

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO  
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)





¿EROTISMO PERVERSO O DÓCIL INOCENCIA?  
LA FIGURA DE SALOMÉ A TRAVÉS DE LA  
INTERPRETACIÓN DE JOSEFA DE AYALA

*Rocío Soto Delgado*  
*Universidad de Málaga*

En las postrimerías del siglo XVI y, particularmente, durante el siglo XVII, la esfera artística se inunda de creaciones plásticas cuyos temas proceden del Antiguo Testamento<sup>1</sup>. Con recurrencia, se escogen aquellos en los que la mujer ostenta un papel preponderante<sup>2</sup>, dando lugar a soportes testimoniales que, en interacción con los diferentes discursos literarios, teológicos o culturales del momento, emiten un determinado juicio acerca de la feminidad.

La imaginaria bíblica desempeñaba un inequívoco ejercicio propagandístico y aspiraba a conducir a la sociedad hacia los preceptos de la Iglesia<sup>3</sup>. Así, el periplo incólume y modélico de estas heroínas bíblicas se erigía como ideal a seguir para las mujeres de los Siglos de Oro. Por el contrario, el conocimiento de fábulas mitológicas debía ser evitada a toda costa, ya que podían apartarlas del camino de la

<sup>1</sup> Bornay, 1998, p. 11.

<sup>2</sup> Los temas más representados pertenecen al *Libro de Judit*, al de Susana, de la profecía de Daniel; al de David y Betsabé, del *Libro II de los Reyes*; Sansón y Dalila, del *Libro de los Jueces*, y la historia de Lot y la de José, del *Génesis* (Bornay, 1998, p. 26).

<sup>3</sup> Cherta, 2002, p. 745.

virtud<sup>4</sup>. A este respecto, el pintor y tratadista Antonio Palomino de Castro y Velasco sostiene:

Y si fuere el sitio, que se ha de pintar, habitación de señoras, debe huirse totalmente de las fábulas, buscando siempre asuntos nobles, decorosos, honestos y ejemplares. Para lo cual hay gran copia de mujeres ilustres en las sagradas letras: como una Ester, Abigail, Débora, Jael, Micob, Judith, etc. Y de letras humanas hay mujeres constantes y valerosas como Cleopatra, Artemisia, Porcia, Lucrecia y las santas, Isabelas de Hungría y Portugal, además de otras ejemplares matronas<sup>5</sup>.

Una de las mujeres que protagonizó mayor número de imágenes fue la heroína judía Judit<sup>6</sup>. Considerada la mujer fuerte por antonomasia de la Biblia, hizo uso de su valor, hermosura e inteligencia para liberar a Betulia, ciudad hebrea sitiada por los asirios. Después de un banquete, Judit entra en la tienda del general Holofernes y aprovechando la ebriedad desmedida de este, le asesta «dos fuertes golpes en el cuello»<sup>7</sup> y posteriormente cercena su cabeza. Tras ello, se la entrega a su empleada, que la guarda en una bolsa. Ambas regresan a la entrada de la ciudad y allí la joven comunica a sus compatriotas: «¡Nuestro Dios me usó a mí para matarlo!»<sup>8</sup>. Asimismo, sostiene que su belleza sedujo fatalmente al general a la vez que niega el ultraje de su castidad, ya que en ningún momento cometió pecado ni mantuvo relaciones sexuales con él<sup>9</sup>. Del mismo modo que la Virgen María venció al pecado original, Judit busca el bien común, lucha por el prójimo y derrota al mal que azora a su pueblo. Por estas razones, se erige como *exemplum virtutis* para la mujer de los Siglos de Oro<sup>10</sup>.

Paradójicamente, las contradicciones inherentes a la sociedad del Barroco también tiñen de una oscura dicotomía a estas mujeres bíblicas. Por un lado, son sometidas a un proceso de masculinización: son fuertes en tanto que poseen atributos “propios” de los varones como

<sup>4</sup> Cherta, 2002, p. 732.

<sup>5</sup> Cherta, 2002, p. 731.

<sup>6</sup> Bornay, 1998, p. 41.

<sup>7</sup> *Judit*, 13, 8.

<sup>8</sup> *Judit*, 13, 15.

<sup>9</sup> *Judit*, 13, 16.

<sup>10</sup> Cherta, 2002, p. 743.

el arrojó, el patriotismo o la determinación<sup>11</sup>. Por el otro, son testigos de la hipersexualización de su cuerpo, piedra angular que actúa como mecanismo de condena, castigo y caída en desgracia<sup>12</sup>:

En el Antiguo Testamento encontramos numerosos pasajes de mujeres en los que el primer dato que se nos da es precisamente su belleza, la hermosura que en muchas ocasiones se asocia a la integridad, no sólo corporal sino, y sobre todo, social. Las mujeres —como Sara, Raquel, Rebeca o Susana— son verdaderamente bellas, percibidas como espejos morales, trascendiendo su belleza interior, su rectitud, al exterior. Sin embargo, la belleza meramente externa, unida a la sexualidad y al deseo sólo acarrea desviación y caída en desgracia. Las tentadoras bíblicas son reflejadas como cuerpos que, en sí mismos, inducen al pecado y que son utilizados por las propias mujeres para llevar a cabo sus aspiraciones: apartar al hombre justo del camino recto y saciar sus instintos más bajos. La apariencia engañosa del pecado aparece íntimamente ligada al cuerpo femenino, que ahora ya no es edificante sino material y corruptible<sup>13</sup>.

Ya en las Sagradas Escrituras, concretamente en el *Génesis*, se evidencian los fundamentos de una doctrina vertebrada por una misoginia de carácter moralista. Este sentencia lo siguiente: «y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará»<sup>14</sup>. Tal fue la trascendencia del agravio cometido por Eva que depositaría, a partir de entonces, la culpa sobre el resto de las mujeres. Estas, prestas a las voluntades del demonio, arrastraban a los hombres hacia el pecado, de ahí que debiesen ser custodiadas y sometidas de forma perenne<sup>15</sup>. No solo es la mujer un instrumento al servicio del demonio, sino que es también vista como causa y detonante de disolución social. Esta ruptura está íntimamente relacionada con uno de los rasgos idiosincráticos de la cultura del Barroco: el control social en un universo que comenzaba a resquebrajarse y la consolidación de unas estructuras estamentales, ideológicas y familiares en las que cada individuo poseía una determinada función. Para llevar a cabo ese cometido, el Antiguo Régimen empleó un mecanismo específico: el honor<sup>16</sup>. Este hallaba su

<sup>11</sup> Cherta, 2002, p. 743.

<sup>12</sup> González González, 2004, p. 215.

<sup>13</sup> González González, 2004, p. 217.

<sup>14</sup> *Génesis*, 3-16.

<sup>15</sup> Sánchez Lora, 1988, p. 39.

<sup>16</sup> Sánchez Lora, 1988, p. 41.

núcleo de actuación en el seno de la familia y trascendía a las diversas facetas en torno a las que una sociedad se orquesta. Es por ello por lo que el honor conyugal pasó a convertirse en un factor de índole básica y esencial<sup>17</sup>. Bajo el yugo de una crisis que amenazaba con dinamitar los principios de ordenación social, la masculinidad, basada no tanto en la personalidad excelsa del varón como en un ejercicio activo de descrédito moral hacia la mujer, se convirtió en un nuevo principio de jerarquización<sup>18</sup>.

Consecuentemente, la cultura del Renacimiento y del Barroco vio correr ríos de tinta a través de centenares de escritos y tratados moralistas que consideraron a la mujer blanco de toda tentación e inductora de pecado y a través de los cuales se pretendía preservar, con la máxima cautela, la honorabilidad y evitar a toda costa la disolución social anteriormente mencionada<sup>19</sup>. Encontramos, por ejemplo, en el poeta y teólogo fray Luis de León (1527-1591), un perfecto interlocutor acerca de la funcionalidad y conductas intachables que la mujer del Antiguo Régimen debía adoptar. Así lo sentencia en su celebérrima obra, *La perfecta casada* (1584):

Porque, así como la Naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca [...] así como a la mujer buena y honesta la Naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones [...] <sup>20</sup>.

A tenor de este discurso, de cuantas representaciones iconográficas de mujeres de la Biblia emergen del arte del Barroco no es sorprendente esperar la siguiente consecuencia: el potencial creador masculino es maquiavélicamente cercenado a través de la intromisión del elemento femenino, que lo coarta y lo termina destruyendo. En efecto, Erika Bornay analizó cómo la Edad Moderna recurrió con frecuencia a la representación de heroínas del Antiguo Testamento como Susana, Judith o Betsabé para retratar un erotismo femenino seductor y/o vil y cruel. Los episodios narrativos escogidos por artis-

<sup>17</sup> Maravall, 1979, p. 66.

<sup>18</sup> Sánchez Lora, 1988, p. 31.

<sup>19</sup> Pérez Baltasar, 2002, p. 104.

<sup>20</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 90.

tas varones, arguye Bornay, poseen un carácter licencioso, están marcados por la violencia y el protagonismo de la mujer se efectúa en tanto que es proveedora del factor erótico, enfatizado en gran medida por la exhibición de su cuerpo desnudo o semidesnudo<sup>21</sup>.

Desde finales del siglo XVI, creadores de toda Europa concebían imagerías eróticas inspiradas en fuentes paganas para el deleite sus mecenas. Tímidamente, este carácter licencioso y ambiguo impregnaría a la iconografía bíblica. Si con la llegada del cristianismo, el vínculo entre imagen y palabra se vuelve el medio más efectivo para la transmisión del mensaje sagrado, la reedición a principios del siglo XVII de la *Biblia Moralizada* y la *Biblia Pauperum* y, por ende, la difusión de sus dibujos, se convirtió en un hito clave en este proceso. Pronto, estas estampas abandonaron su carácter moralizante y pedagógico y sus creadores comenzaron a orientar su mirada a los asuntos bíblicos más atrevidos<sup>22</sup>. El cambio se hizo patente en la pintura a través de artistas pertenecientes a los países de la Reforma. Estos contraatacaron la idolatría que para ellos poseían las obras religiosas haciendo énfasis en aquellos episodios bíblicos de naturaleza impúdica. En una suerte de «sin fin de paradojas y dialécticas irresolubles e imposibles» que caracteriza a los siglos del Barroco<sup>23</sup>, la Contrarreforma católica fue decisiva para que se produjese en sus filas una renovación iconográfica. Así, el decreto tridentino sobre las imágenes religiosas sostenía que las obras debían fomentar la devoción de los feligreses mediante elementos emocionales y sensoriales<sup>24</sup>. Juan Antonio Sánchez López sostiene al respecto:

Y es, precisamente, en ese punto donde las imágenes adquieren más que nunca esa fascinante condición de «artefacto retórico» que nos lleva a asimilarlas a auténticas máquinas parlantes de alto rendimiento a la hora de comunicar, transmitir, persuadir, conmover, enseñar, estremecer, deleitar... *ad oculos*<sup>25</sup>.

De este modo, al acontecer simultáneamente en esta cruzada otras circunstancias que alteraron la estabilidad de la propia Iglesia, esta

<sup>21</sup> Bornay, 1998, p. 27.

<sup>22</sup> Bornay, 1998, pp. 15-17.

<sup>23</sup> Sánchez López, 2017, p. 297.

<sup>24</sup> Bornay, 1998, p. 18.

<sup>25</sup> Sánchez López, 2017, p. 297.

acabó por abandonar la intransigencia de antaño y por volverse más tolerante y permisiva en temas morales y estéticos<sup>26</sup>.

El asunto bíblico de Susana, por ejemplo, narrado en el Libro de Daniel, fue concebido para encomiar la castidad femenina. Susana es una joven judía que un día de calor decide tomar un baño en su jardín. Sin percatarse de ello, es espiada y acosada por dos lascivos ancianos jueces, Arquíán y Sedequía. Ante el rechazo de la joven, Susana es acusada de adulterio y se convierte en víctima de escarnio público. Gracias a la intercesión divina, la muchacha consigue librarse de su castigo, que recae sobre los ancianos. Sin embargo, la mirada concupiscente de algunos artistas metamorfoseó el relato en el vehículo perfecto para ofrecer el cuerpo desnudo y accesible de Susana, ilustrar un erotismo explícito y justificar el placer escópico<sup>27</sup> (figs. 1, 2 y 3).

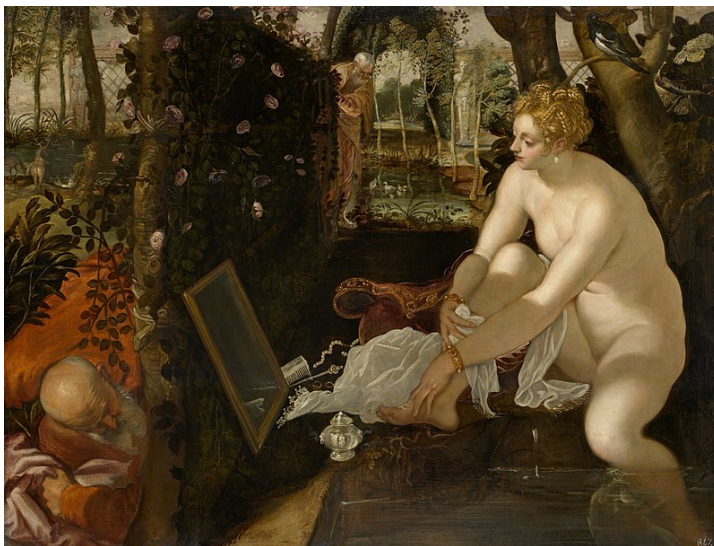


Figura 1. Tintoretto, *Susana y los viejos* (1560-1565), óleo sobre lienzo, Kunsthistorisches Museum, Viena (Austria). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Susana\\_y\\_los\\_viejos\\_%28Tintoretto%29#/media/Archivo:Jacopo\\_Robusti\\_called\\_Tintoretto\\_-\\_Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_%28Tintoretto%29#/media/Archivo:Jacopo_Robusti_called_Tintoretto_-_Susanna_and_the_Elders_-_Google_Art_Project.jpg).

<sup>26</sup> Bornay, 1998, p. 19.

<sup>27</sup> Parker, Pollock y Vázquez Ramil, 2021, p. 32.





Figura 2. Giuseppe Cesari, *Susana y los viejos* (c. 1606), óleo sobre cobre, Colección privada.

Recuperado de  
 <[https://arthive.com/es/artists/2438~Cesari\\_Giuseppe\\_Cavalier\\_dArpino/works/523610~Susana\\_y\\_los\\_viejos#show-work://523610](https://arthive.com/es/artists/2438~Cesari_Giuseppe_Cavalier_dArpino/works/523610~Susana_y_los_viejos#show-work://523610)>.



Figura 3. Guido Reni, *Susana y los viejos* (1620-1625), óleo sobre lienzo, National Gallery,

Londres (Reino Unido). Recuperado de <  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Guido\\_Reni\\_-\\_Susannah\\_and\\_the\\_Elders\\_NG196.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Guido_Reni_-_Susannah_and_the_Elders_NG196.jpg)>.

La sensualidad también permea otros relatos bíblicos, de modo que Judit será erotizada en versiones como las de Giovanni Baglione o Rubens, en las que muestra sus pechos en el momento en el que ejecuta el violento acto (figs. 4 y 5).



Figura 4. Giovanni Baglione, *Judit con la cabeza de Holofernes* (1608), óleo sobre lienzo, Galería Borghese, Roma (Italia). Recuperado de <https://www.collezionegalleriaborghese.it/en/opere/judith-and-holofernes#&gid=1&pid=015>.



Figura 5. Pedro Pablo Rubens, *Judit con la cabeza de Holofernes* (h. 1616), óleo sobre lienzo, Museo Herzog Anton Ulrich, Brunswick (Alemania). Recuperado de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_Judith\\_with\\_the\\_Head\\_of\\_Holofernes\\_-\\_WGA20269.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Peter_Paul_Rubens_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes_-_WGA20269.jpg).

El prisma bajo el cual las mujeres interpretan los temas del Antiguo Testamento es también heterogéneo y poliédrico. La heroicidad

femenina es, por ejemplo, una noción presente en la obra de Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, 1653) durante toda su carrera<sup>28</sup>. Su *Susana* no es una joven complaciente, sino vulnerable y atemorizada cuyo pánico provocado por el intento de violación al que está siendo sometida se refleja visiblemente en su rostro y en el encogimiento de su cuerpo<sup>29</sup> (fig. 6). Por su parte, la heroína de Betulia, Judit, es protagonista de muchas de las versiones de la pintura italiana. Enérgica y valiente, lleva a cabo con deliberación y violencia el asesinato de Holofernes y libra a su pueblo del asedio enemigo<sup>30</sup> (fig. 7). A modo de contrapunto, Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-Bologna, 1665) representaría, en su caso, a una Judit hermosa, engalanada, casi insensible e impertérrita que más bien aprovecha la escena para exhibir su belleza (fig. 8). Como sugieren Griselda Pollock y Rozsika Parker, esta comparación «demuestra que no compartían cualidades por el hecho de ser mujeres, ni había una feminidad esencial»<sup>31</sup>.



Figura 6. Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos* (1610), óleo sobre lienzo, Castillo Weissenstein, Pommersfelden (Alemania). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Susana\\_y\\_los\\_viejos\\_\(Gentileschi,\\_Pommersfelden\)#/media/Archivo:Susanna\\_and\\_the\\_Elders\\_\(1610\),\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_(Gentileschi,_Pommersfelden)#/media/Archivo:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg).

<sup>28</sup> Pérez Carreño, 1993, p. 56.

<sup>29</sup> Parker, Pollock y Vázquez Ramil, 2021, p. 32.

<sup>30</sup> Parker, Pollock y Vázquez Ramil, 2021, p. 49.

<sup>31</sup> Parker, Pollock y Vázquez Ramil, 2021, p. 54.



Figura 7. Artemisia Gentileschi, *Judit decapitando a Holofernes* (1620-1621), óleo sobre lienzo, Galería Uffizzi, Florencia (Italia). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Judit\\_decapitando\\_a\\_Holofernes\\_\(Gentileschi,\\_Florencia\)#/media/Archivo:Judit\\_decapitando\\_a\\_Holofernes,\\_por\\_Artemisia\\_Gentileschi.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Judit_decapitando_a_Holofernes_(Gentileschi,_Florencia)#/media/Archivo:Judit_decapitando_a_Holofernes,_por_Artemisia_Gentileschi.jpg).



Figura 8. Elisabetta Sirani, *Judit con la cabeza de Holofernes*, óleo sobre lienzo, The Walters Art Museum, Baltimore, (Estados Unidos). Recuperado de <https://art.thewalters.org/detail/9874/judith-with-the-head-of-holofernes/>.

La fascinación suscitada por estas heroínas veterotestamentarias no soslayó, en absoluto, el protagonismo de Salomé, otra mujer que, capturada por las garras de la misoginia, acabó por encarnar el ídolo de perversidad por excelencia de la iconoesfera contemporánea y aglutinar los rasgos idiosincráticos de la *femme fatale* decimonónica. Su historia, recogida en el Nuevo Testamento, concretamente en los Evangelios de Mateo y Marcos es, a todas luces, el periplo de una joven sin pasado, inocente, dócil e insignificante pero fatalmente decisoria en la vida de un hombre que, literalmente, perdió la cabeza por una mujer: San Juan Bautista. Considerado último profeta de Israel y anticipador de la llegada del Mesías, este descubrió la relación adúltera entre Herodes Antipas, último tetrarca de Galilea, y Herodías, esposa de su hermano Filipo y artífice e instigadora del crimen perpetrado. En la celebración del cumpleaños del gobernante, Herodías, incestuosa y frívola, hallaría en su hija, una virgen púdica e innominada<sup>32</sup>, un *alter ego*, un brazo ejecutor en el apogeo de su belleza y juventud a través del cual efectuar su venganza. Sumisamente, la hija de Herodías lleva a cabo una danza que, como canto de sirena, hipnotiza y excita la fantasía del viejo tetrarca que promete extasiado: «Todo lo que me pidas te daré, hasta la mitad de mi reino»<sup>33</sup>. La joven, «instruida primero por su madre»<sup>34</sup>, pide la decapitación del Bautista, recibe su cabeza en una bandeja y finalmente la posa en manos de su triunfante madre<sup>35</sup>.

Sin embargo, mientras que de los relatos protagonizados por estas mujeres emana un espectacular derroche creativo en otros países, la plástica del Barroco español adolece en gran parte de su ausencia<sup>36</sup>. Fue también ese el sino de Salomé, quien ostenta un protagonismo exiguo —a excepción de la versión del pintor sevillano Juan de Valdés Leal que representa su efigie danzante alrededor del año 1675— (fig. 9). Por el contrario, es la cabeza exenta del Bautista sobre una bandeja, presente en el arte cristiano desde época bizantina, la que

<sup>32</sup> En los Evangelios no se menciona el nombre de la joven. Es el historiador judío Flavio Josefo, quien la bautiza con el nombre de Salomé en el siglo I d. C en su obra *Antigüedades judías*.

<sup>33</sup> *Marcos*, 6, 23.

<sup>34</sup> *Mateo*, 14, 8.

<sup>35</sup> «Saliendo ella, dijo a su madre: ¿Qué pediré? Y ella le dijo: La cabeza de Juan el Bautista» (*Marcos*, 6, 24).

<sup>36</sup> Álvarez Seijo, 2020, p. 253.

proliferó en el arte de los Siglos de Oro como motivo iconográfico *per se*<sup>37</sup>. Su exacerbada crudeza capaz de provocar gran *admiratio* en los fieles se materializa en las obras escultóricas de artistas como Luisa Roldán (fig. 10), Juan de Mesa o Juan Martínez Montañés. De los pinceles de creadores sevillanos como Francisco de Herrera el Viejo (fig. 11), Valdés Leal o Sebastián de Llanos Valdés, las cabezas —que suelen aparecer sobre una mesa— se antojan parte de un *atrezzo* teatral y adquieren el tono de una verdadera naturaleza muerta, de naturaleza humana y sagrada<sup>38</sup>.



Figura 9. Juan de Valdés Leal, *La danza de Salomé ante Herodes* (1673-1675), óleo sobre lienzo, Museo de Bellas Artes de Asturias (España). Recuperado de <http://www.museobbaa.com/obra/la-danza-salome-ante-herodes/>.

<sup>37</sup> Pleguezuelo, 2016, p. 30.

<sup>38</sup> Pleguezuelo, 2016, pp. 40-41.



Figura 10. Francisco de Herrera el Viejo, *Cabeza de santo degollado* (siglo XVII), óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid (España). Recuperado de <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cabeza-de-santo-degollado/9a7f0a5e-1ff1-4c4a-87e6-3db435197538>>.



Figura 11. Luisa Roldán, *Cabeza de San Juan Bautista* (c. 1692-1706), terracota, Hispanic Society of America, Nueva York (Estados Unidos). Recuperado de <<https://artherstory.net/finding-luisa-roldan-a-north-american-road-trip/>>.

Al hilo del discurso, resulta de especial significación orientar nuestra mirada hacia la obra de Josefa de Ayala, nacida en Sevilla en 1630 y residiada desde su infancia hasta su muerte en la ciudad portuguesa de Óbidos en 1684. Descrita en 1734 por el cronista Damião Froes Perym como «bem conhecida dentro, e fora do Reyno pelas fuas pinturas»<sup>39</sup>, la pintora fue una figura estimada y reconocida en su época, con una producción dilatada y cotizada y una intensa red de contactos y tramas profesionales. Pese a ello, su trabajo artístico ha sido objeto de la falta de visibilidad que sigue rodeando la actividad de las creadoras plásticas del panorama artístico de los Siglos de Oro. Su padre, el también pintor portugués Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), se trasladó a Sevilla y tras ser autorizado por el Gremio de Pintores a desempeñar profesionalmente el arte de la pintura, se codeó con pintores como Juan de Roelas, Francisco de Zurbarán o Herrera el Viejo, de quien recibiría formación<sup>40</sup>. De acuerdo con la condición familiar y económica del taller, Baltazar, dueño de un obrador en Sevilla primero y en Portugal después, incorporaría a su hija como pupila, instruyéndola en técnicas y formas vernáculos andaluzas<sup>41</sup>. En el año 1634, Josefa se traslada a Portugal e ingresa posteriormente en un cenobio en Coímbra, donde concibe sus primeros grabados a la edad de dieciséis años. Tras retornar en una fecha desconocida junto a su familia, ya asentada en Óbidos, su actividad artística se reanuda y se hace continuada a partir de 1653, momento en el que comienza a colaborar con su padre y a cosechar una carrera propia. Su práctica de firmar la gran mayoría de las obras que ejecutó, a veces con su apellido materno y otras aludiendo a su lugar de origen «em Óbidos» favoreció innegablemente a la visibilidad de su obra. A la edad de treinta años, la pintora se emancipa de sus padres y comienza a vivir en compañía de dos sirvientes primero y de dos sobrinas huérfanas después. En su testamento, datado en 1684, Josefa se denominó a sí misma «donzela emancipada com licença dos país» y «moler donzella que nunca cazou»<sup>42</sup>. El inventario de sus bienes—repartidos entre su madre y sus dos sobrinas— nos

<sup>39</sup> «Conocida dentro y fuera del reino portugués por sus pinturas» (Perym, *Theatro heroico, abecedario histórico e catálogo das mulheres illustres...*, p. 493).

<sup>40</sup> Serrão, 2013, p. 20.

<sup>41</sup> Alfêres Pinto, 2010, pp. 18-19.

<sup>42</sup> «Donzella emancipada con el permiso de sus padres» y «mujer donzella que nunca se casó» (Alfêres Pinto, 2010, p. 21).



advierte del holgado estatus financiero que Josefa ostentó en vida, propiciado por su consagración profesional a la pintura.

Josefa de Ayala cultivó diferentes técnicas como el grabado, el óleo sobre cobre y el óleo sobre lienzo y concibió obras de temática predominantemente religiosa tanto de pequeño formato como retablos. Aquellas protagonizadas por mujeres son, casi en su totalidad, de carácter religioso y hagiográfico, centrándose en la Virgen María y en santas como Santa Catalina —quien protagonizaría abundantes obras de su producción—, Santa Teresa, Santa Clara, Santa Justa o Santa Rufina. Especial trascendencia adquiere, por lo tanto, su particular interpretación del episodio bíblico del Nuevo Testamento que viene siendo objeto de estudio del presente texto.

Ejecutada en la década de 1660, esta primera miniatura nos muestra a Herodes, con turbante musulmán, a Salomé portando la cabeza del Bautista y a un personaje femenino que parece tratarse de Herodías (fig. 12).



Figura 12. Josefa de Ayala, *Salomé presentando a Herodes la cabeza de San Juan Bautista* (c. 1660-1670), óleo sobre cobre. Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa. Recuperado de Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisboa, IPPC, 1993.

Con poses estudiadas y teatrales, se reúnen alrededor de una mesa en la que se dispone un violín y están ataviados con ricos ropajes en los que la artista se deleita en el detallismo y la sensualidad de las cualidades táctiles de los bordados y las joyas. Los tipos de rostro, de

narices afiladas, cejas altas y ojos grandes y almendrados responden a los modelos prototípicos usados por Ayala en sus figuras. Un telón ondulante que se despliega desde los lados y que cubre parcialmente una columna estriada a la derecha provee a la escena de un marcado carácter teatral. En este cobre, Josefa lleva a cabo el recurso de iluminación «a la candela» —uno de los recursos favoritos de la pintora—, en la que una única fuente de luz procedente de la vela situada en el centro de la mesa acentúa los tonos cálidos, luminosos e intensos de los ropajes y proyecta fuertes contrastes entre las zonas iluminadas y las zonas en penumbra<sup>43</sup>. Si el cabello constituye un agente fetichista capaz de vehicular el poder sexual y la máxima de las pasiones, el pelo de Salomé, adornado con una diadema, tiene un carácter jovial e ingenuo. El atuendo que viste, discreto en cuanto a exhibición carnal, se encuentra lejos de reverberar una seducción explícita propia de una de las supuestas mayores seductoras de la historia<sup>44</sup>. Si bien el momento más representado es la decapitación del Bautista o la recepción por Salomé de la cabeza de este, la iconografía que elige Josefa es inusual<sup>45</sup>: Herodes y Salomé en lo que parece una disputa sobre la cabeza del santo<sup>46</sup>. Sin embargo, la composición de Ayala no posee tal vigoroso drama ni encarna el tema de la moralidad activa o el triunfo del bien sobre el mal, más bien tiene un sabor anecdótico en el que la claroscuro teatralidad y el registro decorativista tienden a mitigar horror de la escena<sup>47</sup>.

Una segunda versión de mayor formato —custodiada en una colección particular madrileña y firmada como «Joseph d’Ayalla» en el brazo de la silla de Herodes— presenta a Salomé tocando un laúd frente al atónito monarca que se inclina hacia la cabeza cortada del Bautista, dispuesta como obsequio sobre la mesa festiva<sup>48</sup> (fig. 13).

<sup>43</sup> Sullivan, 1982, p. 28.

<sup>44</sup> Santos, 2007, pp. 235-240.

<sup>45</sup> Son frecuentes aquellas escenas en las que Salomé danza en el festín de Herodes; se lleva a cabo la decapitación de San Juan; el verdugo presenta la cabeza del santo a la hija de Herodías o en las que Salomé entre la cabeza cercenada en una bandeja a su madre (Réau, 1996, pp. 512-516).

<sup>46</sup> Sullivan, 1982, p. 28.

<sup>47</sup> Sullivan, 1982, p. 29.

<sup>48</sup> Sullivan, 1982, p. 28.



Figura 13. Josefa de Ayala, *Salomé* (c. 1660-1670), óleo sobre cobre. Colección particular, Madrid. Recuperado de Vítor Serrão, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisboa, IPPC, 1993.

Si bien el origen iconográfico de la representación es desconocido, la figura de la princesa tocando el instrumento nos remite a algunas obras de bambochadas y jugadores de cartas del pintor sienés Rutilio Manetti (1571-1639)<sup>49</sup> (fig. 14).



Figura 14. Rutilio Manetti, *Giocatori e suonatori a lume di candela* (1620-1626), óleo sobre lienzo. Colección Chigi Saracini, Siena. Fotografía de la Fototeca Federico Zeri.

<sup>49</sup> Serrão, 1993, p. 139.

Cabe además subrayar la existencia de una tercera versión lisboeta que en términos iconográficos reproduce el cobre anterior (fig. 15).



Figura 15. Josefa de Ayala y taller, *Salomé* (c. 1660-1670), óleo sobre lienzo. Colección particular, Lisboa. Recuperado de Vitor Serrão, *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisboa, IPPC, 1993.

La que destaca por ser una ejecución aparentemente más despreocupada lleva a expertos como Vitor Serrão a suponer que se trata del cumplimiento de un «pedido menor» y quizás más económico, solicitado expresamente por un cliente desconocido cuya voluntad consistiese en adquirir una obra previamente concebida por la artista. A pesar de que el lienzo, bastante deteriorado, experimentó una importante restauración, la participación colectiva parece apreciarse con claridad en el efecto claroscurota deficiente, en la presencia de un dibujo algo duro o en el *atrezzo* ejecutado sin esa naturaleza decorativa tan idiosincrásica de la obra joséfica<sup>50</sup>. Cabe destacar que cuando Baltazar fallece en 1674, es su otra hija Basília la que hereda el taller familiar, lo que puede revelar la existencia de un atelier propio administrado por Josefa donde la intervención de diferentes manos en esta versión pudo hacerse más que factible<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Serrão, 1993, p. 139.

<sup>51</sup> Oliveira Caetano, 2015, p. 62.

Esta tradición iconográfica y representativa, así como la extraordinaria capacidad inspiradora de Salomé sería recogida en el siglo XIX en su momento finisecular para convertirla en un verdadero mito contemporáneo. En la consolidación como *femme fatale* de la princesa hebrea, las plumas de autores como Oscar Wilde o Joris-Karl Huysmans fueron decisivas. El primero bosquejó en 1891 sobre el papel el máximo sincretismo orgiástico y necrófilo entre el Eros y el Tánatos al presentar a una Salomé enamorada de San Juan y a este convertido en objeto constante de sus insinuaciones y acoso<sup>52</sup>. El segundo, por su parte, ofreció en *A rebours* (1884) una descripción del arquetipo de mujer fatal inspirada por la Salomé del artista francés Gustave Moreau. En ella, la joven es definida no solo como «la bailarina que disuelve la voluntad de un rey» sino como «una deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena»<sup>53</sup>.

No cabe duda de que Salomé fue, simultáneamente, víctima y verdugo de una misoginia de la que parece escapar en los pinceles de la pintora hispanolusa. Como también hizo Artemisia Gentileschi, el carácter disidente de sus versiones refleja poderosamente que las mujeres han alterado las formas de representación dominantes conforme a su criterio y sus diferentes experiencias<sup>54</sup>.

No obstante, la historia del arte feminista, desde su nacimiento en la década de los setenta, ha sometido a revisión aquellas imágenes occidentales en las que las mujeres aparecen. El hallazgo resultante de este análisis crítico es ostensible: el arte no solo es un reflejo directo de las dinámicas de poder existentes en la sociedad patriarcal sino que poseen un enérgico rol de prescripción y proscripción<sup>55</sup>. Así lo escribe Linda Nochlin en su ensayo «Women, Art, and Power» («Mujeres, arte y poder»):

Las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular, algunos artistas más que otros, sobre el poder y la superioridad de los hombres sobre las mujeres, unos prejuicios que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de

<sup>52</sup> Bornay, 2010, p. 109.

<sup>53</sup> Bornay, 2010, p. 99.

<sup>54</sup> Parker, Pollock y Vázquez Ramil, 2021, pp. 49-52.

<sup>55</sup> Mayayo, 1999.

la obra [...]. Se trata de prejuicios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer; de su disponibilidad sexual; su papel como esposa y madre; su íntima relación con la naturaleza; su incapacidad para participar activamente en la vida política. Todas estas nociones [...] constituyen una especie de subtexto (es decir, de texto oculto) que se oculta detrás de casi todas las imágenes de mujeres<sup>56</sup>.

A este respecto, Patricia Mayayo nos advierte: el llamado «discurso de la excelencia» que idealiza ciertas cualidades y evalúa negativamente otras, constituye en sí mismo un tipo de juicio moral. Tanto «las imágenes de mujeres fieles o devotas como las de arpías malvadas o licenciosas son construcciones ideológicas destinadas a regular los límites socialmente aceptables de la feminidad», sostiene la autora<sup>57</sup>. Por ello, no solo es importante evitar examinar la naturaleza positiva o negativa de las imágenes de mujeres, sino admitir que cualquier representación, vilipendie o elogie, produce significados diversos en torno a estas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALFERES PINTO, Carla, *Josefa de Óbidos*, Lisboa, QuidNovid, 2010.
- ÁLVAREZ SEIJO, Begoña, «Judith y Holofernes de Antonio de Pereda. Una excepcional representación de poder femenino en la pintura española del siglo XVII», *Boletín de Arte-UMA*, 41, 2020, pp. 253-257.
- BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Emma, «La mirada del deseo: la representación de la mujer deseada en el Antiguo Testamento», en María José de la Pascua, María del Rosario García-Doncel y Gloria Espigado (eds.), *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 215-225.
- LUIS DE LEÓN, fray, *La perfecta casada*, Barcelona, Ediciones 29, 1990.
- MAYAYO, Patricia, «Imágenes de la mujer» [reseña al libro de Erika Bornay *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Madrid, Cátedra, 1998], *Revista de Libros*, 1 de septiembre de 1999, s. p., <<https://www.revistadelibros.com/mujeres-de-la-biblia-en-la-pintura-del-barroco>>.

<sup>56</sup> Mayayo, 2019, p. 139.

<sup>57</sup> Mayayo, 2019, p. 173.

- MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, 9.ª ed., Madrid, Cátedra, 2019.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1979.
- OLIVEIRA CAETANO, Joaquim, «Josefa de Ayala (1630-1684): pintora e “donzela emancipada”», en AA. VV, *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015, pp. 61-74.
- PARKER, Rozsika, y POLLOCK, Griselda, *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*, trad. de Raquel Vázquez Ramil, Madrid, Akal, 2021.
- PÉREZ BALTASAR, María Dolores, «La imagen cultural de la mujer en los moralistas de la Edad Moderna», en Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, vol. 3, pp. 99-118.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, *El arte y sus creadores, 13: Artemisia Gentileschi*, Madrid, Historia 16, 1993.
- PERYM FROES, Damiao de, *Theatro heroico, abecedario histórico e catálogo das mulheres illustres em armas, letras, açoens heroicas e artes liberaes*, Lisboa, Régia Oficina Silviana e da Academia Real, 1734.
- PLEGUEZUELO, Alfonso, «Dos cabezas cortadas atribuibles a Luisa Roldán en la Hispanic Society of America», *Archivo Español de Arte*, 353, 89, 2016, pp. 29-42.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. T. 1, Iconografía de la Biblia. Vol. 2, Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, «La eficacia de las imágenes. Resumen de la conferencia dictada en el ciclo “El arte en la Europa de las religiones. El Barroco”», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 17, 2017, pp. 297-303.
- SÁNCHEZ LORA, José Luis, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- SANTOS, Maria João, *As mulheres nas pinturas de Josefa de Ayala e Artemisia Gentileschi. A nudez, o vestuário e os tecidos como instrumentos da sensualidade sarroca*, Tesis doctoral, Lisboa, Universidade Aberta, 2007.
- SERRÃO, Vitor (coord.), *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Lisboa, IPPC, 1993.
- SERRÃO, Vitor, «Josefa d’Óbidos (1630-1684). A pintora, “molher emancipada que nunca cazou”, e o elogio da inocência. A “escola de Óbidos” e os novos “géneros” da pintura», en Raquel Henriques da Silva y Sandra Leandro (eds.), *Mulheres pintoras em Portugal, de Josefa d’Óbidos a Paula Rego*, Évora, Esfera do Caos, 2013, pp. 16-39.

SULLIVAN, Edward J., «Herod and Salome with the Head of John the Baptist by Josefa de Ayala», *Notes in the History of Art*, 1.2, 1982, pp. 26-29.