



II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2010

**II CONGRESO VIRTUAL SOBRE
HISTORIA DE LAS MUJERES.
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2010)**



**LAS ICONOGRAFÍAS DE SANTA ANA COMO PRECEDENTES DE LA
INMACULADA CONCEPCIÓN, EL BESO DE LA PUERTA DE JERUSALÉN Y
LA SAGRADA PARENTELA. EL TRIUNFO DE LA MUJER EN LA ESTIRPE
DE CRISTO.**

Pablo Jesús Lorite Cruz.

pablochechu@gmail.com

Las iconografías de Santa Ana como precedentes de la Inmaculada Concepción, el beso de la Puerta de Jerusalén y la Sagrada Parentela. El triunfo de la mujer en la estirpe de Cristo.

Pablo Jesús Lorite Cruz.
pablochechu@gmail.com

Para este segundo congreso de historia de la mujer, queremos presentar una figura femenina e histórica que se puede considerar como la matriarca de una estirpe de mujeres que definen a la familia de Cristo, concretamente nos referimos a su abuela materna, Santa Ana.

Curiosamente no ha trascendido ni a la historia ni a la leyenda y por supuesto a la iconografía los abuelos paternos de Jesús, bien es cierto que San José es considerado como el padre putativo de Cristo, pero sin embargo en los evangelios es su estirpe la que marca la familia que debía de recoger en su seno al Mesías, es una línea marital en la cual se conocen muy pocas mujeres, en todo caso la mujer de Urías por considerarse el pecado de David y ser madre de Salomón.¹ Esta línea conocida en el arte como el árbol de Jesé por ser normalmente representado Jesé en su parte inferior durmiendo y naciendo desde su cuerpo un árbol genealógico no deja de ser una estirpe que no llega a la figura de Jesús en línea de sangre.

La curiosidad nos aparece cuando podemos observar que el interés de la estirpe de Jesús no recae en la línea masculina, sino en la más desconocida en la mayoría de las culturas, la que a nivel de apellidos por ejemplo en España se pierde en dos generaciones, la línea femenina de la madre y en este caso la de la Virgen María.

Tendríamos que comenzar con la iconografía del árbol de Jesé, muy llamativa sobre todo en el Románico y Gótico; las mejores representaciones de la misma las tenemos en los libros miniados, relacionado normalmente en los comienzos del evangelio de San Mateo. La coronación en estos períodos suele ser mediante la figura de Cristo en magestad en su mandorla mística, sin embargo habitualmente a partir del Renacimiento la idea primigenia se contaminará y mientras que no necesariamente la línea empezará en el padre del rey David, dando incluso paso a la imagen de Adán y coronando a María con el Niño en los brazos, es curioso, pues una mujer va a presidir un pasaje donde se encuentra totalmente rodeada de hombres, en ese sentido en que Dios no se fijó en dicha estirpe en ningún hombre, sino que su interés recayó en una mujer para engendrarse a sí mismo y de este modo se mostraba a la estirpe de David (aquella que debía de custodiar a la Virgen).

¹ Mt. 1, 1-18.



Árbol de Jesé, anónimo del s. XVI, parroquia de Algete (Madrid).

Quizás uno de los ejemplos más curiosos sea el lienzo que realizara Luis de Vargas para la catedral de Sevilla, conocido popularmente como “la gamba” por la forma de la pierna de Adán expuesta en primer plano y elogiada con este sustantivo por Mateo Pérez de Alesio² al compararla con su enorme fresco de San Cristóbal conservado en la misma catedral y muy cercano a dicho lienzo en la entrada lateral de la epístola.

Tradicionalmente se le conoce como una alegoría de la Inmaculada Concepción y en realidad así lo es, pues viene a representar esa adoración al Niño que en sus manos presenta la sobreelevada Virgen María que todos quieren alcanzar como si fuera la Salvación. Caso curioso podemos encontrar en Adán, pues la muerte tras él representada en forma de esqueleto se asoma timidamente desde las entrañas de la tierra para contemplar su futuro final. Nuestro interés en mostrar “la gamba” es el hecho de tratarse de una de esas extrañas obras en las cuales la iconografía es ambigua y si nos fijamos ya junto a los santos patriarcas del Antiguo Testamento la única mujer no es la Virgen, sino que ya existen otras presencias femeninas mostrando el culto de hiperdulía a María, lo que viene a indicar esa predilección por las grandes mujeres de la antigüedad del mundo judío y que nos llevarán a las iconografías posteriores a mostrar en las que intentaremos demostrar como la mujer no estuvo tan escondida en la estirpe de Jesús, sino que más bien fue ella la que primó.

² Pintor italiano manierista con gran productividad en Lima que trabajó en la catedral de Sevilla.



Luis de Vargas, *árbol de Jesé "la gamba"*. Catedral de Sevilla.

Debemos de comenzar dando unas pinceladas sobre la idea de la Inmaculada Concepción y seguidamente intentar entender esas iconografías en que primó la mujer.

La mayor expresión de Humildad que se haya conocido a lo largo de la historia es la del propio Dios hecho hombre que no se venga de los seres que creó, sino que sufre y muere para la Redención de ellos. En la omnisciencia de Dios desde el comienzo de los tiempos ya existía la idea de la Inmaculada Concepción, Dios crearía al hombre y ya sabía antes de crearlo que si quería un ser perfecto debería de hacerlo libre y por tanto dejarlo caer para Él mismo sacrificarse y redimirlo. ¡Qué difíciles palabras tan sumamente complejas para la propia mentalidad humana!

Ésta es la idea principal de la Inmaculada Concepción, la humana eterna, aquella que existió siempre en la mente de Dios, por tanto la primera humana. Si había existido desde la infinidad de los tiempos, es lógico que no dejaba de tener unas características divinas y éste es el sentido por el cual estaba libre de cualquier mancha o pecado y si ésta era su condición, era evidente que a pesar de ser hija de mortales no podía haber sido engredada mediante un acto impuro, pues sería un fallo al sexto mandamiento de las tablas de la ley de Dios.

No vamos a entrar en la complejidad del debate sobre la Purísima de aquellos teólogos que afirmaron en su favor y los que la negaron desde la Edad Media, recordamos que no se proyecta su veneración oficial hasta Pablo III³ y Pío IV,⁴ pero habrá que esperar a Pío IX⁵ para que se defina como dogma de fe. Ciertamente es que la tesis de la Purificación eterna de María primó por parte de San Dionisio Cartujano y tomó gran peso frente a otras hipótesis como la de San Alberto Magno sobre todo en las ramas regulares de los franciscanos y carmelitas, en especial en el pontificado de Sixto IV,⁶ el gran papa franciscano.⁷

La Inmaculada, en cierto modo entendida como la Virgen Apocalíptica, puede presentar a su lado al arcángel de serafines como su custodio, que lucha frente al demonio. San Miguel es quien venció y vencerá al maligno, pero María es la única mortal intocable por éste. Incluso vamos a observar representaciones de la Inmaculada sin tener carácter apocalíptico, donde el arcángel aparece paseando como custodio, como puede ser el caso de la de Valdés Leal conservada en el palacio Vela de los Cobos de Úbeda.

La estampa de San Miguel junto a la Virgen es algo muy coherente, si tenemos en cuenta que a cada ser humano desde que nace se le asigna un ángel custodio, que tiene la función de protegerle. Los genios existentes siempre junto a los hombres como los llama Jacinto de Colmenares.⁸ Las personas con una gran finalidad especial en la tierra tienen el don de recibir a un archiserafín como su protector y este es el caso de María, que por supuesto recibiría al propio San Miguel, y del Niño Jesús, pues a pesar de ser Dios se había rebajado a la condición de hombre mortal y, por tanto, necesitaba de esta protección.⁹ Ésta es una de las circunstancias por la cual Jesús pide a Juan Bautista ser bautizado con agua, pues su presencia en la tierra no dejaba de ser humana.¹⁰

Un curioso ejemplo de lo que destacamos es el lienzo de Denis Calvaert (conservado en la Devonshire Collection)¹¹, en el que vemos a San Miguel como archiestratega pisando al demonio y pesando un alma que rescata el propio Niño Jesús, a la vez que se encuentra en los brazos de María. No sólo se realizarán a lo largo de la historia del arte esta clase de escenas con la

³ En el siglo Alejandro Farnese. Sumo Pontífice Romano desde 1534 a 1549.

⁴ En el siglo Giovanni Angelo Medicis. Sumo Pontífice Romano desde 1559 a 1565.

⁵ En el siglo Giovanni Maria Mastai Ferretti. Sumo Pontífice Romano desde 1846 a 1878.

⁶ En el siglo Francesco della Rovere. Sumo Pontífice Romano desde 1471 a 1484.

⁷ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)* Tomo 1, volumen 2. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pág. 108.

⁸ COLMENARES. Jacinto de. *Sermón predicado en la Sata Yglesia Cathedral de Málaga, día del Ángel de la Guarda*. Iuan René, Málaga, 1613, fol. 1.

⁹ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Universidad de Jaén, 2010. Sin publicar, pág. 37.

¹⁰ Nos encontraríamos ante otro punto curioso de la teología, pues según los testigos de Jehová es a partir del Bautismo cuando Cristo se da cuenta de quién era, siendo sus manifestaciones anteriores muestras de lo que un niño inconscientemente podía tener grabado en la mente. Según el catolicismo esta idea no sería así, pues lo que se produce es el bautismo es una muestra de humildad por parte de Jesús y el comienzo de su vida pública.

¹¹ BARSCHT, *The Illustrated Barscht*. Abaris Books, Nueva York, 1989. Tomo 30 Parte II, pág. 165.

imagen del Niño, sino que también es posible el acompañamiento de la Piedad, como es el caso de la de Juan Núñez de la sacristía de cálices de la catedral de Sevilla.¹² La solución no deja de ser la misma, el arcángel aparece como el defensor de la gran mujer que sufre el sexto dolor, pero de esa mortal eterna que prima en el catolicismo.

Ciertamente mortal, pero como indicará San Gregorio Magno con tal superioridad que parangonada con la Trinidad. Ella no hace directamente milagros, sino que los ordenará al ser al que Dios había transmitido su fuerza para que realizara prodigios mediante la voluntad divina, concretamente nos volvemos a referir a San Miguel: *Quoties mirae virtutis aliquid agitur Michael mitti per hibetur (quantas veces se haze milagro en la Iglesia, el executor es S. Miguel)*¹³. En este sentido la gran intercesora de la humanidad vuelve a ser una mujer.

Por esta circunstancia la encontraremos casi siempre representada en el Juicio Final como la intercesora. Hay que tener en cuenta una idea, salvo en las figuraciones románicas de la Virgen con el Niño donde María aparece como la Madre enfadada con los hombres y trono de Dios; la Virgen siempre ha sido tratada como la gran intercesora, la que comprende al ser humano y es lógico, pues la naturaleza de la mujer en general es más comprensiva.

Es más fácil para el creyente el acercarse a su madre celestial (a la mujer) que a la divinidad directamente. Dejemos una pregunta con un ejemplo en el aire, cuándo Miguel Ángel realizó el Juicio Final de la capilla Sixtina y pintó al gran Cristo colosal en toda su grandeza, ¿por qué no creo temor en la figura de María que intercede de manera tranquilizadora ante Él? Pensemos que dicho fresco es lo último que ven los cardenales antes de introducir su voto en el cáliz jurando al Espíritu Santo su correcta decisión para la elección del Sumo Pontífice Romano. Curiosamente los grandes príncipes de la Iglesia a la fuerza tienen que dirigir su mirada hacia la gran Mujer vencedora del mal.

Incluso en el siglo XV vamos a encontrar grabados flamencos en los cuales María aparecerá como la vencedora de Satanás, pisándolo y clavándole la lanza de Longinos y la cruz de Cristo, indicando que Ella es la portadora de El Salvador, la única mujer perfecta sin pecado alguno que por su fe trajo al Dios vencedor del mal a la tierra, por tanto Ella misma puede tomar los atributos pasionistas de su Hijo de la misma manera triunfante con los cuales Éste aparece en las iconografías de su entrada a los infiernos o como el Resucitado Triunfante, quizás uno de los casos más claros de esta segunda representación sea el Cristo de Bernini que corona la basílica de San Pedro de El Vaticano.

¹² RATHFON POST, Chandler. *A history of Spanish painting*. Universidad de Harvard, 1934 Reeditado: Kraus Reprint. C.O. Nueva York, 1970. Volumen 5, pág. 27.

¹³ NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Obras filosóficas del padre....* Sevilla, 1686. Tomo III. Fol. 197.



María como vencedora del diablo.¹⁴

Pero dejemos a la Virgen y fijémonos en una mujer bastante más desconocida, su madre. La figura de Ana prácticamente es desconocida en las Sagradas Escrituras, sin embargo gracias a los apócrifos el arte hará un gran eco de ella, se crearán diversas iconografías femeninas donde ella será la protagonista y curiosamente desplazará a su marido San Joaquín (pensemos por ejemplo como Leonardo da Vinci en su famosa Santa Ana, la Virgen y el Niño crea una pirámide que basa perfectamente la genealogía desde la abuela de Cristo en la zona superior hasta éste mismo). En otra lectura más iconológica desde la sonrisa leonardesca de la matriarca que comprende que el Niño abraze el corderito como prefiguración de su propio sacrificio por la humanidad (el agnus Dei).

¹⁴ *The Illustrated Bartsch...* Tomo 83, pág. 43.



Santa Ana, la Virgen y el Niño. Leonardo da Vinci.

Su iconografía quizás más conocida sea la del Nacimiento de la Virgen donde ella aparece en un segundo plano en una cama mientras que en primer plano las matronas atienden a la recién nacida. A nivel devocional su representación es la de la mujer hebrea que lleva de la mano a María Niña mientras que la enseña a leer. Podemos considerarla como la madre instruida, aquella que desde el hogar preparaba a la futura madre de Dios.

En ambas iconografías se presentan las dos funciones principales de Santa Ana como madre, pero existen dos iconografías en las que pretendemos incidir, donde ya no aparece sólo como madre, sino como la primera pieza de la Inmaculada Concepción.

Quizás la más interesante, sobre todo por ser utilizada en rejería sea el abrazo en la Puerta Dorada del templo de Jerusalén (ejemplos tenemos en la reja de la capilla de los Merlines de San Pablo de Úbeda y en la capilla de la Yedra de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de la misma ciudad).

Según los apócrifos San Joaquín se había retirado al campo por estar en desgracia y no concebir hijo a una considerable edad, mediante una aparición angelical se le hace constar de que vaya a buscar a Santa Ana al templo de Jerusalén. Ella al mismo tiempo ha recibido el mismo anuncio al quejarse

sobre su desventurada situación. Al encontrarse ambos ancianos en la citada puerta se abrazan y un ángel les une para que se formalice un ósculo, por el cual Santa Ana queda encinta.¹⁵ De esta manera ya en el gótico se demostraba que la Virgen María no había sido concebida por pecado carnal y por tanto no podía haber nacido con el pecado original.



Abrazo de San Joaquín y Santa Ana del Giotto. Capilla Scrovegni, Padua.

La última iconografía, la más extraña, pero quizás la más interesante sea la sagrada parentela. El evangelio de San Juan relata en la Pasión: *“Estaban en pie junto a la cruz de Jesús, su madre, María de Cleofás, hermana de su Madre y María Magdalena.”*¹⁶ Mateo por su parte en toda la Pasión nombra a dos, la Magdalena y la otra María. San Marcos sí especifica a las tres añadiendo a Salomé y a la madre de Santiago el menor (Cleofás).¹⁷ No ha necesitado la iconografía hacer uso de los apócrifos y otros textos para ubicar a estas tres mujeres, ya que son evangélicas, pero ¿quiénes eran?

Prescindiendo de la conocida figura de Santa María Magdalena, las otras dos Marías, ciertamente menos conocidas no dejan de ser menos interesantes; las dos hermanas de la Virgen María, más adelante trataremos la solución teológica a este tema. Santa María de Cleofás o de Alfeo (su marido), fue la madre de dos apóstoles que a la vez fueron primos de Jesús, Santiago el Menor y San Judas Tadeo (por ello que en la iconografía común de éste último aparezca un medallón sobre el pecho con el rostro de Cristo, por el tremendo parecido que la tradición afirma que existía entre los dos primos). La segunda es Santa María Salomé o de Zebedeo (su esposo), madre de Santiago el

¹⁵ *Apócrifo de la Natividad de María*. III, 1-4 y IV, 1-2.

¹⁶ Jn. 19, 25-28.

¹⁷ Mc. 15, 40.

Mayor y de San Juan Evangelista que también eran primos de Jesús, aquella que le pidiera a Cristo un lugar privilegiado para sus hijos.

La respuesta a su existencia como hermanas de la Virgen siempre ha sido controvertida. Al ser la Virgen entregada al templo de Jerusalén de niña, se considera que Santa Ana tuvo dos hijas más a las que igualmente llamó María. Es en este momento, cuando en la pintura, por cuestiones teológicas nace el extraño tema de la Sagrada Parentela, muy representado sobre todo en los siglos XVI y XVII. Para preservar la puerza de la Virgen Inmaculada se supone que al poco tiempo Santa Ana enviuda, casa con Cleofás (hermano de San Joaquín) vuelve a tener una hija por pecado carnal, vuelve a enviudar y casa de terceras con Salomé teniendo a la tercera. Es una idea que se formaliza en el siglo XV sobre todo por las visiones de Santa Coleta o Nicoleta.¹⁸ El tema siempre presidido por Santa Ana, la Virgen y el Niño Jesús llega a complejizarse mucho, pues junto a todos los personajes nombrados nos encontramos con los otros dos hijos de María de Cleofás que no fueron apóstoles, así como con Santa Isabel, San Juan Bautista y Zacarías.

Aquí es donde aparece Ana como la gran matriarca de la estirpe de Cristo, en total 8 niños entre los cuales se encuentra Jesús y evidentemente primando el género masculino, pero desde una descendencia femenina donde el patriarcado queda muy degradado, a veces innecesario en muchas representaciones.

Un ejemplo muy interesante lo podemos observar en el fresco anónimo de la sala capitular del convento de Madre de Dios de las Cadenas de Úbeda (palacio Vázquez de Molina) en el cual efectivamente en primer plano encontramos María con el Niño siendo observado por sus primos (curiosamente todos con aureola), pero en un segundo plano en una línea diagonal desde la Virgen hasta el centro del fresco nos encontramos con Santa Ana como la semilla de toda esa estirpe humana que formó la familia del Hombre Supremo y divino. Se puede observar como una de sus hijas le deja a uno de sus nietos para llamar la atención del espectador, mientras que sus maridos quedan en un segundo plano, en cierto modo creando un círculo alrededor de ella y mostrándose de perfil.

Es una lección muy clara y pensada para el lugar donde el fresco había sido realizado, un convento femenino de dominicas, por tanto en el siglo XVII (la obra está fechada en 1595)¹⁹ las religiosas al rezar en su sala capitular y observar dicho fresco sentirían el peso que tuvo la mujer en el comienzo de la religión católica.

¹⁸ Clarisa coletina francesa, fundadora de la citada rama de la orden segunda de San Francisco.

¹⁹ ALMANSA MORENO, José Manuel. "Las pinturas murales en el palacio Vázquez de Molina de Úbeda." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. IEG, Jaén, 2003. N.º 186, pág. 56.



Fragmento de la Santa Parentela conservado en la Sala Capitular del palacio Vázquez de Molina de Úbeda.

Una vez comentadas brevemente estas iconografías queremos concluir con unas palabras de la feminista Mary Nash en torno a la Virgen María: *La invocación de la figura de la Virgen María en el discurso de la Iglesia católica, particularmente desde su exhortación como madre, fue un marco de referencia identitario en el imaginario popular que expresaba una idea materialista de domesticidad, abnegación y recato. La Iglesia católica fue una de las instancias morales y religiosas cruciales en la definición del discurso de género en América Latina. El ideario de la virginidad, del honor, del acatamiento y de la dedicación a los demás figuraba en su proyección religiosa y cultural de igual modo que la imagen contrapartida de Eva y de la estigmatización del pecado y de la concupiscencia femenina.*²⁰

Dicha historiadora deja claro que la Virgen ha sido tomada como modelos de sumisión por parte de la Iglesia (bien es cierto que ella marca esencialmente iberoamérica), idea muy contraria a la que nosotros hemos intentado dejar caer en donde efectivamente y así lo demuestran las obras de arte, la mujer no fue la sumisa, sino que María tanto como su estirpe son la sustentación de la genealogía de Jesús en la tierra.

Podíamos llegar muy brevemente un poco más lejos, dentro del mundo hebreo Eva era considerada la concupiscencia, pero no la peor de las mujeres, pues había nacido de la costilla de Adán, anteriormente ya existía Lilit, la mujer nacida de los despojos del hombre que Dios no podía controlar y que se unió a la corte caída. Según historiadoras como Erika Bornay el símil no de la mala

²⁰ NASH, Mary. *Mujeres en el mundo, historia, retos y movimientos*. Alianza, Madrid, 2004, pág. 42.

mujer, sino de la mujer libre, no sumisa como Eva, pues estaba creada de barro igual que el hombre.²¹

Por último y para cerrar esta comunicación vamos a plantear una pregunta que dejaremos en el aire, ¿quién fue más libre, Lilit o la Virgen María? En este sentido habría que estudiar a la Virgen no como la mujer obediente, sino como la luchadora que efectivamente se consideró esclava de Dios, pero que aceptó el escándalo que le conllevaría traer a Cristo al mundo. Dicha algarabía que ensalzó a la mujer pura a ser uno de los pilares de la Iglesia católica.

Bibliografía.

- AAVV. *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo, Madrid, 1998.
- ALMANSA MORENO, José Manuel. “Las pinturas murales en el palacio Vázquez de Molina de Úbeda.” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. IEG, Jaén, 2003. N.º 186, pág. 45-81.
- BARSCHT, *The Illustrated Barscht*. Abaris Books, Nueva York, 1989.
- BORNAY, Erika. “Eva y Lilith: Dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el arte.” *Historia del arte y las mujeres*. Coordinada por Teresa Sauret, Málaga, 1996, pág. 112-122.
- COLMENARES. Jacinto de. *Sermón predicado en la Sata Yglesia Cathedral de Málaga, día del Ángel de la Guarda*. Iuan René, Málaga, 1613.
- DE SANTOS OTERO, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2003.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén*. Universidad de Jaén, 2010. Sin publicar.
- NASH, Mary. *Mujeres en el mundo, historia, retos y movimientos*. Alianza, Madrid, 2004.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Obras filosóficas del padre...* Sevilla, 1686.
- RATHFON POST, Chandler. *A history of Spanish painting*. Universidad de Harvard, 1934 Reeditado: Kraus Reprint. C.O. Nueva York, 1970.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia (Nuevo Testamento)* Tomo 1, volumen 2. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

²¹ BORNAY, Erika. “Eva y Lilith: Dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el arte.” *Historia del arte y las mujeres*. Coordinada por Teresa Sauret, Málaga, 1996, pág. 112-114.

Pablo Jesús Lorite Cruz.

Doctor en Iconografía.