

La importancia de la correcta lectura de las fuentes escritas y su influencia en las representaciones artísticas. Discurso iconográfico de “*La Sagrada Parentela*”.



Anónimo.(1501). Sippenteppich [Tapiz]. Alemania, Bischöfliches Dom-und Diözesanmuseum.

Trabajo Final de Máster, Curso 2014-16.

Alumno: Juan Ángel Sánchez Sánchez.

Directores: Dra. Julia Osca Pons.

Dr. Juan Varcárcel Andrés.

Tutor Académico: Dra. Juana C. Bernal Navarro.



Resumen

El presente trabajo de investigación surge de la necesidad de dar explicación de algunos personajes femeninos que aparecen o desaparecen de modelos iconográficos concretos, que representan la historia de Jesús incluso creados ex profeso como “La sagrada Parentela” por cuestiones teológicas, modas o creencias populares. Estas variantes en las representaciones nos llevan al cuestionamiento de los motivos que llevan al artista a omitir o hacer constatar a los diferentes personajes femeninos, desde motivos compositivos, posibles figurantes, cuestiones de mecenazgo o simples plañideras, hasta relaciones filiales con la Virgen María.

Esto requiere por tanto una nueva visión y lectura de los papeles que han ido tomando algunos personajes a lo largo de la historia entendiendo las fuentes escritas con rigurosidad y en la coherencia en sí mismas, así como el seguimiento de las obras de arte que nos ayudan a desentrañar el parentesco con el que se han representado a conciencia para el ejercicio devocional. Para ello debemos estudiar las diferentes variables de parentesco que presentan así como entender los motivos por los cuales estas consideraciones no llegan hasta nuestra actualidad dentro de la tradición cristiana. Nuestra intención es de entender y argumentar en que momentos y en que obras específicas podríamos estar hablando de ello para valorar la corrección de los criterios que han sido usados hasta el momento desde la iconografía.

Por último ejemplificamos mediante el análisis iconográfico de los diferentes tipos de obras posibles en base a nuestra investigación, para poder demostrar que la ignorancia o censura con la que se analizan las obras de arte, nos ofrecen una información parcial de la realidad artística. Pudiendo ofrecernos nueva información sobre las intenciones, creencias o seguimiento de las directrices iconográficas marcadas por la ortodoxia, que generan en consecuencia una nueva visión tanto de la obra como del artista.

Palabras clave: Sagrada Parentela, Santa Ana, Iconografía, Trinubium, San Servacio.

Abstract

This research arises from the need to give explanation of some female characters that appear or disappear to particular iconographic models, depicting the story of Jesus even created on purpose as "The Holy Kinship", for theological issues, trends or popular beliefs. These variations in representations lead to the questioning of the reasons that lead the artist to omit or to observe the different female characters, from compositional reasons, possible extras, issues of patronage or simple mourners, to filial relations with the Virgin Mary.

This requires both a new vision and reading the roles have been taking some characters throughout history understanding the sources written with rigor and consistency in themselves, as well as monitoring of works of art that help us to unravel the kinship with which they have represented awareness for devotional exercise. To do this we must study the different variables that present relationship and understand the reasons why these considerations do not reach our present within the Christian tradition. Our intention is to understand and argue in what time and in what specific works could be talking about it to assess the correctness of the criteria that have been used so far since the iconography.

Finally it exemplified by the iconographic analysis the different types of possible works based on our research, in order to demonstrate that ignorance or censorship with which works of art are analyzed, offers partial information of artistic reality. It could being able to offer new information about the intentions, beliefs or monitoring of the iconographic guidelines set by orthodoxy, thus generating a new vision of both the work and the artist.

Keywords: Holy Kingship, Santa Ana, Iconography, Trinubium, St. Servatius.

Resum.

El present treball d'investigació sorgix de la necessitat de donar explicació d'alguns personatges femenins que apareixen o desapareixen de models iconogràfics concrets, que representen la història de Jesús inclús creats ex professo com "La sagrada Parentela" per qüestions teològiques, modes o creences populars. Estes variants en les representacions ens porten al qüestionament dels motius que porten a l'artista a ometre o fer constatar als diferents personatges femenins, des de motius compositius, possibles figurants, qüestions de mecenatge o simples ploraneres, fins relacions filials amb la Mare de Déu.

Açò requereix per tant una nova visió i lectura dels papers que han anat prenent alguns personatges al llarg de la història entenent les fonts escrites amb rigor i en la coherència en si mateixes, així com el seguiment de les obres d'art que ens ajuden a desentranyar el parentiu amb què s'han representat a consciència per a l'exercici devocional. Per a això hem d'estudiar les diferents variables de parentiu que presenten així com entendre els motius pels quals estes consideracions no arriben fins a la nostra actualitat dins de la tradició cristiana. La nostra intenció és d'entendre i argumentar en que moments i en que obres específiques podríem estar parlant-ne para valorar la correcció dels criteris que han sigut usats fins al moment des de la iconografia.

Finalment exemplifiquem per mitjà de l'anàlisi iconogràfica dels diferents tipus d'obres possibles basant-se en la nostra investigació, per a poder demostrar que la ignorància o censura amb què s'analitzen les obres d'art, ens oferixen una informació parcial de la realitat artística. Podent oferir-nos nova informació sobre les intencions, creences o seguiment de les directrius iconogràfiques marcades per l'ortodòxia, que generen en conseqüència una nova visió tant de l'obra com de l'artista.

Índice

I. Introducción y justificación.

II. Objetivos y Metodología.

III. Desarrollo del trabajo:

III.1. La importancia de la correcta lectura de las fuentes escritas y sus influencias en la historia del arte.

III.2. Los textos canónicos, diatribas que generan en torno a los nombres de las posibles hermanas de la Virgen María.

III.2.1. Las mujeres que acompañaron a Jesús, las Santas Mirróforas

III. 3. Los textos apócrifos y las variables que presentan las representaciones iconográficas.

III.3.1. María de Cleofás, hermana de la Virgen, justificaciones en las fuentes escritas.

III.3.2. María Salomé, perfil femenino, justificaciones y problemáticas que generan las fuentes escritas. El nombre de Salomé en los textos apócrifos.

III.4. Creación de modelos, representaciones iconográficas que subyacen de las fuentes escritas y las creencias de la época .

III.4.1. Santiago de la Vorágine, las bases sobre la leyenda de Santa Ana, el árbol genealógico.

III.4.2. Santa Coletta de Corbie (1381-1447), sus visiones e influencia en la iconografía del s. XV.

III.4.3. “La sagrada parentela” análisis y desarrollo de un nuevo modelo iconográfico.

III.4.3.1. *Sippenteppich*, Anónimo.1501. Alemania, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

III.4.3.2. *Die Heilige Sippe*, Jan Baegert, 1530. Alemania, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

III.4.3.3. *La Sagrada Parentela*, Anónimo.1410. Darmstad, Hessisches Landesmuseum Darmstad.

III.4.3.4. *The holy Kinship*, Anónimo. 1470. Maastricht, Basílica de San Servacio

III.4.4. *La crucifixión* de José de Ribera, paradigma de las influencias de la leyenda del s.XV.

IV. Conclusiones.

V. Bibliografía.

I. Introducción y Justificación.

A lo largo de este trabajo de investigación vamos a realizar un estudio de la genealogía de Jesús y sus influencias en los modelos iconográficos. Atendiendo a las anomalías que se observan en diferentes obras artísticas y que ponen en cuestión la necesidad de realizar un estudio del tratamiento de las fuentes escritas que se utilizan para el discurso iconográfico. Un nuevo tratamiento de las fuentes implicaría un uso riguroso de las mismas, para dar la versión más exacta, o barajar las hipótesis más cercanas a las intenciones simbólicas artísticas y teológicas.

Para ello las fuentes escritas nos ofrecen un enfoque histórico en el cual se sientan las bases de nuestra investigación, que utilizaremos para dar cohesión al discurso, realizando una búsqueda de las fuentes documentales que nos sirven para la reconstrucción de los modelos iconográficos concretos que se desarrollan en la historia del arte. El interés que genera este trabajo de investigación es el de recuperar tradiciones y creencias olvidadas, para comprender el valor cultural y simbólico de las obras artísticas. Para ello utilizaremos como hilo conductor de nuestra investigación las diferentes versiones de la genealogía de Jesús que se dan a lo largo de la historia, y considerar hasta que punto han podido influenciar los modelos iconográficos.

II. Objetivos y Metodología.

Objetivos

Realizar un proyecto de investigación con la finalidad de albergar el estudio iconográfico de “La Sagrada Parentela” tanto como argumentar otros modelos iconográficos que se vean afectadas por el mismo.

Elaborar un análisis de las variables en cuanto al parentesco de algunos personajes en las diferentes fuentes así como en el devenir histórico.

Analizar las fuentes escritas en su contexto histórico para obtener una visión global de sus características e influencia en la historia del arte.

Analizar a través de las obras de arte y en los contextos en el que se suceden los diferentes papeles que se atribuyen a los personajes.

Establecer y seleccionar ejemplos que apoyen la investigación generando el discurso y la cohesión de las ideas que se pretenden explicar, realizando el análisis iconográfico de las obras de arte que se ven afectadas por las diferentes versiones que ofrecen las fuentes escritas.

Valorar con actitud crítica las fuentes escritas así como sus orígenes e intencionalidad que dan lugar a su uso en referencia a las obras de arte.

Metodología.

La investigación desarrollada en este Trabajo Fin de Máster se ha abordado desde un punto de vista teórico fundamentalmente, apoyado por un parte de práctica con documentación gráfica.

El método de investigación llevado a cabo en este trabajo se ha basado principalmente en los siguientes ítems:

- Revisión y síntesis bibliográfica e historiográfica de textos canónicos, apócrifos, hagiográficos visionarios, y en general relacionados con la Historia de la Iglesia Católica concernientes directamente con el tema elegido.

- - Investigación bibliográfica de fuentes impresas: bibliografías especializadas,

catálogos, boletines,... en Centros de Documentación y búsqueda documental de fuentes grabadas.

- Búsqueda de la documentación realizada a través del acceso tanto a bibliotecas y centros de documentación de Valencia
- Así como la consulta de documentación virtual y bases de datos especializadas vía on line, generalmente vinculadas a Museos internacionales.

III. 1. La importancia de la correcta lectura de las fuentes escritas y sus influencias para con la historia del arte.

A lo largo de la historia no han sido entendidas las fuentes escritas como lo hacemos en la actualidad, si bien los evangelios neotestamentarios se constituían como un referente desde el concilio de Nicea año 325, los evangelios apócrifos seguirán influenciando de forma subrepticia, perseguidos a lo largo de la historia, servirán en sus primeros inicios como testimonio de la divinidad de Jesús rellenando iconográficamente las lagunas que se generaban con los evangelios ortodoxos. Durante la Edad Media obras como *La Leyenda aurea* de Jacobo de la Vorágine y el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais se conformaran como el máximo referente iconográfico de difusión y se harán eco de ciertas temáticas apócrifas que servirán de referente para los artistas y artesanos de la época.¹

A estos dos tipos de difusión, la directa e indirecta, se sumará otra variante de creación de modelos iconográficos, que viene de la mano del contexto social, las creencias de la época, las modas, las creencias religiosas de los propios artistas, las directrices de mecenazgo e incluso como es el caso, de las visiones que le sucedieron algunos personajes más activos con la fe cristiana.

A partir de s.XX se comienzan a ver los textos apócrifos de otra forma y se deja de cuestionar la veracidad de las intenciones de los mismos para con su origen o intereses en su creación, esta nueva visión intenta ir más allá y comienza el cuestionamiento de la verdad de la historia de Jesús, la mirada hacia estos fragmentos papiráceos será la de la búsqueda de la verdad en tanto en cuanto a la cercanía de los textos con los sucesos. Es decir, si pudiéramos dilucidar de alguna forma la verdad de los sucesos acontecidos con Jesús, la proximidad de estos escritos al suceso los dotan de mayor verdad y menor la distorsión de los acontecimientos que en ellos se relatan.

Por tanto la lectura de las fuentes para con la investigación iconográfica no pretende arrojar veracidad alguna ni determinar el parentesco de los personajes que aparecen en las representaciones, pero si disgregar las variables iconográficas que se han dado a lo largo de la historia del arte y argumentar en la medida de lo posible en calidad de que parentesco están representados algunos de los personajes que aparecen en las obras de arte de carácter religioso.¹

¹ SANTOS OTERO, Aurelio. *Los evangelios apócrifos*. 10ª edición. Madrid: B.A.C., 2000. p. 10.

III.2. Los Textos canónicos, diatribas que se generan en cuanto a los nombres de las posibles hermanas de la Virgen María.

Hasta el Concilio de Trento, 1545-1563, las obras de arte no se limitaron a representar los momentos de la vida de Jesús de forma ortodoxa siendo los evangelios neotestamentarios el germen de las escenas representadas. Aún así e incluso después del concilio se van a realizar una obras que no gozan de la rigurosidad que pueda implicar la lectura de los textos canónicos. Los cuatro evangelios neotestamentarios van a generar incongruencias entre sí, si bien los tres evangelios sinópticos guardan estrecha relación, el evangelio de San Juan en su singularidad va a generar una serie de problemáticas que requieren de nuestra síntesis.

Debemos tener en cuenta que de los cuatro evangelios neotestamentarios, es el evangelio de San Juan, el único que hace referencia a una de las hermanas de la virgen como tal, tenemos que detenernos en algunas interpretaciones o hipótesis posteriores que dan respuesta a quienes son las hermanas de la Virgen, con el fin de entender las variables o posibles parentescos para justificar sus representaciones en las escenas que narran las fuentes.

Diferencias estilísticas y de contenido entre los evangelios sinópticos frente al evangelio de San Juan van a dar lugar a dos escenas iconográficas diferentes, por un lado las mujeres que se encuentran durante la crucifixión varían, así como las mujeres que van al sepulcro el día de la resurrección.

Los evangelios sinópticos sitúan a tres figuras femeninas bajo la cruz a excepción de San Lucas, que no menciona la crucifixión como los demás evangelistas y trata más específicamente la conversación que tienen los soldados romanos con Jesús, mientras que el evangelio de San Juan situará a cuatro mujeres en el momento de la crucifixión. Previo a entender el contenido de los fragmentos de los evangelios neotestamentarios vamos acotar con rigurosidad y basándonos en la literalidad de los textos las diferentes formas que van a derivar de mencionar a la misma persona con diferentes nombres. Uno de los dos personajes que requieren nuestra atención es Salomé² o la madre de los Zebedeos³ que será la misma persona, pero los textos del nuevo testamento no van a referirse a ella como María de Salomé, este “María de” implicaría ser madre o hija de “Salomé”.

2. Mc 15, 40; Mc, 16 1

3.Mt 27, 56.

En cuanto a María de Cleofás podemos encontrarla en los evangelios de diferentes formas "María de" podría implicar ser madre o hija de "Cleofás",⁴ también podría ser la misma persona que "María la de Santiago"⁵ o "María la de Santiago y José".⁶

Algunas hipótesis incluso algunos modelos iconográficos extendidos durante el s.XV que desarrollaremos con posterioridad, defienden que María de Cleofás es madre de Santiago y José e hija de Cleofás. Esta postura en ningún momento es defendida por los evangelios apócrifos, teniendo en cuenta que tanto los evangelios canónicos como los apócrifos son coetáneos, *grosso modo* se crean en mayor o menor medida a la vez, pudiendo estar unos influenciados por otros en los siglos inmediatamente posteriores a la venida del Mesías. Por otro lado, puesto que los evangelios apócrifos no defienden la teoría de María de Cleofás como madre de Santiago y José, los textos apócrifos defienden que Santiago el Menor y José, son ambos dos, hijos de un matrimonio anterior de José el Carpintero, junto a dos hermanas y otros dos hermanos.

Si tuviésemos en cuenta esto, cabría decir que podríamos interpretar a María la madre de Santiago y José como María Virgen aún no siendo la madre biológica de los mismos, encontramos en los textos canónicos referencias a María Virgen y los hermanos de Jesús,⁷ es más los nombran y dicen que son Santiago y José, verbigracia en el evangelio atribuido a Mateo cuando Jesús es rechazado en Nazaret, en el evangelio de Marcos nombra a los cuatro hijos supuestos de un matrimonio anterior de José el carpintero: Santiago, José, Judas y Simón también en el episodio en el que Jesús es rechazado en Nazaret⁸, nombra a Jesús hijo de María y hermano de Santiago y de José, por tanto suponemos que no existen incongruencias en el testimonio de un mismo apóstol y por tanto María la de Santiago y José podría ser María Virgen. Esta última teoría implicaría que los evangelios sinópticos, excepto Lucas, sitúan a tres mujeres debajo de la cruz María Magdalena, María Virgen y Salomé.

<<... ¿No es éste el carpintero, el hijo de María, el hermano de Santiago, de José, de Judas y de Simón? ¿No están sus hermanas aquí entre nosotros? (Mc 6 3-4)...>>

4. Jn 19, 25.

5. Lc 24, 10.

6. Mt 27, 56, Mc 15 40.

7. Jn 2, 12; Mc 6, 3; Mt 13, 55.

8. Mc 6, 3-4

<<... *Algunas mujeres contemplaban la escena desde lejos. Entre ellas María Magdalena, María, la madre de Santiago y José, y Salomé* (Mc 15 40-41)...>>

<<... *Muchas mujeres que habían seguido a Jesús desde Galilea para asistirlo contemplaban la escena desde lejos. Entre ellas, estaban María Magdalena y María, la madre de Santiago y José, y la madre de los Zebedeos.* (Mt 27 55 – 56)...>>

<<... *Junto a la cruz de Jesús estaban su madre, la hermana de su madre, María la mujer de Cleofás, y María Magdalena.* (Jn 19 25)...>>

A principios del s.V en el evangelio apócrifo *La historia de José el Carpintero* que recoge Santos Otero⁹, encontramos ya la necesidad de dar explicación a quién denominan los evangelios como María la de Santiago suponiendo la gran controversia que generaba, tuvieron que salir al paso explicaciones ortodoxas que intentaban limpiar e intensificar el culto a la Virgen María.

<<... *Entonces José llevó a María mi madre, a su casa. Ella encontró al pequeño Santiago en la triste condición de huérfano y le prodigó caricias y cuidados. Esta fue la razón por la que se la llamó María la (madre) de Santiago.* (Historia de José el Carpintero, cap. IV, 4-5)...>>

A lo largo de la historia esta problemática ha sido resuelta dando diferentes posibles interpretaciones casi todas ellas apelando al difícil entendimiento de las lenguas y las traducciones de la época. Por un lado se argumenta que los evangelios sinópticos no mencionan a María Virgen debajo de la cruz puesto que se presupone que está; María de Cleofás se argumenta que es María la madre de Santiago el Menor y José, por tanto habría cuatro mujeres debajo de la cruz. Por otro se dice que en el evangelio de San Juan se encuentran tres personas como en los evangelios sinópticos, María madre, María de Cleofás en calidad de hermana de la Virgen y María Magdalena.

Si considerásemos la teoría de las cuatro mujeres en el evangelio de San Juan el papel de la hermana de la virgen estaría representado por Salomé, no debemos olvidar que Santiago el mayor y San Juan Evangelista son los hijos de Salomé y el Zebedeo.

9. SANTOS OTERO, Aurelio. "La Historia de José el Carpintero". En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. pp. 333-352.

En este caso hay que evidenciar que en el evangelio de San Juan hay un intento de favorecer la imagen de su madre pues los evangelios sinópticos nos dicen que es Salomé la que pide a Jesús que acoja a sus hijos como discípulos predilectos, en cambio en el evangelio de Juan nos dice que son Juan y Santiago el mayor los que piden ser acogidos directamente, también el evangelio de Marcos apoya esta idea,¹⁰ esta imagen ambiciosa de Salomé es la que se pretende modificar con el último de los evangelios neotestamentarios.

III. 2. 1. Las mujeres que acompañaron a Jesús, las Santas mirróforas.

Desde simples transmisoras de la noticia de la Resurrección hasta la singularidad de la aparición de Jesús a María Magdalena, diferentes versiones nos aportan los evangelios neotestamentarios siendo el evangelio de San Lucas el más relevante en cuanto que nombra a las mujeres más importantes que acompañan a Cristo como si de los apóstoles se tratase. Como consecuencia encontraremos modelos iconográficos variados pues hallaremos representaciones de entre dos y seis mujeres ante la entrada del sepulcro.

El evangelio de Mateo sitúa a dos personas ante el sepulcro el día de la resurrección, María Magdalena y otra María¹¹, pudiendo ser, María la madre de Santiago y José (es decir, María Virgen) o María Salomé, aunque menos probable, en ningún momento en los evangelios neotestamentarios se refieren a Salomé como “María de Salomé”, si que es una de las personas que se encuentran ante el sepulcro, según San Marcos junto a María la madre José, en este caso si que hacemos una comparativa entre evangelios ya que los sinópticos se han influenciado unos de otros. En resumen podríamos decir que lo más lógico puede ser que sea María madre de Jesús, seguramente no es o sería de acogida referirse a la madre de Cristo de forma tan ruda, por ello surgirán explicaciones con el fin de idealizar la figura de la Virgen.

<<... Pasado el sábado, al alborar el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro. (Mt 28 1)...>>

<<... Pasado el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron perfumes para ir a embalsamar a Jesús. (Mc 16 1)...>>

El evangelio de Lucas es sin duda el más relevante para el caso, si bien todos los evangelios neotestamentarios están de acuerdo en que varias eran las mujeres que seguían las doctrinas de Cristo. Lucas las va nombrar en el sepulcro¹², aunque también nos dice que están las demás

10. Mt 20 20-24

11. Mt 28 1

12. Lc 24 8- 11

mujeres que acompañaban a Jesús¹³, éstas pueden extraerse de la lectura del evangelio pues en determinados sucesos hablará de ellas.

<<... Ellas se acordaron de estas palabras y, al volver del sepulcro, anunciaron todo esto a los once y a todos los demás. Fueron María Magdalena, Juana, María la de Santiago y las demás mujeres que estaban con ellas las que comunicaron estas cosas a los apóstoles. (Lc 24 8- 11)...>>

Nuevamente Lucas hace referencia a María la de Santiago y José aunque no hay referencias como en los dos evangelios sinópticos anteriores. En el capítulo de Lucas en el que hace referencia a los acompañantes de Jesús nos da más datos de las acompañantes a las que hemos de sumar Marta y María son mencionadas en el evangelio de Lucas no como las hermanas de Lázaro¹⁴, pero conocemos que ambas dos lo son apoyándonos en el evangelio de Juan.

<<... Después de esto, Jesús caminaba por pueblos y aldeas predicando y anunciando el reino de Dios. Iban con él los doce y algunas mujeres que había liberado de malos espíritus y curado de enfermedades: María, llamada Magdalena de la que había expulsado siete demonios; Juana, la mujer de Cusa, administrador de Herodes; Susana y otras muchas que le asistían con sus bienes. (Lc 8 1- 3)...>>

Por tanto las mujeres que según Lucas se encuentran ante el sepulcro son: María Magdalena, María la de Santiago (María Virgen), Juana la mujer de Cusa, Susana, María de Betania, Marta de Betania y la mujer del Zebedeo (Salomé). Algunas de las obras más significativas de este ejemplo es *Las Santas Mujeres ante el sepulcro*, de Rubens, 1611-1614, aparecen representadas seis mujeres, en cualquier caso una de las supuestas hermanas no se encuentra para Lucas ante el sepulcro que sería coincidente con los demás sinópticos ausentando en todo momento a María de Cleofás aunque en las representaciones iconográficas son siete las mujeres representadas. Debemos entender que desde el estudio de los textos ortodoxos las representaciones de un solo personaje femenino referencia directamente al evangelio de Juan (María Magdalena), dos personajes femeninos referencia al evangelio de Mateo (María Magdalena y María la de Santiago) y tres harán referencia al evangelio de Marcos (María Magdalena, María la de Santiago y José y la mujer del Zebedeo).

13. Lc 8 1-3

14. Jn 11 1-2

Dentro del culto y la tradición cristiana ortodoxa el culto a las mujeres mirróforas que fueron al sepulcro con mirra y aceites aromáticos se celebra el tercer domingo de Pascua. No solo se rinde culto a las Santas en su individualidad, también como el tipo de culto en grupo denominado *Synaxis* dado que las une este hecho. Las mujeres mirróforas presentan el paradigma apostólico, pues de alguna forma mantienen su fe en la palabra de Dios tras haber vivido los hechos de Cristo, anunciar su muerte y su resurrección, en contraposición de los apóstoles que se encuentran abatidos tras la muerte de su maestro.

III.3. Los textos apócrifos y las variables que presentan las representaciones iconográficas.

A partir del s. XX los evangelios apócrifos se presentan como fuente inagotable de nuevas teorías que ponen en cuestionamiento la veracidad, la utilidad e incluso lo sagrado de los evangelios neotestamentarios pues debemos recordar que estos están escritos bajo influencia divina. Siendo justos no existen fuentes escritas de carácter apócrifo anteriores al s. II-IV como tampoco los fragmentos más antiguos que conservamos de los evangelios neotestamentarios, pero de estos últimos si existe constancia de su existencia por otras fuentes en torno al s. I-II.

En los inicios del cristianismo fueron las cuestiones teológicas las que obligaron a apartar dichos escritos, por un lado los textos gnósticos de carácter sectario que implicaban una conexión directa del fiel con Dios rechazando la jerarquía de la iglesia, y por otro y sobre todo lo que más nos interesa, los acontecimientos y relaciones parentales que ponen en cuestión el origen divino de Jesús. Esta duda no venía dada por el fiel seguidor sino por las religiones opositoras que en dicho momento pugnaban por convertirse en la fe verdadera.

III.3.1. María de Cleofás, hermana de la Virgen, justificaciones en las fuentes escritas.

Si de alguna forma los evangelios sinópticos no nos hablan de María de Cleofás el único evangelio neotestamentario que lo hace es el de San Juan y la sitúa bajo la cruz el día de la crucifixión, los evangelios apócrifos nos dan dos versiones diferentes o dos perfiles diferentes que definirían a María de Cleofás. Para ello debemos recordar que la versión oficial que da explicación a su personaje por parte de la iglesia es que se reconoce como hermana de la Virgen, pero a su vez es madre de Santiago y José esta necesidad explicativa por parte de la ortodoxia no solo viene dada por justificar y afirmar el origen divino de Jesús, también viene dada por las diferentes versiones que aportan los textos apócrifos en los siglos inmediatamente posteriores.

El evangelio de Pseudo Mateo es el que nos da una primera versión de María de Cleofás. Se estima su origen en torno al siglo VI¹⁵, se trata de un apócrifo de la natividad con una primera parte que es una reelaboración del *Protoevangelio de Santiago*, el evangelio apócrifo más antiguo que se conserva. Por un lado da explicación a los acontecimientos de la infancia de Jesús, por otro intenta justificar el origen del mismo por medio de la Virgen María, que a su vez Dios intercederá para que Santa Ana pueda tener una hija siendo sus padres estériles.

En esta primera versión de María de Cleofás narran los apócrifos que a la edad de seis años de Cristo ya había nacido María de Cleofás del matrimonio de Santa Ana y Cleofás, que la habían puesto de mismo nombre María en agradecimiento a la ofrenda que ella misma había hecho con anterioridad ofreciendo a María Virgen al templo. Desde los tres años de la Virgen, edad a la cual se ofrece al templo, dejamos de saber el devenir de Santa Ana y Joaquín¹⁶ por lo cual el fallecimiento de Joaquín y el nuevo casamiento de Santa Ana se produce en torno a una temporalidad de quince años. Dos consecuencias que suscita este hecho son, por un lado pudiésemos considerar que la esterilidad del matrimonio entre Santa Ana y Joaquín viniese dada por la parte masculina, por otro lado desde el ejercicio de la fe, es que Santa Ana gozase de la fertilidad después de haber sido mediadora de Dios, constatación del origen divino de Jesús.

El siguiente fragmento confirma el estatus de María de Cleofás como hermana de la Virgen pero a su vez niega rotundamente que ella pudiese ser a su vez madre de Santiago el Menor y José ya que son nombrados como hijos de un matrimonio anterior de José.

<<... Siempre que José iba a algún convite en compañía de sus hijos Santiago, José, Judas y Simeón y de sus dos hijas, asistía también Jesús con María, su madre, y con la hermana de ésta, María de Cleofás, que el señor había otorgado a su padre Cleofás y a su madre Ana en recompensa por la ofrenda que habían hecho a Dios de María, madre de Jesús. Y para su consuelo le habían dado por nombre también María.

Y, siempre que se juntaban, Jesús les santificaba y les bendecía, siendo También el primero en empezar a comer y beber. Pues nadie se atrevía a hacerlo, ni siquiera a sentarse a la mesa o a cortar el pan, mientras Jesús no hubiera hecho y les hubiera bendecido. Si por casualidad estaba ausente, esperaban hasta que viniera. Y, cuando él se ponía a la mesa, le le acompañaban María y José y los hijos de

15. SANTOS OTERO, Aurelio. "Evangelio de pseudo Mateo". En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. p. 170- 236.

16. RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de la vida de los santos*. Barcelona, 1705. Tomo I. p 441. Encontramos obras como esta en la que incluso se dan datos en cuanto al fallecimiento de San Joaquín, en el cual nos dice que tras dejar a María en el templo, quedan nueve años para el fallecimiento de Joaquín.

éste, hermanos suyos. (Evangelio del Ps. Mateo, cap. XLII, 1-2)...>>

*El evangelio árabe de la infancia*¹⁷ que contiene influencias del *Protoevangelio de Santiago* y el *Pseudo Mateo*, data posterior a este último, ha llegado a nosotros en forma de fragmentos y nos ofrece un nuevo personaje para María de Cleofás, personaje que hasta el momento no habríamos barajado. Cabe mencionar la importancia de este evangelio pues es mediante María Virgen o estando en su presencia, Jesús niño realiza una serie de milagros como es el caso del milagro que le realizan a María de Cleofás, madre de Cleofás. Para esta interpretación referimos el texto que describe Joachim Jeremías en su obra *Jerusalem en tiempos de Jesús*¹⁸. El fragmento que corresponde con María de Cleofás pertenece, al capítulo XXVIII titulado “Un niño en el horno”¹⁹. Se trata de una serie de milagros que por obra de la virgen se realizan a la madre de Cleofás, ésta, casada con un hombre que a su vez esta desposado con otra mujer, y ambas tienen dos hijos que se encuentran enfermos y María entrega un pañal de Jesús, en el cual envuelve a su hijo y lo cura de la fiebre, no sabemos si por consecuencia el hijo de la otra mujer muere, según narran los textos veinticuatro horas después.

Según la versión de Joachim no era frecuente, pero en ocasiones se daba el caso en el que un hombre podía casarse dos veces, derecho que solo afectaba a los varones; Sólo cuando se daban dos circunstancias, una a veces ocurría que el marido no se entendiese con su primera mujer, porque la dote o heredad que aportó ella en el matrimonio fuese muy grande y el no pudiera devolverla y repudiarla; o que el marido fuese suficientemente rico como para poder permitirse casarse dos veces²⁰.

Siguiendo con el texto apócrifo, el hijo de la otra mujer fallece, ésta decide vengarse matando al hijo de María de Cleofás intentándolo en dos ocasiones, la primera vez lo mete en un horno, y no se quema y otra lo tira a un pozo y se encuentran a Cleofás sentado, imaginamos sobre el agua. Esta nueva versión de María de Cleofás la exime de ser hermana de la Virgen y también hija de Cleofás y madre de Santiago el Menor, José, Simeón y Judas. Esta narración como ya hemos dicho es única y no hay ningún tipo de representación artística hasta el momento que haya reproducido este milagro.

17. SANTOS OTERO, Aurelio. “Evangelio árabe de la infancia”. En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. p. 301- 332.

18. JEREMÍAS, Joachim. *Jerusalem en tiempos de Jesús*. Ballines, J Luis (Trad.). 2ª ed. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1950. 207 p. ISBN: 84-7057-211-3.

19. SANTOS OTERO, Aurelio. “Evangelio árabe de la infancia”. En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. p. 318.

20. JEREMÍAS, Joachim. “Situación social de la mujer”. En: *Jerusalem en tiempos de Jesús*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1950. p 371-387.

<<... *Había en la misma ciudad dos mujeres casadas con un mismo hombre. Cada una tenía un hijo y ambos estaban atacados por la fiebre. Una de ellas se llamaba María y su hijo Cleofás...* (Evangelio árabe de la infancia, cap. XXIX, 1-2)...>>

III.3.2. María Salomé, perfil femenino, justificaciones y problemáticas que generan las fuentes escritas. El nombre de Salomé en los textos apócrifos.

Si de alguna forma a través del devenir histórico y la difusión de las creencias religiosas la figura de Salomé se torna como la de una mujer rica y ambiciosa,²¹ la historia del arte escenifica algunos de los episodios de la vida de Cristo que refuerzan esta idea como *El encuentro de Cristo con su esposa e hijos de Zebedeo* de Paolo Veronese, 1565 y *Jesús con María Salomé y apóstoles Santiago y Juan* de Cosimo Fancelli, 1645, esta última obra hay que recalcar que nos habla de Salomé como hermana de la Virgen, ya que su nombre es María y se la identifica con el de su padre Salomé. Esta primera idea de Salomé rogando a Cristo que acoja a sus hijos como sus discípulos predilectos solamente asienta sus bases en el evangelio de Mateo²² que es el único que narra este acontecimiento mientras que el evangelio de Marcos²³ y Juan lo niegan de forma velada.

De entre los textos apócrifos y neotestamentarios encontramos al menos cuatro variables, pudiendo ser tres, que dan nombre a diferentes personajes llamados Salomé. Si algo podemos tener claro es que Salomé como la mujer del Zebedeo acompañará a Cristo hasta la crucifixión, por tanto, se trata de una de las mujeres que acompañan a Jesús predicando la palabra de Dios. Encontramos en la recopilación de los textos apócrifos que nos hace Santos Otero un texto de Clemente Alejandrino que debe ser anterior al año 215²⁴, en el que se mantiene una conversación entre Salomé y Jesús en la que ella asegura haber hecho bien en no tener hijos, en relación al tema de ver a los hijos morir. Ya Santos Otero en su explicación nos coloca entre paréntesis (¿Salomé?) lo que evidencia que esta misma Salomé como discípula no es la madre de los hijos del Zebedeo, por tanto un nuevo personaje aparece en escena. No podemos asegurar que existan representaciones en la historia del arte que impliquen que Salomé se refiera a esta discípula, debido a que todas las representaciones en las que aparece la imagen de Salomé aparece representada con Santiago el Mayor y San Juan Evangelista.

21. Dos obras ejemplo que ofrecen versiones de Salomé como una mujer ambiciosa, según sus interpretaciones de los textos canónicos: VANDERVELDE, Frances. *Las mujeres de la biblia*. Barceló Flores, Rhode (Trad.). Michigan: Editorial Portavoz, 1990. 263 pp. ISBN: 978-0-8254-1801-3. (p. 207) y DREYFUS, Paul. *San Juan, tras las huellas del evangelista*. Morera, Manuel (Trad.). Madrid: Ediciones Palabra, 2000. 403 pp. ISBN: 84-8239-474-6. (p. 35)

22. Mt 20 20-28

23. Mc 10 35-45.

24. SANTOS OTERO, Aurelio. "Evangelio de los egipcios". En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. p. 55.

<<... Y ¿por qué no citan las demás cosas dichas a Salomé estos que se pliegan a cualquier norma mejor que la evangélica, que es la verdadera? Pues habiendo dicho ella: << Bien hice al no engendrar>> , tomando la generación como cosa no conveniente, replica el Señor diciendo: <<Puedes comer cualquier hierba, pero aquella que es amarga no la comas>>. (Reconstrucción del texto, Clemente Alejandrino. Ant. † 215)...>>

Encontramos en dos evangelios apócrifos el surgimiento de una nueva figura, figura que nace de la necesidad de la constatación de la virginidad de María madre, y es Salomé, la comadrona incrédula. Esta figura o episodio es utilizada en los evangelios apócrifos para dar fe y generar devoción mariana para asegurar de alguna forma la inmaculada concepción de Jesús, no solo eso, pues en capítulos anteriores al parto narran como María y José pasan una prueba en el templo “la prueba de las aguas” que de alguna forma no solo constatan que María es virgen, también constatan que José no es quién ha mancillado a su esposa, luego no es padre de Jesús.

En primer lugar, el *Protoevangelio de Santiago* se estima que no es posterior al s. IV y algunos de los pasajes se cree que han sido escritos en el s.II²⁵, es de carácter apologético es un intento de ensalzar la figura de María madre y su pureza. Tiene como influencias el Evangelio de Mateo y a su vez este apócrifo servirá de influencia a los posteriores como es el caso del *Pseudo Mateo* de origen a mediados de s. VI²⁶.

Estos dos evangelios narran historias bastantes similares en cuanto a la figura de Salomé como comadrona, al ponerse María de parto, en una cueva o pesebre José va a buscar ayuda y se encuentra a dos parteras Zelomí y Salomé. De las dos parteras una entra en la cueva y al ver a María que aún es virgen se lo cuenta a la otra, es Salomé la que no llega a creerse este suceso y entra en la cueva para meter los dedos en el sexo de María y comprobar su estado de virginidad. Al momento, y como muestra de su poca fe la mano se le vuelve negra como si se hubiese quemado, a lo que posteriormente se le aparece un ángel que le dice que toque al niño y será curada. De esta escena encontramos muchas obras representativas, estaríamos ante el primer milagro de Jesús en la tierra y como tal gran parte de las representaciones de este momento surgirán a partir del s. XV. Lo que los evangelios apócrifos nos dicen, es que después de esto, Salomé acompañará a María en su huida a Egipto. Luego podríamos estar hablando de una conexión entre Salomé discípula y la comadrona incrédula siendo el perpetuar la especie tema en común entre las dos.

25. SANTOS OTERO, Aurelio."Protoevangelio de Santiago". En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. pp. 120-170.

26. SANTOS OTERO, Aurelio."Pseudo Mateo". En: *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. pp. 171-236

<<... Y habiendo entrado la partera, le dijo a María:<< Disponde, porque hay entre nosotras un gran altercado con relación a ti>>. Salomé, pues, introdujo su dedo en la naturaleza, mas de repente lanzó un grito, diciendo: << ¡ Ay de mí! ¡ Mi maldad y mi incredulidad tienen la culpa!... (Protoevangelio de Santiago, cap. XX,1)...>>

<<... Hacía un rato que José se había marchado en busca de comadronas. Mas, cuando llegó a la cueva, ya había alumbrado maría al infante. Y dijo a esta: << Aquí traigo dos parteras: Zelomí y Salomé. Pero se han quedado en la puerta de la cueva no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda>>...(Evangelio del Ps. Mateo , cap. XII, 3)...>>

Por último encontramos los restos de lo que pueden ser las teorías sobre la parentela de Jesús que se defienden a partir del s. XV, si bien estas teorías intentan ser apagadas después del Concilio de Trento, 1545-1563, encontramos en la obra *Historia de la Virgen María madre de Dios* de Melchor de Castro²⁷, si no nuevas teorías sobre la relación entre Salomé y María madre, en este caso, el papel de Salomé es como parienta de María y José, por tanto el único parentesco que se les había atribuido hasta ahora, había sido el de hermana de la Virgen. Aún así se añade más inventiva y la hacen dueña del pesebre en el que la Virgen da a luz. Por tanto una nueva conexión se vuelve a establecer y es que la comadrona, la dueña y la hermana fuesen la misma persona.

<<... En esta cueva que pertenecía a un campo de Salomé , parienta de los dos, se recogió José con su esposa; porque en la ciudad no se encontró posada...(Castro, 1661, cap. VII, p 72.)...>>

27. CASTRO, Melchor. *Historia de la Virgen María madre de Dios*. Alcalá .1607.

III.4. La historia del Arte, representaciones iconográficas que subyacen de las fuentes escritas y las creencias de la época .

III.4.1. Santiago de la Vorágine, las bases sobre la leyenda de Santa Ana, el árbol genealógico.

Hasta la edición de *La leyenda Aurea* de Santiago de la Vorágine, 1260, se desconocían algunos datos de la genealogía de Jesucristo, según narra esta genealogía tuvo que ser reconstruida ya que Herodes viéndose burlado destruye en un incendio los documentos que albergan estos datos. Santiago de la Vorágine hace que la responsabilidad recaiga en un tercero aunque algunas cuestiones de peso subyacen de la interpretación que hace de los matrimonios de Santa Ana. Si consideramos como certeza que los evangelios apócrifos se crean con la intención de modificar, dar luz a algunos acontecimientos y dignificar la figura de María, no podemos pasar por alto que esta interpretación no pueda extrapolarse a las intenciones que pueda tener en su origen Santiago de la Vorágine.

Esta nueva lectura que ofrecemos en este trabajo de la intencionalidad que existe en determinar la genealogía de Santa Ana tiene que ver con las primeras lecturas que se generan de los evangelios neotestamentarios, es decir existía la necesidad de dar explicación a quién era (María la de Santiago y José ²⁸) y quién era la hermana de María, según el evangelio de San Juan.²⁹ Por tanto no parece casualidad que la primera versión canónica en cuanto a estas problemáticas coincida con la versión de Santiago de la Vorágine, recordando que la primera interpretación es que María de Cleofás es la hermana de la Virgen y además es la llamada María de Santiago y José, ya que es madre de Santiago el Menor, José, Simón y Judas.

<<... Estos piadosos varones lograron reconstruir íntegramente las series de generaciones de Jesús a base de datos cuidadosamente recogidos de antiguas tradiciones orales que venían transmitiéndose de padres a hijos, y de notas escritas que encontraron en los libros que algunos judíos encontraron en sus casas.

Joaquín se casó con una mujer llamada Ana, hermana de una tal llamada Hismeria. Esta Hismeria tuvo una hija y un hijo; la hija, que se llamó Isabel fue la madre de San Juan Bautista, y el hijo que se llamó Eliud, fue el padre de Eminea, padre a su vez de San Servacio, cuyo cuerpo esta enterrado en Maestrich, pueblo situado a las orillas del Mosa, en la diócesis de Lieja.

28. Mc 15 40-41

29. Jn 19 25

Según la tradición Ana se casó tres veces y tuvo sucesivamente tres maridos, Joaquín, Cleofás y Salomé. Del primero de ellos, o sea de Joaquín, engendró a María, la madre de Señor, la cual, andando el tiempo fue dada en matrimonio a José y engendró y parió a Nuestro Señor Jesucristo. Muerto Joaquín, Ana se casó con Cleofás, hermano de San José. De este marido tuvo a otra hija a la que le puso también el nombre de María; esta María posteriormente se casó con Alfeo y de este matrimonio nacieron cuatro hijos, que fueron Santiago el menor, José el Justo, conocido popularmente por el nombre de Barsabás, Simón y Judas. Muerto Cleofás, Ana se casó con Salomé y con éste, su tercer esposo tuvo una hija, a la que puso el mismo nombre que a las otras dos, el de María. Esta tercera María se casó con Zebedeo y con él tuvo hijos que fueron Santiago el Mayor y Juan el Evangelista (Vorágine, 1997, Tomo II, p 566.)...>>

<<... San Servacio, hijo de padres judíos y pariente de Jesucristo en cuarto grado, nació en Armenia, y estando vacante la sede episcopal teutónica de Tongres, un ángel, cumpliendo órdenes divinas, lo condujo desde Jerusalén hasta la mencionada ciudad, lo consagró obispo y le encomendó el gobierno de la referida iglesia (Vorágine, 1997, Tomo II, p 983.)...>>

Pero, de esta interpretación de la genealogía de Jesucristo también nace un dilema y es el problema teológico que desencadena la figura de María Salomé como hermana, ya que ella es madre de Santiago el Mayor, diferenciamos a dos de los apóstoles que acompañan a Jesús por el calificativo de *el menor* y *el mayor*, lógicamente porque uno es de mayor edad que el otro, pero ¿podría ser la última de las hijas de Santa Ana la que engendrarse a Santiago el Mayor con más diferencia de edad que su hermana a Santiago el Menor?. Todo esto sin tener en cuenta que Santiago el Menor podría ser hijo de un matrimonio anterior de José, luego esto podría implicar que María Salomé, como hermana de la Virgen tuvo que nacer antes que la Virgen María. Estas hipótesis finales son las que en un momento determinado desestiman la validez de que estos tres matrimonios sean verdaderos.

En la versión de Santiago de la Vorágine desarrolla esta genealogía por completo a colación de la inmaculada concepción de la Virgen María, encontramos otras versiones hagiográficas como *La Leyenda de Oro* de editor desconocido, 1853, siendo una recopilación, que separa por un lado los tres matrimonios de Santa Ana, del parentesco santo de San Servacio censurando la

parte de los tres matrimonios de la santa, suponiéndose una influencia del Concilio Trentino y que permanece al desarrollar la hagiografía de San Servacio. Encontramos en las fuentes escritas alemanas, bajo el nombre de “Trinubium” representaciones y referencias a Santa Ana y sus tres matrimonios, pero “La sagrada parentela” implicará una visión general del árbol genealógico ya que nace de la necesidad de veneración de su propio santo, San Servacio. No debemos equivocar diferentes tipologías iconográficas como “Santa Ana triple”, representaciones de Santa Ana la Virgen y el niño, como “Las tres Marías” cuyo origen es anterior al s.XIII, y cuya representación simbólica, según la tradición son: María Virgen, María Magdalena y María de Betania. Las representaciones de las hermanas de la Virgen implican siempre la representación de Santa Ana, es decir, nunca van aparecer por separado en calidad de hermanas, siempre con su madre.

<<... Tuvo mi señora Santa Ana, madre de mi Señora la reina de los ángeles, y madre de Dios, María Santísima, sin pecado concebida, una hermana llamada Esmeria, la cual tuvo por hijos a Santa Isabel, madre de San Juan Bautista, y a Eliud, varón muy principal. Este Eliud tuvo por hijo a Eminin, el cual se fue a servir a Persia, y de este, y sus sucesores nació el glorioso San Servacio, o Servación (Leyenda de Oro, 1853, Tomo II, p 204.)...>>

III.4.2. Santa Coletta de Corbie (1381-1447), sus visiones e influencia en la iconografía del s. XV.

Desgraciadamente del testimonio de Santa Coleta ya no se conserva nada, de alguna forma Butler³⁰ en su obra *Vidas de los Santos*, afirma que no se encuentra nada del testimonio de la santa, ni siquiera el mismo hace referencia a las visiones con respecto a Santa Ana y sus tres matrimonios, aunque si hace referencia a las visiones que tiene la Santa sobre los sucesos acontecidos durante la pasión de Cristo. Uno de sus últimos confesores P. Pierre de Vaux hace una recopilación de sus cartas y memorias que se conserva en el convento de las coletinas, y la duquesa Margarita de Borgoña, hermana de Eduardo IV de Inglaterra solicitó una copia de estos escritos.

El texto de P. Pierre de Vaux no es accesible, pero encontramos entre las obras hagiográficas una obra que cita textualmente la obra de Vaux, en concreto la que narra como Santa Colette tiene unas visiones sobre Santa Ana y sus tres matrimonios, no entra dentro de los detalles de esas visiones pero de alguna forma se puede probar la existencia de que la santa las tuvo. La obra que alberga esta cita es *Sainte Colette, sa vie, ses oeuvres, son culte, son influence*. 1869

30. BUTLER, Alban. *Vida de los santos de Butler*. Guinea, Wilfredo (Trad.). 1ª ed. Mexico D.F.: , 1965. Tomo I. p. 482-484.

escrito por el P Douillet³¹ y enriquecido por las cartas de la santa.

<<... Quoi qu'il en soit, l'Époux des vierges ne voulut pas laisser subsister dans le cœur de son épouse la froideur envers celle qu'il avait choisie pour son aïeule. Il envoya sainte Anne à sainte Colette. Elle l'instruisit de la vérité qui est encore pour nous en veloppée d'ombre, et dès ce moment Colette conçut une grande dévotion envers sainte Anne et elle propagea son culte autant qu'elle put. Elle fit ériger! une chapelle en son honneur dans l'église du couvent de Besançon. Que se passa-t-il dans cette entrevue? Quelle instruction sainte Anne donna-t-elle à la réforæ matrice? Le P. Pierre de Vaux raconte ainsi cette vision :

*<< Une fois comme elle (sainte Colette) était en ces ferventes oraisons devant Notre-Seigneur, la glorieuse Dame **madame sainte Anne**³¹ se apparut à elle moult glorieuse, menant avec elle toute sa noble progénie, c'est à savoir ses trois filles et leurs glorieux enfants. Desquelles la première était la trèsexcellente et sacrée vierge Marie, reine des cieus et de la terre, dame des anges et de toute créature, tenant par la main son trèschier et très e glorieux enfant le petit Jésus notre pileux Rédempteur et glorieux Sauveur; la seconde était Marie Jacobe tenant par la main ses quatre glorieux en: fants, dont le premier était saint Jacques le Mineur et saint Simon, saint Jude et Joseph le Juste; la tierce fille était Marie Salomé menant et tenant par les mains ces deux glorieux enfants à savoir : saint Jacques le Majeur et saint Jean l'Evangeliste. En cette glorieuse apparition, madame sainte Anne lui manifesta comment que nonobstant qu'elle avoit été mariée par plusieurs fois, néantmoins toute l'église militante et triomphante de sa noble progénie estait grandement honorée et ornée. De laquelle apparition la petite ancelle de Notre ' Seigneur fut en son esprit grandement consolée et conchut une singuliere devotion à elle, et la re quist et pria très-doucement qu'il lui plunst de sa grâce être son intercesseresse et advocate envers sa trèsnoble et sainte lignée.>>*

Pierre de Vaux n'a-t-il pas écrit ce récit sous l'influence de l'opinion dominante alors? On sait que sainte Colette communiquait très-peu les révélations qu'elle recevait, ce n'était que contrainte par la néces' sité ou entraînée par les mouvements spontanés de son cœur à la fin de ses extases, qu'elle exprimait quelque chose des faveurs célestes.

31. DOUILLET, P. *Sainte Colette, sa vie, ses oeuvres, son culte, son influence*. Pais: Librairie Ambroise Bray, 1869. pp. 195-196. Una breve traducción del texto en referencia a Santa Ana:

<<...Señora de Santa Ana si parecía estar gloriosa, llevando consigo toda su noble descendencia, es decir, las tres niñas y sus hijos gloriosos. De los cuales el primero fue la excelente sagrada Virgen María, Reina de los cielos y de la tierra, los ángeles y señora de toda la creación, de la mano y su muy querido y glorioso bebé niño Jesús, nuestro rededor y glorioso Salvador; la segunda fue María Jacobé de la mano de sus cuatro gloriosos niños, el primero fue Santiago el menor y Simon, Judas y José el Justo; la tercera hija María Salomé era líder y de la mano dos hijos gloriosos a saber: San Santiago Mayor y San Juan Evangelista ...>>

(Douillet, 1869, p 193.)...>>

Aunque esta obra cita a Pierre de Vaux nos señala que la influencia de la opinión popular podría haberle hecho escribir esto, y pone en duda la veracidad de los acontecimientos. Son considerables las obras que contemplamos³² que de alguna forma aseguran que es gracias al testimonio de la Santa por la cual se extienden las representaciones iconográficas que implican a Santa Ana y su familia en "la Sagrada Parentela". Pero los orígenes de estas opiniones o afirmaciones las desconocemos y bajo esta ausencia solo se puede pensar que esta creencia viene dada por la tradición cristiana alemana y bajo la intencionalidad del culto a Santa Ana fuesen estas visiones tremendamente oportunas. Su importancia como reformadora y de origen humilde hace que todos los textos hagiográficos se centren en el proceso reformador y no en el tipo de visiones que tuvo durante su vida.

<<... La obra principal de Santa Coleta fue precisamente la reforma de una de las familias religiosas más austeras: las clarisas. La influencia de la santa sobre su orden fue inmensa. Una de las ramas, la de las coletinas, le debe su nombre.

Coleta era hija de un humilde carpintero de la abadía de Corbie, en Picardía. Su nombre de bautismo era Nicoleta, pues sus padres eran muy devotos de San Nicolás de Mira. Coleta, como la llamaban todos, era muy hermosa y atractiva, pero su corta estatura preocupaba mucho a su padre. La joven pidió a Dios que la hiciese crecer y su oración fue escuchada... Tanto el padre como la madre de Coleta murieron cuando la joven tenía diecisiete años. La dejaron al cuidado del abad de Corbie. La santa pasó algún tiempo en el convento, distribuyó entre los pobres su reducida herencia e ingresó en la Tercera Orden de San Francisco. El abad de Corbie le cedió una pequeña ermita, junto a la iglesia. La fama de la austeridad de Coleta se extendió y las gentes acudían para encomendarse a sus oraciones y pedirle consejo, hasta que Coleta decidió no recibir más visitas y, durante tres años, vivió en absoluto silencio... (Butler, 1954, Tomo I, p 204.)...>>

32. Establecemos una diferencia en este sentido, si bien es cierto que hemos probado que santa Colette tiene ciertas visiones a través del texto de Pierre de Vaux, no está tan claro que dichas visiones sean las que han influenciado las obras de arte, algunas obras que afirman que esto es verdadero:

LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*. 1ª ed. Barcelona: Anthopos, 1996. p.86

VARGAS LUGO, Elisa. GUADALUPE VICTORIA, José. *Juan Correa su vida y su obra*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Tomo IV. pp. 188-120

NEEL, Carol. *Medieval families, perspectives on marriage, household and children*. Canadá: The medieval academy of america, 2004. p. 284.

NIXON, Virginia. *Mary's mother, Sainte Anne in late medieval europe*. Pennsylvania: Pennsylvania state university, 2004. pp. 104-105.

Dentro de los intentos de encauzar los modelos y las creencias después del Concilio de Trento, surge la necesidad de informar y de evitar estos modelos iconográficos que implican que Santa Ana tuvo tres hijas. Un ejemplo concreto en España es *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, que se conforma como un libro dirigido a artistas que trata este tema iconográfico como "Pintura no usada de Santa Ana"³³. Evidencia la necesidad de avisar a los futuros artistas de que tipo de representaciones están alejadas de la ortodoxia, concretamente y de forma exclusiva, se realiza un epígrafe en el que se trata por entero el tema, lo que nos da una idea de la importancia y la difusión que tenía ya en España las representaciones de María de Cleofás y Salomé como hijas de Santa Ana. De alguna forma, Francisco Pacheco es un aviso para artistas, pero carece del carácter doctrinal que pueden tener la hagiografía de los santos como podremos comprobar a continuación, es decir el objetivo del autor es alarmar de una problemática, luego no da explicación, alternativas o negativas del tipo de parentesco que tienen dichos personajes de forma justificada, como si lo hacen las fuentes que tratan los temas de la vida de los santos.

<<...En un tiempo estuvo muy válida la pintura de la gloriosa Santa Ana asentada con la santísima Virgen y su hijo en brazos, y acompañada de tres maridos, de tres hijas, y de muchos nietos: como en algunas estampas antiguas se halla. Lo cual hoy no aprueban los doctos, y lo deben efectuar justamente los pintores cuerdos... (Pacheco, 1649, Tomo III, p 486.)...>>

Si de alguna forma en el s. XIII el árbol genealógico de la familia de Santa Ana se disgrega debido a la estructura de obras hagiográficas como La leyenda de Oro que circulan, podemos observar que ante la negativa de dos matrimonios posteriores de la Santa otras ramas de la familia permanecen totalmente intactas a conveniencia, si bien los evangelios neotestamentarios nos revelan algún parentesco,³⁴ es bastante similar a la rama apócrifa que se añade en el s.XV, en la cual Santa Ana tiene una hermana llamada Emeria ambas hijas de Emerancia.

<<...Del aspecto, y rostro del Bautista si bien no se halla quién trate de él en particular se puede con la buena razón sacar de lo que anuncian hombres doctos. Y no iría fuera de propósito quién lo asemejase al salvador. Especialmente en el modo, y color de la barba, y cabello,

33. PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla, 1649, pp. 486-488.

Observamos en obras como la de Pacheco y en algunas versiones hagiográficas en las cuales se niega el "Trinubium" o los tres matrimonios de Santa Ana pero no se niega la relación de parentesco de Santa Isabel, si bien los evangelios neotestamentarios nos dicen que son parientes se mantiene la idea que a través de la hermana de Santa Ana se relaciona a San Servacio con la sangre de Cristo.

34. Lc 1, 36.

siendo Nazareno como el, y primo segundo suyo, pues las madres de ambas fueron hijas de dos hermanas...(Pacheco, 1649, Tomo III, p 551.)...>>

Si de alguna forma Francisco Pacheco carecía del carácter teológico y su obra estaba dirigido a un único sector como es el de los artistas, ofrecemos un ejemplo de como dentro de obras religiosas como *Historia de la Virgen María Nuestra Señora*³⁵ no solo se tratan estos temas sino que se ofrecen explicaciones lógicas de por qué nunca pueden ser familia. En el siguiente fragmento de alguna forma no se niega el parentesco de María de Cleofás, pero si el de Salomé. Dentro del misterio que desentraña el personaje de Salomé desde el inicio de la religión cristiana siempre se ha negado la relación de hermana con la Virgen, no existe ningún evangelio apócrifo que apoye la teoría del parentesco entre estos dos personajes femeninos y esto es debido a un problema teológico, que se evidencia en los modelos iconográficos que desarrollaremos más tarde.

<<...Finalmente, los que llevan la opinión contraria dicen, que la gloriosa Santa Ana tuvo tres hijas de tres maridos, y que todas se llamaron Marías: conviene saber, de San Joaquín a la Virgen nuestra señora: de Cleofás segundo marido, a la otra María a quien llamaron los evangelistas Cleofe por su padre: de Salome el tercer marido, a la otra María a quién llaman los evangelistas Salomé, y así que todas estas tres Marías fueron hermanas, lo cual disuade demás de otras razones una muy conveniente: que ni conforme al uso humano, y menos al de la escritura, se hace probable, que que a tres hermanas pusiesen un mismo nombre, siendo cierto que en la variedad de los nombres de los hijos, como en la de otras gracias atributos de ellos, tienen los padres particular contentamiento, y afecto, y poniéndose los nombres propios a los hijos para diferenciarlos por ellos como en otra parte vimos, se hace esto aún más dificultoso: cuanto más que de lo que estos autores dicen del tercer matrimonio de Santa Ana con Salomes, no hay otra razón ni argumento más de llamar el evangelista a la tercera María Salomé, infringiendo de esto, que tomó el nombre de su padre, como María Cleofé le tomo del suyo. Lo cual carece de probabilidad; porque Salomé no es nombre de varón sino de mujer, y se deriva de Salomón como Juana de Juan...(de Jesús María, 1657, cap. 51, 5 , p 207.)...>>

35. JESÚS MARÍA, Joseph. *Historia de la virgen María Nuestra Señora*. Amberes, 1652. 983 p.

III.4.3. La Santa Parentela, análisis y desarrollo de un nuevo modelo iconográfico.

Nos encontramos ante un modelo iconográfico que tiene su máxima difusión en la zona de Francia, Alemania y Países Bajos, tal es la difusión y la moda de la época que podemos encontrar obras en España, e incluso este modelo se reproducirá en América tras la conquista de Colón en 1492³⁶. Aunque Santa Coletta de Corbie sea de origen francés es el componente holandés y alemán el que favorece tal distribución, pues es San Servacio uno de los santos más venerados en la zona y será el que se añada, aunque visto desde el punto de vista femenino, al árbol genealógico. San Servacio, primer obispo del Alemania, fue el encargado según la leyenda de introducir la fe cristiana en la ciudad de Maastricht, en la cual se encuentra la Basílica consagrada a su nombre.

Como carecemos del testimonio de las visiones de Santa Coletta es necesario hacer una reconstrucción, por tanto y gracias a las obras que aún se conservan podemos rescatar de alguna forma las creencias sobre la parentela de Jesús, ya que dentro de sus características algunas obras necesitaban llevar filacterias o el nombre en los nimbos para que los personajes fueran identificables. Existen dos tipologías de representación de la santa parentela; una en la cual los personajes se encuentran intrincados e interaccionando unos con otros, y otra en la cual se realizan retratos de cuerpo entero en los cuales, las figuras femeninas se encuentran sentadas en una o en dos alturas quedando en un último plano y en el fondo los retratos de los personajes masculinos. Existen diferentes variantes, es decir con la familia completa o en su mínima expresión Santa Ana y sus tres hijas y los maridos. Encontramos iconografía sobre la sagrada parentela en diferentes soportes siendo la obra pictórica generalmente perteneciente a retablos o trípticos. De la primera tipología no podemos desentrañar quienes son los personajes si no tenemos el testimonio del autor, de la segunda tenemos obras bastante significativas que además siguen un patrón lógico de ubicación de los personajes en la obra. Una de las obras en las que basamos los cimientos de nuestra argumentación es *Sippenteppich* denominada así, significa “*El tapiz del clan*”, 1501, de autor desconocido (175 x 404 cm) realizada con hilos de lana, oro y plata que se encuentra en el Museo Catedralicio y Diocesano de la ciudad de Mainz en Alemania (Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum). Se trata de una obra tremendamente particular dentro del modelo iconográfico de la santa parentela, pues es una combinación entre el árbol de Jessé y la parentela de Jesús visto desde el punto de vista femenino, lo que nos permite desentrañar cuales eran las creencias en torno al parentesco de algunos personajes a través de las inscripciones que encontramos en el tapiz.

36.VARGAS LUGO, Elisa. GUADALUPE VICTORIA, José. *Juan Correa su vida y su obra*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. pp. 118-120.

En cuanto a las inscripciones, encontramos fuentes escritas en alemán que detallan en concreto las inscripciones de este tapiz,³⁷ una recopilación y edición de todas las inscripciones en latín y alemán de la Edad Media y la Edad Moderna hasta el año 1650 en el área de Austria, Alemania y Tirol del sur , estas fuentes nos servirán para comprobar nuestra argumentación que como ya hemos tratado con anterioridad es una consecuencia de las creencias que comienzan a difundirse a partir del s. XIII.

III.4.3.1 *Sippenteppich*, Anónimo.1501. Alemania, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.



Figura 1. Anónimo.(1501). *Sippenteppich* [Tapiz]. Alemania, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum. Recuperado de: <http://www.dommuseum-mainz.de/presse/schrei-nach-gerechtigkeit/> [Consulta: 18/06/2016].

En el centro geométrico de la composición se encuentra la Virgen María sentada en un banco con el niño Jesús en brazos, a sus dos lados del banco se encuentran sentados los demás personajes femeninos y detrás del mismo los personajes masculinos, una de las principales características de esta tipología es la isocefalia incluso cuando los personajes se encuentran en dos alturas. Los rostros femeninos poco se diferencian unos de otros parecen la misma cara en diferentes posiciones, mientras que los rostros masculinos son totalmente diferentes unos de otros. Ambos llevan como atributo universal el nimbo, pero en el caso de Jesús es un nimbo cruciforme característico de sí mismo. La Virgen también porta en la cabeza la corona símbolo que implica descendencia noble, va vestida con una túnica roja y un manto dorado color que le es propio.

37. KERN, Susanne. *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350*. Mainz: Universität Mainz, 2010. 116 p. ISBN: 9783895007965



Figura 2. Anónimo. (1501). Detalle, Sippenteppich [Tapiz]. Alemania, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

El niño Jesús se encuentra totalmente desnudo y porta en la mano lo que parece un fruto que puede ser una pera o una granada; la pera es símbolo de Cristo encarnado, mientras que la granada hace alusión a la Redención;³⁸ también otro de los niños, hijo de María de Cleofás lleva en su mano el mismo fruto. Estas frutas y otras aparecerán en obras de la misma temática, incluso los personajes aparecen leyendo y debatiendo unos con otros, lo que nos hace pensar que solo aparecen con motivo plástico o de estilo y no con motivo simbólico.

En el lado derecho de la obra se encuentran Santa Ana y sus dos hijas María Cleofás y María Salomé. Santa Ana lleva el nombre en el nimbo y viste una túnica azul y un manto rojo cubierta con toca símbolo de su estado de casada³⁹, se encuentra en el papel de madre maestra⁴⁰ sosteniendo un libro en las manos atributo genérico que llevará en la mayor parte de las representaciones junto a María Virgen.

38. BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Bravo, José Antonio (trad.). Barcelona: Swing, 2008. p. 266 .

39. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, p. 37.

40. PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla, 1649, pp. 488-491.



Figura 3..Anónimo.(1501). Detalle, Sippentepich [Tapiz]. Alemania, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

En el caso de las otras dos hijas de Santa Ana ambas dos llevan nimbos con sus respectivos nombres, en cuanto a las obras en las que se representa la sagrada parentela y no tenemos ningún tipo de nombre, ambas dos son reconocibles por sus respectivos hijos, de María de Cleofás: Simón, Santiago el Menor, Judas y José; de Salomé, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista.

María de Cleofás lleva una túnica roja y manto verde con la toca recogida, tiene dos de sus hijos cogidos en las piernas y otros dos se encuentran en el suelo, en concreto, Santiago el Menor que erróneamente es representado con los atributos de Santiago el mayor, viste una túnica gris y porta un bordón con venera y escarcela, de todos los infantes que observamos en la obra es el único calzado y con sombrero de alas anchas haciendo alusión a su posterior condición de peregrino⁴¹. Sabemos que se trata de una incongruencia iconográfica debido a

41. MÂLE, Emile. *El arte religioso de la contrarreforma, estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Guash, Ana María (Trad.). Madrid: Ediciones encuentro, 2001. p. 331.

que Santiago el Mayor, es hijo de Salomé y lleva el nombre escrito en el nimbo. Al lado de Santiago el Menor se encuentra un hermano de éste, lleva en sus manos un libro y como atributo genérico en esta ocasión se refiere a un hermano de Santiago que evidentemente también es apóstol pudiendo ser tanto Simón como Judas Tadeo, ya que José es el único no es uno de los doce apóstoles.

María Salomé lleva una túnica roja y un manto azul, cubierta con una toca tiene sus manos apoyadas en los hombros de sus hijos que llevan sus nombres en los nimbos, San Juan evangelista, vestido con una túnica roja, lleva en su mano una copa⁴² o vaso del que sale una serpiente, originado por la tradición apócrifa cristiana que cuenta como el sumo sacerdote del templo de Diana en Éfeso le ofreció una copa envenenada que bebió después de bendecirla y no le causó ningún mal. Santiago el mayor también viste una túnica roja pero no lleva ningún tipo de atributo individual.

En el lado izquierdo de la obra se encuentra Santa Isabel con el nombre en el nimbo y sentada cogiendo en brazos a San Juan Bautista.



Figura 4. Anónimo.(1501). Detalle, Sippenteppich [Tapiz]. Alemania,Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

42. REYFUS, Paul. *San Juan, tras las huellas del evangelista*. Morera ,Manuel (Trad.). Madrid: Ediciones Palabra, 2000. p. 274

Cubierta con toca Santa Isabel lleva una túnica azul y un manto rojo, su hijo a diferencia de los demás infantes lleva un túnica blanca o parda de forma simple y sin decoraciones pudiendo hacer alusión a las pieles de camello que utilizó en su retiro en el desierto de Judea y con las que es representado a lo largo de la tradición iconográfica. San Juan Bautista le está entregando a su madre una flor símbolo de maternidad divina, amor y realeza⁴³ haciendo alusión a la intercesión divina por la cual Santa Isabel pudo tener a San Juan⁴⁴.

Al lado de Santa Isabel se encuentra su madre Hismeria o Emeria⁴⁵ en cuyo nimbo pone (Ysmania soror Anne mater Elisa)⁴⁶ es por tanto, la hermana de Santa Ana y madre de Isabel y Eliud, personaje masculino que podemos observar detrás del banco y en segundo lugar desde la izquierda con su nombre en la parte superior. Hismeria se encuentra sentada en el banco en condición de madre maestra ya que lleva el libro como atributo, en algunas representaciones este libro desaparecerá y ella se representará interaccionando con San Servacio su bisnieto. Se cubre la cabeza con toca y viste una túnica roja y un manto verde.

Al lado de Hismeria y al final del banco en la izquierda, encontramos a Memelia en cuyo nimbo pone (Memelia mater Servacii), Memelia se casa con Emin, hijo de Eliud, que a su vez es hijo de Hismeria, es el único personaje femenino representado que no comparte sangre con la familia de Santa Ana, está representada a colación de su hijo San Servacio que si comparte consanguinidad. Se encuentra sentada manteniendo a San Servacio en su regazo, viste una túnica azul y un manto rojo, San Servacio está desnudo. En este caso es Memelia la que tiene una flor en la mano que va a entregar a su hijo que implica símbolo de realeza debido al cargo que ostentará San Servacio en Holanda.

43. BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Bravo, José Antonio (trad.). Barcelona: Swing, 2008. p. 184

44. Lc 1 36

45. DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. 8ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997. p. 566

46. KERN, Susanne. *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350*. Mainz: Universität Mainz, 2010. 116 p. ISBN: 9783895007965. Nos ofrece una traducción de las inscripciones:

- En todo el perímetro: (parte inferior central hacia el borde derecho) Jesse pater David, David rex, Salomon, (borde derecho hacia arriba) Roboam, Abías, Asa, Josopuat, (hasta de derecha a izquierda) Joram Ozías, Jotam, Acaz, Ezequías, Manasés, Amón, (borde izquierdo hacia abajo) Josías, Jeconías, Salatiel, Zorobabel, Abiud, Eliachim, Azor, Sadoch, Achim, Eliud, Eleazar, (abajo , de izquierda a centro) Matán, Jacob .

- Sobre las cabezas de las santas: Anna viros habuit Joachim cleopham salomamq', Cuilibet ex istis generavit Sorte mariam, Prima datur c(on)iunx ioseph alpheoq' secunda, Et que saloma zebedeo tercia nupsit, Prima iesum peperit symonem Judamq' secunda, Et Joseph et iacobum quem dicunt esse minorem, Tercia maiorem Jacobum parit atque iohannem.

- Los nombres de los personajes masculinos (de izquierda a derecha): emyn, eliud, zacharias, ioseph, Joachim, cleophas, salomas, alpheus, zebedeus.

- Los nombres de los personajes femeninos (de izquierda a derecha): Memelia mater Seruacii, Ysmania soror Anne mater Elisa, sancta Elisabet, María, sancta Anna, María cleophe, María Salome.

II.4.3.2 Die Heilige Sippe, Jan Baegert, 1530. Alemania, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.



Figura 5. Baegert, J. (1530). Die heilige sippe [Pintura]. Alemania, Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Recuperado de: https://www.dortmund.de/media/p/museumsgesellschaft_4/museumsgesellschaft/gemaelde/die_heilige_Sippe.jpg [Consulta: 18/06/2016].

Otra de las obras que vamos analizar por el grado de similitud con el tapiz de la ciudad de Mainz se encuentra en la colección de arte Cristiano de la Edad Media, exposiciones en el primer piso del Museo del Arte e Historia de la Cultura de la ciudad de Dortmund, en Alemania (Museum für Kunst und Kulturgeschichte). Bajo el título de “La Sagrada Parentela” (Die Heilige Sippe) fue realizado por Jan Baegert, en 1530, se trata de una pintura al temple sobre madera de roble. La obra de arte es el centro de un panel de altar, que se había separado y cortado hacia 1938 con el fin de vender las piezas de forma individual.

En el centro geométrico de la composición nuevamente se encuentra la Virgen María, en esta obra solo los personajes femeninos llevan nimbo y estos carecen de sus nombres, existe también cierta isocefalia y los personajes masculinos no son distinguibles, aunque son diferentes unos de otros, en cambio los rostros femeninos nuevamente son muy parecidos y las vestimentas que llevan son fruto de la época. La Virgen lleva corona atributo que implica descendencia noble con una túnica dorada y manto azul, sostiene a Jesús que carece de nimbo y está desnudo, su desnudez alude a la *Nuditas naturalis, temporalis y virtualis*, simbolismo que evoca, respectivamente, al estado natural del hombre recién nacido, su carencia de bienes y posesiones terrenas y la pureza e inocencia de su persona⁴⁷, en la mano de la virgen lleva una flor que va hacer entrega a Jesús símbolo de amor, realeza y maternidad

47. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*. Academia de Ciencias, Artes y Letras de Huelva. Huelva, 2002, p. 69.

divina. A la izquierda se encuentra Santa Ana y a la derecha Santa Isabel, no podemos evitar la comparativa ya que ambas llevan vestimentas del mismo color, parece que existe un patrón de colores que implica mayormente composición y no simbología de cada uno de los personajes. Santa Ana lleva una túnica azul y se encuentra en calidad de madre maestra ya que lleva como atributo el libro. Santa Isabel vestida con una túnica azul y un manto rojo tiene en brazos a San Juan Bautista que viste una túnica blanca.



Figura 6. Baeger, J. (1530). Detalle, Die heilige sippe [Pintura]. Alemania, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

A la izquierda y al lado de Santa Ana las hermanas de la virgen, María Salomé y María de Cleofás con sus respectivos hijos. María Salomé viste una túnica dorada y un manto verde tiene en su regazo a sus dos hijos San Juan evangelista y Santiago el mayor no son distinguibles aunque uno de ellos es mayor que el otro. A la izquierda del todo se encuentra María de Cleofás vestida con una túnica azul y un manto rojo en el cual están sus hijos, tres en el suelo y uno cogido en brazos, dos de ellos desnudos y con aspecto de bebé los otros dos más mayores.

En el lado derecho al lado de Santa Isabel se encuentra Hismeria, cubierta con toca, viste una túnica dorada y un manto verde, está interaccionando con San Servacio niño y le está entregando unas cerezas de un cesto que se encuentra a los pies de María de Cleofás, es símbolo de dulzura.



Figura 7. Baegert, J. (1530). Detalle, Die heilige sippe [Pintura]. Alemania, Museum für Kunst und Kulturgeschichte.

A la derecha de la obra se encuentra Memelia que viste una túnica o vestido de la época sin manto tiene en su regazo a San Servacio. En cuanto a las figuras masculinas podemos observar que hay diez personajes y en comparación al tapiz ofrecemos hipótesis sobre la identidad del nuevo personaje.

La parentela de Jesús implica dos personajes masculinos que nunca aparecen en este tipo de representaciones. Uno es el padre de Santa Ana, Estolano, casado con Emerancia, madre de la santa. Puesto que nunca aparece representada Emerancia es lógico pensar que no sea este, ya que siempre aparecen los maridos representados con motivo de sus mujeres. El otro personaje es el marido de Hismeria del que no sabemos nada por la obra de Santiago de la Vorágine, pero encontramos documentos gráficos del s. XVI en los que sí aparece su nombre,

“Liber Chronicarum”⁴⁸ o más conocido por las “Crónicas de Núremberg” de 1493, los grabados son pertenecientes a Michael Wolgemuth y Wilhelm Pleydenwurff. *En la quinta edad* se narran los tres Matrimonios de Santa Ana con sus tres maridos, la misma versión que hemos visto hasta ahora pero también se ubica el nombre del marido de Hismeria supuestamente Efraín (Ephraim).



Figura 8. Wolgemuth, M; Pleydenwurf, W.(1493). Detalle, Liber Chronicarum [Documento gráfico]. Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Recuperado de: http://zaguan.unizar.es/record/153/files/l_142.pdf [Consulta: 18/06/2016].

Por último la sagrada parentela no solo puede aparecer representada con la familia directa de Cristo, encontramos obras en las que se representan junto a Santas de gran veneración durante la Edad Media, pero que siguen la misma lógica en cuanto a la representación. Una de las obras más peculiares es el altar que se encuentra actualmente en Hessisches Landesmuseum Darmstad, de autor desconocido denominado “El maestro del altar de Ortenberg”, esta obra también se encuentra bajo el nombre de “La sagrada parentela” de alrededor de 1410. Es una pintura al temple sobre lienzo, montado sobre tablero de madera de abeto, dorado con pan de oro⁴⁹ de unas dimensiones de 100x81 cm. Su localización original era la Iglesia de Santa María (Marienkirche) en Ortenberg, construida entre 1385-1450.

48. SCHEDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum*. Alemania, 1493. pp . 326

49. CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Latorre Olmeda, Fernando(trad.). Madrid: Akal, 2009. 265 p. ISBN: 978- 84-7600-284-1. Como desarrolla el tratamiento de la pintura sobre tabla Cenino Cennini.

III.4.3.3. *La Sagrada Parentela*, Anónimo.1410. Darmstad, Hessisches Landesmuseum Darmstad.



Figura 9. Anónimo.(1410). *La Sagrada Parentela* [Pintura]. Darmstad, Hessisches Landesmuseum Darmstad. Recuperado de: <http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/kunst-des-mittelalters/tafelmalerei.html> [Consulta 18/06/2016].

Nos centramos en el panel central es una representación de la sagrada parentela en dos alturas en este caso los personajes de abajo se encuentran sentados o arrodillados en el suelo. También es característica de esta obra la isocefalia de los personajes aunque es importante dentro de sus anomalías a la hora de representarlos, desaparecen los personajes masculinos que tenían que ver con los matrimonios, permaneciendo los hijos de estos y San José. Todos los personajes femeninos llevan nimbo con sus nombres y la misma vestimenta, túnica y manto del mismo color gris y cubiertas con una toca blanca a excepción de las tres santas y la Virgen María que lo lleva recogido.



Figura 10. Anónimo.(1410). *La Sagrada Parentela* [Pintura]. Darmstad, Hessisches Landesmuseum Darmstad. Recuperado de: <http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/kunst-des-mittelalters/tafelmalerei.html> [Consulta 18/06/2016].

En el centro geométrico de la obra se encuentra la Virgen María con el niño Jesús en brazos, lleva una corona como símbolo de descendencia noble, el niño Jesús que se encuentra desnudo alude a la *Nuditas naturalis, temporalis y virtualis*, simbolismo que evoca, respectivamente, al estado natural del hombre recién nacido, su carencia de bienes y posesiones terrenas y la pureza e inocencia de su persona. Está interaccionando con Santa Isabel y San Juan Bautista, lleva el nimbo cruciforme característico y tiene en su mano una granada símbolo de la redención o una manzana símbolo de Cristo encarnado. A la izquierda se encuentra Santa Ana junto al rostro de San José, en condición de madre maestra con el atributo del libro que sostiene en sus manos, a la izquierda y a su lado se encuentra Hismeria con las manos en posición de rezar no lleva ningún otro tipo de atributo salvo el nimbo. Al lado de Hismeria, en el lado izquierdo y al final se encuentra María de Cleofás con sus cuatro hijos dos sostenidos en sus brazos, Simón en su brazo izquierdo y José en su brazo derecho. A sus pies Santiago el Menor con un instrumento en la mano y Judas con un libro en la mano haciendo alusión a su condición de apóstol.

En el lado izquierdo de la obra y sentadas en el suelo se encuentran María de Salomé y Santa Inés. María Salomé sentada arropando con sus dos brazos a sus hijos, Santiago el mayor en su brazo derecho y San Juan evangelista en su brazo izquierdo ambos llevan dos frutas manzanas o granadas. Santa Inés⁵⁰ que porta la corona símbolo en este caso de recompensa divina, no lleva como atributo genérico la hoja de palma pero lleva una flor blanca, la azucena que caracteriza a los santos castos y puros. Tiene en su regazo un cordero atributo derivado del nombre *Agnes*, proviene del adjetivo griego <<agné>> que significa pura y casta. La tradición romana lo vincula al sustantivo latino <<agnus>> que significa cordero, dentro de su leyenda aparece ante sus padres con un cordero tras su ejecución.

A la derecha de la Virgen se encuentra Santa Isabel que le esta haciendo caricias al niño Jesús tiene en sus brazos a San Juan Bautista desnudo que le pide la fruta a Jesús. A la derecha al lado de Isabel se encuentra Memelia que lleva la misma vestimenta que las demás pero lleva en sus manos un hilado que carece de simbología concreta. Por último esta vez de forma adulta aparece representado San Servacio lleva nimbo y mitra e indumentaria episcopal.

50. RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de la vida de los santos*. Barcelona, 1705. Tomo I. pp. 186-190 <<... Los Padres de Santa Inés, por el amor entrañable, y dulce memoria de su hija, estaban siempre de día, y de noche orando a su sepulcro, hasta que una noche vieron un grandísimo numero de doncellas, ataviadas de ricos paños de oro, adornadas de piedras preciosas, y coronadas de guirnaldas de perlas, y de joyas resplandecientes sobremanera. Entre ellas venia Santa Inés triunfante, y gloriosa, y pegado a ella un cordero mas blanco que la misma nieve. Paròse la Santa Virgen, y rogó a sus compañeras que parasen, y volviendose a sus Padres, les dijo: Padres míos mirad que no me lloréis como a muerta, antes os debéis alegrar conmigo, por a haber yo alcanzado en el Cielo corona de gloria con tan santa compañía, y por haber llegado a aquel que mientras viví en la tierra, amé con todo mi corazón, con toda mi anima...>>.

En el lado derecho y sentadas en el suelo están Santa Bárbara⁵¹ y Santa Dorotea, Santa Bárbara con corona atributo general que significa recompensa divina lleva la misma vestimenta que las demás mujeres excepto la toca. Se encuentra arrodillada en posición de rezar junto a la torre en la cual la encerró su padre, con tres ventanas abiertas, atributo individual que significa el refugio de la fe en la Santísima Trinidad y la copa atributo que se refiere a su conversión al catolicismo. Por último, Santa Dorotea también lleva la corona símbolo de recompensa divina se encuentra sentada tejiendo una corona de flores que porta en algunas ocasiones aludiendo a las doncellas romanas, también hay un cesto de flores atributo personal que deriva de su leyenda⁵².

Cabe destacar que los rostros femeninos dulcificados son el mismo para todos los personajes sin ningún rasgo de edad, exceptuando que Santa Ana y Santa Isabel están totalmente cubiertas con la toca y solo se les ve el rostro, por otro lado el color del cabello en todos los personajes es el mismo siendo las santas mártires tremendamente iguales. Acompañan la escena dos ángeles músicos a los pies de la Virgen María con el mismo color de vestimenta que los demás personajes, están acompañando la escena con música tocando un laúd y un arpa.

51. RIBADENEYRA, Pedro. *Opuscit*.pp. 898-902 <<...Tenía este caballero una sola hija, llamada Bárbara, de extremada belleza, y de muy contrarias costumbres a su padre. El cual temiendo que algunos que no le tuviesen bien, procuraran casarse con ella, por su grande hermosura y muchas riquezas, la encerró en una torre donde había mucha comodidad de aposento, y regalo; para que apartada de los ojos de los hombres, no fuese codiciada por ninguno... La santa doncella bajando un día a ver la obra del baño, mandó que le hiciesen en el tres ventanas, en reverencia de la santísima trinidad, y no dos, como lo había ordenado su padre...>>

52. RIBADENEYRA, Pedro. *Ibidem*. pp. 311-312 <<... Cuando la llevaban a la muerte, un abogado que allí estaba, y se llamaba Teofilo, habiendo oído decir a la Santa, que donde estaba Christo, y ella iba, había manzanas perpetuas, rosas, que no se marchitan, como haciendo de ella, le dijo : Ea Dorotea, hacedme placer, que me enviéis del jardín de vuestro esposo de aquellas manzanas, y rosas, que tanto nos habéis alabado; y ella con mucha seguridad, y mesura respondió: Yo lo haré sin duda, yo lo hare...>>

III.4.3.4 *The holy Kinship*, Anónimo. 1470. Maastricht, Basílica de San Servacio.



Figura 11. Anónimo. (1470). *The holy Kinship* [Pintura]. Maastricht, Basílica de San Servacio. Recuperado de: <http://www.sintservaas.nl/english/index24.html> [Consulta: 18/06/2016].

De autor desconocido esta obra constituye un ejemplo de representación en dos niveles siendo el superior para los miembros de la familia con mayor edad. Se encuentra ubicada en la Basílica de San Servacio en Maastricht (Países Bajos) fechada en 1470, tiene unas dimensiones de 69 x 144cm y coincide con las características técnicas. Aparentemente es una representación en el exterior, sentados en la hierba todos los personajes, el fondo de la pintura es un dorado con un relieve decorativo. Todos los personajes portan vestimentas de la época pero no todos llevan nimbo, Santa Ana la Virgen y Jesús junto a todos los niños que han sido apóstoles.

María y Jesús están bajo los pies de Santa Ana, María en su túnica tradicional de color azul, con un nimbo de haz de luz, tiene al niño Jesús en brazos que viste una túnica blanca que simboliza la pureza y la inocencia, el nimbo es un nimbo cruciforme con forma de haz. María es la única que lleva el pelo suelto, símbolo de su virginidad y las demás mujeres llevan la cabeza cubierta símbolo de su estado de casadas. Está entregando una flor al niño Jesús símbolo de amor, realeza y maternidad divina.



Figura 12. Anónimo. (1470). Detalle, The holy Kinship [Pintura]. Maastricht, Basílica de San Servacio.

La cabeza del niño Jesús mira hacia José; este se encuentra arrodillado con la mano derecha levantada y una bolsa de cuero en la izquierda. Se trata de un hombre con barba de edad avanzada en contraste con la virgen.

A la derecha de José se encuentra María de Cleofás y Alfeo, con sus cuatro hijos. María de Cleofás lleva una túnica verde con un manto rojo y Alfeo viste el hábito de una orden religiosa. María está dando el pecho a José que no lleva nimbo puesto que no es apóstol, nos evoca a representaciones de la Edad Media de la Virgen amamantando a Jesús denominadas *virgo lactans*. A sus pies están escribiendo Simón, con túnica azul y Judas con una túnica gris, ambos con nimbos de haz de luz. Alfeo lleva en brazos a Santiago el Menor con una túnica rosa y un nimbo de haz de luz, lleva en sus manos unas lentes como si Alfeo lo estuviese enseñando a leer.

A la izquierda de Alfeo se encuentra sentada Memelia y San Servacio, ella sentada en condición de madre maestra, con una túnica roja y un manto verde, a sus pies, San Servacio lleva una túnica roja y tiene en sus manos la filacteria con su nombre.

A la izquierda de la Virgen María y con cierta simetría se sienta María de Salomé con su marido Zebedeo. María de Salomé lleva un vestido rojo de la época a modo de túnica y un manto azul en el que se encuentra escondido Santiago el mayor, con una túnica blanca. Esta María tiene en sus brazos a San Juan evangelista que está desnudo o su madre está intentando vestirlo. Zebedeo tiene unas lentes en sus manos y está leyendo un pergamino, viste una túnica amarilla y un manto rojo.

A la izquierda de Zebedeo se encuentra Santa Isabel viste una túnica oscura y manto gris claro, que está entregando una granada o fruto a San Juan Evangelista, símbolo de la Redención de Cristo. A sus pies está San Juan Bautista que viste una túnica y un sombrero de alas anchas de color rojo, pudiendo hacer alusión el sombrero a su retirada al desierto y el abandono de la vida material.



Figura 13: Anónimo. (1470). Detalle, The holy Kinship [Pintura]. Maastricht, Basílica de San Servacio.

En la parte superior se encuentran los personajes más ancianos están ubicados en relación a los personajes de la parte inferior. Santa Ana y Joaquín se encuentran justo encima de la Virgen y San José, Santa Ana en condición de madre maestra, viste una túnica y manto rojo, y lleva un nimbo de haz de luz o estrellado. A la derecha de José se encuentra Cleofás y por último Emin ambos personajes están dialogando, y tiene papiros en sus manos. A la izquierda de Santa Ana se encuentran Zebedeo y Zacarías conversando y observando unos papiros. Dentro del estudio iconográfico relacionamos simbólicamente los libros con los evangelios neotestamentarios mientras que los papiros suelen interpretarse con el antiguo testamento, es posible que estos atributos sean meramente decorativos.

III.4.4. La crucifixión de José de Ribera, paradigma de las influencias de la leyenda del s.XV.

Dentro de nuestra hipótesis nos planteamos desde el punto de vista de las consideraciones sobre el parentesco de los diferentes familiares que forman parte del árbol genealógico de Santa Ana una nueva lectura, o al menos una lectura crítica, de los diferentes personajes femeninos que acompañan la vida pública de Jesús y que han aparecido en la historia del arte en muchas de las representaciones iconográficas. Hasta el momento siempre que han aparecido las supuestas hermanas de María se han dado diferentes versiones generalmente la versión más ortodoxa sin tener en cuenta que muchos de los artistas eran conocedores de la creencia popular sobre el parentesco de los personajes femeninos. Si fuésemos extremadamente rigurosos deberíamos considerar que todas las representaciones iconográficas anteriores al s.XIII son fruto de los evangelios neotestamentarios, y por tanto, el parentesco de las supuestas hermanas de la virgen varían dependiendo de las diferentes interpretaciones del evangelio de San Juan:

<<... Junto a la cruz de Jesús estaban su madre, la hermana de su madre, María la mujer de Cleofás, y María Magdalena. (Jn 19 25)...>>

La versión más ortodoxa dice que se encontraban allí: María Virgen, María de Cleofás como su hermana y María Magdalena; otras interpretaciones implican cuatro personajes bajo la cruz: María madre, Salomé como hermana, María de Cleofás y María Magdalena. Por tanto y como es lógico cuando nos encontramos representaciones de tres mujeres bajo la cruz, pueden coincidir con el relato de los evangelios sinópticos que también hablan de tres mujeres bajo la cruz, ninguna de ellas hermana o dar la versión más ortodoxa. Pero si nos encontramos representaciones antes del s.XIII de cuatro mujeres bajo la cruz es indudable que dicha interpretación implique que la madre de San Juan evangelista, Salomé, es la hermana de María. Un ejemplo de obra representativa anterior a la publicación más antigua de la *Leyenda Dorada* en 1282, es una *Crucifixión* de Bonaventura Berlinghieri de 1255, en la que aparecen cuatro mujeres bajo la cruz y entre tres sostienen a la Virgen María.



Figura 14. Berlinghieri, B.(1282). Crucifixión. Florencia [Pintura], Galería Uffizi. Recuperado de: <https://www.virtualuffizi.com/es/crucifixión---virgen-y-el-niño-con-los-santos.html> [Consulta: 18/06/2016]

Esta forma de entender las obras antes de la leyenda del “trinubum” no es la más acertada a la hora de entender las obras de artistas que han convivido con esta leyenda. Podemos incluso constatar el contacto de algunos artistas y el conocimiento de esta leyenda, verbigracia Alberto Durero que no tiene obra bajo el nombre de *La sagrada parentela*, pero trabajaba en el taller de los artistas que realizaron la ilustraciones para *Liber Chronicarum* en el cual hay una representación de Santa Ana y sus tres maridos. Por otro lado incluso la negativa de esta leyenda apócrifa puede generar diversas lecturas de la obra de un artista.

Francisco Pacheco en su tratado nos niega que Santa Ana tuviera más hijas, lo que evidencia la necesidad de difusión y la gran aceptación que tenía dicha leyenda. Son varios los paralelismos iconograficos que se establecen entre Pacheco y José de Ribera que han dado lugar a temas de investigación⁵³ los cuales en conclusión nos exponen que dada la fecha de publicación del tratado de Pacheco, Ribera no pudiese conocerlo, en consecuencia se cree que existe una fuente primera de la que beben ambos. Esta fuente primera no es más que la influencia del Concilio de Trento que empieza a establecer el tipo de representaciones iconográficas, es por tanto José de Ribera conocedor del interés por olvidar la leyenda de los tres matrimonios de Santa Ana.

53. MÜLLER, Karin. *Die Darstellung des heiligen Hieronymus im Werk von Ribera (1591-1652)*, Edition Wissenschaft, Tectum Verlag, Marburg 1997, vol. 5. ISBN: 978-3828800038.



55. *Figura 15.* Ribera, J.(1618). El Calvario. Sevilla, Colegiata de Osuna. Por Fernandez,Ruiz, E. IAPH Recuperado de: http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/1160036840655_calvario_de_osuna.pdf [Consulta 18/06/2016].

Analizando una obra de Ribera se evidencian ciertas anomalías tras la restauración de su obra *El Calvario*, 1618, por parte del Instituto de Restauración del Patrimonio Andaluz⁵⁴ entre el 2002 y 2004 que nos ofrece una publicación parcial del informe de intervención. Tras esta restauración y la limpieza de los barnices oxidados, aparece una nueva figura femenina en el fondo de una obra que como es característica en las primeras obras del artista es de un pronunciado claroscuro. Hasta el momento de la restauración los análisis iconográficos solo contabilizaban tres mujeres bajo la cruz pero la aparición de un nuevo personaje requiere otro tipo de lectura.

54. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 2006, nº 59. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1992. ISSN 1136-1867. El artículo. NÚÑEZ CASAREZ, Lourdes. MARTÍN GARCÍA, Lourdes. FERRERAS ROMERO, Gabriel. "Intervención sobre el Calvario de José de Ribera (Colegiata de Osuna)". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. 2006, nº 59, pp. 18-39.

A través del fruto de la investigación se pueden ofrecer dos puntos de vista diferentes que den un poco de luz al tipo de parentesco y la intencionalidad del artista. Por un lado se baraja la posibilidad de que Ribera pintase estos dos personajes femeninos como algún tipo de símbolo que subyace de representarlas en la más absoluta oscuridad como dos personajes oscuros, figuras negras en forma de sombra. Hasta el momento se había tratado la figura de Ribera como un pintor oscuro, incluso se defiende que en algunas representaciones de sus santos, parece que están ocultando algo. Esta nueva lectura implicaría que Ribera nos quiere decir que a estos dos personajes se les está tratando de ocultar de alguna manera después del concilio, luego implicaría ver desde el punto de vista crítico y reivindicativo del artista toda su obra conocida hasta el momento. Esta interpretación puede coger peso ya que no se aprecian carnaciones en el segundo personaje y parece que fue concebido en su oscuridad.

Otra de las hipótesis es que José de Ribera tapase a esos personajes, es decir, que no quisiese entrar en polémica y decidiese eliminar un personaje realizando un repinte. El hecho de que haya llegado más nítido hasta nosotros podría deberse a las inadecuadas limpiezas a las que se había visto sometido el lienzo y que se contemplan en el informe. Este repinte concebido como algo inmediato a su creación y no como una capa pictórica encima de un barniz estratigráficamente hablando y teniendo en cuenta la visión histórica de los barnices antiguos que no eran aplicados tras finalizar la obra como entendemos en la modernidad.

Esta última hipótesis podría demostrarse mediante la realización de análisis estatigráficos que determinen que hay estratos con más luz que una primera capa pictórica oscura, o mediante análisis no invasivos que impliquen técnicas con rayos X.

Conclusiones.

La importancia del estudio iconográfico nos ofrece nuevas lecturas de las obras de arte y nos hace conocedores de la importancia de las obras para con la historia del arte. Para la restauración nos proporciona una visión global de la transcendencia cultural y simbólica de las mismas, que nos obliga a velar por la conservación del patrimonio sacro en el cual se centra esta investigación.

El enriquecimiento que aportan los análisis iconográficos de las obras nos facilita la reconstrucción de las creencias, leyendas y perfiles artísticos a demás de dar un sentido simbólico de las representaciones.

- **La variables iconográficas que presentan el análisis de las fuentes neotestamentarias y apócrifas.**

Hasta el momento, el uso de las fuentes neotestamentarias ha sido interpretado a la hora de realizar ciertos análisis iconográficos en relación a las supuestas hermanas de la Virgen. Si bien es algo totalmente lícito y entendiendo las diferentes variables que nos ofrecen las fuentes, es preciso ser conocedores de que estas son el germen de la problemática. Por tanto, hasta que no se da una versión como la de Santiago de la Vorágine todas las obras se encuentran a merced de la interpretación, luego exigen un uso riguroso de las fuentes, evitando la mezcla de fuentes que den versiones diferentes o en cuyo caso, siempre bajo la hipótesis. Las fuentes neotestamentaris son la fuente más ortodoxa si esa fuese la intención con la que queremos realizar los análisis.

Se trata de una conclusión de carácter metafísico, una introspección y mirada a lo que es propio de la iconografía y su sustento en las fuentes escritas.

- **Fuentes históricas, hagiográficas y textos visionarios de influencia en la historia del arte.**

De estos tres tipos de fuentes son los textos visionarios los más complejos de investigar, como es el caso, debido a la censura del Concilio Trentino y la consideración de algunas de estas obras como reliquias. Dentro de esta investigación y dadas las características de las obras se han podido reproducir los modelos iconográficos que se presumen de las creencias del s.XV. A esto debemos añadirle que dichas fuentes son alemanas y francesas, es bastante probable que encontremos fuentes más cercanas a los textos de la visionaria desde la inmersión en la cultura alemana.

Estas fuentes así como las obras de arte siguen influenciando en tanto en cuanto se encuentran en los lugares de culto por tanto debemos suponer que gracias al concilio se mitigan estas creencias en los ámbitos más influenciados, verbigracia España. Serían merecedores de estudio las influencias de las obras de arte en los lugares de culto con respecto a los fieles y las leyendas que narran iconográficamente.

- **Búsqueda de las obras de arte sus influencias y difusión.**

Dentro de la selección de las obras de arte y el seguimiento hasta los organismos que se encargan por velar por su conservación, casi ninguna de las obras viene con una descripción, ni bibliografía en la que se encuentra incluida. Dentro del desconocimiento de las creencias de la genealogía de Santa Ana se hacen más importantes para la investigación las obras que aún conservan de algún modo el nombre de los personajes que aparecen en las representaciones, incluso el establecimiento de los puentes, conexiones e influencias entre las obras que carecen de estos.

Se observa como el modelo iconográfico de la sagrada parentela es un modelo heterogéneo, presentan varias anomalías en representar ciertos aspectos, pudiendo ser a gusto del autor o cuestiones de encargo ya que muchas de las obras son anónimas atribuidas a talleres gremiales.

- **Análisis iconográfico los modelos que subyacen del estudio de las obras.**

Existen muchas coincidencias entre el árbol genealógico que desarrolla Santiago de la Vorágine y las representaciones iconográficas de la zona del norte de Francia, Alemania y Países Bajos esto implica la posibilidad de que las visiones de Santa Coletta fuesen tremendamente oportunas para la difusión del culto a Santa Ana.

Algunos de los objetivos, sobre todo los que tienen que ver con las obras no se cumplen cuando no podemos establecer las conexiones entre el artista y el acercamiento a obras, fuentes hagiográficas o textos visionarios que den alguna versión de la santa parentela o leyendas sobre las hermanas de la Virgen. En consecuencia debemos entender las fuentes en relación a estas representaciones con la misma rigurosidad con la que entendemos las fuentes anteriores al s. XIII.

Dada la amplitud y el desconocimiento de las leyendas y modelos iconográficos, los límites de este trabajo de investigación generan nuevas propuestas para futuras investigaciones:

- El estudio de las influencias iconográficas europeas en América del sur tras la conquista.

- La Inmersión en los textos visionarios que se generan en el ámbito alemán, la luz sobre Santa Coletta de Corbie.
- Investigaciones y justificaciones de “la sagrada parentela” en obras cuya tipología es la de representar a los personajes de forma intrincada, las influencias de los artistas.

Bibliografía.

- BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Bravo, José Antonio (trad.). Barcelona: Swing, 2008. 449 pp. ISBN: 978- 84-96746-34-6.
- BUTLER, Alban. *Vida de los santos de Butler*. Guinea, Wilfredo (Trad.). 1ª ed. Mexico D.F.: , 1965. Tomo I. pp. 482.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. "Aspectos cristológicos en la iconografía de la Theotokos",. En: *Cristo, Hijo de Dios, Redentor del hombre*. III Simposio Internacional de Teología. Pamplona: Universidad de Navarra, 1982, pp. 573-586. ISBN 84-313-0754-4
- CASTRO, Melchor. *Historia de la Virgen María madre de Dios*. Alcalá, 1607
- CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Latorre Olmeda, Fernando (trad.). Madrid: Akal, 2009. 265 pp. ISBN: 978- 84-7600-284-1
- DOUILLET, P. *Sainte Colette, sa vie, ses oeuvres, son culte, son influence*. París: Librairie Ambroise Bray , 1869.
- FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, pp. 302. ISBN: 9788428201414
- JEREMÍAS, Joachim. *Jerusalem en tiempos de Jesús*. Ballines, J Luis (Trad.). 2ª ed. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1950. 207 pp. ISBN: 84-7057-211-3.
- JESÚS MARÍA, Joseph. *Historia de la virgen María nuestra señora*. Amberes, 1652. pp. 975.
- KERN, Susanne. *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350*. Mainz: Universität Mainz, 2010. 116 pp. ISBN: 9783895007965
- LUNA, Lola. *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*. 1ª ed. Barcelona: Anthropos, 1996. 195 pp. ISBN: 84-7658-472-5

- NEEL, Carol. *Medieval families, perspectives on marriage, household and children*. Canadá: The medieval academy of america, 2004. ISBN: 0-8020-8458-3.

- NIXON, Virginia. *Mary's mother, Sainte Anne in late medieval europe*. Pennsylvania: Pennsylvania state university, 2004. ISBN: 0-271-02466-6.

- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la contrarreforma, estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Guash, Ana María (Trad.). Madrid: Ediciones encuentro, 2001. pp. 499. ISBN: 84-7490-643-1.

- MARCOS GONZÁLEZ, Jesús Rojas. "Nueva obra del círculo de Frans Floris en una colección particular sevillana". En: *Temas de Estética y Arte*, nº 25, 2011, pp. 125-142.

- MÜLLER, Karin. *Die Darstellung des heiligen Hieronymus im Werk von Ribera (1591-1652)*, Edition Wissenschaft, Tectum Verlag, Marburg 1997, vol. 5. ISBN: 978-3828800038.

- REYFUS, Paul. *San Juan, tras las huellas del evangelista*. Morera ,Manuel (Trad.). Madrid: Ediciones Palabra, 2000. 403 p. ISBN: 84-8239-474-6.

- RIBADENEYRA, Pedro. *Flos Sanctorum de la vida de los Santos*. Barcelona, 1705. Tomo I. 575 pp.

- SAINT LAURENT, P. *La vie de Sainte Colette, réformatrice de l'ordre de Sainte-Claire*. Lyon, 1835. 410 pp.

- SANTOS OTERO, Aurelio. *Los evangelios apócrifos*. 10ª ed. Madrid: B.A.C., 2000. pp. 781. ISBN: 84-7914-044-5.

- SCHEDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum*. Alemania, 1493. pp. 326.

- SELLIER, Louis. *Vie de Sainte Colette, réformatrice de trois ordres de Saint-François*. Carons, Alfred (ed.). Lyon, 1855.
- PACHECO, Francisco. *El arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla, 1649, pp. 661 .
- VANDERVELDE, Frances. *Las mujeres de la biblia*. Barceló Flores, Rhode (Trad.). Michigan: Editorial Portavoz, 1990. 263 pp. ISBN: 978-0-8254-1801-3.
- VARGAS LUGO, Elisa. GUADALUPE VICTORIA, José. *Juan Correa su vida y su obra*. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 223 pp. Tomo IV. ISBN: 968-36-2980-6.
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. 8ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997. pp. 496. ISBN: 84-206-7030-8.
- Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 2006, nº 59. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1992. ISSN 1136-1867.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. "La Sagrada Parentela". Bulletin. Bilbao Bilboko Arte Eder Museoa, Museo de Bellas Artes de Bilbao, n.º 3, 2008, pp. 75-100.
- NÚÑEZ CASAREZ, Lourdes. MARTÍN GARCÍA, Lourdes. FERRERAS ROMERO, Gabriel. "Intervención sobre el Calvario de José de Ribera (Colegiata de osuna)". *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. 2006, nº 59, pp. 18-39.

Documentación online.

- Figura 1. Anónimo.(1501). Sippenteppich [Tapiz]. Alemania, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum. Recuperado de: <http://www.dommuseum-mainz.de/presse/schreibnach-gerechtigkeit/> [Consulta: 18/06/2016].

- Figura 5. Baegert, J. (1530). Die heilige sippe [Pintura]. Alemania, Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Recuperado de: https://www.dortmund.de/media/p/museumsgesellschaft_4/museumsgesellschaft/gemaelde/die_heilige_Sippe.jpg [Consulta: 18/06/2016].
- Figura 8. Wolgemuth, M; Pleydenwurf, W. (1493). Detalle, Liber Chronicarum [Documento gráfico]. Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Recuperado de: http://zaguan.unizar.es/record/153/files/l_142.pdf [Consulta: 18/06/2016].
- *Figura 9.* Anónimo. (1410). La Sagrada Parentela. Darmstad, Hessisches Landesmuseum Darmstad. Recuperado de: <http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/kunst-des-mittelalters/tafelmalerei.html> [Consulta 18/06/2016].
- *Figura 11.* Anónimo. (1470). The holy Kinship [Pintura]. Maastricht, Basílica de San Servacio. Recuperado de: <http://www.sintservaas.nl/english/index24.html> [Consulta: 18/06/2016].
- *Figura 14.* Berlinghieri, B. (1282). Crucifixión. Florencia [Pintura], Galería Uffizi. Recuperado de: <https://www.virtualuffizi.com/es/crucifixión---virgen-y-el-niño-con-los-santos.html> [Consulta: 18/06/2016].
- *Figura 15.* Ribera, J. (1618). El Calvario. Sevilla, Colegiata de Osuna. Por Fernandez, Ruiz, E. IAPH Recuperado de: http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/1160036840655_calvario_de_osuna.pdf [Consulta 18/06/2016].