



**Juan de Roelas: *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla). Fotografía de María del Rosario Murciano.**

Así que, aunque sea verdad que la Virgen no aprendería de su madre, pero que en lo exterior se llegaría a pedirle lección, y querría que pareciese que le enseñaba, por hacer aquel acto de humildad y atribuir aquella gloria a su madre<sup>24</sup>.

Los argumentos de Pacheco se deslizan progresivamente de la maestra a la alumna, no preguntándose cómo y de quién aprendería Santa Ana a leer para poder enseñar, sino focalizando su comentario en la figura de la Virgen: «por todas estas razones, y otras muchas que yo excuso, bien se compadece pintar a la Santa Niña leyendo delante de su madre»<sup>25</sup>. Más adelante intentaremos averiguar cuáles son las razones que Pacheco evita comentar y que le hacen excusar una representación no autorizada por la tradición; baste señalar que su desplazamiento en el análisis de las figuras, de la madre a la hija, elimina la asociación maternidad/lenguaje. El fervor mariano de Pacheco atribuye a María, «toda ciencia natural y sobrenatural» por «su purísima concepción» y por «la enseñanza del Espíritu Santo, lección de Escritura y experiencia». Si «fue maestra», «tuvo don de lenguas» y «enseñó por escrito», no fue porque sus padres le enseñaran las letras hebreas «pues la apartaron de sí y entraron en el templo de menos de tres años»<sup>26</sup>. Por otra parte, resulta obvio que el concepto de «verosimilitud» narrativa de Pacheco es una construcción imaginaria que utiliza los parámetros de las autoridades refrendadas por el poder eclesiástico. Si reconstruimos, con Ida Magli, la vida de María según las reglas de la sociedad hebrea de su tiempo (que seguían vigentes en la Palestina ocupada por los romanos) encontramos que como en el caso de cualquier niña hebrea de condición modesta, su educación tendría lugar en la casa, donde aprende a realizar una serie determinada de tareas:

*provvedere al fabbisogno di acqua che deve essere attinta al pozzo, macinare il grano, cuocere focacce e verdure, tessere le stoffe indispensabili alla confezione di abiti e coperte. Per la femmina non é prevista nessuna educazione intellettuale. Impara a memoria la preghiera delle diciotto benedizioni che é tenuta a recitare ogni giorno e ascolta il padre se ne ha il tempo, quando riferisce in casa ciò che è stato detto nella Sinagoga*<sup>27</sup>.

El juicio de Pacheco sobre la representación de Santa Ana dando lección a Nuestra Señora es negativo<sup>28</sup>, en primer lugar, por infringir las reglas del decoro (adecuación de la materia narrativa a la forma pictórica) y en segundo lugar, por atribuir el magisterio de María a Ana y no al Espíritu Santo:

Y así, impropriamente, se pinta aprendiendo, pues en tan tierna edad, era naturalmente, incapaz de este ejercicio, mas entrada en el Templo, enseñada del cielo, luego leía en todos los libros sagrados y profetas, como testifica Mantuano en sus versos y, así, concluyo en que, con más razón, rendiremos la gloria de este magisterio al Espíritu Santo, pues lo ejercitó más en la Virgen nuestra Señora que en ninguna otra pura criatura, y quedará logrado mi discurso y desaficionados los devotos de esta pintura<sup>29</sup>.

El rechazo explícito de Pacheco a un magisterio femenino y su interés en desaficionar a los devotos de esta pintura contradicen la popularidad de dicha representación iconográfica. La lectura interpretativa de la escena como indicio semiótico señala,

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Op. cit., pág. 222.

<sup>26</sup> Op. cit., págs. 222-223.

<sup>27</sup> Ida Magli, *La Madonna*, Rizzoli, Milano, 1987, pág. 38.

<sup>28</sup> Si bien, *Mâle*, Op. cit., pág. 350, nota 3, menciona a Pacheco como uno de los defensores de esta representación.

<sup>29</sup> Pacheco, Op. cit., pág. 223.

por otra parte, hacia un referente no explícito por Pacheco: la experiencia educativa de las jóvenes a través del aprendizaje de la lectura con una maestra, traducida en el código pictórico de la iconografía religiosa<sup>30</sup>. Esta hipótesis tiene en cuenta que las imágenes no son un medio directo de representar la realidad, sino signos que presentan una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia y que encubren un mecanismo de representación opaco, deformador y arbitrario, es decir, un proceso de mistificación ideológica en una determinada tipología cultural. Para interpretar el indicio necesitamos una lectura a dos niveles, el iconográfico atento a la catalogación de los motivos simbólicos en particular y el iconológico referido al horizonte simbólico de la imagen<sup>31</sup>.

## El libro y las figuras femeninas

Parecería tautológico afirmar que la representación pictórica del libro es posterior a la invención de la imprenta. Sin embargo, hasta ese momento crucial en la historia de la alfabetización y de la educación en la Edad Moderna, el valor simbólico del libro se encuentra asociado al códice manuscrito, de escasa circulación y de gran valor. La copia manuscrita presupone un conocimiento de la escritura, un aprendizaje posterior y diferente al de la lectura, y suele estar asociada a los centros de copistas medievales, en particular a monasterios o centros cortesanos. Por otra parte, en la iconografía religiosa el «Libro» es la «Biblia» y es común la representación de apóstoles, obispos, abades y abadesas con un libro en la mano, el cual no es un emblema distintivo de ningún santo en particular<sup>32</sup>. En cualquier instancia, el libro simboliza una cultura letrada y por tanto la pertenencia a una élite minoritaria<sup>33</sup>.

El libro en combinación con una figura femenina<sup>34</sup> parece indicar una actividad religiosa de aceptación-transmisión de una ley divina, pues es índice de la Ley de la Escritura, como en el caso de la Sibila Pérsica. La Sibila Pérsica suele estar representada como una mujer anciana con un libro abierto —como a veces la Cumana—, una linterna, y en ciertas ocasiones con una serpiente a sus pies. Predica el nacimien-

<sup>30</sup> Luis Prieto, «L'interpretazione di indizi», en *Saggi di Semiotica*, vol. II, Einaudi, 1990, págs. 87-121.

Con la interpretación del indicio, en este caso la imagen de Ana enseñando a leer a la Virgen, «Si cerca infatti di acquisire un sapere a proposito di un oggetto distinto del indizio: questo oggetto costituisce l'oggetto al quale l'invia o si riferisce il sapere che si cerca d'acqui-

sire con l'interpretazione dell'indizio e costituisce di conseguenza il referente di tal sapere», pág. 89.

<sup>31</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image. Text. Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1986, pág. 108.

<sup>32</sup> F.C. Husenbeth, *Emblems of Saints*, A.H. Goose & Co, Norwich, 1882, pág.

245. Vid. Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959.

<sup>33</sup> «Literacy can be restricted to special groups such as the clergg», pág. 93. Walter H. Ong, *Orality and Literacy*, Methuen, London, 1982.

<sup>34</sup> Las figuras alegóricas como la Gramática en el ciclo de las Artes liberales es-

tán marcadas por una ambigüedad genérica (arbitrariedad) propia del carácter «abstracto» de los sistemas representados. Vid. Cesare Ripa, *Iconologia*. Sala delle Arti Liberali de los apartamentos Borgia en el Vaticano. Vid. Sabina Poeschel, «A Hitherto Unknown Portrait of a Well-Known Roman Humanist». *Renaissance Quarterly*, XLIII, I, 1990, págs. 146-154.

to de Dios y la caída de Satán, y es su función profética la que transmitifica el viejo mito griego en leyenda romana y en interpretación cristiana desde los orígenes de la antigua liturgia<sup>35</sup>. En los Libros de Horas encontramos escenas de damas con libros o en actitud de leer o escribir<sup>36</sup>, pero quizá sea en la pintura renacentista donde la proliferación de la escena haga adquirir al libro su mayor fuerza simbólica. En la pintura narrativa del Carpaccio (Gallerie dell'Accademia, Venezia), un libro, depositado sobre una escribanía circundada por anaqueles en la estancia de Santa Úrsula, adquiere una fuerza simbólica extraordinaria. Úrsula duerme un sueño profético que parece conectarse íntimamente con la lectura del libro<sup>37</sup>.

Un trabajo exclusivo merecería el catálogo iconográfico de las representaciones renacentistas de la Anunciación. María, ante un libro abierto, recibe la visita de un ángel y acepta la palabra-ley en el escenario íntimo de una estancia femenina donde no suele faltar un escritorio y algunos códices o libros, como en la pintura de Fray Angelico o en la *Anunciación* de Leonardo de la National Gallery (Londres). Antonello da Messina parece culminar su arte pictórico en sus retratos aislados de una *Madonna leggente*<sup>38</sup>. Pero en todos estos casos, la imagen del libro aparece en relación con una única figura femenina indicando una actividad solitaria de lectura cuyo simbolismo religioso parece ser la observación de la ley y la recepción de una «ciencia infusa», conocimiento y logos, a través del Espíritu Santo.

El factor iconográfico más sorprendente de la representación de Santa Ana que enseña a leer a María niña es la interacción entre dos figuras femeninas y el libro, es decir, entre una figura que enseña y una que aprende. Para interpretar esta escena es necesario atender al horizonte simbólico e iconológico de la época a través de los discursos sobre la mujer y la educación. ¿Responde la escena a un referente real o imaginario de prácticas culturales? ¿Qué significado podemos atribuir al libro y a la escena?

## El libro y la educación femenina

Si intentamos investigar los planes de educación para la mujer en los siglos XVI y XVII no podremos dirigirnos a los registros de Colegios y Universidades, y sin embargo, algún maestro o maestra debió enseñar a leer a las lectoras que se inscriben

<sup>35</sup> F.C. Husenbeth, «Iconography of the Sibyls», Op. cit., págs. 405, 406 y 408.

<sup>36</sup> Les Heures d'Anne de Bretagne.

<sup>37</sup> Patricia Fortini Brown, Venetian Narrative Pain-

ting in the Age of Carpaccio, Yale University Press, New Haven & London, 1988. Fortini apunta el detalle de que una de las mecenas del ciclo de Santa Úrsula era una dama veneciana, y que el cuadro provocó los versos de una rimadora. La «Es-

cuela de Santa Úrsula» era una congregación mixta de caballeros y damas venecianas interesados en las artes.

<sup>38</sup> Estas «madonne» parecen tener su origen en retratos y representaciones religiosas holandesas y alema-

nas. Vid. Antonello da Messina, *Atti del Convegno di Studi tenuto a Messina, dal 29 novembre al 2 dicembre 1981, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, specialmente immagini*, págs. 5, 6, 8, 11 y 26.