talento para dibujar e iluminar que no se podría encontrar en París, donde viven, sin embargo, los mejores artistas del mundo, uno solo que la supere. Lo sé por experiencia, porque ella ha pintado para mí ciertas miniaturas que, según una opinión unánime, son aún más bellas que las de los grandes maestros.” (Pizan 1995: 141).

La cita resulta muy elocuente sobre cómo estas tres pintoras eran vistas en época bajomedieval, ya que ni Boccaccio ni Christine dudan de su existencia, aunque la historiografía actual es más prudente a la hora de valorar

17. La *Regla de los auténticos amantes*, un texto del siglo XIII escrito en francés y considerado como una regla de beguinaje, incluye una descripción de cómo debía de ser su hábito: “[...] una capa con capucha, un manto grande, o un velo que cubra la cabeza, la espalda y el pecho. Si se lleva velo, ha de ser blanco, de tejido humilde, sin bordados. El vestido ha de ser amplio, de manga larga, siguiendo «la manera de vestir común» de las mujeres del pueblo, es decir, ha de ser «ligero, honrado y práctico» y de colores comunes, gris, marrón, o azul oscuro.” (Bara Bancel 2016: 77-78).

18. El hecho de que solo mencione a estas tres y no a todas las pintoras que aparecen en la *Historia natural* parece indicar que Christine no consultó la obra de Plinio para escribir *La ciudad de las damas* y que se basó en el texto de Boccaccio.

19. Sobre los manuscritos en los que pudo haber trabajo Anastaise, véase Villela-Petit 2008.

este punto. Esto explica cómo fueron representadas: ejecutando formatos pictóricos habituales a finales de la Edad Media, como dípticos, murales y esculturas policromadas, con los útiles propios de un taller medieval, como pinceles, paletas, cuencos para la pintura, piedras para moler pigmento, caballetes, etc. Segundo el formato y el trabajo que desarrollan aparecen de pie o sentadas, muchas llevan delantal, etc. Aunque no sean imágenes completamente realistas, sí que resultan bastante fidedignas en cuanto a los detalles que conciernen la práctica artística medieval. Son imágenes caracterizadas por la ausencia de prácticamente cualquier pretensión historicista y todas las mujeres que aparecen biografiadas son representadas como si hubieran vivido en el siglo XV, como si fueran pintoras medievales.

## Conclusiones

A pesar de la brecha cronológica de más de un milenio que separa a estas pintoras de la Antigüedad grecolatina de las que trabajaron a finales del medioevo, hay ciertos patrones que se repiten incluso después de la Edad Media. Uno de ellos es que el acceso a la carrera artística era muy difícil si no se tenía algún familiar varón dedicado a ese oficio, dado que Plinio menciona que tres de las pintoras tuvieron padres pintores. Esto ocurría de forma similar entre las pintoras medievales (Alonso Ruiz 2021: 142) y se perpetuó en buena medida hasta el siglo XVII (Mayayo 2003: 30). También es algo común en el estudio de mujeres artistas la dificultad para atribuirles obra (Mayayo 2003: 46).

Asimismo, la participación de las mujeres estaba limitada a ciertas disciplinas artísticas, como la pintura o el textil (Batista 2016). En el libro XXXIV de la *Historia natural*, Plinio habla de escultores de gran formato pero no menciona a ninguna mujer (Torrego 2001, 31-72). Del mismo modo, en época medieval se ha documentado la participación de mujeres en la elaboración de piezas escultóricas de pequeño formato,<sup>20</sup> pero no en esculturas de gran formato como las que aparecen en varias representaciones de Marcia. Incluso, dentro de la pintura, tenían ciertas limitaciones puesto que la mayoría de pintoras medievales de las que se tiene constancia fueron iluminadoras de manuscritos. Las referencias que hay de mujeres ejecutando murales o tablas, como en las representaciones de Tamaris, Irene y Marcia, son escasas y dudosas.<sup>21</sup>

20. Así, las ordenanzas del gremio de azabacheros de Santiago de Compostela del año 1443 permitían a las viudas asumir la dirección de los talleres de sus difuntos maridos (Osma 1999). Respecto a Sabine von Steinbach, escultora que pudo haber participado en varias figuras de piedra de gran formato de la catedral de Estrasburgo en el siglo XIV, su existencia no puede certificarse con las evidencias actuales (Alonso Ruiz 2021: 145).

21. Por ejemplo, existen dudas sobre si los murales de Santa Clara de Toro (siglo XIV) que incluyen la inscripción “TERESA DIEÇ ME FECIT” fueron pintados por dicha Teresa o si solo fue la comitente (Alonso Ruiz 2021: 144).

Por último, cabe preguntarse la posible influencia de las biografías y representaciones de estas tres pintoras en generaciones de creadoras posteriores, dado que, como ya se ha señalado, *De mulieribus claris* tuvo una gran difusión por Europa Occidental, especialmente tras ser editado como libro impreso a finales del siglo XV. Es, precisamente, a partir del siglo XVI cuando las evidencias de pintoras de tablas y escultoras se multiplican y se vuelven más sólidas, con obras firmadas y biografías recopiladas por autores contemporáneos.<sup>22</sup> Es posible que la difusión de estas tres pintoras sirviera de referente a las artistas plásticas posteriores y contribuyera, junto a otros factores, a que ejercieran su oficio de una forma más visible.

## Bibliografía

- Alonso Ruiz, B. 2021: "La mujer y el arte medieval". López Ojeda E. (ed.), *Las mujeres en la Edad Media. XXX Semana de Estudios Medievales. Nájera, del 22 al 26 agosto de 2019*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 139-173.
- Armstrong, L. 1983: "The Illustration of Pliny's Historia naturalis: Manuscripts before 1430", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 19-39.
- Bara Bancel, S. 2016: "Las beguinas y su «regla de los auténticos amantes» (*règle des fins amans*)". *Mujeres, mística y política*. Verbo Divino, Estella, 51-91.
- Batista, M. 2016: *Ancient Greek Women: Weavers, Painters and Patrons*. Tesis de máster, Stony Brook University.
- Cennini, C. (F. Pérez-Dolz, trad.) 1968: *Tratado de la pintura (El libro del arte)*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer.
- Chibnall, M. 1975: "Pliny's *Natural History* and the Middle Ages". *Empire and aftermath: Silver Latin II*. Londres, Routledge & K. Paul, 57-78.
- Díaz-Corralejo, V. 2001: "La traducción castellana del *De mulieribus claris*", *Cuadernos de Filología Italiana, extraordinario*, 241-261.
- Fabris, A. 2004: "Plínio, o Velho: uma história material da pintura", *Locus: Revista de História*, 10(2), 73-91.
- Fernández González, E. 2007: "El conocimiento del pasado a través del libro de *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 19, 35-50.
- Garrison, M. 2013: "An insular copy of Pliny's *Naturalis historia* (Leiden VLF 4 fols 4-33)". *Writing in context: Insular manuscripts culture 500-1200*. Leiden University Press, 67-125.
- Gentil Baldrich, J. M. 2018: "Sobre espejos, autorretratos y «selfies»", *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(34), 74.

22. Por citar al más célebre de estos autores, Vasari, en su libro *Las vidas...*, menciona a la escultora boloñesa Properzia di Rossi y a las hermanas Anguissola, que ejercieron la pintura, firmando varias de sus obras (Vasari 2010).

- Giogoli, K., y Block Friedman, J. 2005: "Robinet Testard, Court Illuminator: His Manuscripts and His Debt to the Graphic Arts", *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, 8, 143-188.
- González Marín, S. 2006: "El libro 1 de la *Historia natural* de Plinio El Viejo, ¿texto o paratexto?", *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filología clásicas*, 23, 247-265.
- González Serrano, P. 1998: "Consideraciones iconográficas sobre la Ártemis efesia". *Actas del I Congreso Español del Antiguo Oriente Próximo, «El Mediterráneo en la Antigüedad: Oriente y Occidente»*. Universidad de Murcia.
- Helen MacClees, H. M. C. 1920: *A Study of Women in Attic Inscriptions*. New York, Columbia University Press.
- Lamont, J. L. 2015: "A New Commercial Curse Tablet from Classical Athens". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 196, 159-174.
- Martínez Moreno, S. 2020: "La representación de Venus en la pintura de Sandro Botticelli: dimensiones estéticas, simbólicas y culturales en el arte del Renacimiento", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, 25, 1-36.
- Mayayo, P. 2003: *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid
- Osma, G. 1999: *Catálogo de azabaches compostelanos*. Poio, Ara Solis Consorcio de Santiago.
- Oroz Reta, J. 1974: "M. Terencio Varrón Reatino, primer humanista romano, en el bimilenario de su muerte", *Helmantica*, XXV, 497-510.
- Photius (R. Henry, trad.) 1959: *Bibliothèque. Tome III. Codices 186-222*. Société d'édition Les Belles lettres.
- Pizán, C. 1995: *La ciudad de las damas*. Ediciones Siruela S.A, Madrid.
- Plinio el Viejo [Pliny the Elder] (J. Henderson, ed.; H. Rackham, trad.). 1949a: *Natural History, Volume I: Books 1-2*. Cambridge, Harvard University Press.
- Plinio el Viejo [Pliny the Elder] (J. Henderson, ed.) 1949b: *Natural History. Book XXXV*. Cambridge, Harvard University Press.
- Rodríguez-Mesa, F. J. 2021: "Thamaris, mujer griega e noble por la industria de sus manos e de su ingenio: la traducción castellana de la biografía boccaccesca de una pintora", *LaborHistórico*, 7(3), 583-600.
- Rouse, R. H., y Rouse, M. A. (2000): *Manuscripts and their makers: commercial book producers in medieval Paris, 1200-1500. Volume I*. Turnhout, H. Miller.
- Sanz Julián, M. 2012: "De claris mulieribus de Boccaccio: de la edición de Ulm (1473) a la de Zaragoza (1494)", *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*. Salamanca, SEMYR, 897-907.
- Smith, W. 1870: *A dictionary of Greek and Roman antiquities*. New York, Harper and brothers.
- Torrego, E. (ed.) 2001: *Plinio. Textos de Historia del Arte*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Vasari, G. 2010: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid.
- Venit, M. S. 1988: "The Caputi Hydria and Working Women in Classical Athens", *The Classical World*, 81(4), 265-272.

- Villela-Petit, I. 2008: "À la recherche d'Anastaise", *Cahiers de recherches médiévales. Journal of medieval studies*, 16, 301-316.  
Wünsch, R. 1897: *Defixionum tabellae atticae*. Berolini. Georgium Reimerum.

## Figuras



**Fig. 1**

Tamaris, Irene y Marcia.  
Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF),  
ms français 599, fols. 50r, 53v, 92v. 1488-1496.  
<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc508491>



**Fig. 2**

Tamaris, Irene y Marcia.  
London, British Library (BL),  
Royal 20 C V, fols 90r, 96r, 104r. Siglo XV.



**Fig. 3**  
Tamaris, Irene y Marcia.  
London, BL, Royal Ms 16 G V,  
fols 68v, 73v, 80r. Siglo XV.



**Fig. 4**  
Tamaris, Irene y Marcia.  
Paris, BnF, ms. français 598, fols 86r, 92v, 101v. 1403.  
<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc717401>



**Fig. 5**

Tamaris, Irene y Marcia.  
Paris, BnF, ms. français 12420. Siglo XV.  
<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc436145>



**Fig. 6**

Tamaris y Marcia. New York, Spencer Collection, Ms. 33, fols. 31r, 37v,  
ca. 1470. La imagen de Irene no se conserva en este manuscrito, dado que varios  
de sus folios fueron arrancados. <https://digitalcollections.nypl.org/collections/des-cle-res-et-nobles-femmes#/?tab=about&scroll=45>



Fig. 7

Marcia en los grabados del incunable editado en Ulm, Alemania en 1473.

Heidelberg, Universitätsbibliothek, *De claris mulieribus*, fol. 68v.

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ib00716000/0142/image.info>