

# Entre el decoro y la conducta ejemplar. La figura femenina en el *Pictor Christianus* de fray Juan de Interián de Ayala

Decorum and exemplary behaviour. The female figure in Friar Juan de Interián de Ayala's *Pictor Christianus*

Monterroso Montero, Juan \*

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.

C.D.U.: 75.04.041 (460) "16/17"

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 245-258]

## RESUMEN

El tratado de fray Juan Interián de Ayala, *El Pintor Christiano y Erudito*, dada su vocación didáctica es, en relación con la mujer, y especialmente con la utilización de la figura femenina en la pintura y en la escultura, el reflejo de una sociedad fuertemente marcada por la Contrarreforma. Tomando como referencia esta obra se analiza el papel que debe adoptar la representación femenina como imagen de mujer en su papel de hija, esposa y madre.

**Palabras clave:** Tratados de arte; Teoría del arte; Iconografía religiosa; Mujeres en la pintura; Estética.

**Identificadores:** Interián de Ayala, Juan de; Pintor Christiano y Erudito, El.

**Período:** Siglos 17, 18.

## ABSTRACT

Friar Juan de Interián de Ayala's treatise *El Pintor Christianus y Erudito*, with its clearly didactic aim, is a true reflection of Counter-Reformation social views, especially in its discussion of the role of the female figure in painting and sculpture. Taking this work as our starting-point, we discuss several representations of the female figure in the roles of daughter, wife and mother.

**Keywords:** Treatises on art; Art theory; Religious iconography; The female figure in painting; Aesthetics.

**Identifier:** Interián de Ayala, Juan de; Pintor Christianus y Erudito, El.

**Period:** 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> centuries.

\* Facultade da Humanidades. Universidade da Coruña.

## 1. EL AUTOR Y SU OBRA

Para poder abordar la obra de este fraile mercedario de origen madrileño que vivió entre 1656 y 1730, caracterizado por su condición de humanista y erudito, se deben tener presente algunas circunstancias que determinan el carácter de su trabajo. Además de su actividad eclesiástica —Vicario Provincial de Castilla, Predicador de Su Majestad o Teólogo de la Real Junta de la Concepción—, fray Juan de Interián desempeñó diversas actividades académicas y literarias que le permitieron alcanzar el rango de académico numerario de la Lengua Española y participar en la elaboración de su *Diccionario*<sup>2</sup>.

Su rasgo más sobresaliente es su eclecticismo, característica del movimiento intelectual español de la época que oscila entre las tendencias delineadas por los pensadores tomistas y las propias de los «novatores», es decir, conjuga los principios escolásticos, apoyados en argumentos teológicos y silogismos, con aquellos otros basados en la observación de la experiencia, el sentido crítico e histórico<sup>3</sup>. Buena prueba de ello son las palabras que, tras su muerte, escribió Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) en su *Arte de Pintar* (1776), donde afirma que Interián de Ayala continuó la tradición abierta por Pacheco y depurada por Gregorio de Tapia y José Pellicer de Osau y Tobar —estos dos últimos escribieron, respectivamente, un *Tratado de los errores que tenía advertidos y se cometían en las pinturas sagradas* (1661) y su prefacio *Origen de la pintura y sus excelencias*—. En este último se proclama que su obra debiera ser traducida «en español para instrucción de los pintores que no saben latín y están faltos de la erudición y crítica conveniente para conocer y evitar muchísimos errores que frecuentemente cometen muchos pintores en las sagradas imágenes»<sup>4</sup>.

Como hemos señalado en otro lugar, lo dicho hasta ahora «permite encuadrar el *Pintor Christiano*, y a su autor, dentro de ese ámbito incierto del primer tercio del siglo XVIII, asumiendo y sistematizando muchas de las teorías del arte formuladas con anterioridad y exponiendo nuevos criterios estéticos. Mientras la temática del mismo, su amplitud y la erudición de que Interián hace gala en sus constantes citas —muchas como verdaderos argumentos de autoridad—, son rasgos que pueden adscribirse a una tendencia todavía barroca, la claridad de su exposición, dominada por un asumido sentido pedagógico, y la aplicación de una metodología, a la vez normativa y crítica, que se sirve por igual de los textos sagrados como de otros de carácter científico, responden a un pensamiento teórico clásico que descansa sobre la triple finalidad asignada al arte: docente, ética y estética —*prodesse, docere et delectare*—»<sup>5</sup>.

Por último, un aspecto en el que se debe insistir, con objeto de clarificar la actitud de Interián de Ayala sobre la figura femenina dentro de su tratado, es el relativo a los motivos que le impulsan a escribir esta obra. En este sentido, es evidente que, junto a su intención didáctica<sup>6</sup>, está presente una clara actitud crítica y censora que se centra en el contenido de las obras<sup>7</sup>. De este modo, se puede afirmar que Interián de Ayala cree en la existencia de dos motivos por los que censurar una imagen: en primer lugar, aquella que atenta directamente contra la Fe o muestra algún falso dogma; y, en segundo lugar, aquella que contiene errores de representación. En este segundo apartado se pueden incluir la inmensa mayoría de las referencias que tienen que ver con la mujer, puesto que por lo general ésta

adquiere su protagonismo bien como elemento erótico, lo cual supone la utilización de un desnudo, bien como elemento dramático en el cual se acentúan los factores violentos y siniestros. Como es lógico, tampoco se pueden omitir aquellos roles comunes para la mujer como los de esposa, madre e hija, tal vez los más recurrentes dentro del relato bíblico y hagiográfico<sup>8</sup>.

## 2. CONTRA EL DESNUDO, LA SENSUALIDAD Y EL EROTISMO

El punto de vista que Interián de Ayala adopta a la hora de enfrentarse con el cuerpo femenino es el comúnmente proyectado durante siglos; es decir, aquél por el cual el artista y el fiel deben prevenirse contra lo deshonesto e indecente. De este modo, Interián mantiene vivo y aplica el arquetipo Eva-Pecado inculcado no sólo sobre el inconsciente colectivo masculino sino también sobre el femenino durante siglos<sup>9</sup>. Un buen ejemplo de ello, es la doble lectura que el autor ofrece sobre el cuerpo desnudo de Adán y Eva, tras haber reflexionado sobre las circunstancias en las que se puede permitir en las imágenes sagradas la desnudez. En dicho capítulo acepta la conveniencia<sup>10</sup>, más que la posibilidad, de representar a nuestros primeros padres desnudos:

«Con efecto por lo que toca a nuestros primeros Padres, confieso desde luego, que es tolerable el que les pinten enteramente desnudos; ya porque esto lo vemos apoyado por una costumbre antiquísima; ya porque de otra manera acaso no se podría representar aquel estado felicísimo de donde cayeron... Sea, pues, tolerable el que se pinten desnudos, con tal que los Pintores honestos, y timoratos tengan particular cuidado de que no se vea la menor indecencia en tales Imágenes. Lo que se conseguirá perfectamente, si el Pintor con darles cierto gesto, o postura del cuerpo, ó por medio de alguna cosa, como es un tronco, ó rama de árbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor, y decencia pide que no se expongan á la vista. Esto deberá observarse en caso que se pinten a nuestros primeros Padres en el estado de la inocencia»<sup>11</sup>.

Los mismos principios están actuando sobre él al hacer referencia a las Santas Vírgenes y Mártires:

«Por lo que toca á representar los tormentos de los Mártires, en ninguna manera puedo aprobar, ó permitir que se pinten enteramente desnudos, no solo las Sagradas Vírgenes, ó Matronas; pero ni los Santos jóvenes, ó hombres hechos: sino que, bien se representen quando están padeciendo los tormentos, ó bien quando les llevan al suplicio, siempre se deberán pintar con algún lienzo, ó paño, tapando principalmente aquellas partes, que el mismo pudor, y la naturaleza procuran encubrir... No, vuelvo á decir, he dicho todo esto, porque ignore que los antiguos Gentiles Griegos, y Romanos, para atormentar, y castigar á los reos, ó condenarles á muerte, solían desnudarles enteramente, sin reparar en la honestidad, y decoro...»<sup>12</sup>.

No obstante, no sólo se puede entender esta animadversión hacia el desnudo como una cuestión de desbordado pudor; por el contrario se trata de una medida preventiva contra

todos aquellos apetitos que pueden llegar a condenar al fiel. Dicho con las palabras de fray Juan de Interián, aquello que pudo ser meritorio para la mártir puede ser un motivo de tentación para el cristiano<sup>13</sup>. En una ocasión, llega a utilizar la descripción de uno de estos martirios como prueba evidente de que Dios también vela por el pudor y la honestidad de sus heroínas:

«Pero es digno de consideración, y también de admiración lo que sucedió algunas veces, que colgando á las Santas mugeres por los pies, quedaron inmóviles sus vestiduras sin baxar á sus rostros, manifestando Dios con este milagro cuánto zelaba su pudor, y honestidad...»<sup>14</sup>.

En otras ocasiones la crítica del fraile mercedario se orienta contra la vanidad de los propios pintores que, «para hacer ostentación de su habilidad», no dudan en pintar y esculpir a los anacoretas y ermitaños, no sólo con escasa ropa, sino también con cuerpos jóvenes y vigorosos, lo cual, si se debe prevenir en el caso de los hombres, «mucho más en [el] de las mugeres... no veríamos en el día pintadas algunas Pelagias, Marías Egipcias, Magdalenas, y otras mugeres Anacoretas, gran parte desnudas, ó á lo menos vestidas con poca decencia...»<sup>15</sup>. En este mismo contexto, es sumamente aleccionadora la reflexión que lleva a cabo sobre el vigor y belleza del cuerpo de estos ascetas que se retiraban a vivir en soledad. En dicha argumentación se percibe cómo el objetivo principal del autor es erradicar cualquier tipo de referencia sensual:

«... mas, sobre si esto es conforme, ó no, á lo que naturalmente sucede, júzguenlo los inteligentes. Porque vemos al mismo tiempo, que los pintan con los miembros firmes, y robustos, la carne blanca, lampiña, y (como suelen explicarse los Pintores) mórbida; siendo así que es constante, que los hombres, que usaron algún tiempo de vestido, si después andan desnudos, y á toda inclemencia, expuestos al Sol, y al ayre, no sólo se vuelven muy morenos, y casi negros, y su pellejo áspero y hórrido, sí que también de tal manera les crecen los pelos, que casi llegan á cubrirles todo el cuerpo... [lo cual] no es conforme á la misma naturaleza de las cosas...»<sup>16</sup>.

Hasta este momento se han apuntado ejemplos de cómo Interián de Ayala vela por el decoro y la honestidad en la pintura y la escultura, bien de un modo general bien teniendo presente que el cuerpo femenino puede suponer una seria perturbación para las miradas masculinas. Esta circunstancia se podría interpretar como un reflejo de un discurso que habría sido elaborado dentro del contexto de una cultura patriarcal en la cual el cuerpo de la mujer siempre encierra connotaciones eróticas, expresando de este modo «la fatal influencia de las mujeres»<sup>17</sup>. No obstante, también se pueden descubrir en el texto enfoques diferentes que tienen a la mujer, no como objeto «activo-perturbador», sino como objeto «paciente-perturbado». En este caso, se intuye que la autoridad eclesiástica, lógicamente masculina, debe desempeñar un papel tutelar:

«Pintó un insigne Artífice á dos Mártires quando les llevaban al suplicio, cuya pintura, entre otras muchas, y excelentes (pues nada finjo) se guarda en un célebre lugar. En ella se representa á dichos Mártires de un talle regular, y proporcionado; pero desnudos, como

suele decirse, de pies á cabeza. En quanto á las reglas del Arte, y al gusto de los antiguos Romanos, parece no había más que desear. Pero no se puede decir otro tanto por lo que respeta á la modestia, y circunspección christiana. Sucede no pocas veces que miran estas pinturas las mugeres, las que, si quedan escandalizadas, ó no, de ver semejantes objetos júzgenlo los demás. Lo cierto es, que en una famosa Ciudad de Italia, un célebre Pintor (no nombraré en mi obra al que no quiera alabarle) pintó al Mártir San Sebastián: si enteramente desnudo, ó no, no lo puedo asegurar; pero sí con colores vivos, que no parecía sino una carne tersa, y pura, con la frente tan despejada, el semblante tan risueño, y de tan bello parecer, que habiéndose averigüado que este retrato servía de tropiezo á muchas mugeres, mandaron los Superiores quitarle de la Iglesia...»<sup>18</sup>.

En definitiva, Interián de Ayala ve en el cuerpo desnudo, ya se trate de una mujer o de un hombre, una amenaza y un peligro que aleja la desnudez, dada su carga sensual, de los valores simbólicos propios de la teología moral de la Edad Media. Durante ese período histórico, además de una *nuditas criminalis* —sinónimo de concupiscencia y vanidad— que había sido excluida de las prácticas artísticas, existían otros significados simbólicos para el desnudo: la *nuditas naturalis*, la *nuditas temporalis* y la *nuditas virtualis*, entendida como pureza e inocencia<sup>19</sup>. Esta actitud de fray Juan de Interián se justifica, no sólo desde la misma tradición tridentina a la que el autor apela frecuentemente, sino también desde la rigurosa tradición española que, por medio de la Inquisición en un principio y, más tarde, a través la Academia, prohibía la utilización de modelos vivos<sup>20</sup>. A esta situación contribuyó también el predominio de las obras dedicadas a la vida de los Santos sobre aquellas en las que se recogían referencias a episodios bíblicos, en los cuales podría ser más factible introducir a la mujer como protagonista<sup>21</sup>.

### 3. MODELO DE CONDUCTA: APRECIO Y REPRENSIÓN

Hasta este momento sólo se ha hecho referencia a aquellas reflexiones que tenían que ver de un modo directo con la contemplación del cuerpo desnudo y las terribles consecuencias que la misma podía traer para los fieles, indistintamente se tratase de hombres o mujeres. Era, por lo tanto, parte de esa «teoría del decoro» surgida a partir del título segundo de la sesión XXV del Concilio de Trento, el cual sirvió como tema central de exposiciones de los más variados autores contrarreformistas y le proporcionó a la Iglesia un sólido argumento para ejercer sobre la pintura y la escultura un control semejante al aplicado sobre los libros a partir del *Index Expurgatorius* de 1564<sup>22</sup>.

Otro sentido muy diferente es el que tienen otras citas de Interián en las cuales la mujer se transforma en modelo de conducta a imitar, o a evitar según el caso. Los comentarios del autor adquieren ahora un tono patriarcal más marcado, cuestionando su indumentaria, sus gestos y sus actuaciones. En definitiva, en un esfuerzo de mantener a la mujer dentro del ámbito de los que se pueden definir como sus papeles habituales: esposa, madre e hija<sup>23</sup>.

En lo relativo a su indumentaria se deben señalar dos episodios muy interesantes en los que Ayala se ocupa del modo en que doncellas, casadas y viudas tienen que ir vestidas. Se trata

de una digresión introducida por el autor con motivo de las vidas de Santa Flavia Domitila y Santa Francisca. En el caso de esta última, se refiere a un asunto meramente iconográfico puesto que esta santa viuda —«modelo, y exemplar, no solo á las casadas, y viudas, sí también a las mismas vírgenes consagradas á Dios»— debe ser representada con el hábito de las Oblatas, orden fundada por ella, sobre el cual debía lucir una capa del mismo tejido que llegaría desde los hombros hasta los pies. Su interés radica en que dicha iconografía responde a una cuestión de decoro<sup>24</sup>. En el capítulo relativo a Santa Flavia Domitila es un episodio de su vida, la concesión por parte del papa San Clemente del velo de las Vírgenes<sup>25</sup>, el que le permite a Interián reflexionar sobre la conducta más decorosa de las mujeres en cuanto a su forma de vestir:

«Ni paró solo en esto el pudor, y la modestia Christiana. Pues recomendando tan seriamente el Apóstol que anden cubiertas las mugeres, de aquí dimanó la costumbre de la Iglesia, de que todas ellas, así las vírgenes que estaban ya en edad de casarse, como las casadas, y viudas, se cubriesen con un velo común: y el Autor gravísimo, y antiguo S. Clemente Alexandrino es de parecer, que el Apóstol mandó á las mugeres Christianas, no solo que cubrieran con velo su cabeza, sí también todo el semblante. Por esto acostumbraron algunas, particularmente las Vírgenes consagradas á Dios, tapar no ya con velo, sino con una mantilla, ó paño grosero, así su cabeza, como su cara. Suelen algunas madres (dice S. Gerónimo), quando han prometido que su hija ha de ser virgen, vestirla luego una túnica obscura, y cubrirla con una mantilla parda»<sup>26</sup>.

Mucho más curiosa es la exposición y defensa que hace de la obra de Francisco Pacheco —*San Sebastián enfermo asistido por Santa Irene* de Alcalá de Guadaíra<sup>27</sup>— puesto que, además de velar por la correcta interpretación del tema, intenta evitar malos entendidos por un asunto que considera poco adecuado:

«.. por evitarse de este modo el inconveniente que hay en pintar el cuerpo del Santo Mártir, manejado por las manos de una muger, aunque pía y santísima...»<sup>28</sup>.

Este fragmento se podría interpretar como una defensa de la castidad de Santa Irene, encargada de socorrer al Mártir tras su suplicio. No obstante, también encierra una segunda lectura en la que se revela un sentimiento patriarcal propio de una estructura social donde la mujer ocupaba un escalafón inferior al hombre. Esta afirmación no es gratuita puesto que, si la iconografía de San Sebastián socorrido por Santa Irene contó con una amplia difusión, siendo emblemáticas las obras de José Ribera conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y la de Luca Giordano custodiada en el Museo de Arte de Filadelfia, otra iconografía, más frecuente todavía, como la de Santa Clara también será cuestionada en el mismo tono:

«Píntanla llevando en sus manos con mucha reverencia la Custodia del Santísimo Sacramento: el origen de esta Pintura, que no hay otra más frecuente, es, el que no quiero referir con otras palabras, sino con las que usa la Iglesia en su rezo, donde se dice: 'Sitiando los Sarracenos á Asís, y pretendiendo asaltar el Monasterio de Clara, quiso que enferma la llevaran á la puerta de él, y juntamente el vaso donde estaba el Santísimo Sacramento de

la Eucaristía, y allí hizo oración, etc.’. Mas acerca de este hecho, dexando á parte otras cosas que por ventura podían causar mayor reparo, he oído repetidas veces á hombres doctos, que con ser muy píos y eruditos, llevaban muy á mal el que una muger, aunque santa, y purísima, llevara en sus manos el Santísimo Sacramento»<sup>29</sup>.

Como se puede observar, incluso la más reconocida de las santidades puede ser cuestionada a la hora de tener contacto físico con los objetos sagrados<sup>30</sup>. Esta concepción se debe justificar no sólo por la tradición histórica, sino también por las propias enseñanzas dimanadas de las Sagradas Escrituras donde a la mujer se le recuerda constantemente su identificación con Eva y, en este sentido, las advertencias que nunca debe olvidar: su creación después de Adán y su caída antes que él<sup>31</sup>. Afortunadamente, Interián no llega a condenar esta representación iconográfica tradicional, por el contrario le da validez a partir del siguiente argumento:

«Pero ellos, movidos de la inviolable costumbre de estos, y de otros tiempos modernos, que dimanó de las nuevas disposiciones de la Iglesia, no hicieron bastante reflexión en que á la Santa Virgen inspirada de Dios (como piamente debe creerse) le fue lícito, y verdaderamente laudable en tan grave peligro, si no tocar con sus piadosas manos la misma Eucaristía, á lo menos el vaso que la contenía...»<sup>32</sup>.

Ahora bien, lo mismo que ocurre en las Sagradas Escrituras, Interián de Ayala insiste de un modo especial en un tema cuando se trata de referirse a la mujer: su conducta intachable. Lo veíamos reflejado en algunos de los textos de San Pedro —«De igual modo vosotras, mujeres, sed sumisas a vuestros maridos, para que, si algunos fueran reacios a la Palabra, sean ganados, sin palabras, por el comportamiento de sus mujeres, al considerar vuestra íntegra y respetuosa conducta» (1Pe. 3, 1-2)— y San Pablo —«Tu, por tu parte, enseña lo que es conforme a la santa doctrina:... que las ancianas tengan un porte santo...; de este modo enseñarán a las jóvenes a amar a sus maridos y a sus hijos, a ser reservadas, honestas, mujeres de su casa, buenas y sumisas a sus maridos, para que la palabra de Dios no sea denigrada» (Tit. 2, 15)—, que a su vez responden a las máximas recogidas en el Antiguo Testamento en torno al papel que la mujer debía representar en relación con el hombre y la familia<sup>33</sup>.

Como es lógico, en el caso de los relatos hagiográficos, muchos de los cuales tienen como protagonista a una Santa Mártir, lo habitual es que las referencias a su conducta sean una prueba de su fe y amor a Dios, renunciando a su propia vida como supremo sacrificio. Es el caso de Santa Águeda, virgen mártir a la que por orden de Quinciano, «Presidente de Sicilia», le cortaron un pecho. En esta ocasión, Interián de Ayala utiliza el *Martirologio* para apelar a la condición de madre propia de la mujer:

«... le cortaron uno de sus pechos... como constante y fuerte, se lo echó en cara, diciéndole: ‘Impío, cruel, y feroz tirano ¿cómo no te confundes de cortar á una muger, lo mismo has mamado en tu madre?’»<sup>34</sup>.

Por el contrario, el caso de Santa Casilda nos recuerda ese papel de la mujer como «caja de resonancia» en la que la palabra de Dios puede llegar más fácilmente al hombre.

Debemos recordar a tal efecto que la Santa era hija del rey mahometano Almenon y que tras diversas obras de caridad para con los cautivos cristianos, encontrándose enferma su padre accedió a que se bañase en el lago de San Vicente, lugar donde recupera la salud del cuerpo y el alma<sup>35</sup>.

También existen ejemplos en los que su papel de madre se reafirma y ennoblece al ser su fruto un nuevo símbolo de la santidad. Es lo que ocurre en los casos de Santa Ana y Santa Perpetua. La primera como madre de la Virgen responde al lema de Horacio: *o mater pulchra filia pulchrior*<sup>36</sup>; la segunda, como esposa de San Pedro y madre de Santa Petronila<sup>37</sup>. Por su parte, esta Santa Virgen, pues no cuenta con la corona del martirio, renuncia al matrimonio, y a su propia vida en honor de Dios:

«La qual (Petronila) despreciando el casamiento de Flaco principal caballero, le pidió plazo de tres días para determinarse: y el tercer día acabando de recibir el Santísimo Sacramento, dio el alma al Señor...»<sup>38</sup>.

En ese sentido de sacrificio y renuncia a la vida para defender la pureza del alma, en contraposición con el cuerpo, deberían destacarse otros dos ejemplos: Santa Lucía y Santa Afra. Interián de Ayala, cuando se refiere a Santa Lucía, recoge una tradición, que por otra parte desaprueba, según la cual esta Mártir se habría sacado los ojos «por librarse de un hombre lascivo, que la perseguía...»<sup>39</sup>. En el caso de Santa Afra Mártir se puede hablar del sacrificio en defensa de su fe y prueba última por el remordimiento de sus pecados. Es uno de esos casos en los que la conducta desordenada de la Mártir no le impide mantener su alma:

«Sea enhorabuena atormentado de mil maneras este mi cuerpo, en que he pecado; pero no mancharé mi alma ofreciendo sacrificios á los demonios...»<sup>40</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

El tratado de Interián de Ayala dada su vocación didáctica es, en relación con la mujer, y en especial en relación con la utilización de la figura femenina en la pintura y en la escultura, el reflejo de una sociedad fuertemente marcada por la Contrarreforma. A la amenaza que representa el cuerpo desnudo de la mujer se le suman las consideraciones bíblicas que sobre ella recaen como hija, madre y esposa, las cuales la sitúan en una posición subordinada con relación al hombre, realizando trabajos secundarios, limitada en sus derechos —en muchas ocasiones tutelada por el varón— y modesta en su participación en el culto<sup>41</sup>. De esos tres roles a los que se adscribe la figura femenina es el correspondiente a la madre el que dota de valor a los demás, puesto que es la maternidad la que redime a la mujer y, a la vez, la que la engrandece, aunque en este caso sea por defecto<sup>42</sup>:

«Se salvará, sin embargo, por su condición de madre, siempre que sus hijos perseveren con modestia en la fe, en la caridad y en la santidad» (1Tim. 2. 15).

## NOTAS

1. Este texto es una revisión y actualización del que, en forma de comunicación, presentamos al congreso sobre *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, celebrado en Málaga entre los días 27 y 29 de octubre de 1999.

2. En el prólogo del *Pintor Christiano* el presbítero Luis de Durán y de Bastero, como traductor al castellano del texto latino, realiza una completa semblanza biográfica de su autor, para la cual se sirvió de los libros en que se inscriben los religiosos mercedarios pertenecientes a la provincia de Castilla y de las noticias facilitadas por fray Ambrosio Hardá y Muxica en su *Biblioteca Mercedaria*. En relación con su actividad académica comenta que la desarrolló en Salamanca, universidad en la que se graduó en Arte y Teología y en la que ocupó las cátedras de Filosofía o Teología, Griego y Hebreo, además de ser nombrado Rector del Colegio de la Vera Cruz. La biografía más completa sobre su obra aparece recogida en los trabajos de PLACER LÓPEZ, G. «Notas para una bibliografía del padre Juan Interián de Ayala, mercedario». *Estudios Mercedarios*, 76 (1967), pp. 75-89; PLACER LÓPEZ, G. *Bibliografía mercedaria*. Madrid, 1968, t. II, pp. 139-153. A dicha bibliografía se le debe añadir el *Memorial impreso del R. P. Maestro... en que pide a sus superiores le eximan de las oposiciones y pretensiones de la Cátedra de Artes*, reproducido por LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.<sup>a</sup> M. V. *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Valencia, 1980, pp. 449-452. Y la edición del *Pictor Christianus*, traducido al español y reimpresso en *La verdadera ciencia española*, de Palau y Huguet (Barcelona, 1880), citado en la voz «Interián de Ayala, Fr. Juan de» de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, XXVIII. 2.<sup>a</sup> Parte. Bilbao, 1926, p. 1817.

En relación con su condición de académico, se debe recordar que Interián de Ayala fue llamado a formar parte de la Real Academia en 1713 por el Marqués de Villena, junto a otros diez clérigos, nobles, bibliotecarios catedráticos, maestros y consejeros del Rey. SANZ SANZ, M.<sup>a</sup> M. V. «Los estudios iconológicos de Fray Juan de Interián de Ayala». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 8 (1991), p. 108; SEBOLD, R.P. «Interián de Ayala en el neoclasicismo español». En: *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*. Ed. D. BARNETTE y L.J. BARNETTE. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1985, p. 154.

3. Cfr. HERR, R. «La Ilustración española». En: *Carlos III y la Ilustración*. Madrid, 1988, t. I, p. 45; LÓPEZ, Fr. «Las Españas Ilustradas». En: *Carlos III y...*, pp. 100-101. Según Abellán, los inicios de la Ilustración española están íntimamente ligados a la historia crítica, la cual exigía poner en práctica dos requisitos básicos: editar todas las fuentes históricas y aplicar el sentido crítico de método y planteamiento. ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*. Madrid, 1993, pp. 427-428; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. «Literatura artística». En: *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Ed: Francisco AGUILAR PIÑAL. Madrid, 1996, pp. 1033-1034; MESTRE, A. «Historiografía». En: *Historia literaria de España...*, p. 837; AGUILAR PIÑAL, Francisco. «Poesía». En: *Historia literaria de España...*, p. 51.

4. Se debe valorar la declaración de Mayáns y Siscar desde su condición de primer ilustrado español que adoptó las teorías críticas de los «novatores» y las aplicó a las ciencias humanas. MAYÁNS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de Pintar*. Madrid: Aurora León, 1996, p. 116; MESTRE, A. *Despotismo e Ilustración en España*. Barcelona, 1976, p. 37. Esa intención es la que también alienta la traducción de Luis de Durán en 1782: «Sin embargo, como el Amigo continuasse en instarme, y proponerme la utilidad, y beneficio que de la traducción de dicho Libro podía resultar al Público y aun á la Iglesia, ponderando cuánta lástima era que no estuviera en Romance un libro que se dirige a instruir á los Pintores, y Escultores, de los cuales pocos saben la Lengua Latina; y cuánto bien se conseguiría reformando en las Imágenes Sagradas muchos abusos que sabiamente reprehende el Autor en esta obra: añadiéndose á esto, que estando tan florecientes en nuestra España las nobles Artes de la Pintura, y Escultura por la Real protección que han logrado de nuestro Augusto Monarca Carlos III, (que Dios guarde), en ningún tiempo como al presente podía ser mas conveniente el darse á luz en lengua vulgar un libro que trata con particularidad de los defectos, y absurdos que cometen freqüentemente Pintores, y Escultores en la Imágenes Sagradas, ó por su falta de instrucción, o por condescender con los desviados caprichos de los que las encargan». INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Christiano, y Erudito, ó Tratado de los Errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir la Imágenes Sagradas. Dividido en Ocho Libros con un Apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio*

de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica...I. Madrid: Joachin Ibarra, 1782, pp. V-VI. Años más tarde, en 1789, Francisco Preciado de la Vega incluiría en su *Arcadia Pictórica en sueño...*, la obra de Interián de Ayala afirmando que «con pura latinidad y doctrina [la] escribió para instruir al pintor cristiano». Igualmente son sumamente significativos los elogios que le dedica Benedicto XIV con motivo *De la beatificación y canonización de los Santos*. LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.<sup>a</sup> M. V. *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Valencia, 1981, pp. 219 y 276; MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1940, t. 3, p. 525.

5. Cfr. MONTERROSO MONTERO, Juan M. «¿La imagen sagrada censurada?. *El Pintor Christiano* de Fray Juan de Interián de Ayala». En: *Actas del XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte: La abolición del arte*. Ed. A. DALLAL. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 245.

6. En el prólogo de la edición castellana se puede leer: «Esta obra que presento a V.E. se dirige á la instrucción de los Pintores, y Escultores en lo tocante á la historia, y á los ritos, y costumbres de las Naciones, y principalmente en lo que mira á la religión, y á la Historia Sagrada y Eclesiástica para las Imágenes que se exponen á nuestro culto, y cuyos defectos en esta parte pueden imbuir a errores perjudiciales al pueblo rudo é, ignorante». Y, en el capítulo VIII de su libro indica: «Y así, toda la mira, y cuidado de esta mi obra, y trabajo se dirige, y encamina en especial á desterrar, y alejar quanto sea posible de las Imágenes Sagradas estos errores (porque en quanto á los perniciosos, como advertimos antes, apenas quedan ningunos): y me parece que con mucha razón, por ofender estos los ojos de hombres cuerdos, y doctos, y dar ocasión á los ignorantes de imbuirse en dichos errores, y para que, si por casualidad alguna vez se les quiere dar algún aviso sobre esta materia, se empeñen en defenderlos con tal tesón, como si se tratase de defender á la Religión, ó á la Patria». INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Christiano...*, t. I, pp. I-II, 64. Vid. también, EGIDO, T. «Actitudes religiosas de los ilustrados». En: *Carlos III y...*, t. I, pp. 226-231; IGLESIAS, M.<sup>a</sup> C. «Pensamiento ilustrado y reforma educativa». *Carlos III y...*, t. I, pp. 258-259.

7. Cfr. SANZ SANZ, M.<sup>a</sup> M. V. «Los estudios iconológicos de...», p. 109; MONTERROSO MONTERO, J.M. «¿La imagen sagrada censurada?...», pp. 247 y 249-260.

8. En este sentido se debe recordar que Interián de Ayala apela constantemente al Concilio de Trento y a los edictos emanados del mismo como justificación última de su obra. Blunt ya señaló en su día que la Iglesia católica, tras abandonar sus tentativas de compromiso y conciliación con los protestantes, se vio obligada a reafirmar y fortalecer la argumentación que probaba que las imágenes sagradas no eran de idolatría, sino que, muy al contrario, conducían a la salvación e incitaban a la piedad. «Viejas frases, como la descripción de San Gregorio de la pintura religiosa como Biblia de iletrados reaparecen en todos los escritos de finales del siglo XVI». Por otra parte, dicho espíritu didáctico, heredado del pensamiento medieval, no llegó a ser eliminado de una forma definitiva por el Renacimiento. En España, por ejemplo, a lo largo del siglo XVII, estas ideas fueron expuestas por tratadistas y artistas de la talla de Vicente Carducho, Juan de Jáuregui, Rodríguez de León y Pacheco. Cfr. BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 61-63 y 117-118; CAÑEDO-ARGÜELLES, Cr. *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*. Oviedo, 1982, pp. 58-62; CURTIS, E. R. «La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII». En: *Literatura europea y Edad Media latina*. México, 1955, t. I, pp. 757-775. Asimismo, es preciso señalar que estas reflexiones teóricas salidas de la pluma de los más variados tratadistas, en la práctica, no tuvieron mayor efectividad. Por el contrario, los pintores y escultores trabajaron fuera de cualquier tipo de control, en especial fuera de España. Es posible hablar de una relajación que tiene su comienzo durante el pontificado de Urbano VII, momento en el cual el arte no sólo debía instruir sino también deleitar en la misma proporción. Cfr. WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1979, pp. 22 y 140; CHECA, F. y MORÁN, J. M. *El Barroco*. Madrid, 1982, p. 214; HASKELL, Francis. *Patrones y pintores*. Madrid: Alianza, 1984, p. 21.

9. La idea recogida en el Concilio de Trento, en sus *Cánones*, durante la sesión XXV —«Finalmente, debe evitarse todo lo lascivo, de tal manera que las figuras humanas no se pintarán ni adornarán con una belleza que excite el apetito carnal» (título 2)— se repite en Interián al hacer referencia, no sólo al concilio tridentino, sino también a los dictados de San Agustín, del concilio celebrado en Constantinopla en el 692, conocido como In Trullo, y del Papa Urbano VII. Éste último, según lo recoge el autor mercedario, había declarado «que en ninguna iglesia, de cualquier modo que se entienda, ni en sus portales, ó atrios, se expongan á la vista imágenes profanas, ni otras indecentes y deshonestas». En términos muy semejantes se expresaba

en 1552 Ambrosio Catarino cuando dice: «El aspecto más despreciable de estos tiempos es que uno encuentra pinturas de una indecencia burda en iglesias y capillas, pinturas en las que uno puede contemplar todas aquellas vergüenzas del cuerpo que la naturaleza ha ocultado, despertando así no la devoción, sino toda la lujuria de la carne corrupta». Cit. por INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. I, pp. 23 y 25; FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 414.

10. Se emplea el término «conveniencia» en el sentido de conformidad entre dos cosas distintas, lo cual aplicado a la pintura y la escultura, debe ser entendido como la conformidad entre lo representado y la narración histórica, en esta ocasión la Historia Sagrada, teniendo en cuenta la calidad de las personas, las actitudes de éstas, los lugares en los que actúan o las ropas que visten. Cfr. CAÑEDO-ARGÜELLES, Cr. *Arte y teoría...*, pp. 67-69.

11. INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. I, pp. 29-30.

12. La intención con la que Interián interpreta el desnudo se hace evidente en la siguiente descripción de San Pedro Alejandrino que él recoge en estilo directo: «Comenzaron [los ministros] á rasgar las vestiduras de las Santas Vírgenes de Jesuchristo, cuya piadosa vida era la misma que la de los Santos, y desnudas como habían nacido, las llevaban por la Ciudad á manera de triunfo, y para satisfacer su luxuria las burlaban atrevida, y desvergonzadamente». *Ibidem*, pp. 30-32.

13. «Luego, no porque no sepamos estas, y otras cosas semejantes, como decíamos mas arriba, hemos sentado que los Mártires no deben pintarse enteramente desnudos en sus tormentos, sino porque este modo de pintar á los Santos, es muy ageno de gravedad, y modestia christiana. Ni negaré tampoco que los Santos Mártires padeciesen mucho por Christo en esta misma desnudez; mas lo que fue para ellos una cosa muy meritoria, y gloriosa, y digna del mayor triunfo, no debemos nosotros, que estamos sujetos á los afectos de impureza, y sensualidad, pintarlo, y contemplarlo del mismo modo que pasó...». *Ibid.*, t. I, pp. 32-33.

14. *Ibid.*, t. I, p. 32. En la página siguiente describe este martirio diciendo que se presentaba «á la vista de los circunstantes el espectáculo más feo, el más cruel, y más ageno de toda humanidad...».

15. *Ibid.*, t. I, p. 40.

16. Es curioso constatar que Interián cuando está escribiendo estas páginas no tiene como referente las obras dedicadas a ascetas y eremitas de José de Ribera, con toda seguridad el pintor que mejor interpretó este tema durante el Barroco, sino del monje benedictino el “R. P. Fr. N. Ricci”, hermano de Francisco Rizzi y, por lo tanto, hijo de Antonio Rizzi de Ancona, autor de un lienzo dedicado a la *Tentación de San Benito* que muy probablemente estaría inspirado en los grabados realizados por Passaro para la *Vita et Miracula* publicada en Roma en 1579. *Ibid.*, t. I, pp. 38-40. Sobre la figura del ermitaño véase el estudio realizado por MARTÍNEZ-BURGO GARCÍA, P. «Ut pictura natura. La imagen plástica del santo ermitaño en la literatura espiritual del siglo XVI». *Norba-Arte*, 9 (1989), pp. 15-27. Asimismo es ineludible la referencia al trabajo de WEISBACH, W. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942, pp. 254-260.

Dentro de ese afán empirista y crítico que caracteriza el *Pintor Cristiano*, se puede descubrir como Interián de Ayala se esfuerza por buscar ejemplos que refrendan sus argumentos teóricos. Es este el caso del relato que le proporcionó «un sugeto muy veraz, y de singular probidad, y autoridad» al referirse al cuadro del martirio de una Santa, conservado en una catedral española, del cual el autor no llega a precisar otros datos. En dicha obra, no sólo se representaba a la Santa en una postura extraña, crucificada al modo que San Andrés, sino que además se la había pintado totalmente desnuda. Esta circunstancia le permite a fray Juan exclamar: «¿Pero con qué vestidura? No os escandalicéis ojos, ni oídos: enteramente desnuda: Como si (exclama, no un Italiano, ó Español, sino un Historiador del Norte —se refiere a Olaus Magnus—) la misma fragilidad del hombre y su interior concupiscencia, no fueran bastantes por sí solas para hacerle caer en mil tentaciones, si no se le añadían también los halagos externos de la lascivia. ¡Y que esto se vea, no en los Palacios profanos de los Príncipes, sino en las mismas casas sagradas, y en los Templos!». INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. I, p. 27. Esta última exclamación, donde se percibe un tímido rasgo de tolerancia, responde al principio de la conveniencia de adaptación del cuadro al entorno, principio expuesto con anterioridad por el Padre Sigüenza al hablar de El Escorial y Vicente Carducho. Cfr. CAÑEDO-ARGÜELLES, Cr. *Arte y teoría...*, p. 69. Por lo que se refiere a la identificación de la Santa Mártir, se trata de Santa Eulalia de Barcelona, en cuya iconografía desde el siglo XIV se incluye la cruz en aspa (REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona, 1997, pp. 481-483; INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. II, p. 117).

17. Una aproximación diferente al tema de la mujer en el arte sacro es la que presenta BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 11-13, 33 y nota 2. Esta autora cita la tesis doctoral inédita de STRUMWASSER, G. *Heroes, heroines and Heroic Tales from the Old Testament: An iconographic Analysis of the most frequently represented Old Testament subjects in Netherlandish Painting ca. 1430-1570*. Los Angeles: University of California, 1979, p. 142, en la cual se mantiene la tesis de que en los Países Bajos las heroínas de los *Libros Sagrados* eran sinónimo de amenaza y fatalidad. Por su parte, Freedberg lamenta la «ausencia constante de voces femeninas auténticas...» (FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes...*, p. 12).

18. INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. I, p. 27. Es inevitable recordar a través de este relato la anécdota recogida por Pacheco en relación con el *Crucificado* de Benvenuto Cellini situado en el trascoro de San Lorenzo de El Escorial y la reacción de Felipe II al verlo sin paño suprafemoral pero perfectamente acabado: «...y entrando su Majestad a verlo, y en su seguimiento las dos Infantas de Saboya y Flandes, con su acompañamiento, antes que llegaran, el Rey, como tan prudente y prevenido, sacó un pañuelo y cubrió las partes que se debían cubrir del Santo Cristo, por que sus hijas no se ofendiesen de su indecencia...». PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: F. J. Sánchez Cantón, 1956, t. II, pp. 402-403.

19. En este sentido, es curiosa la cita común de que la Biblia no conoce la *nuditas sacra* pues incluso el sacerdote que se subía al altar de Yahvéh no lo podía hacer mediante gradas, con el objeto de que no se descubriese su desnudez. Cfr. PANOFKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1989, pp. 213-214, notas 94-96; CALVO SERRALLER, Francisco. «Introducción al desnudo». En: *El desnudo en el Museo del Prado*. Madrid, 1998, pp. 15-31; HAAG, H., VAN DEN BORN, A. y AUSEJO, S. de. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, 1986, p. 454.

20. Cfr. BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia...*, pp. 34-39, nota 14. Era Francisco Pacheco el que recomendaba a los artistas tomar como modelos para sus cuerpos femeninos las imágenes conservadas en su memoria o las obras de los antiguos. Esta misma postura es mantenida por Interián de Ayala y artistas de la categoría de Rubens la adoptaron en ocasiones, llegando incluso a la adaptación de un cuerpo masculino para otro femenino. En este mismo contexto se debe recordar la frecuencia con la que los artistas tomaban como modelos a sus amantes transformándolas en diosas gentiles o en mártires cristianas. Este lugar común en la literatura artística también aparece ampliamente recogido en Interián que no establece una clara diferenciación entre la condena de usar modelos masculinos o femeninos. No obstante, recoge una cita muy interesante del maestro de Lactancio, Arnobio, en la cual se pregunta «¿Pero qué me burlo yo de que a los Dioses se les hayan atribuido hoces, tridentes, cuernos, martillos, y sombreros, sabiendo que algunas Imágenes son retratos de ciertos hombres, y dibuxos de prostitutas y rameras?». En realidad, condena cualquiera de esas prácticas considerándolas sacrílegas y propias de un «hombre enteramente perdido». INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. I, pp. 49-53. Cfr. KRIS, E. y KURZ, O. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 101.

21. Cfr. CHECA, F. y MORÁN, J. M. *El Barroco...*, p. 228. En relación con el estudio citado en la nota anterior es sorprendente observar como Interián de Ayala sólo recoge en una ocasión un relato relativo a una de las «mujeres fuertes» del Antiguo Testamento. Se trata de Judit, de quien sólo se ocupa en el Apéndice, concretamente en el capítulo III, dedicado a «Errores poco advertidos en las demás pinturas del Testamento Viejo». Antes que aludir a las diferentes significaciones que adquirió este personaje, tanto políticas como religiosas, Interián se limita a corregir un error de conveniencia en cuanto a la actitud: el representar a Judit arrodillada ante Holofernes, cuando en el *Libro de Judit* (19,20) se puede leer: «Vió, pues, Judith a Holofernes sentado en su pavellón, que era de púrpura, y estaba entretexido de oro, esmeraldas, y piedras preciosas: y habiéndole mirado, le adoró, postrándose en tierra...» (INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. II, p. 488). Sobre los valores iconográficos de Judit, vid. PÄCHT, Otto. *Historia del arte y metodología*. Madrid, 1986, pp. 32-39; BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia...*, pp. 41-68.

22. BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes...*, pp. 125-133.

23. Se debe advertir que, como criterio de selección de los ejemplos a presentar, se ha obviado la referencia a la figura de la Virgen, al no poder ser considerada, dada su singularidad, como un caso representativo.

24. INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Cristiano...*, t. II, pp. 130-131.

25. En la actualidad, la entrega del velo es una acción que consiste en cubrir con un velo la cabeza de una mujer, en señal de pudor o pertenencia, siendo todavía hoy parte de la ceremonia del matrimonio. El origen de esta tradición se encuentra en la entrega del velo a las vírgenes antes del siglo V y, a partir de la Edad Media, en la consagración de las vírgenes claustradas. LA BROSSE, O. de, HENRY, A.-M. y ROUILLARD, Ph. *Diccionario del Cristianismo*. Barcelona, 1986, p. 785.

Sobre este aspecto de la indumentaria de las mujeres pueden encontrarse interesantes referencias en las Sagradas Escrituras, principalmente en los consejos de San Pablo y San Pedro. El primero señala que «...toda mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonra su cabeza, exactamente lo mismo que si estuviese rapada. Por tanto, si una mujer no se cubre la cabeza, exactamente lo mismo que si estuviese rapada. Por tanto, si una mujer no se cubre la cabeza que se rape. Pero si es vergonzoso para una mujer cortarse el pelo o raparse, que se cubra la cabeza...» (1Cor. 11, 5-7); por su parte, San Pedro, en relación con el matrimonio indica que: «Vuestro atavío no sea el exterior: el rizado del pelo, las alhajas de oro o la elegancia de los vestidos, sino el interior del corazón, en la integridad de un espíritu dulce y apacible...» (1Pe. 3, 3-5).

26. La conclusión final a la que Interián de Ayala llega, tras una amplia disertación sobre el uso del velo en otras culturas —judía, mahometana y oriental— es la siguiente lección para los pintores y escultores: «...he querido notar, á fin de que los Pintores modestos, y eruditos, dexen la perversa costumbre de pintar á las Santas Vírgenes, y Mártires de Christo, como si fueran verdaderamente otras Helenas, ó Diosas Venus, esto es con la cabellera rubia, despejado, y encarnado el semblante, descubierta totalmente la cabeza, por no referir otras cosas acaso menos honestas, que en ninguna manera dicen bien con la pureza, y candor virginal que debe observarse entre Christianos». INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan de. *El Pintor Christiano...*, t. II, pp. 198-201; t. I, pp. 25-26.

Este comentario de Interián no es anecdótico, puesto que en el inventario iconográfico de temas del Barroco de Pigler (PIGLER, A. *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, 3 vols. Budapest, 1974), son numerosas las imágenes en las que los atributos correspondientes determinan la identificación de una imagen que, de otro modo, bien podría ser interpretada desde claves clásicas o mitológicas. Entre otros ejemplos se podrían citar los recogidos por BORNAY, Erika. *Mujeres de la Biblia...*, pp. 59-63, 117, 119-120, 159, 179, en relación a Judit —Jan Sanders van Hemessen, el Maestro de la Mansi Magdalena, Lucas Cranach y Hans Baldung Grien—, Tamar —Guercino—, Esther —Artus Wolffort—, Lot y sus hijas —Albercht Altdorfer o Pietro Liberi—.

27. «Mejor sería, á lo menos en gran parte, y más á propósito, la Imagen, que refiere haber hecho el mismo Pintor tantas veces citado...». INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Christiano...*, t. II, p. 74; CAÑEDO-ARGÜELLES, Cr. *Arte y teoría...*, pp. 116-119; PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura...*, pp. 681-684.

28. INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Christiano...*, t. II, p. 74.

29. *Ibidem*, t. II, p. 339.

30. Se debe tener presente que la cuestión que se plantea en relación con Santa Clara deriva de las funciones propias del sacerdocio. Éste ha sido definido como: «Función de los que tiene el privilegio de lo sagrado, o de ciertas relaciones públicas con la divinidad, ya para ofrecer los sacrificios y orar en nombre del pueblo, ya para transmitir al pueblo ciertas enseñanzas y bendiciones de Dios». LA BROSSE, O. de, HENRY, A.-M. y ROUILLARD, Ph. *Diccionario...*, pp. 663-665. También se debe recordar el papel secundario que la mujer desempeña dentro de los oficios religiosos y su permanente dependencia del hombre. En este sentido, sin ánimo de plantear una polémica que iría más allá de los límites de este estudio y sin aspirar a dar una interpretación teológica, sólo a modo de ejemplo, baste recordar lo que dice San Pablo en su Primera Epístola a los Corintios: «Como en todas las iglesias de los santos, que las mujeres se callen en las reuniones, pues a ellas no les es permitido hablar; antes bien, estén sometidas, como la misma Ley lo dice. Y si quieren aprender algo, que pregunten en casa a sus maridos, pues no es decoroso que la mujer hable en la asamblea» (1Cor. 14, 33-35). Esta dependencia de la mujer respecto al hombre queda asentada en *Epístola a los Efesios* —«Estad sometidos unos a otros en el temor de Cristo. Las mujeres estén sujetas a sus maridos como al Señor; pues el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia y salvador de su cuerpo. Y como la Iglesia está sujeta a Cristo, así las mujeres deben estarlo a sus maridos» (Ef. 5, 21-24)— y en la *Primera Epístola de San Pedro* —«También vosotros, maridos, convivid sabiamente con vuestras mujeres, que son como un vaso frágil; dadles su parte de honor, como coherederas que son de la gracia de la Vida, para que vuestras oraciones no encuentren obstáculos» (1Pe. 3, 7)—.

31. «No consiento que la mujer enseñe, ni domine al marido, sino que ha de estar en silencio. Pues primero fue formado Adán, después Eva. Y no fue Adán el que se dejó engañar, sino la mujer que, seducida, incurrió en la transgresión» (1Tim. 2, 12-14).

32. INTERIÁN DE AYALA, Juan de. *El Pintor Christiano...*, t. II, p. 339. En relación con este tipo de posturas mantenidas por la Iglesia, donde la mujer desempeña un papel secundario supeditado a la figura del hombre, deben leerse las líneas que Interián dedica a las representaciones caricaturescas realizadas por los Reformados en contra de los Pontífices romanos. Se trata de la figura de la Papisa Juana: «De esta clase, ó jaez son también otras Pinturas, que han esparcido los Hereges, en que representan al Supremo Pastor, y Pontífice de la Iglesia con semblante, gestos y otras señales de muger. A que dio ocasión la abominable fábula, que fingieron los Hereges, y creyeron después los enemigos de la Iglesia, y otros sobradamente simples (por no llamarles necios), de que en cierto tiempo ocupó la Cátedra de San Pedro, y el lugar del Romano Pontífice, una muger Inglesa, la qual, porque tomó el nombre de Juan, se llamó después Juana Papisa. Para persuadir y hacer creible esta patraña, juntaron un montón, y hacina de mentiras, y desatinos». *Ibidem*, t. I, pp. 44-45.

33. A este respecto son sumamente interesantes los pasajes procedentes del *Libro de Proverbios* y *Eclesiástico* (Prov. 18,22; 31,10-31; Eclo. 7,19; 26,1-4; 26,13-28), como lo prueba el siguiente fragmento: «Una mujer virtuosa es corona de su marido, la desvergonzada es carcoma de sus huesos» (Prov. 12,4). Es sumamente interesante el capítulo dedicado por Interián de Ayala a desvelar la verdadera identidad de María, la hermana de Marta, María Magdalena y la mujer pecadora, identificadas por el autor como una sola. Su excesiva longitud impide la reproducción total del razonamiento expuesto por Interián. *Ibid.*, t. I, pp. 329-351.

34. *Ibid.*, t. II, p. 113.

35. «Este milagro tan claro fue ocasión, que la doncella se quisiese tornar Christiana, que de esta suerte suele Dios pagar las obras de piedad, que con los pobres se hacen; y fruto de la misericordia suele ser el conocimiento de la verdad. Padeecía esta Doncella fluxo de sangre. Avisáronla... que si quería sanar de aquella adolescencia tan grande, se bañase en el Lago de San Vicente, que está en tierra de Briviesca. Su padre, que era amigo de los Christianos, por el deseo de ver sana á su hija, la envió al Rey D. Fernando, para que la hiciese curar... Cobró en ella en breve la salud, con bañarse en aquel Lago: después recibió el bautismo, según que lo tenía pensado...». *Ibid.*, t. II, pp. 154-155.

36. *Ibid.*, t. II, p. 322.

37. Interián de Ayala recoge una cita de Clemente Alexandrino en la cual se indica que Pedro, al verla camino del martirio, «... se alegró con efecto por esta vocación, y porque volvía á su mansión. Y que exhortándola, consolándola, y llamándola por su propio nombre, le dixo: ‘Acuérdate del Señor’». *Ibid.*, t. II, p. 223.

38. *Ibid.*, t. II, p. 223.

39. Como citas de autoridad Interián recurre a Ribadeneyra —autor del *Flos Sanctorum*— y al *Prado Espiritual*. *Ibid.*, t. II, p. 460.

40. Interián se preocupa de reproducir las Actas de su martirio, donde se puede comprobar que la vida de Santa Afra se alejaba ampliamente de los que podría calificarse como ejemplar. «Dixole el Juez Gayo: ‘Ofrece sacrificio, no sea caso que te mande azotar afrentosamente delante de tus amantes, que torpemente han vivido contigo’. Respondió Afra: ‘Yo no tengo confusión alguna, sino de mis pecados’». *Ibid.*, t. I, p. 35.

41. Estas consideraciones se observan desde el Antiguo Testamento, como lo atestigua el *Génesis*: «una ayuda que sea adecuada para el hombre...» (Gen. 2, 18) o «El hombre reinará sobre ti» (Gen. 3,16).

42. En la Biblia las faltas y pecados de los hijos suelen ser reprochados a la madre que los ha criado y educado (Prov. 29, 15; 1 Sam. 20, 30) —«Un hijo sabio es la alegría de su padre, un hijo necio la tristeza de su madre» (Prov. 10, 1)—.