

Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro

Santa Ana madre y Santa Ana maestra

Cada veintiséis de julio se celebra en el barrio de Triana de Sevilla la «Velá» de la «Señá Santa Ana». El culto a la santa tiene su centro en la parroquia del mismo nombre situada frente a la antigua Universidad de Mareantes, en un barrio históricamente caracterizado por la presencia gitana. Si nos adentramos en la cálida iglesia mudéjar de ladrillo y madera, nos sorprenderá ver en el altar mayor, y en el lugar usualmente reservado al Dios padre y/o al Dios hijo, una escena familiar de distinto género: Santa Ana, la Virgen y el niño comparten honores en una nave circundada por imágenes femeninas. Este grupo familiar, que los historiadores del arte denominan Ana «Selbdritt» (en Alemania) o «Meterza» (en Italia) expresa una alegoría religiosa. Se trata de una Trinidad más concreta y carnal, la de la madre, la hija y el nieto, frente a la Trinidad espiritual del Padre, el Hijo y el Verbo¹. Una Trinidad que conoce su apogeo en la misma época en que se registra la creencia en el Trinubium o triple matrimonio de Santa Ana, madre de las tres Marías². Durante todo el siglo XV, en Flandes y especialmente en Alemania, los artistas retoman sin cesar el tema de la Santa Parentela junto al de Ana «Selbdritt» o Trinitaria «qui en quelque sorte n'en était qu'un élément», representaciones ambas en las que, «toute l'importance est donnée à l'élément féminin»³.

El componente femenino en el culto a Santa Ana está relacionado con la maternidad y con la familia, con la genealogía y el linaje matrilineal. Es quizá por ello que, a pesar de que no encontramos noticias sobre la familia de María en los escritos canónicos, la piedad popular haría triunfar la historia apócrifa del Protoevangelio de Santiago, especialmente durante la Edad Media⁴. Sin embargo, la representación iconográfica de ambas figuras no se reduce a escenas familiares con el niño Jesús. Un ejemplo significativo es el grupo escultórico de José Montes de Oca, que se encuentra en la

¹ «Le thème d'Anne Selbdritt, de Sainte Anne trinitaire fut surtout traité par les artistes des pays germaniques dans la seconde moitié du XV siècle; ces compositions sont fréquentes dans les Flandres; les graveurs allemands répandent le sujet dans toute l'Europe» Vid. Dominique Costa, Sainte Anne, Musée Dobré, Nantes, 1966, pág. 30.

² La leyenda de las tres Marías y de la «Santa Parentela» debe su popularidad a la visión de Santa Collette (1406), más tarde abadesa de las Clarisas de Ganel, Op. cit., pág. 24. Es precisamente a «Saintes Maries de la Mer» donde los gitanos acuden todos los años a prestar culto a una doncella de las dos hermanastras de la Virgen, Sara la Negra.

³ Op. cit., pág. 25. Vid. El estudio clásico de Beda Kleinschmidt Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum, Düsseldorf, 1930.

⁴ Op. cit., pág. 13.

Iglesia de El Salvador de Sevilla. La escultura representa a Santa Ana que enseña a leer a María niña, una imagen de gran fuerza simbólica en el mundo cultural de la Contrarreforma que los artistas sevillanos reproducirán, especialmente durante los primeros años del siglo XVII. La imagen escultórica presenta analogías con las imágenes pictóricas que de dicha escena se encuentran en varias iglesias sevillanas⁵ y ambas parecen relacionarse con el modelo hagiográfico de una santa, modelo de oración para las monjas, cuyas «Alabanzas y Excelencias» escribiera en 1600 una agustina sevillana de origen genovés, Sor Valentina Pinelo⁶.

El culto a Santa Ana, patrona de las costureras, de los sastres y de las bordadoras⁷ parece intrincar sus raíces con las de un primitivo culto a las ancianas curanderas. «Saint Anne, est une sorcière».

Como tal es representada iconográficamente, nos dice Jean Wirth, insistiéndonos en el aspecto milagroso de la imagen de Ana. El culto y la devoción a la santa parecía peligroso a ciertos teólogos, no sólo por su conexión con prácticas en «superchería» o brujería. Los teólogos ortodoxos, ya antes de la Reforma, dudaban de la historia de la Santa Parentela por sus implicaciones: una especie de duplicación simétrica de una Trinidad patrimonial en una Trinidad matrimonial, triada de hijas llamadas María, que engendrarán a Cristo y a sus compañeros más próximos⁸.

Lo cierto es que es precisamente en Bretaña, la tierra de las hadas y de los *lais* de María de Francia, donde la devoción a la santa compite con el fervor alemán⁹. Por otra parte, confundida a veces con María, se la representa en conexión con el culto a Isis/Astarté, la diosa mediterránea de las leyes, la fecundidad y la agricultura. En este sentido nos parece indicativa la intuición de Havelock Ellis¹⁰, quien no dudó en relacionar antropológicamente las procesiones de Astarté de la Sevilla pagana con las anuales procesiones de primavera en las que la diosa Virgen, a hombros y bajo palio, es seguida por una multitud de fieles por las calles de Sevilla. Cuenta

⁵ Carmen Calderón Benjumea en *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana, Arte Hispalense, Sevilla, 1990* nos ofrece una introducción al culto y a la imaginería de la Santa en Sevilla y conventos de provincias. Su índice de «Santa Ana Maestra» da cuenta de 37 imágenes, de las cuales once pertenecen a conventos femeninos.

⁶ Santa Ana se propone como modelo de oración en la hagiografía de Pinelo. Un modelo íntimamente ligado a la lectura de los Salmos y

del Cantar. Vid. Lola Luna, «Sor Valentina Pinelo, intérprete de las Sagradas Escrituras», Cuadernos Hispanoamericanos, febrero 1989.

⁷ Es patrona también de carpinteros y ebanistas. En la *Bibliotheca Sanctorum*, se subraya: «Meno chiaro il motivo per cui... fu scelta a protettrice da numerose categorie di lavoratori come gli orefici, i falegnami, gli ebanisti, i minatori» (pág. 1272). D. Costa subraya el hecho de que Ana fue «Tabernáculo» de María, y que quizá sea este título el que

la conecte con las cofradías de ebanistas y carpinteros. Los mineros de Anneberg en Alemania la consideraban una Santa relacionada con las entrañas de la tierra.

⁸ Jean Wirth, «Sainte Anne est une sorcière», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Vol. XV, 1978*.

⁹ Habría que señalar el santuario de Auray en Bretaña y el de Beaupré en Canadá, donde los bretones han difundido el culto a la santa.

¹⁰ *The Soul of Spain*, págs. 364-367, esp. 366. Las tempranas intuiciones de Ellis coinciden en gran medida con las más recientes investigaciones. Vid. P.C. Berger, *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*, Boston, Beacon Press, 1985, esp. págs. 4, 12-13. R.B. Egan, «Isis: Goddess of the Oikoumene» en *Goddesses in Religions and Modern Debate*, ed. by Larry Hurtado, Scholars Press, Atlanta, 1990, págs. 123-144.

la leyenda que fue precisamente en una de las procesiones de Astarté donde Justa y Rufina, ceramistas trianeras según la tradición, se negaron a adorar a la imagen de la procesión. El agravio a la multitud enfurecida por el fervor provocó un tumulto que acarreó la prisión y el martirio de las futuras santas patronas de la ciudad de Sevilla. Vemos, en este caso ejemplar, cómo el culto a la diosa benefactora y milagrosa que establece la Justicia estaba arraigado, según la tradición, en la Hispalis antigua, precisamente en el barrio del puerto comercial que sería futuro asentamiento gitano, donde encontramos todavía a Ana y a su hija sentadas en el altar mayor de la iglesia parroquial¹¹.

En el orden simbólico, la maternidad y el principio femenino, han sido considerados fases previas al lenguaje y al discurso¹². Sin embargo, Santa Ana no sólo parece representar simbólicamente el conocimiento y el «logos» especialmente en las escenas en las que aparece como agente de la transmisión cultural en la educación a la lectura. Representa también, y principalmente, a la madre educadora donde «la matrice della vita» es «la matrice della parola»¹³. La representación de Santa Ana maestra, tal y como la desarrolla el Renacimiento, consagra a Santa Ana como «patronne des bonnes mères de famille» y coincide con la desaparición de los antiguos temas familiares de la Virgen¹⁴ a partir de las regulaciones sobre las imágenes de Trento y las corrientes reformísticas¹⁵. La importancia de Santa Ana en la sociedad medieval precursora de la edad moderna radica principalmente en el fervor del culto a un principio femenino que simboliza la familia como estructura social de los nuevos estados modernos¹⁶.

La imagen de una Santa Ana familiar transgrede en cierta medida las normas del arte religioso tanto reformista como contrarreformista. ¿Cómo osan los artistas re-

¹¹ *El culto a Isis en la época romana se extendía por todo el imperio. Los lugares de culto eran normalmente puertos y centros comerciales, «the festivals, on the other hand, were public and involved the masses. The procession included the carrying of a statue and a boat in apparent reenactment of the journey of Isis to recover the defunct Osiris».* Vid. Howard Clark Kee, *Miracle in the Early Christian World*, Yale University Press, New Haven & London, 1983, págs. 127-128.

¹² Luisa Muraro hace notar que en las teorías psico-

analíticas del lenguaje: «come la cultura ci e si separa della natura, così è necessario che ci sepiamo dalla madre e che voltiamo le spalle all'esperienza di relazione con essa, per entrare nell'ordine simbolico e sociale, l'agente di tale separazione essendo il padre». «Tutto questo è molto verosimile ma non è vero. Non è vero per la semplice ragione che noi impariamo a parlare dalla madre o chi per essa, e lo impariamo non oltre o extra ma come parte essenziale della comunicazione vitale che abbiamo con lei». Vid. *L'ordine sim-*

bolico della madre, *Editori Riuniti, Roma, 1991, pág. 42.*

¹³ *Op. cit., pág. 43.*

¹⁴ *Santa Ana en la Puerta dorada, La Parentela de Santa Ana y Santa Ana Trinitaria. Hay que remarcar que la Reforma protestante rechazó como no canónicos Evangelios Apócrifos que el Concilio de Trento incluyó en su diseño de la Biblia Vulgata (1546).*

¹⁵ *Dominique Costa, Op. cit., págs. 7, 39.*

¹⁶ *Vid. E. Schulte van Kessel ed., Women and Men in Spiritual Culture XIV-XVII Centuries, Netherlands Go-*

*vernment Publishing House, La Haya, 1986, págs. 177-192. Ton Brandenburg, «St. Anne and her Family. The Veneration of St. Anne in connection with concepts of marriage and the family in the early modern period» en L. Dresen-Coenders ed., *Saints and She-Devils. Images of Women in the 15th and 16th centuries*, The Rubicon Press, Londres, 1987, págs. 101-128. K. Ashley & P. Sheingorn, *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, The University of Georgia Press, Athens & London, 1990.*

presentar la historia de los padres de María? Según E. Mâle, en los años siguientes a Trento se suprimen de los breviarios los oficios de Joaquín y Ana por su origen apócrifo¹⁷, pero ya en 1584, Gregorio XIII consagra la fiesta de Santa Ana, y a lo largo del siglo XVI la tradición se acrecentará para volver a su popularidad a principios del siglo XVII¹⁸. Según Mâle, a pesar de las obras dedicadas a la santa por los escritores religiosos, especialmente del Carmelo descalzo y de los franciscanos, los historiadores y críticos muestran sus reservas hacia la historia de los padres de la Virgen, si bien la multiplicación de sus imágenes y el número de obras que se le dedican indican que los fieles seguían manteniendo el culto¹⁹. Mâle señala que entre estas imágenes, «le XV^e siècle avait multiplié l'image de Sainte Anne faisant l'éducation de la Vierge» y que «le XVII^e siècle est attaché à ce thème, qui semblait suspect à quelquesuns»²⁰. Entre los defensores de esta representación menciona Mâle a Francisco Pacheco, pintor sevillano y escritor de un tratado de iconología²¹.

Santa Ana dando lección a la Virgen

La variante iconográfica de Santa Ana que enseña a leer a María, nos presenta a primera vista un modelo de educación para las jóvenes: una maestra anciana sostiene un libro entreabierto ante una joven alumna obediente a sus enseñanzas. Sobre este modelo, variante de las representaciones de Santa Ana, nos comenta Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*:

Con menos fundamento, y más frecuencia, se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero muy abrazada del vulgo; digo nueva, porque he observado que hará veinticuatro años, poco más o menos, que comenzó, hasta este de 1636, de una Santa Ana de escultura que estaba en una capilla de la Iglesia Parroquial de la Magdalena, la cual acompañó después un escultor moderno con la Niña leyendo; de donde pintores ordinarios la extendieron, hasta que el licenciado Juan de Roelas (diestro en el colorido, pero falto en el decoro) la acreditó con su pincel en el convento de la Merced de esta ciudad; donde está la Virgen arrodillada delante de su madre, leyendo en casi un misal, de trece a catorce años, con su túnica rosada y su manto azul sembrado de estrellas y corona imperial en la cabeza.

Pacheco incide sobre la «verosimilitud» de esta pintura narrativa; si en los apócrifos María es presentada al templo a los tres años, ¿cómo puede su madre enseñarle a leer? ¿sabía María leer? ¿quién le enseñó? El primer argumento argüido por Pacheco es el de autoridades: «porque autores antiguos expresamente dicen que la Virgen aprendió las letras hebreas»²². Entre estos autores cita Pacheco a San Anselmo y San Epifanio, los cuales coinciden con San Bernardo en que lo que María «sabía por ciencia infusa, lo supo prácticamente»²³. El autor del *Arte de la Pintura* argumenta a continuación sobre la intencionalidad de la escena:

¹⁷ Sin embargo, los apócrifos gozarán del reconocimiento de Trento.

¹⁸ Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trento*. Librairie Armand Colin, Paris, 1951, pág. 347.

¹⁹ Op. cit., pág. 348. Parece ser que fue el *Tractatus de laudibus Sanctissimae Annae (Magonza, 1494)* de Giovanni Trithemius, la obra que contribuyó fundamentalmente a difundir la historia y la veneración de la santa. Vid. *Bibliotheca Sanctorum*, págs. 1270-1271.

²⁰ Mâle, Op. cit., pág. 350.

²¹ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, ed. J.F. Cantón, Madrid, 1956, II vols.

²² Pacheco, *Arte de la Pintura*, pág. 221.

²³ Ibid.