

## RESUMEN

En el presente artículo ofrecemos una nueva aportación a la producción del círculo de Frans Floris, uno de los máximos exponentes de la pintura flamenca del siglo XVI. El inmenso catálogo de obras vinculadas con el entorno de este italianizante maestro se ve aumentado con una pieza inédita, conservada en colección particular de Sevilla. Se trata de un óleo sobre lienzo que representa la *Sagrada Parentela*, tema de gran aceptación en los Países Bajos. De esta forma contribuimos al conocimiento de una de las escuelas pictóricas más valiosas presentes en nuestra ciudad.

**Palabras clave:** Renacimiento, Siglo XVI, Pintura Flamenca, Frans Floris, Sagrada Parentela, Sevilla.

## SUMMARY

New aspects are presented of the artistic production related to Frans Floris, one of the greatest painters of the XVI<sup>th</sup> century Flemish School of painting. The huge catalogue of works related to the environment of this painter is enhanced with an unknown painting, which is actually preserved in a private collection of Sevilla. This is an oil on canvas painting describing the *Sacred Relationship*, a theme well known in the Netherlands. With this article we intend to contribute to the knowledge of an artist of the most valuable painting schools present in our city.

Frans Floris, como se sabe, fue el pintor flamenco más admirado de los comedios del siglo XVI. Nació en Amberes entre 1519 y 1520, en el seno de una familia de artistas<sup>1</sup>. Su padre, Corneille Floris de Vriendt, se dedicó a la escultura, disciplina en la que se inició el joven Frans<sup>2</sup>. Sus hermanos Corneille, Jacques y Jean destacaron, respectivamente, como arquitecto, vidriero y ceramista. Su nombre no aparece, sin embargo, en los registros de la corporación de pintores antuerpiense. Se formó en Lieja con Lambert Lombard entre 1538 y 1540, siendo su condiscípulo junto con Willem Key<sup>3</sup>. Fue este maestro quien le inició en su visión humanística del arte<sup>4</sup>.

En 1540 ya figura como maestro en la guilda de pintores de Amberes, escuela a la que pertenece. No obstante, pronto emprendió un viaje de formación a Italia. Este desplazamiento es imprescindible para comprender la dimensión artística de este pintor, pues fue Floris quien introdujo el verdadero italianismo en la ciudad del Escalda<sup>5</sup>. En el país transalpino frecuenta Roma, poco después de 1541, fecha de la finalización del *Juicio Final* de Miguel Ángel, que impresionó al artista. En la Ciudad Eterna se educa, además, en el arte de Rafael y Julio Romano. Y se dedica a dibujar los restos arqueológicos de la antigüedad clásica. De su obra se deduce una estancia en Florencia y Venecia, así como una posible visita a Génova y Mantua. En la capital de Liguria analizaría los frescos de Pierino del Vaga en el Palacio Doria. En la ciudad mantuana examinaría los del citado Julio Romano en el Palacio del Té y en el Palacio Ducal<sup>6</sup>.

En 1547, precedido de una gran fama, regresa a Amberes para establecerse definitivamente. Ese año contrae matrimonio con Claire Floris. Y en tal fecha se datan sus primeras obras conocidas: el *Tríptico con cinco santos*, de la colección Vienna de Roma; y *Venus y Marte atrapados por la red de Vulcano*, perteneciente a los museos de Berlín. Dicha celebridad se propaga tras participar en la entrada triunfal del futuro Felipe II en 1549,

<sup>1</sup> VAN DE VELDE, Carl: *Frans Floris (1519/1520-1570), Leven en Werken*, I-II, Paleis der Academien, Bruselas, 1975.

<sup>2</sup> VAN MANDER, Karel: *Le Livre des Peintres* (1604), Les Belles Lettres, París, 2002, vol. 1, p. 217.

<sup>3</sup> ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Una *Piedad* flamenca de anónimo seguidor de Willem Key, antiguamente en colección particular onubense”, en *Temas de Estética y Arte*, n.º XXIII, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2009, pp. 533-546.

<sup>4</sup> Catálogo de la exposición *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique en XVIe siècle* (septiembre-noviembre 1963), Bruselas, 1963, p. 95 y FRIEDLÄNDER, Max Julius: *Early Netherlandish Painting. Antonis Mor and his Contemporaries*, A.W. Sijthoff, Leyden, La Connaissance, Bruselas, vol. XIII, 1975, pp. 34-39.

<sup>5</sup> FAGGIN, Giorgio T.: *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florencia, Marchi e Bertolli, 1968, p. 48.

<sup>6</sup> PHILIPPOT, Paul: *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XVIe-XVIIe siècles*, Flammarion, París, 1994, p. 286.

en la que pinta una serie de piezas para el Arco de los Genoveses. Desde entonces, su producción se desarrolla con gran celeridad. Realiza numerosas pinturas para retablos, recalando algunas de ellas en España<sup>7</sup>. En este sentido, merece especial mención el ejecutado en 1553 para la Hermandad de la Santa Cruz de la Nieuwe Kerk de Delft, que jugará un importante papel en la difusión de su arte por las Provincias del Norte<sup>8</sup>.

En su etapa de madurez firma y fecha en 1554 *La caída de los ángeles rebeldes*, del Museo Real de Bellas Artes de Amberes; y el gran tríptico del *Calvario* de la iglesia de Arnstadt. En 1560 hace lo propio con *Adán y Eva* del museo de los Uffizi de Florencia. Igualmente, recibió múltiples encargos privados. Es autor de un gran número de composiciones mitológicas y alegóricas. Entre ellas son dignas de mención *El banquete de los dioses marinos*, del Museo Nacional de Estocolmo, firmada y fechada en 1561; *Venus y Cupido*, del Museo Hallwyl de la capital sueca; y *Venus llorando la muerte de Adonis*, conservado en la Casa del Príncipe Mauricio, en La Haya. Sus obras más personales pertenecen al género del retrato. Sin duda, es de suma relevancia *El halconero*, de 1558, en el museo de Brunswick; que hace *pendant* con el *Retrato de una dama adulta*, de la pinacoteca de Caen<sup>9</sup>.

Su personalidad artística y su virtuosismo técnico merecieron los elogios de sus contemporáneos. Los tratadistas italianos le consideraron el mejor pintor de los Países Bajos. Vasari, en particular, reseña que los flamencos, por analogía, le apodaban, incluso, el “Rafael flamenco”. Guicciardini no duda en alabarlo por haber introducido en Flandes, tras su paso por Italia, acertados estudios anatómicos y atinadas actitudes naturales. Por su parte, el biógrafo y pintor holandés Karel van Mander afirma en su *Schilder-Boeck* que es la guía del arte en los Países Bajos, “honor del arte en nuestras comarcas.”<sup>10</sup>. Sin embargo, su mérito como renovador pictórico no cuenta con el apoyo unánime de la crítica más reciente, que opina que Floris fue sobrestimado por sus coetáneos<sup>11</sup>.

En cualquier caso, tan incesante producción le llevó a abrir un importante obrador a la manera italiana, con múltiples ayudantes y colaboradores. En este sentido, su influencia fue determinante entre discípulos y seguidores

---

<sup>7</sup> ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Identificación y vinculación de dos obras de Frans Floris con el Convento de la Merced Calzada de Sevilla”, en *Temas de Estética y Arte*, n.º XXIII, Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2009, pp. 509-531.

<sup>8</sup> PHILIPPOT, Paul: Ob. cit., p. 286.

<sup>9</sup> VAN PUYVELDE, Leo: *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Elsevier, Bruselas, 1962, pp. 332-341.

<sup>10</sup> VAN MANDER, Karel: Ob. cit., vol. 1, p. 216.

<sup>11</sup> VAN PUYVELDE, Leo: Ob. cit., pp. 332 y 339.



Fig. 1. *Círculo de Frans Floris. Sagrada Parentela. Hacia 1575-1580. Óleo sobre lienzo. 2,15 x 2,52 m. Sevilla. Colección particular. (Fot. José María González-Nandín y Paúl. 17-X-1938. Negativo de vidrio. 18 x 24 cm. Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla. N.º de registro 4-2884).*

de la siguiente generación. Un considerable elenco de pintores continuó los postulados estéticos del maestro, prolongando su estilo hasta finales del Quinientos. Pero, es más, las composiciones y modelos creados por él se repitieron incansablemente, dada la buena acogida de este tipo de pinturas. A pesar de haber conocido la gloria en vida, el final de su intensa biografía estuvo marcado por sus acuciantes problemas económicos. Frans Floris falleció en Amberes el 1 de octubre de 1570<sup>12</sup>.

Acto seguido, incrementamos el ya de por sí voluminoso catálogo de pinturas vinculadas al círculo de tan reputado maestro. La obra inédita que nos

<sup>12</sup> ROMBOUTS, P. Y VAN LERIUS, T.: *De Liggeren en andere historische archieven der antwerpsche Sint Lucasgilde*, Amberes, 1872, tomo I, p. 137.

ocupa es un óleo sobre lienzo de formato rectangular. Sus medidas son 2,15 x 2,52 m. Se conserva en una colección particular sevillana<sup>13</sup>. Representa la *Sagrada Parentela* (Fig. 1). Dicho pasaje iconográfico, también denominado *La parentela de María*, es de gran complejidad. El personaje clave es el de Santa Ana, madre de la Virgen. En efecto, dicho tema era conocido como *La Estirpe de la Señora Santa Ana* o *La Descendencia Apostólica de Santa Ana*. Su nombre, que significa “gracia de Dios”, se silencia en los textos evangélicos<sup>14</sup>. La tradición relativa a esta figura sagrada aparece en los apócrifos: en el *Protoevangelio de Santiago*, en el *Pseudo Mateo* y en el *De nativitate Mariae* o *Libro sobre la Natividad de María*<sup>15</sup>.

La madre de María fue una de las santas más populares y veneradas durante la Baja Edad Media. Aparece siempre vinculada con la condición inmaculada de su hija. Por este motivo, adquieren suma relevancia asuntos iconográficos como el *Anuncio del ángel a San Joaquín y Santa Ana*, el *Abrazo Místico ante la Puerta Dorada*, la *Alegoría de los Tallos*, el *Árbol de Jesé*, la *Sagrada Parentela* o, la reducción de este último, *Santa Ana Triplex*. En este sentido, el culto a Santa Ana alcanzó gran esplendor en los siglos XIV y XV, al extenderse el tema de la Concepción Inmaculada de la Virgen. En el Quinientos, su popularidad se propagó de manera extraordinaria<sup>16</sup>.

A partir de los citados textos apócrifos y de piadosas tradiciones se pueden establecer dos interpretaciones diferentes de la familia de Santa Ana. Una de ellas dice que Ana era hija de Matán y de María. Él era sacerdote de Belén, de la tribu de Leví y de la familia de Aarón; ella, de la tribu de Judá. Ambos concibieron tres hijas: María, Sobé y Ana. La primera casó con Cleofás y engendró a Santiago el Menor, Judas, Simeón y José el Justo. La segunda dio a luz a Santa Isabel, la esposa de Zacarías y madre de Juan el Bautista. La tercera, como sabemos, alumbró a la Virgen María<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Archivo de la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla: *Fichero fotográfico*, Registro General n.º 2884, Caja 289, Tamaño 18 x 24 cm. En esta ficha, la obra figura en la colección hispalense de Francisco Blázquez Bores.

<sup>14</sup> La Biblia lo recoge en relación a otros personajes: la madre de Samuel, último juez de Israel, en el *Libro primero de Samuel* (Sam. 1-2); y la anciana profetisa Ana, hija de Fanuel, de la tribu de Aser, que figura junto a Simeón en la Presentación del Niño Jesús en el Templo (Lc. 2,22-40).

<sup>15</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los Santos*, Ediciones Akal, 2009, p. 23. Cfr. *Los Evangelios Apócrifos*. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios de Aurelio de Santos Otero, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985, pp. 126-258.

<sup>16</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Devoción e iconografía de Santa Ana. Desde los modelos medievales a los contemporáneos”, en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007, pp. 121-122.

<sup>17</sup> CROISSET, Juan: *Año Cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año*, Imp. Pedro Marín, Madrid, 1784, julio, pp. 471-479.

La otra genealogía afirma que sus padres fueron Estolano y Emerencia (*Stellanus* y *Emerentia*), quienes tuvieron una segunda hija, Esmeria (Hismeria o Ismeria). Esta hermana de Ana casó con Efraín y parió a Isabel, madre del Bautista. Para justificar el parentesco de Jesús con los hijos de María de Cleofás y María de Salomé, esta versión añade que Ana, tras fallecer Joaquín, con quien engendró a la Virgen María, quiso retirarse en soledad. Sin embargo, un ángel le anunció que sería madre, de nuevo, de dos hijas. Entonces la desposó Cleofás, hermano de Joaquín, con quien tuvo a María de Cleofás. Posteriormente se casó con Salomé (o Solás), de quien nació María de Salomé. Éstas son, pues, las tres Marías<sup>18</sup>.

Con esta interpretación, Santa Ana, al tener tres esposos y tres hijas de éstos, es, al mismo tiempo, *trinuba* y *tripara*. De ahí que Santiago de la Vorágine, hacia 1264, mencione dicha condición en *La leyenda dorada*. Su texto es el origen del tema iconográfico que estudiamos. En él se dice que Ana desposó a Joaquín, Cleofás y Salomé, de quienes tuvo, respectivamente, una hija a la que pusieron por nombre María. La Virgen, esposa de San José, alumbró a Jesús por medio del Espíritu Santo. María de Cleofás, mujer de Alfeo (nombre sirio de Cleofás), fue madre de Santiago el Menor, José el Justo, San Simón y San Judas Tadeo. Y María de Salomé, casada con Zebedeo, dio a luz a Santiago el Mayor y San Juan Evangelista<sup>19</sup>.

La *Sacra Genealogía* suma, pues, diecisiete miembros: Santa Ana, sus tres maridos, sus tres hijas, sus tres yernos y sus siete nietos. Sin embargo, tan compleja parentela vino a complicarse aún más a principios del siglo XV. La leyenda del triple casamiento de Ana se difundió a partir de 1406 gracias a una visión de Santa Coleta de Corbie. Esta monja mística nació en dicha localidad en 1381. Pasó toda su vida en el ducado de Borgoña, que por entonces comprendía el Franco Condado y los Países Bajos. Se convirtió en la reformadora de las religiosas de Santa Clara, fundando conventos de clarisas reformadas o *coletinas* en su villa natal, en Besançon, en Poligny y en Gante, en cuyo cenobio falleció en 1447<sup>20</sup>.

Dicha religiosa defendió con ardor la doctrina *Trinubium* de la madre de la Virgen. Sobre todo, a raíz de la citada visión, en la que se le apareció

<sup>18</sup> TRENS, Manuel: *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1946, pp. 108-114.

<sup>19</sup> VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, traducción del latín de fray José Manuel Macías, Alianza Editorial, Madrid, 1982 (13.ª reimpresión de 2008), tomo 2, p. 566.

<sup>20</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2.ª edición de 2000, tomo 2, vol. 3, pp. 321-322.

Santa Ana, en medio de la Santísima Trinidad, junto a sus tres hijas y sus nietos. No es de extrañar, pues, que este tema, nacido en un convento de mujeres, semeje una transposición femenina de la genealogía viril del *Árbol de Jesé*. Este asunto, como es obvio, se difundió rápidamente en los Países Bajos y en el norte de Alemania. Y fue en esta zona donde se ramificó hasta los veintitrés individuos. Al grupo se unieron los supuestos padres de Ana, Estolano y Emerencia; su hermana Santa Esmeria, la hija de ésta, Santa Isabel, con su hijo San Juan Bautista; y San Servacio, nieto de la citada Esmeria<sup>21</sup>. La inexplicable inclusión de este último, primer obispo de Tongres, fallecido en Maastricht en el año 384, es buena prueba de la popularidad de la leyenda en tierras neerlandesas<sup>22</sup>.

No obstante, el humanismo renacentista de otros países europeos fue más reacio a tan confusa leyenda medioeval. Por este motivo, se prefirió una representación iconográfica más asequible, dada la formación artística e intelectual de este movimiento cultural. De este modo, San Ana, María y Jesús sintetizaron el tema de la *Sacra Estirpe* o *Sagrada Parentela de María*, cuya desaparición cristalizó tras la celebración del Concilio de Trento (1545-1563).

En efecto, la autoridad eclesiástica rechazó tajantemente la leyenda de las tres Marías, pues la consideró comprometedora para la memoria de Santa Ana. Sus tres matrimonios estaban en discordancia con la supuesta esterilidad de la madre de María. Y cuestionaban, además, su pureza, defendida, entre otros, por el humanista alemán Tritemio, quien sostuvo que Santa Ana era tan inmaculada como su hija en el tratado *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatus*, publicado en Maguncia en 1494. Por este motivo, la historia nunca fue aceptada por la Iglesia, que terminó por condenarla en el sínodo tridentino<sup>23</sup>. De hecho, al mediar el Seiscientos, en España, el pintor y tratadista Francisco Pacheco, que era veedor de pinturas sagradas nombrado por el Tribunal de la Inquisición, aconseja en su *Arte de la Pintura* “que los pintores no renueven semejante pintura, antes la borren de su memoria para siempre.”<sup>24</sup>

<sup>21</sup> En efecto, Santiago de la VoráGINE menciona a este personaje al hablar de la parentela de Santa Ana: “Joaquín se casó con una mujer llamada Ana, hermana de una tal Hismeria. Esta Hismeria tuvo una hija y un hijo; la hija, que se llamó Isabel, fue la madre de Juan Bautista, y el hijo, que se llamó Eliud, fue el padre de Eminea, padre a su vez de san Servacio, cuyo cuerpo está enterrado en Maestricht (sic), pueblo situado a las orillas del Mosa, en la diócesis de Lieja.” (VORÁGINE, Santiago de la: Ob. cit., vol. 2, p. 566).

<sup>22</sup> RÉAU, Louis: Ob. cit., *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2.<sup>a</sup> edición de 2000, tomo 1, vol. 2, pp. 147-150.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura* (1669), Cátedra, Madrid, 1990, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, pp. 580-582.



Fig. 2. Círculo de Frans Floris. *Sagrada Parentela*. Detalle. Hacia 1575-1580. Óleo sobre lienzo. 2,15 x 2,52 m. Sevilla. Colección particular.

(Fot. Manuel Moreno. 15-XII-1948. Negativo de vidrio. 18 x 24 cm. Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla. N.º de registro 4-4404).



Sin embargo, no desapareció sin dejar rastro. El tema perduró algunos años en la pintura flamenca, como ilustra el ejemplar que presentamos o algunos más de la escuela de Amberes<sup>25</sup>. Y, además, sobrevivió al transformarse en pintura profana. Fue el esquema compositivo de la *Sagrada Parentela* el que engendró en el Quinientos el audaz e innovador género del retrato de familia. Su indudable filiación se pone de manifiesto, sobre todo, en las escuelas pictóricas alemanas y neerlandesas, donde el éxito de la *Sacra Genealogía* fue, recordemos, más acentuado. De ahí que la parentela de María sirviera en un principio de pretexto para un agrupamiento de retratos.

En este sentido, el primer trabajo al respecto lo ultimó Lucas Cranach en su retablo de Torgau (1509), del Instituto Staedel de Frankfurt. Poco después, el pintor suabo Bernhard Strigel hizo lo propio en los retratos de las familias del emperador Maximiliano (1520), del Museo de Viena; y del humanista vienés Johann Cuspinianm, en el Burg Kreuzenstein, próximo a la capital austriaca, donde los miembros del clan ostentan los nombres tomados de la parentela mariana<sup>26</sup>.

Respecto a la iconografía del tema que historiamos, las representaciones artísticas de la *Sagrada Parentela* han tenido en cuenta el mencionado desarrollo familiar. En origen, Santa Ana ocupaba el centro de la composición, diferenciándose del resto por sus mayores proporciones. Frente a ella se sitúan su hija y el divino Infante. Con posterioridad, a causa del ferviente culto a María, su madre fue relegada a su derecha, convirtiéndose Ella, pues, en el personaje principal. San José aparece como marido de la Virgen y padre nutricio de Jesús. El resto de varones dialogan entre sí. Las mujeres se suelen ocupar de las labores domésticas. Los hijos de María de Cleofás y María de Salomé corretean junto a sus madres. Unas veces llevan sus atributos martiriales o emblemas identificativos<sup>27</sup>. Otras no, como en el caso de la pintura que presentamos.

En esta obra sevillana, la simbólica escena familiar tiene lugar en un exterior, de acertados tratamientos lumínicos. Un fondo arquitectónico, de clara inspiración italiana, aporta el apetecido sentido espacial a tan abigarrada

---

<sup>25</sup> Es el caso, entre otros, de la *Sagrada Parentela* del célebre Martin de Vos, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Gante. Dicho óleo sobre tabla, de 1,55 x 1,70 m, se firma y fecha en 1585: *FECIT MERTINO DE VOS 1585*.

<sup>26</sup> RÉAU, Louis: Ob. cit., *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2.ª edición de 2000, tomo 1, vol. 2, pp. 150-151.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 150. Entre ellos, San Simón lleva una sierra y San Judas Tadeo una maza. Santiago el Mayor se muestra con la concha de peregrino o sobre un caballo de madera con balancín, en alusión a su aparición en la batalla de Clavijo. San Juan Evangelista se identifica por el águila o la copa envenenada.

composición. La perspectiva se acentúa tras el arco de medio punto, donde se dispone un paisaje urbano de estilo renacentista. Aparecen un total de veintiuna figuras, repartidas en grupos de dos y tres individuos. Diecisiete de ellas son sagradas: Santa Ana, sus tres maridos, sus tres hijas, sus tres yernos y sus siete nietos. Estamos, pues, ante los principales miembros de la *Sagrada Parentela*.

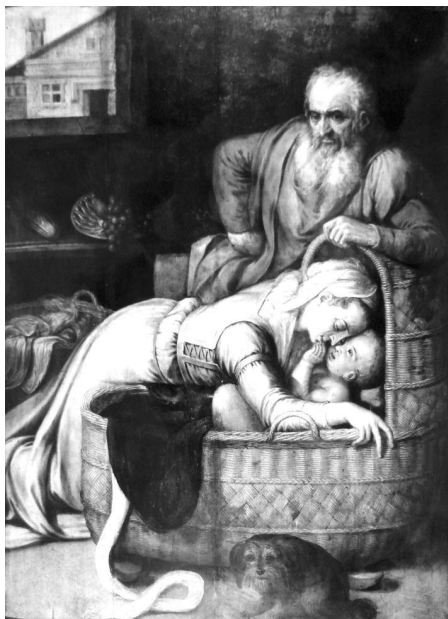


Fig. 3. Frans Floris. *Sagrada Familia*. Firmado (FF IV. ET F). Óleo sobre tabla 1,25 x 0,93 m. Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes (invnt. n.º 94).



Fig. 4. Círculo de Frans Floris. *Sagrada Parentela*. Detalle. Hacia 1575-1580. Óleo sobre lienzo. 2,15 x 2,52 m. Sevilla. Colección particular.

En efecto, Santa Ana se representa en el grupo central. Su rostro, de acusada juventud, evoca su defendida pureza y su inmaculada concepción, aprobada en 1439 por el concilio de Basilea y ratificada en 1483 por Sixto IV<sup>28</sup>. Se cubre con toca, como corresponde a su estado de casada<sup>29</sup>. Sus vestiduras se suelen pintar de verde, pues había llevado en su seno a la esperanza del mundo<sup>30</sup>. Dicho color es el de la primavera y simboliza el volver a nacer, es

<sup>28</sup> RÉAU, Louis: Ob. cit., *Iconografía de los santos. De la A a la F*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2.ª edición de 2000, tomo 2, vol. 3, p. 76.

<sup>29</sup> FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950, p. 37.

<sup>30</sup> REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990 (6.ª edición ampliada de 2009), p. 36.

decir, la inmortalidad. El rojo del vestido que en ocasiones luce significa amor<sup>31</sup>.

Santa Ana lleva sobre sus rodillas al Niño Jesús, totalmente 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 persona<sup>32</sup>. El pequeño alza los brazos hacia su Madre. Las cabezas de la Virgen y del divino Infante constituyen el verdadero eje espacial de la pintura. Se trata, por consiguiente, de una composición cristológica. María se identifica por el jarrón con lirios situado junto a Ella, símbolo de su pureza y virginidad<sup>33</sup>. Abuela, Madre e Hijo presentan el mismo reflejo físico. Se marca, en definitiva, la genealogía temporal del Mesías. Y sus rostros superpuestos insisten sobre el particular, señalando las tres generaciones sagradas.

El resto de personajes carece de atributos. Esta circunstancia, sin embargo, no imposibilita su identificación. A la derecha de Santa Ana está San José, esposo de María y padre nutricio de Jesús, al que acaricia su delicado pie. Junto al Santo Patriarca se sitúan dos criadas, que visten indumentarias sencillas y portan objetos propios de gentes populares, como el canasto de enea de la más joven. Su curiosidad les lleva a dirigir sus gestos y miradas al pequeño. Detrás de Santa Ana se encuentra la tercera de sus hijas, María de Salomé, acompañada de su marido Zebedeo. Con ellos están sus hijos Santiago el Mayor, en pie al tratarse del primogénito; y San Juan Evangelista, quien abre los brazos hacia su madre. A la espalda de este grupo se ubican dos venerables ancianos dialogando: Joaquín, distinguido por su larga barba grisácea<sup>34</sup>; y Salomé. Ambos, como se sabe, casaron con Santa Ana y concibieron a la Virgen y a María de Salomé, respectivamente.

El grupo de la derecha lo forman María de Cleofás y Alfeo, padres de cuatro hijos. El mayor de todos, Santiago el Menor, aparece detrás de ellos, en pie, cuidado por una sirvienta. El siguiente vástago, José el Justo, se halla en los brazos de su abuelo Cleofás, segundo esposo de Santa Ana, situado bajo el arco al fondo de la composición. San Simón, el tercer retoño, es sujetado por sus progenitores. Y, por último, San Judas Tadeo, en un moisés, es amamantado por una nodriza en el ángulo inferior derecho.

<sup>31</sup> HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987 (edición de 2003), vol. 1 (A-H), p. 61.

<sup>32</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: *La Navidad en las Artes Plásticas de Huelva*, Academia de Ciencias, Artes y Letras de Huelva, Huelva, 2002, p. 69.

<sup>33</sup> FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, p. 36.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



*Fig. 5 . Frans Floris. Sagrada Familia. Óleo sobre tabla. 2,80 x 1,84 m. Amberes. Iglesia de Saint-Jacques.*

En la representación, como se aprecia, se enfatiza el perfil más humano de la Sagrada Estirpe. La escena, por tanto, queda impregnada por el calor familiar y el sabor infantil. Gestos amables y tiernos evocan el amor y la dulzura entre los congéneres. Se acentúa, pues, el carácter doméstico y costumbrista del acontecimiento. Sin embargo, se ausentan las actitudes solemnes de los personajes, restando sentido teológico al tema iconográfico de la *Sagrada Parentela*.

Los modelos de estas figuras, su tratamiento y modelado, remiten, sin más, a la inventiva del citado maestro Frans Floris. Este afamado artista solía otorgar un talante informal y hogareño a sus obras cuando pintaba asuntos vinculados con el Niño Jesús, sobre todo sus *Sagradas Familias* (Fig. 3)<sup>35</sup>. En numerosas ocasiones no es posible identificar sus personajes, dado el sabor popular y espontáneo de los mismos, que no portan sus atributos personales. Sus prototipos, como expuesto queda, se difundieron entre sus discípulos y seguidores más directos.

El esquema compositivo de la obra hispalense fue utilizado por Floris en determinados momentos. Su mejor interpretación es la *Sagrada Familia* de la iglesia de Saint-Jacques de Amberes, ejemplar de gran belleza y armonía (Fig. 5). Se trata de una magnífica pintura sobre tabla rematada en medio punto, algo más estrecha que la que damos a conocer (2,80 x 1,84 m). El autor de la *Sagrada Parentela* de Sevilla insiste en la disposición de las figuras. Un estudio general comparativo de las mismas permite extraer las analogías de ambos óleos (Figs. 6 y 7).

El grupo principal con Santa Ana, la Virgen y el Niño se repite en la pieza sevillana. La posición de María en sendos ejemplares es idéntica a la *Sagrada Familia* de Bruselas (Fig. 3). Lo mismo sucede con San José y las sirvientas. Sus gestos y actitudes lo demuestran. Así se observa también en la niñera que lacta a San Judas Tadeo, que parece, sin duda, una transposición del original antuerpiense (Fig. 2). Y, en última instancia, con la familia de María de Salomé y Zebedeo sobre la Santa Ana hispalense, que en la tabla de

---

<sup>35</sup> Además de la *Sagrada Familia* de los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas (Fig. 3) y la de la iglesia de Saint-Jacques (Fig. 5), véanse los siguientes ejemplos: *Sagrada Familia*. Óleo sobre tabla. 1,15 x 0,97 m. San Petesburgo. Museo del Hermitage (invent. n.º 1706); *Sagrada Familia*. Firmada. Óleo sobre tabla. 0,97 x 0,90 m. Munich. Alte Pinakothek (invent. n.º 1945); *Sagrada Familia*. Óleo sobre tabla. 0,75 x 0,72 m. Ravensburgo. Günther Frzimek Collection; *Sagrada Familia*. Óleo sobre tabla. 1,33 x 1,67 m. Douai. Musée de la Chartreuse (invent. n.º 2796); y *Sagrada Familia*. Firmada y fechada. 1552. Óleo sobre tabla. 1,08 x 1,40 m. Kromerice (Moravia). Palacio Arzobispal (FRIEDLÄNDER, Max Julius: Ob. cit., p. 85, figs. 131-137, láms. 70-72).

Amberes ha sido desplazada hacia la derecha. Otros personajes, sin embargo, sólo se representan en la pintura sevillana. Es el caso de María de Cleofás, Alfeo, sus hijos San Simón y Santiago el Menor y el ama que atiende a este último. O las figuras de San Joaquín y Salomé en segundo plano.

Estamos, por consiguiente, ante una obra relacionada con el círculo de Frans Floris, fechable hacia 1575-1580. Como se sabe, este maestro flamenco contó con un afamado obrador en la ciudad del Escalda, conocido por la calidad y el amplio número de sus integrantes. En este sentido, el citado Karel van Mander, al principiar el Seiscientos, señala la rapidez y la eficacia productiva del mismo, su ritmo frenético y prodigioso para el trabajo seriado. Declara, además, que algunos de sus antiguos discípulos recordaban los nombres de más de ciento veinte artistas que habían pasado por su taller<sup>36</sup>. Entre ellos, algunos son de especial relevancia, como Frans Pourbus el Viejo, Antoine Bolcklandt, Crispijn van den Broeck o los hermanos Francken<sup>37</sup>. Es justo, en definitiva, vincular la pintura que rescatamos con alguno de los epígonos del maestro.

---

<sup>36</sup> VAN MANDER, Karel: Ob. cit., vol. 1, p. 228.

<sup>37</sup> Cfr. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: "San Pedro con varios santos y San Pablo con los apóstoles, dos pinturas del círculo de los Francken", en *Archivo Hispalense*, Sevilla, n.º 279-281, tomo XCII, 2009, pp. 385-397 e Ídem: "La muerte de Cristo en la pintura flamenca del siglo XVI en Sevilla", en *Actas de las Jornadas de Estudio sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, Historia y Arte*, Sevilla, 2011.



*Fig. 6 . Frans Floris. Sagrada Familia. Detalle. Óleo sobre tabla. 2,80 x 1,84 m. Amberes. Iglesia de Saint-Jacques.*



*Fig. 7. Círculo de Frans Floris. Sagrada Parentela. Hacia 1575-1580. Óleo sobre lienzo. 2,15 x 2,52 m. Sevilla. Colección particular.*