REVISTA DEL CEHGR • núm. 26 • 2014 • págs. 201-222 ISSN: 2253-9263

La iconografía de *Santa Ana Triple*. Su casuística en el arzobispado de Granada

José Antonio Peinado Guzmán
Jefe de Estudios del CEIP La Paz (Montefrío)
pepeinado@hotmail.com

Recibido: 10 Noviembre 2013 · Revisado: 18 Marzo 2014 · Aceptado: 20 Abril 2014 · Publicación Online: 30 Junio 2014

RESUMEN

La peculiar iconografía de *Santa Ana Triple,* un modelo típicamente medieval, va a alcanzar una considerable popularidad en la Granada del siglo XVII. Si bien, a raíz del Concilio de Trento, la Iglesia va a procurar suprimir este prototipo por no ser un episodio evangélico, lo cierto es que la devoción popular hizo que alcanzase un gran éxito. En ocasiones el modelo sirvió para representar de forma indirecta la Inmaculada Concepción de la Virgen. En la Granada del Seiscientos, principalmente, encontraremos bellos ejemplos de esta imagen salidos de las gubias de Diego de Pesquera, Pablo de Rojas o Alonso de Mena a pesar de constituir un arquetipo en desuso.

Palabras clave: Santa Ana, Granada, iconografía, escultura, inmaculismo, Diego de Pesquera, Pablo de Rojas, Alonso Cano.

ABSTRACT

The peculiar iconography of Santa Ana Triple, a typically medieval model, going to achieve a considerable popularity in the Granada of the 17th century. Even though, following the Council of Trent, the Church will seek to suppress this prototype for not being a Gospel story, the truth is that the devotion of the people made it to reach a great success. Sometimes the model served to represent indirectly the immaculate conception of the Virgin. In the Granada of the 17th century, mainly, there are beautiful examples of this image from the gouges of Diego de Pesquera, Pablo de Rojas or Alonso de Mena despite constitute an archetype in disuse.

Keywords: *Santa Ana, Granada, iconography, sculpture, immaculism, Diego de Pesquera, Pablo de Rojas, Alonso Cano.*

Al valorar el culto y veneración a Santa Ana, hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que el mismo posee un origen notablemente antiguo, pues procedería de las iglesias orientales, datándose aproximadamente en torno al siglo VIII. Su devoción está íntimamente relacionada a los relatos de los «Evangelios Apócrifos»[1]. Si lo valoramos desde el punto de vista iconográfico, en Occidente ya tenemos referencias de este tema en el citado siglo VIII. En España, concretamente, las primeras representaciones de la santa datan del siglo XIII[2].

Uno de los modelos iconográficos más conocidos de esta advocación es la denominada *Santa Ana Triple*, esto es, la representación de la madre de la Virgen, con María y el Niño. La relación que esta figura mantenía con las ya mencionadas leyendas apócrifas de la especial concepción de su hija[3], hicieron que, normalmente, se asociara su iconografía a la cuestión inmaculista. Ahora bien, este modelo es tan sumamente ambiguo, que no siempre se debe tomar como regla general que aluda al asunto concepcionista. Y es que a Santa Ana se la relacionaba también con cualquier tema que se refiriese a la maternidad: era patrona del nonato, de las mujeres encinta, de los niños recién nacidos…

Los atributos típicos de la santa suelen ser la Virgen y el Niño. Si es representada con un manto verde hace referencia a que lleva en su seno la esperanza del mundo, y el verde es el color de la esperanza[4]. Asimismo, por su condición de casada, se le suele cubrir su cabeza con toca. El vestido es representado habitualmente en rojo, símbolo del amor. Igualmente se la puede representar con nimbo o aureola circular, a semejanza de los santos del Nuevo Testamento, o con la poligonal, de los bienaventurados veterotestamentarios. Con respecto a la disposición de las figuras, se va a ir produciendo una progresiva evolución. Si bien en los comienzos iconográficos observamos el conjunto escultórico como un bloque piramidal, con el tiempo, la imagen de la Virgen va a ir ubicándose en una de las piernas de la santa, preferentemente su derecha, y el Niño en la opuesta. Finalmente, en un estadio posterior, la Virgen sostendrá en su regazo a Cristo, lo que provocará un leve desplazamiento de éste al centro, para alcanzar una mayor interacción comunicativa.

---

1 José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*, Granada, 2011. Tesis doctoral en el repositorio de la Universidad de Granada: http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf (consultado el 15-11-2013), págs. 528-530.

2 Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1988, pág. 22.

3 Aurelio de Santos Otero, «Protoevangelio de Santiago», en *Los Evangelios apócrifos*, B.A.C., Madrid, 2006, págs. 59-61.

4 Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F.* Tomo 2, vol. 3, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, pág. 78.

De igual modo, añadir que la iconografía de *Santa Ana Triple* es en sí un episodio anacrónico, ya que, según la tradición, los padres de María ya habían fallecido cuando Jesús nació[5].

Pero como decimos, esto, por sí solo, no es un dato eminentemente inmaculista. Habrá que observar el entorno iconográfico en el que se inserte la imagen para juzgarlo como concepcionista o no. Si la imagen se halla rodeada de santos, lo más seguro es que no tenga relación con el tema. En cambio, si las escenas que adornan el contexto son alusivas a la infancia de la Virgen o a su concepción, con seguridad esta representación tenga tintes inmaculistas[6].

De todos modos, la ambigüedad de la propia representación hace que los juicios se deban realizar con cautela. Habrá imágenes de *Santa Ana Triple* que no tengan tal connotación, ya que pudieran ser simples encargos devocionales privados. El único prototipo en el que aparece la santa que podemos declarar como propiamente concepcionista es el denominado *Anna gravida*. En este ejemplo, que curiosamente no encontramos en España, aparece la madre de la Virgen con una diminuta figura de María en el útero. De ese modo, se pretendía plasmar el milagro de su concepción inmaculada[7].

A comienzos del siglo XVI, decaerá la representación de *Santa Ana Triple*. La influencia del Concilio de Trento, que pretendía evitar que la fuente de inspiración iconográfica fuesen los «Evangelios Apócrifos», puede ser la razón. Desde el mismo se mandaría que la representación de imágenes fuera conforme a la Sagrada Escritura, evitando caer en falsos dogmas, errores o supersticiones[8].

Curiosamente, en la escuela granadina tendría gran profusión en la primera mitad del XVII. Creemos que se debe a las circunstancias tan particulares que se dieron en la Granada recién conquistada. Una vez comenzado un proceso de cristianización a partir de 1492, serían necesarias estructuras, personal y medios para tan ingente labor. Las imágenes servirían de elemento catequético para tal fin. Mientras, a nivel iconográfico, en otros territorios hispanos habían tenido un Románico o un Gótico, en Granada se pasaría, en apenas unos años, de los modelos tardo-góticos al naturalismo escultórico y al proto-barroco. Tiene sentido, pues, que una iconografía típicamente medieval como la *Santa Ana Triple* llegase al antiguo reino nazarí y quedase en desuso en poco tiempo, puesto que nuevos tipos iconográficos más sensibles a los dictámenes trentinos, complementarán esa labor evangelizadora. Esto se acentúa más aún desde el punto de vista inmaculista. Rápidamente surgirían arquetipos y modelos que representen mejor

---

[5] Juan M. González Gómez, «Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla», en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004, págs. 112-113.

[6] Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción…, op. cit.,* pág. 24.

[7] *Ibid.,* pág. 23.

[8] *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento,* Imprenta que fue de García, Madrid, 1819, págs. 356-357.

la verdad de fe de la Inmaculada Concepción, por lo que el tipo de *Santa Ana Triple* quedaba ya obsoleto. Pero paradójicamente, el modelo alcanzaría una gran popularidad y, a pesar de que las exigencias de Trento no aconsejaban su uso, se extendió enormemente por el territorio granadino durante la centuria del Seiscientos[9].

Como ejemplo de la devoción a Santa Ana, la referencia más antigua que hemos encontrado en las Actas Capitulares de la catedral de Granada se refiere a una fiesta que le mandaron hacer los roperos de la ciudad con fecha de 6 de julio de 1570[10]. A lo largo de los siglos XVI y XVII alcanzó una considerable importancia tal festividad, como demuestran las constantes referencias que de la cofradía de la santa hallamos en los documentos capitulares, siendo, junto a San Sebastián, las imágenes de mayor devoción con creces.

Vamos a realizar, mediante este trabajo, un recorrido por las muestras más señeras que se diseminan por el arzobispado de Granada de esta peculiar iconografía. Para ello, analizaremos los prototipos más característicos, aportando otros ejemplos que completarán un nutrido catálogo de imágenes, que servirán para conformar un álbum granadino de este modelo tan peculiar.

Centrándonos ya en el muestrario granadino, a grandes rasgos podemos decir que el tipo de *Santa Ana Triple* granadino tiene su principal referente en la obra de Pesquera del retablo catedralicio de Santa Ana. Es el punto de arranque de esta iconografía, datándose en torno a 1567. De ella bebería la posterior versión que encontramos en la parroquial de San Ildefonso, perteneciente al círculo de Pablo de Rojas (finales del siglo XVI o principios del XVII). La belleza clásica y el naturalismo que destila la primera de las obras tiene su continuación en el siguiente referente. Aún así, como representación iconográfica más original, reseñamos el modelo que se halla en la iglesia de Víznar, una bella composición escultórica de Pablo de Rojas de comienzos del siglo XVII. Dos de sus imágenes aparecen repintadas de blanco (costumbre que se extendió durante los siglos XVIII-XIX), concretamente las de la Virgen y la de Santa Ana. En este ejemplo se consolidan los cánones estéticos naturalistas ya mencionados, propios del clasicismo. Finalmente, el prototipo de *Santa Ana Triple* terminaría evolucionando hacia una derivación más tosca del modelo, sin apenas interacción entre las imágenes y de paños planos, ideada por Alonso de Mena. El taller del mismo permitiría una difusión masiva de la imagen, algo que se concretaría en repetidas muestras que encontramos diseminadas por el entorno granadino, todas ellas del primer tercio del siglo XVII. Destacamos, entre ellas la de la parroquial de Albolote.

---

[9] José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 1054-1058.

[10] *Archivo de la Catedral de Granada* [*ACGr*], Actas Capitulares V, fol. 314 r.º

A pesar de que el arranque del modelo lo ubicamos en la imagen de Pesquera, en la localidad de Güéjar Sierra, como un elemento excepcional, observamos una talla más antigua, perteneciente a la escuela castellana[11].



Lámina 1. *Santa Ana Triple. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Güéjar Sierra (Granada). Anónimo. Escuela castellana, siglos* XV-XVI. *Muro de la Epístola. (Fotos: Peinado)*

La imagen de *Santa Ana Triple* de la iglesia parroquial de Güéjar Sierra la contemplamos sentada sobre un trono o sitial dieciochesco, culminado en remate esférico. La figura de la santa, con la mirada al frente y ausente de la escena familiar, se presenta vestida con manto de color rojo que cubre su cabeza. Bajo el mismo, se aprecia la toca blanca que ciñe su rostro. La policromía que presenta la vestimenta, repolicromada ya en el siglo XVIII, posiblemente en la intervención reflejada en la peana de la imagen, ofrece una decoración en motivos vegetales en tonalidades azules, verdes y doradas. Por la parte inferior derecha de la santa se vislumbra la túnica que luce, de color verde y también con decoración vegetal. Asimismo, por todo el borde del manto, observamos

[11] José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 610-611.

una cenefa en oro. Con su mano izquierda sostiene un libro abierto, a la par que con la derecha sujeta por la cintura a su hija. Finalmente, la anciana corona su testa con concha de plata.

Sobre la pierna derecha de Santa Ana se sienta la Virgen. Mirando a la izquierda, tampoco se aprecia comunicación con la madre ni con el Hijo. Ataviada con túnica roja, con elementos vegetales similares a los que encontramos en el manto de la abuela, cubre su cabeza también con toca blanca, que permite ver con nitidez su rostro y su cabello largo. Igualmente, viste manto azul, terciado sobre sus piernas, y decorado con estrellas de color dorado.

Sobre el regazo de la abuela y entre las manos de la madre encontramos la imagen de Cristo. La figura fija su mirada en el espectador y bendice con su mano derecha. Viste túnica dorada abierta por el pecho. Este detalle, y el tipo de plegado, así como el tratamiento del rostro y del cabello, acusan en el Niño una importante intervención, posterior a la ejecución del grupo escultórico. Estaríamos bien ante un ejemplo de retallado, o quizás de sustitución de la imagen, con toda probabilidad en el siglo XVIII.

Destaca sobremanera el excesivo tamaño tanto de la mano derecha de la Virgen como de la izquierda de Santa Ana. En este sentido, la descompensación rompe la armonía y evidencia lo mal conseguida que está la composición, debido a tal desproporción. Éste, y otros aspectos formales, como la diferencia estética entre las tres imágenes, sobre todo en Santa Ana y la Virgen, nos hablan de una imagen de taller en la que intervienen varias manos, o que al menos ha sido recompuesta o manipulada con el tiempo.

Consideramos que esta talla, probablemente de finales del siglo XV o principios del XVI, procede de la escuela castellana, principalmente por los rasgos que presenta la Santa Ana, cuyo manto cae rígido desde la cabeza, sin marcar los hombros, formando un bloque piramidal, distante de los otros grupos escultóricos primitivos que de esta iconografía se conocen por la zona. En la imagen se denota asimismo cierto influjo de la pintura flamenca. Finalmente, cabe anotar que en el pie de la misma se afirma que la escultura fue renovada por Fray Domingo Rodríguez, de la Orden de los Predicadores y natural de la villa de Güéjar Sierra, en 1769.



Lámina 2. *Santa Ana Triple. Catedral de Granada. Diego de Pesquera, c. 1567. Retablo de Santa Ana. (Fotos: Peinado)*

La *Santa Ana Triple* del retablo de la capilla homónima de la Catedral de Granada[12] se encuentra sentada sobre un trono o sede de esmerada decoración. En él se

[12] Antonio Gallego Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad,* Editorial Don Quijote, Granada, 1982, pág. 270; Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada,* Universidad de Granada, Granada, 1988, pág. 274; Manuel Gómez-Moreno Martínez, «Diego de Pesquera, escultor», *Archivo español de Arte,* XXVIII (1955), pág. 297; Juan A. García García, *Iconografía mariana en la catedral de Granada,* Cabildo catedralicio, Granada, 1988, pág. 132; Francisco J. Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico,* Universidad de Granada, Granada, 1989, pág. 53; Juan J. Justicia Segovia, «Catálogo iconográfico», en *Jesucristo y el Emperador cristiano,* Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, págs. 218-219; Domingo Sánchez-Mesa Martín, «La escultura devocional», en *El libro de la Catedral de Granada (vol. I),*Cabildo Metropolitano de la Catedral de Granada, Granada, 2005, pág. 455; AA. VV., *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I),* Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, pág. 36; Policarpo Cruz Cabrera, «La escultura quinientista: de sus albores a Pablo de Rojas», en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625),* Editorial Arco/Libros, Granada, 2010, pág. 114; Juan J. López-Guadalupe Muñoz, «Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas», en *Ibidem,* pág. 150; José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 612-614.

aprecian motivos decorativos como los roleos en que culminan los brazos o las esferas que rematan el respaldo. El espaldar del mismo se presenta adornado con elementos vegetales en tonos dorados y azulados, sobre fondo rojo.

La santa viste un manto rojo que, cubriendo su cabeza, se abrocha en el pecho. En la prenda se observa un elaborado trabajo de estofado, dándole a la misma una considerable riqueza. Bajo el manto, luce una túnica azul sumamente aderezada por idéntica técnica, anteriormente citada. Asimismo, ciñe su rostro con toca blanca. En el rostro de Ana se dibujan los rasgos de la ancianidad, principalmente en el detalle de los pómulos tan pronunciados, repitiendo el modelo representado en el relieve de la parroquial de Ogíjares. Su mirada es ausente, ajena a la escena, en contraposición a la comunicación que se ve entre los otros protagonistas. Con su mano derecha sostiene a la Virgen, mientras que con la izquierda sujeta un libro cerrado, atributo característico de su iconografía. La posición de sus piernas, desarrollando una figura en «v», permite acoger en su regazo a María, de una forma más natural que en otros ejemplos de similar iconografía. Asimismo, esta resolución influye en el trazado de los pliegues, puesto que éstos siguen la dirección que señalan las líneas diagonales que se generan.

La Virgen se sitúa a la derecha de la imagen. Representada como una niña, está ataviada con túnica roja, cubriéndose la cabeza con manto azul. En ambas prendas se aprecia el mismo elaborado y rico trabajo de estofado, con elementos vegetales, que se contemplaba en Santa Ana. Resulta curiosa la forma en la que resuelve el remate del manto sobre la testa. Juega con los pliegues del mismo, culminándolo en graciosa toca. Igualmente, en el borde de la prenda se observa una destacada cenefa decorada con líneas paralelas de similares tonos. En el rostro de María, plasmado con belleza excepcional, podemos apreciar el ondulado cabello castaño que nos permite contemplar, asimismo, su oreja derecha. Fija su mirada en Cristo, en actitud solícita, a la par que acaricia, suavemente, con su mano diestra al Niño.

El Hijo, no conseguido con la misma calidad técnica que la Madre, ofrece un interesante trabajo anatómico en su musculatura. Finalmente, cabe añadir que sostiene la mirada que le dirige la Virgen, acompañando el gesto, al colocar su mano derecha sobre el brazo materno.

En este sentido, la obra demuestra la solvencia técnica de Pesquera quien, aun tratándose de un grupo de bulto redondo, en el que prima el punto de vista frontal, ofrece al espectador un bellísimo rostro de la Virgen. Como es habitual en esta iconografía, contrasta la belleza idealizada de María con cierta vocación naturalista en la representación de Santa Ana. Emplea una gran inteligencia compositiva que le permite resolver coherentemente el encaje de las tres figuras. El amplio ritmo de paños y el modelo de clásica belleza de la Virgen suponen el punto de partida de las representaciones marianas en Granada en el último cuarto del Quinientos, a partir principalmente de Pablo de Rojas. Fórmulas como el ceñir la ropa a las rodillas es reinterpretado casi *ad literam* por el alcalaíno.





Láminas 3, 4 y 5. *Santa Ana Triple (composición escultórica). Iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Víznar (Granada). Pablo de Rojas, principios del siglo* XVII. *Presbiterio. (Fotos: Peinado)*

La originalidad de la *Santa Ana Triple* de la iglesia parroquial de Víznar[13] la constituye su carácter de composición de elementos independientes. Si, como podemos apreciar, la mayoría de los ejemplos de esta iconografía los encontramos formando un solo bloque o unidad, en este caso los personajes se van a disponer por separado. Tal es así que el grupo, originalmente unido, en la actualidad lo encontramos totalmente disperso por el templo, concretamente Santa Ana y la Virgen al pie de la escalinata del presbiterio, a izquierda y derecha respectivamente, mientras el Niño Jesús recibe culto sobre el altar del retablo mayor. Junto a esto, hemos de reseñar otro de los cambios que han sufrido las imágenes en el devenir del tiempo. Las figuras de Santa Ana y la Virgen fueron pintadas de blanco, dándoles un tinte marmóreo, ocultando, de este modo, la policromía original. Casi con toda seguridad, esta actuación se produjo en el siglo XVIII-XIX, cuando los cánones neoclásicos determinaban la imitación del citado material pétreo. Por contra, el Niño sí ha conservado si no su coloración primitiva, sí al menos la policromía de gusto rococó aplicada en el XVIII. Así pues, al disponernos a describir esta obra, perderemos muchos matices que el colorido original nos podría permitir observar.

Santa Ana se ubica al pie de las escaleras del presbiterio, en el lado del Evangelio. Se presenta ataviada con túnica, cayendo sobre sus hombros un manto que cubre, asimismo, su cabeza. Ciñe su rostro con toca monjil. El manto se cruza por la cintura,

---

[13] *Archivo Histórico Diocesano de Granada* [*AHDGr*], Leg. 188-F, pza. 19, s. f., Domingo Sánchez-Mesa Martín, «El arte del Barroco: escultura, pintura, artes decorativas», en Eduardo Pareja López (ed.), *Historia del arte en Andalucía (vol. VII),* Editorial Gever, Sevilla, 1991, pág. 110; AA. VV., *Guía artística de Granada y su provincia (vol. II),* Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, pág. 387; Juan J. López-Guadalupe Muñoz, «Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas», art. cit., págs. 169-170; José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 615-617.

generando un gracioso vuelo. El mismo se recoge con la mano izquierda. La derecha queda al aire. Observando el rostro de la santa, se aprecia cómo se consigue representar su vejez acentuando los pómulos y el ángulo mandibular. La figura adquiere un marcado movimiento gracias al *contraposto* que desarrolla. En lo referente al tratamiento del plegado, destaca sobremanera el trabajo realizado en pecho y mangas. Si bien el primero aparenta un conseguido paño mojado, en los antebrazos se denota una labor en pliegues zigzagueantes. En la zona de los miembros inferiores, los mismos van siguiendo la verticalidad que dibuja la anatomía. En este sentido se aprecia la típica finalización del plegado, dibujando una forma triangular invertida, que hace Rojas en numerosas obras con protagonistas femeninos. Igualmente, en la parte superior del manto se contempla un curioso pliegue en ocho o en tablas, que se va a repetir y será una constante en numerosas tallas de Santa Ana posteriores, y que bien pudiera ser influjo de la escuela holandesa tardo-gótica.

La Virgen, situada en el lado opuesto, viste túnica ceñida por cíngulo en talle alto. Sobre sus hombros se dispone el manto, que cae sobre el brazo derecho. Cubre el pecho y su cabeza con toca de conseguido plegado, pero sin ocultar su cabello, trabajado en mechones según la forma habitual de Rojas, dejando ver las orejas de la imagen. En el rostro, de gran belleza, se observan las cejas arqueadas y ojos rasgados. La posición de la mano derecha indica que, en su origen, tomaba al Niño de la mano. Con la izquierda recoge el manto. En cuanto al plegado, en las mangas sigue el mismo estilo que realiza en Santa Ana. El cíngulo determina, asimismo, la dirección y la forma de los pliegues de la túnica. Finalmente, la toca que cae delicadamente por el hombro derecho y que se cruza a la altura del pecho, genera unas conseguidas ondulaciones.

El Niño, cuya disposición original estaría entre la Santa y la Madre, fija su mirada al cielo, con las manos abiertas y adelantando levemente el pie derecho. Luce túnica grisácea decorada con motivos vegetales con tonos azulados, dorados y rojos. La misma es ceñida por un cíngulo rojo, sujeto por lazada en el centro. Nuevamente, el trabajo del plegado se centra principalmente en las mangas, con las respectivas ondulaciones zigzagueantes.

En líneas generales se aprecia una marcada estética propia del clasicismo escultórico de la época, particularmente en la Virgen y Santa Ana, de franco acento naturalista, en contraste con el tipo prebarroco del Niño, de concepción más naturalista. Contiene su movimiento para concentrarse en la expresiva cabecita de abultados rizos. Originalmente a sus flancos, las otras dos esculturas ofrecían una gestualidad mesurada y unos elegantes *contrapostos* en la composición.

Desconocemos la procedencia de estas imágenes, puesto que en el inventario de la parroquia firmado por Don Antonio Gallego Pesquero, con fecha de 16 de septiembre de 1911, no aparecen reseñadas[14].

[14] *AHDGr,* Leg. 188-F, pza. 19, s. f.



Lámina 6. *Santa Ana Triple. Iglesia de San Ildefonso (Granada). Círculo de Pablo de Rojas, finales del siglo XVI o principios del siglo XVII. Capilla de la Inmaculada. (Fotos: Peinado)*

La *Santa Ana Triple* que presentamos a continuación, se halla ubicada en el ático del retablo de la Capilla de la Inmaculada, de la parroquia de San Ildefonso[15]. Mantiene la disposición tradicional de la iconografía: sentados sobre el regazo de la anciana, se disponen la Virgen a la derecha y el Niño a la izquierda.

Santa Ana, sentada sobre trono o sitial, viste túnica estofada y manto rojo con cenefa en el borde del mismo, que se muestra claramente en el pliegue que cae de la rodilla. Bajo dicha vestimenta, apreciamos la toca que ciñe su rostro. Con la mano izquierda sujeta un libro abierto, a la par que con la derecha, sostiene a María. El rostro de la imagen sigue de cerca al del busto homónimo del retablo mayor del Monasterio de San Jerónimo. En este sentido, se aprecia la relación entre el estilo de Rojas y el de Vázquez el Mozo, según las similitudes estilísticas. En esa escuela que se generó en torno a ese magno retablo, se puede intuir una de las fuentes de las que bebió Rojas en su escultura, y que a su vez, continuó en sus discípulos. Su mirada es ausente, sin mantener interacción comunicativa con los otros personajes. En lo referente al tratamiento de los paños, la disposición triangular que desarrollan las extremidades inferiores condiciona el plegado de las vestiduras en dos líneas verticales muy definidas y en grandes planos. En la parte superior del rostro, volvemos a percibir ese característico

[15] *Archivo Parroquial de San Ildefonso* [*APSI*], Ynventario general de los objetos contenidos en la Yglesia Parroquial de San Yldefonso siendo Cura Don Mariano Maeso. Año 1895, fol. 2, Antonio Gallego Burín, *Granada. Guía artística e historia*, Comares, Granada, 1992, pág. 314; José Cecilio Sánchez Funes y Alfredo José Curiel Sanz, *La iglesia de San Ildefonso de Granada,* Velocitynet, Granada, 2004, pág. 17; AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)…, op. cit.,* pág. 173; José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 618-620.

pliegue en ocho ya mencionado en otros ejemplos. El manto se abre a los laterales del rostro, permitiéndonos contemplar el mismo, su conseguida belleza y destreza técnica.

La Virgen se sitúa sentada sobre la pierna derecha de la santa. En ella sí se vislumbra una mayor interacción con el Niño, puesto que ambos mantienen sus miradas. La mano derecha queda al aire, mientras que con la izquierda arrulla al Niño. Luce túnica rosada, decorada a base de estofa. Sobre la misma se dispone el manto azul, en cuyo borde se observa una cenefa con motivos geométricos dorados. Cubre su cabeza una delicada toca, que nos permite contemplar con nitidez su rostro y, cuyo plegado compone una graciosa finalización en la testa. Los pliegues de dicha prenda son abundantes y menudos. Los referentes al manto, se caracterizan por ser marcadamente angulosos.

Finalmente, el Niño se encuentra recostado sobre el regazo de la Virgen, cubriéndose con un sencillo lienzo parte de su desnuda anatomía. Fija su mirada en la Madre, apreciándose entre ambos esa sensación de cariño. La disposición de sus piernas, dobladas, se percibirá en otros ejemplos de este círculo.

El bello perfil de la Virgen, con un mechón que cae por delante de la oreja y el resto que se peina por encima de ella, nariz recta y barbilla puntiaguda, sintetiza el modelo rojeño al tiempo que parece compartir la especulación plástica de Diego de Pesquera a la búsqueda de planos y perfiles cambiantes en la composición de las tres figuras.

La talla, en buen estado de conservación, aparece citada en el inventario parroquial de 1895, aunque ubicada en un lugar diferente al que la contemplamos habitualmente. Tanto la *Santa Ana Triple* como *San Joaquín* se encontraban en esa fecha en la «capilla 5.ª» y no en la «capilla 9.ª» o «del Bautismo», como actualmente está.



Lámina 7. *Santa Ana Triple. Iglesia de La Encarnación de Lanjarón (Granada). Círculo de Pablo de Rojas, finales del siglo* XVI. *(Fotos: Peinado)*



Lámina 8. *Santa Ana Triple. Iglesia de San Juan de los Reyes (Granada). Círculo de Pablo de Rojas, siglo* XVII. *(Fotos: Peinado)*

Existen otras imágenes relacionadas con el círculo de Pablo de Rojas, como son la *Santa Ana Triple* de la parroquial de Lanjarón[16], o la interesante talla que se encuentra en la capitalina iglesia de San Juan de los Reyes, y que durante cierto tiempo estuvo depositada en la capilla de Santa Ana de la Catedral[17]. De igual modo, cercano a las gubias de Bernabé de Gaviria, discípulo de Pablo de Rojas, hallamos la *Santa Ana Triple* de la iglesia parroquial de Pinos del Valle[18].

[16] *Ibidem,* págs. 621-623.

[17] Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada…, op. cit.,* pág. 274; Antonio Gallego Burín, *Granada. Guía artística…, op. cit.,* pág. 270; AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)…, op. cit.,* pág. 36; José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 624-626.

[18] *Ibidem,* págs. 630-632.



Lámina 9. *Santa Ana Triple. Iglesia de La Inmaculada de Pinos del Valle (Granada). Estilo de Bernabé de Gaviria, finales del siglo* XVI *o principios del siglo* XVII*. Muro de la Epístola. (Fotos: Peinado)*

Avanzando cronológicamente en esta evolución, destacamos la considerable obra de Alonso de Mena. No tan acertada en cuanto a la calidad, su cuantiosa producción es notoriamente reseñable. Como muestra de ello extractamos la *Santa Ana Triple* de la parroquial de Albolote[19].

La misma ofrece un modelo algo tosco de la iconografía, siguiendo el estilo del taller de Alonso de Mena. Si bien, en algunos ejemplos del siglo XVII apreciamos cierta interacción comunicativa entre los protagonistas, esta imagen carece absolutamente de ella. Los personajes presentan miradas ausentes, ajenos a la escena familiar que entre ellos se desarrolla. En este sentido, evoca estilos escultóricos de épocas pretéritas.

[19] *Ibidem,* págs. 633-635.



Lámina 10. *Santa Ana Triple. Iglesia de La Inmaculada de Albolote (Granada). Taller de Alonso de Mena, siglo* XVII. *Muro de la Epístola. (Fotos: Peinado)*

Santa Ana, sentada sobre trono, sostiene, según la disposición que se va fijando, a la Virgen sobre su pierna derecha, a la par que ésta sujeta con su mano izquierda al Niño. La santa viste túnica azul decorada, según el gusto dieciochesco, a base de coloridos motivos vegetales en dorado y rojo. Se entalla por cíngulo en la cintura. Sobre dicha prenda luce manto marrón, en cuyo borde se aprecia una cenefa bastante torpe en oro. Terciándose hacia el lado izquierdo, sobre las piernas, permite contemplar el borde de la túnica sobre el pie derecho, tal y como hemos visto en la resolución de otros ejemplos. Bajo el manto, cubre su cabeza ciñendo el rostro con toca blanca. La mano derecha de Santa Ana se intuye que sostiene a su hija. Con la izquierda sujeta un libro abierto, en semejante disposición que el modelo de Pinos del Valle. De ese brazo pende un rosario, aderezo que consideramos de posterior incorporación a la iconografía. El rostro de la santa, probablemente lo mejor conseguido del conjunto, denota una considerable finura y belleza, mostrándose muy parecido al del modelo de San Ildefonso.

La Virgen luce túnica roja con idénticos motivos decorativos que la santa, en colores dorados y azules. Igualmente se ciñe por cíngulo en talle alto. Asimismo, viste manto azul, que se tercia por las piernas, con cenefa dorada recorriendo el borde del mismo. Una delicada toca cubre su cabeza, aunque permitiéndonos ver el cabello e incluso su oreja derecha. La imagen sigue los cánones que Alonso de Mena utiliza para sus prototipos femeninos.

El Niño, situado de cara al espectador, levanta su brazo derecho en actitud de bendecir. Su cuerpo desnudo, de escasa calidad, se cubre con lienzo blanco a modo de pañal.

En lo referente al tratamiento de los paños, el manto de Santa Ana, en sí rudo, genera en su plegado grandes planos. Los pliegues más delicados del mismo los hallamos en torno a la cabeza, formando un juego de ondulaciones continuado. Con respecto a la Virgen, destaca el trabajo de los mismos, de modo anguloso, en el manto. En los puños se observa un plegado más zigzagueante y, en la toca, a la altura del pecho, similar labor en dirección horizontal. Aun así, no destaca esta talla por alcanzar una gran técnica en su resolución.

Codifica prototípicamente durante las décadas centrales de la primera mitad del XVII un modelo, aquí en versión tosca, que ha conquistado definitivamente un concepto naturalista y de énfasis volumétrico en representación de este tipo. La reiteración del mismo en el ramillete de ejemplos inéditos que aquí se comentan subraya la importancia del taller de Alonso de Mena en la primera mitad del siglo XVII.

Cabe comentar, finalmente, que la imagen se encuentra en un estado de conservación bastante mejorable. La policromía se halla considerablemente deteriorada, además de faltarle el antebrazo izquierdo al Niño y todos los dedos de la mano derecha a la Virgen. En el inventario firmado por Don Ricardo Moya, con fecha de 26 de agosto de 1911, ya se menciona esta «Santa Ana con la Virgen y el Divino Niño en los brazos, de talla, algo más pequeña que el tamaño natural»[20].

Otro prototipo muy interesante del círculo de Alonso de Mena es el que se halla en la parroquia de Gójar[21]. Se trata de una de las muestras más bellas de esta iconografía que encontramos por la diócesis granadina. Por suerte, no ha sido repolicromada en el siglo XVIII, ni repintada recientemente con coloridos chillones, de resultados apocalípticos. Esto nos permite apreciar su bella policromía original, cercana al trabajo de los Raxis y, por consecuencia, tangente al círculo de Rojas y talleres derivados como los de Gaviria y Alonso de Mena en determinados aspectos.

El conjunto se presenta según la disposición acostumbrada: Santa Ana sentada sobre trono, sosteniendo sobre su pierna derecha a la Virgen. Sobre la pierna izquierda de María descansa el Niño, erguido, constituyendo el centro de la escena. Si bien entre los personajes femeninos no se aprecia una interacción comunicativa, éste parece querer romper esa dinámica, fijando su mirada en la Virgen y dirigiéndole sus brazos en tierno gesto.

---

[20] *AHDGr,* Leg. 188-F, pza. 19, fols. 1 y siguiente.

[21] José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 627-629.



Lámina 11. *Santa Ana Triple. Iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Gójar (Granada). Círculo de Alonso de Mena, primera mitad del siglo XVII. Capilla de Nuestra Señora de los Dolores. (Fotos: Peinado)*

Santa Ana luce túnica azul sobre la que se percibe una rica decoración en oro a base de motivos geométricos. Sobre la misma, se dispone un manto rojo que cubre su cabeza. Nuevamente destacan sus abundantes motivos decorativos de similares características. Aun así, lo que más destaca es la llamativa cenefa que recorre su manto, tanto por el tamaño como por su adorno, a base de elementos de corte renacentista. Bajo dicha prenda, se vislumbra una toca que ciñe su rostro, más perceptible por el pecho, en la que se observan unas decorativas líneas verticales de recuerdo hebreo en tonalidad azul. Con la mano derecha sostiene a su hija, mientras que con la izquierda hace lo propio con el Niño. En su cara, despejada al abrirse el manto a los laterales, se contempla su mirada ausente. Igualmente en ella se refleja muy bien la vejez, marcada por la comisura de los labios y el leve hundimiento de los pómulos. Este ejemplo carece del usual libro, que forma parte de los atributos de la santa.

La Virgen está ataviada con túnica de igual color que el manto de su madre. Al igual que ésta, la prenda viene aderezada con elementos geométricos dorados. Cayendo por su hombro derecho, se dispone el manto azul, que se tercia sobre las piernas de la doncella. De igual modo, volvemos a encontrar un rico brocado, siguiendo motivos geométricos adornando la vestimenta. Una sencilla toca de igual color que la túnica cubre su cabeza, rodeando, asimismo, su pecho. Con ambos brazos hace ademán

de sostener al Niño, aunque su mirada, un tanto ausente, impide darle al gesto su correspondiente dosis de ternura. En el rostro, despejado, y en el que llegamos a percibir su cabello oscuro, se intuyen las trazas cercanas al estilo de Alonso de Mena, singularmente en el artificioso ondulado del cabello.

El Niño, desnudo y cubierto únicamente por un lienzo a modo de pañal, destaca por su conseguida anatomía y musculatura. Dirige su mirada hacia la madre, de tal modo que constituye la actitud más natural del conjunto.

En lo referente al trabajo del plegado, los mantos de sendas mujeres van siguiendo la dirección de la postura de sus piernas. En la parte superior de ambas prendas sí se aprecian unas ondulaciones más llamativas. En los laterales del rostro de Santa Ana se contemplan pliegues en forma de bucles, que descienden. Asimismo, sobre el hombro derecho de la Virgen, cae un lucido doblez en corbata. Finalmente, en el pecho de María, donde se unen la túnica y la toca, se observa un interesante juego de plegado en líneas horizontales y verticales, siguiendo la naturalidad de la caída de las respectivas prendas. Añadir que, tanto la Virgen como Santa Ana, portan sobre sus cabezas un plateado nimbo circular como exorno.

Concluir afirmando que la escultura presenta un mejorable estado de conservación, puesto que se observan numerosas grietas en la madera. Recientemente devuelta a su localidad original, desde 1966 hasta el año 2009 ha permanecido cedida en la iglesia parroquial de la localidad granadina de Restábal. Con motivo de tal cesión, la parroquia receptora costeó una intervención de restauración a cargo de Domingo Sánchez Mesa en dicho año.

Otra imagen que sigue el modelo de Alonso de Mena sería la que se encuentra en la iglesia parroquial de Dúrcal[22].

Terminamos este recorrido por la iconografía escultórica de *Santa Ana Triple* mostrando un ejemplo del siglo XVIII del Convento de la Santísima Encarnación de Madres Carmelitas de la Antigua Observancia[23].

Este tardío prototipo ya no era necesario utilizarlo para expresar el dogma inmaculista, pero nos viene a demostrar cómo una iconografía que ya estaba en desuso y en otros lugares extinta, en Granada se sigue realizando.

---

[22] *AHDGr,* Leg. 188-F, pza. 8, s. f., José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…*, *op. cit.,* págs. 636-637.

[23] AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. I)…*, *op. cit.,* pág. 196; José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…*, *op. cit.,* págs. 638-640.



Lámina 12. *Santa Ana Triple. Convento de la Santísima Encarnación de Madres Carmelitas de la Antigua Observancia (Granada). Anónimo granadino, siglo* XVIII. *Retablo de San José. (Fotos: Peinado)*

En primer lugar, constatamos que la imagen, de pequeño formato, era más bien destinada para el culto devocional, no tanto para procesionarla. Forma parte de esas tallas que se contrataban para los conventos de clausura y que servían para la reflexión y meditación de sus religiosas en el día a día. La disposición de los protagonistas de la escena, aun manteniendo la formación en bloque, varía levemente con respecto a otros casos. De este modo, observamos a Santa Ana, sentada sobre un bello trono, decorado tanto en los laterales del espaldar como en su remate, con motivos florales. Los reposabrazos terminan decorativamente en roleos. La Virgen se sienta sobre la pierna izquierda, en lugar de hacerlo sobre la derecha. Esto hace que la santa, al posicionarse su hija hacia adentro, tenga que girar el torso levemente hacia la derecha, lo que la obliga a estar atenta a la escena. La Virgen sostiene asimismo al Niño, centro de las miradas de las dos mujeres. En este sentido, la interacción comunicativa entre los tres personajes es notoria, reflejándose más claramente en el gesto de la abuela.

Así pues, contemplamos a Santa Ana vestida tan sólo con una túnica de color verde, ceñida a la cintura. Como ya hemos reseñado previamente, dicha coloración es propia de su iconografía, por evocar que en su seno portó la esperanza del mundo: la Virgen. Tanto en los puños como en el borde del manto, apreciamos la característica cenefa, decorada con motivos geométricos. Cubre su cabeza con una doble toca. La inferior, de color blanco, ciñe su rostro de modo monjil. Sobre ésta apreciamos la sobretoca, de tonalidad ocre y rayada, que nos recuerda los paños hebreos. Con su mano izquierda sostiene a María, mientras que deja la derecha al aire, en impreciso gesto.

La Virgen se presenta ataviada con las vestiduras clásicas que quedan ya fijadas para representarla. Luce túnica blanca, que apenas se percibe, envolviéndose con manto azul. Por el borde del mismo, recorre un galón de similares características al que encontramos en Santa Ana. María sujeta al Niño con la mano izquierda sobre su

regazo, a la par que con la derecha, mantiene la pose de portar, según parece, lo que pudo ser un pequeño cetro.

El Niño, de factura no muy conseguida, viste pequeña túnica blanca abierta al pecho, por cuyos bordes y puños, recorre idéntica cenefa en oro que ya hemos señalado.

El trabajo del plegado tampoco es muy destacable. Los pliegues de la túnica de Santa Ana vienen condicionados por la posición de sus piernas, manteniendo una dirección diagonal, a grandes trazos. Igualmente el manto de la Virgen presenta ondulaciones abruptas y ampulosas, como si quisieran dar volatilidad a la escena, aunque de modo un tanto artificioso. Los pliegues son amplios y suaves, recordando el trabajo en barro.

La Santa Ana parece representada más joven que en anteriores ejemplos y la Virgen más aniñada, quizás por tratarse de un grupo para la intimidad conventual que pudo condicionar una interpretación ligeramente distinta. Estilísticamente posee la suavidad y carácter dulzón generalizado en la plástica granadina del Setecientos, en los prolíficos talleres que llevan hasta las postrimerías de la centuria los modelos de los Mena en versiones más o menos inspiradas.

Como conclusión a todo este recorrido, constatamos numerosas muestras de esta iconografía que nos vamos a encontrar por el arzobispado granadino y que, como hemos dicho, llegó a alcanzar una gran popularidad. Entre los diferentes ejemplos que hemos encontrado en nuestro trabajo de campo reseñamos las de Alhendín, Alfacar, Cogollos Vega, Las Gabias, Cullar Vega, La Zubia, Pulianillas y Padul[24]. Finalmente, añadimos una reinterpretación del siglo xx de los modelos granadinos de *Santa Ana Triple* en una imagen que se encuentra en la parroquial de Laroles.

Todo esto nos hace pensar que, a pesar de que tras el Concilio de Trento a la Iglesia no le convencía este tipo iconográfico, la devoción popular caminó por otros senderos. En Granada es constatable el fervor por esta santa, algo que permitió su producción tan destacable. Aunque encontramos otros modelos que tienen también como protagonista a la venerable anciana (v. g. *Santa Ana enseñando a la Virgen*), lo cierto es que el arquetipo que triunfó fue el de *Santa Ana Triple*. De los ejemplos que encontramos, el único que tenemos certeza que tiene tintes inmaculistas es el de la parroquial de San Ildefonso. Para los demás, muchas veces removidos de sus emplazamientos originales, no tenemos seguridad de su intencionalidad iconográfica original. Tampoco podemos olvidar que bien pudieron ser meros encargos de devoción privada o sencillo exorno de los templos con una imagen muy popular. Pero lo que sí es cierto es la enorme devoción que en la Granada de la Edad Moderna esta santa alcanzó, a pesar de que, por ser un personaje inserto en los «Evangelios Apócrifos», la Iglesia procurase obviarla en favor de otros modelos más evangélicos.

---

[24] José A. Peinado Guzmán, *Controversia teológica…, op. cit.,* págs. 644-647. La de Padul también se cita en: AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (vol. II)…, op. cit.,* pág. 301.

OTROS EJEMPLOS DE SANTA ANA TRIPLE EN EL ARZOBISPADO DE GRANADA



Lámina 13. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de La Inmaculada de Alhendín (Granada). Anónimo granadino, siglo XVIII. (Fotos: Peinado)*



Lámina 14. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de La Asunción de Alfacar (Granada). Anónimo granadino, siglo XVII. (Fotos: Peinado)*



Lámina 15. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de La Anunciación de Cogollos Vega (Granada). Anónimo granadino, siglo XVII. (Fotos: Peinado)*



Lámina 16. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de La Encarnación de Las Gabias (Granada). Anónimo granadino, siglo XVIII. (Fotos: Peinado)*



Lámina 17. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cúllar Vega (Granada). Anónimo granadino, siglo* XVIII. *(Fotos: Peinado)*



Lámina 18. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Zubia (Granada). Anónimo granadino, siglo* XVIII. *(Fotos: Peinado)*



Lámina 19. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de Santa María La Mayor de Padul (Granada). Anónimo granadino, siglo* XVII. *(Fotos: Peinado)*



Lámina 20. *Santa Ana Triple. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Pulianillas (Granada). Anónimo granadino, siglo* XVII. *(Fotos: Peinado)*