



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***ICONOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES
NOVOHISPANAS DE LOS
DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.
Siglo XVII***

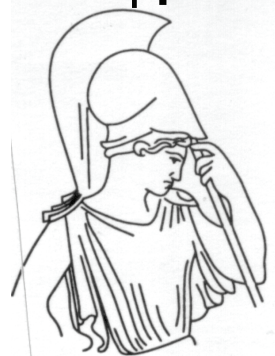
T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA**

**PRESENTA
CARMEN DE MONTSERRAT ROBLEDO GALVÁN**

**DIRECTORA DE TESIS
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI**

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F. 2010



**FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*ICONOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES
NOVOHISPANAS DE LOS
DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.
Siglo XVII.*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

Carmen de Montserrat Robledo Galván.

Directora de tesis
Dra. Clara Bargellini Cioni

México, D. F., 2010

*A la memoria de Juan Plazaola Artola S. J. (1919-2005)
En cuyas obras aprendí a valorar desde una nueva
perspectiva al arte sagrado, de la cual este trabajo es un gran
deudor.*

AGRADECIMIENTOS

Aunque la elaboración y responsabilidad del presente trabajo es básicamente mía no puedo dejar de mencionar a aquellas personas que con su ejemplo, ayuda o paciencia colaboraron en gran medida a que se llevara a cabo.

En este sentido quiero agradecer sobre todo a mi papá (q.e.p.d.) cuyo arduo desempeño profesional en el campo de la medicina me sirvió de modelo, que siempre me impulsó a desarrollarme plenamente como profesionista y a llevar a buen término esta investigación, y a mi mamá por su efectivo apoyo y decidida confianza.

Por supuesto agradezco enormemente a la Dra. Clara Bargellini su atinada dirección, su entusiasmo y la fe que depositó en mí y en mi trabajo. Reconozco que su cariñosa y esperanzada actitud, aún a pesar del tiempo transcurrido desde que inicié hasta que logré finalizar, siempre me mantuvo en la certeza de su plena confianza, que me sirvió de aliciente para no cejar. Aprecio mucho también la incondicional ayuda brindada por el Mtro. José Rogelio Ruiz Gomar, quien me facilitó materiales e información básicos para el buen desarrollo de la investigación.

Quiero agradecer también a las personas de distintas instituciones, bibliotecas y templos que colaboraron conmigo en la recolección de material escrito y visual. En cuanto a esto último, es de vital importancia la generosa ayuda brindada por el personal que laboraba en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México en el tiempo en que recabé el material. Algunos siguen trabajando ahí pero otros se encuentran en distintos centros laborales. Agradezco en especial a Cecilia Gutiérrez Arreola, entonces directora del mismo, Eumelia Hernández Vázquez, Pedro Ángeles Jiménez, Catalina Hernández Monroy, Fabiola E. Dehmer Mariel, Julieta Ortiz Gaitán, Berta Tello Peón, Lourdes Cruz González Franco, Maricela González Cruz Manjarrez, Ernesto Peñalosa Méndez y Esther Tovar Estrada.

Reconozco el amable auxilio prestado por la Mtra. Mercedes Lambarri para facilitarme la aproximación a las obras que se encuentran en el Colegio de las Vizcaínas. De la misma forma, aunque por cuestión del periodo tratado en este trabajo sólo se hace mención de una obra que se localiza en el Museo de la Basílica, agradezco a los Sres. Jorge Guadarrama Guevara y Armando Ríos Ramírez que me dieran acceso a las diversas obras existentes allí sobre este tema y me proporcionaran sus reproducciones fotográficas.

Aprecio mucho el apoyo que me brindó mi esposo, que muchas veces me acompañó a las iglesias, claustros y museos de ciudades y pueblitos, o de aquí mismo para ayudarme a dibujar las imágenes de las que estaba recabando información. Doy las gracias a mi pequeña hija Mercedes, que ha tenido que tenerle mucha paciencia a mamá

para que pudiera finalizar su trabajo. Además, su sola presencia me obliga a ser cada día mejor y a prepararme en todos sentidos, incluyendo por supuesto el campo profesional.

Por último, agradezco a la Dra. Clara Bargellini, al Mtro. José Rogelio Ruiz Gomar, al Lic. Pedro Ángeles Jiménez, al Dr. Jaime Ángel Morera y González y a la Dra. Patricia Díaz Cayeros que hayan aceptado ser miembros del jurado y leer y revisar este trabajo el cual ha sido felizmente enriquecido con sus acertados comentarios y amables sugerencias, fruto de la amplia experiencia personal y profesional de cada uno. Gracias.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.	4
PRÓLOGO.	6
INTRODUCCIÓN.	8
I. EL DESPOSORIO COMO MATRIMONIO	11
• EL MATRIMONIO JUDÍO.	
• MATRIMONIO SACRAMENTAL.	
a) <i>Doctrina teológica del matrimonio.</i>	
b) <i>Liturgia del matrimonio.</i>	
• EL MATRIMONIO EN LA LEGISLACIÓN NOVOHISPANA	
II.-FUENTES TEXTUALES	54
• FUENTES PRIMARIAS:	
a) <i>Textos sagrados: evangelios canónicos.</i>	
b) <i>Textos legendarios: evangelios apócrifos.</i>	
• FUENTES LEGENDARIAS SECUNDARIAS.	
a) <i>Textos europeos.</i>	
b) <i>Textos europeos en la Nueva España.</i>	
c) <i>Textos novohispanos.</i>	
III.-LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA: LAS IMÁGENES BAJO LA CENSURA ECLESIAÍSTICA.	103
IV.-LAS IMÁGENES EUROPEAS.	115
V. LAS IMÁGENES NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVII.	165
INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO DE OBRAS NOVOHISPANAS DEL SIGLO XII.	191
CATÁLOGO DE LAS REPRESENTACIONES NOVOHISPANAS DE LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN CON SAN JOSÉ. SIGLO XVII.	194
CONCLUSIONES.	257
BIBLIOGRAFÍA.	274

PRÓLOGO

Originalmente el proyecto de esta tesis era mucho más ambicioso y pretendía abarcar no sólo el estudio iconográfico sino también el iconológico de las imágenes de los Desposorios de la Virgen considerando los tres siglos de historia virreinal. Al comenzar el trabajo, el reto parecía ser de medianas dimensiones y sin muchas complicaciones, sin embargo, al ir avanzando en la investigación se vio que tal empresa sobrepasaba por mucho los requerimientos indispensables para un estudio como el que se pretendía que éste fuera.

El trabajo fue limitado entonces a exponer únicamente desde el punto de vista iconográfico el análisis del primer modelo de imagen de los Desposorios de la Virgen en la Nueva España, comprendiendo sólo aquellas obras que con toda seguridad fueran del siglo XVII, sin descartar por supuesto, la posibilidad de que se pudiera haber encontrado alguna obra del siglo anterior. Por lo mismo, abundante material de todo el trabajo de investigación que se recopiló sobre el periodo restante de la etapa virreinal y el examen iconológico ha tenido que quedarse en archivo, en estado de espera, junto con el análisis y las ideas que pudieran desprenderse de él. Por ahora quedan en el tintero para salir a la luz en la primera oportunidad.

Considero que realmente del volumen total del material recopilado aquí se presenta sólo una tercera o cuarta parte, lo cual es lamentable dado el tiempo que ha pasado desde que se comenzó todo el proceso de investigación. La causa de esta situación es que mayormente el trabajo fue realizado de 1987 a 1992, durante una etapa en la que las condiciones tecnológicas eran muy diferentes, anteriores al *boom* de la computación en México y todo era bastante más rudimentario, lo que dificultaba enormemente el avance en muchos sentidos, como la reproducción de imágenes, elaboración y corrección de textos, etcétera. Además mi propia incorporación a tales avances tecnológicos también fue tardía, apenas en el año 2000.

Por ser tan extenso el material, el desarrollo del trabajo se fue prolongando y su terminación se hizo más demorada. Fue en 1992 que la Dra. Bargellini sugirió cortarlo y dejar sólo lo correspondiente al siglo XVII, y el resto de material para un trabajo posterior y a otro nivel. Ya con esta nueva resolución, todos los capítulos fueron ajustados a la época mencionada y a determinadas obras. Las condiciones de mi vida fueron cambiando y en ocasiones el avance era lento pero firme (de 1992 a 1995) y en otras era más bien lento (1996-1997) hasta que en cierto momento (1998-2001) todo quedó detenido. Afortunadamente con la ayuda de la computadora he podido retomar y terminar con mayor facilidad la tarea anteriormente emprendida.

Como las obras aquí tratadas son únicamente del siglo XVII quedaron excluidas imágenes de artistas muy renombrados y obras que aunque en algunos casos son anónimas aportan elementos de cierta importancia a la iconografía del tema de los desposorios de la Virgen María con San José. De hecho es durante el siglo XVIII

cuando los artistas hacen composiciones más audaces. No obstante, creo que el valor del presente trabajo radica precisamente en que presenta cómo fue tratado el tema en sus inicios y por lo tanto muestra las bases sobre las que se sustentaron los artistas subsiguientes.

Podría quizá alguien preguntarse por qué si ya existe la computadora no se incluye todo el material que quedó fuera. Yo creo que es importante estudiarlo, pero eso va a requerir volver a renovar mucho material que ahora ha quedado caduco por las mismas condiciones tecnológicas con las que fue procurado y además, como ya expliqué, en general, los capítulos están restringidos a una etapa particular por lo que si se añadiera el material faltante habría que modificar todo nuevamente, retrasándose todavía más y de manera indefinida su conclusión, por lo que me parece que es mejor continuar con el proyecto como había quedado, y analizar ese material en un trabajo posterior. Sin embargo, sí he actualizado y agregado datos concernientes a imágenes de la etapa tratada.

Así pues, el objetivo de la presente investigación es el de proporcionar a la historiografía del arte mexicano un estudio monográfico sobre el tema de los Desposorios de la Virgen contemplando básicamente su formación iconográfica en el periodo habsbúrgico de nuestra historia virreinal.

INTRODUCCIÓN

Una cosa es adorar una pintura y otra conocer,
a través de la historia pintada, qué es lo que
hay que adorar.
- *San Gregorio Magno*.¹

Las imágenes son producto y respuesta estética y conceptual de la sociedad que las realiza. La época y lugar del presente estudio es el siglo XVII en la Nueva España. Las imágenes, y sobre todo las religiosas se realizaban sobre una serie de principios emanados de una estricta regulación artística y eclesiástica ineludible. Las obras novohispanas que tratan sobre el matrimonio de María y José están estudiadas teniendo en cuenta las siguientes premisas básicas:

a) Rituales reproducidos. Examino el ritual del matrimonio judío, la teología y la liturgia del matrimonio cristiano y también la legislación novohispana. Refiero el ritual judío por las reminiscencias que muestran ciertas imágenes, pero sobre todo analizo al matrimonio cristiano y la legislación correspondiente porque es el que de verdad influye de manera fundamental en las obras novohispanas.

b) Fuentes documentales. Dicho matrimonio es mencionado como un hecho en los *Evangelios canónicos*, de donde parte su fundamentación histórica y teológica. La tradición emanada de los *Evangelios apócrifos* fue tomada en cuenta sirviendo como base narrativa para posteriores relatos y para la representación del tema en ciertas imágenes. En el segundo capítulo analizo desde estos primeros textos hasta los que se escribieron en el siglo XVII, ya que la unión de María y José fue siendo apreciada de manera diferente con el paso del tiempo. Al principio fue considerada dentro de la realidad religiosa, social y étnica a la que pertenecieron los contrayentes, pero a través de los siglos y al ir tomando cuerpo la Iglesia como institución e ir estableciendo su doctrina, principios de fe, dogmas, liturgia etc., en torno al matrimonio, para lo que el discurso teológico de Santo Tomás de Aquino (1225-1274) fue básico, las ideas que se suscitaron sobre la unión de María y José fueron cambiando, considerándose como el modelo del matrimonio sagrado al que toda pareja cristiana debe aspirar. Asimismo, la manera de presentar a María y José y a los personajes participantes en la ceremonia se fue modificando notoriamente, todo lo cual queda manifestado en la lectura de los textos.

c) Disposiciones eclesiásticas. Dada la utilidad de las imágenes como recordatorio devoto y de instrucción catequética la Iglesia ha regulado su hechura y uso por medio de documentos papales, definiciones y regulaciones conciliares ecuménicas y

¹ San Gregorio Magno, “Carta a Sereno, Obispo de Marsella, sobre el uso y respeto de las Sagradas Imágenes”, en Juan Plazaola, S. I., *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, p. 503.

provinciales; prescripciones del Derecho canónico, decretos y actas de las Congregaciones romanas, documentos episcopales de alcance nacional y documentos episcopales de alcance diocesano o de carácter meramente indicativo como las cartas pastorales.

En el caso de la Nueva España, desde épocas tempranas se comenzaron a emitir preceptos conciliares que tenían la función de evitar imágenes indecentes y disparatadas. En el capítulo III comento sobre las disposiciones emitidas por el Primer Concilio Provincial mexicano celebrado en 1555 acerca de la correcta representación de las imágenes. Después paso a tratar sobre el criterio emitido en 1563 en el Concilio de Trento, que remarca la utilidad de las imágenes como recursos visuales para adoctrinar a los fieles y decreta que las imágenes tienen que ser aprobadas por el Obispo para poder ser expuestas al culto. Enseguida presento las resoluciones del Tercer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585 con la finalidad de aplicar aquí el Concilio Tridentino. El Papa Sixto V emitió un Breve en 1589 con el que elevó a este último a la categoría de ley eclesiástica, pero no se puso en práctica sino a partir de 1629.

El tema de los desposorios no sólo **no** tuvo problemas para continuar siendo representado, ya que en los Evangelios canónicos se dice que María y José estaban desposados, sino que además ayudó a sostener y revalorar dos puntos cruciales atacados por el protestantismo: El sacramento del matrimonio y el honor de la Virgen María. Esto es, con las imágenes de los desposorios se exalta al matrimonio porque a través de ellas se ilustra a este sacramento, pero también se muestra que María y José contrajeron verdaderas nupcias, sirviendo entonces las imágenes como documentos visuales de este hecho. Las disposiciones conciliares determinaron en gran medida más bien el modo de hacer estas imágenes y reforzaron la tendencia de controlar la ortodoxia en ellas.

d) Prescripciones de los tratadistas. Como acabo de explicar, en realidad no se puso nunca a discusión si era correcto o no representar el episodio del desposorio de María y José, sino que más bien el punto era cómo representarlo, por ello es importante revisar los tratados de pintura de la época, para conocer los alcances de su influjo en la Nueva España. En el capítulo III examino las instrucciones de los escritos del único tratadista que habla expresamente sobre el tema, Francisco Pacheco. Comparo las proposiciones que se encuentran en su obra del *Arte de la pintura* publicado en 1649 con las imágenes novohispanas estudiadas. Sin embargo, por lo que se ve en estas últimas, no tuvo mucha influencia en ellas. De hecho, éstas reflejan mejor el espíritu tridentino que el tratado de Pacheco.

e) Modelos iconográficos. Los antecedentes compositivos e iconográficos del tema se encuentran en las imágenes europeas, ya que se trata de un asunto que ya tenía una larga tradición representativa anterior a la incorporación de América a la cultura occidental. Por esto en el capítulo sobre obras europeas analizo de manera compendiada las obras anteriores y contemporáneas europeas que sirvieron de antecedente y modelo de las imágenes novohispanas, para poder verificar el alcance real que tal influencia ejerció en las obras realizadas aquí.

f) Grabados o estampas. Aunque las obras europeas hayan servido de modelo de las que se realizaban aquí, eso no significa que los artistas hubieran podido tener acceso directo a ellas. En la mayoría de las ocasiones éste sólo era posible de manera indirecta, por medio de los grabados que se realizaban acerca de las imágenes. Así era como conocían las obras que tenían éxito en el Viejo Continente. En el caso de los Desposorios de la Virgen no he encontrado el grabado o grabados cuya influencia fuera decisiva para la realización de las composiciones novohispanas y aunque en el capítulo V presento dos que tienen varios puntos interesantes para analizar, no son significativos en la historia compositiva de las imágenes novohispanas. Es importante considerar que las primeras imágenes novohispanas tuvieron como base una composición contemporánea y muy adecuada al espíritu tridentino, apropiado para las circunstancias doctrinales, estéticas y políticas que imperaban en ese momento en la Nueva España o que tuvieron un modelo antiguo que fue reinterpretado de acuerdo con el espíritu renovador que dio vida a Trento.

g) Tendencias iconográficas novohispanas. En este mismo capítulo estudio las obras novohispanas del siglo XVII comparando sus analogías y diferencias en todos los aspectos: Técnicos, formales, compositivos, iconográficos, etc., para poder señalar las características predominantes y las escasas, así como comprender que es lo que distingue a las obras novohispanas del siglo XVII de obras realizadas en otros momentos y en otros lugares y cuál es el mensaje que se desprende de ellas.

h) Catálogo. Finalmente expongo en un catálogo razonado las obras analizadas del siglo XVII novohispano para revisar de manera individual y detallada los aspectos técnicos, compositivos e iconográficos que las informa.

I.- EL DESPOSORIO COMO MATRIMONIO

Un punto importante a tratar es sobre la aparente confusión que existe con respecto a lo que se está representando en las imágenes de los desposorios de la Virgen con San José. ¿Es desposorio como lo indica el título con el que suele nombrárseles a estas imágenes o es matrimonio y de qué tradición? Empecemos primero por definir qué es desposorio y qué es matrimonio. Según el *Diccionario de la Lengua Española* el desposorio es la “promesa mutua que el hombre y la mujer se hacen de contraer matrimonio, y, en especial, casamiento por palabras de presente. Usado más en plural con el mismo significado que en singular.”¹ De acuerdo con esta proposición el desposorio o desposorios pueden ser la promesa de un matrimonio a futuro pero también la concertación del mismo. Conforme al análisis que se irá haciendo en este trabajo, veremos que es precisamente bajo esta segunda acepción como están contempladas las imágenes que tratan sobre la unión de María y José.

El matrimonio está definido por el mismo *Diccionario de la Lengua Española* como la “unión de hombre y mujer concertada mediante determinados ritos o formalidades legales.”² Este es un concepto muy general que no abarca particularidades y por lo mismo puede ser aplicado a épocas pasadas y culturas distintas. Sobre la concertación matrimonial por medio de “determinados ritos o formalidades legales” es en donde cabe ver dentro de que tradición se enmarca la unión de María y José y bajo qué condiciones y criterios.

El cristianismo nace en ámbito judío y la historia de la Virgen María está inmersa dentro de esa misma cultura. Sin embargo, como la vida de Cristo, la de su madre y la de San José sólo tiene sentido para los cristianos y no para los judíos hay que considerar también la doctrina propia de la Iglesia Católica, heredera de la cultura grecolatina, y cuyo desarrollo y conformación ha ido variando a lo largo del tiempo. Por tanto, para poder precisar qué tipo de rito se representa en las imágenes sobre el enlace de María y José hay que analizar las dos tradiciones, la judía y la católica. Y para poder comprender con mayor exactitud el marco cultural que pesaba sobre las representaciones novohispanas de este enlace matrimonial también se verá más adelante la legislación vigente sobre el matrimonio en la Nueva España.

- MATRIMONIO JUDÍO

Ella permanecerá siempre bajo la autoridad paterna hasta que no pase con las nupcias, a la dependencia del marido (*Ket. 4, 5*).

En la tradición judía el matrimonio no tiene el mismo significado que para nosotros, de hecho ni siquiera hay una palabra en hebreo que denomine al matrimonio. Los conceptos que aparecen en la *Biblia* más cercanos a nuestra noción es el de pacto o alianza (*Mal. 2,14*). Originalmente esta alianza era un asunto privado entre dos familias y no tenía

¹ Real academia española, *Diccionario de la Lengua Española*, t.4, p. 541.

² *Ibidem*, t. 7, p. 996.

connotación pública ni religiosa.³ Se podía disolver con mucha facilidad ya que por un motivo cualquiera el hombre podía despedir a su mujer. El matrimonio alcanzó dimensiones religiosas, a partir del arribo a Jerusalén en el año de 458 a. C. del sacerdote y escriba Esdras y de sus seguidores, porque ellos implantaron el ceremonial nupcial con el que la mujer se consagra a su marido. Regularon algunas dificultades para ejercer el divorcio e introdujeron ordenanzas para los casos en que las menores eran desposadas.⁴ Estas dos últimas medidas ayudaron a proteger un poco a las mujeres para no quedar tan desamparadas. Tales regulaciones quedaron posteriormente consignadas en el *Talmud*.

En la legislación judía se contempla a la mujer como un bien que se adquiere por medio del matrimonio, por lo que es tratada como un objeto sobre el que se realiza la transacción. Es objeto del matrimonio y objeto del divorcio. En la parte del *Talmud* llamada *Mishná* o *Misná* y que es “la colección de leyes y de reglas formuladas por los rabinos para aplicar y adaptar la legislación de la Biblia”⁵, a la mujer se le consigue de tres formas y ella adquiere su libertad para casarse de nuevo de dos modos. Se adquiere con el dinero que el novio le entrega al pronunciar la fórmula de los esponsales, por el documento del contrato matrimonial o *ketubbot*, y por la unión sexual con vistas al matrimonio. Ella adquiere la independencia con el libelo de divorcio y con la muerte del marido.⁶ *Kiddushin 1,1*. Con el matrimonio la joven es adquirida por el novio y pasa del poder del padre al del esposo. El hombre pasa a ser su poseedor y a la mujer se le define como la que pertenece a un señor.

Entre los hebreos, la unión conyugal está considerada como una institución sagrada, puesto que Dios mismo la estableció, de ahí su carácter obligatorio. Todo varón debe casarse. En su estudio sobre el *Talmud*, Luis F. Girón Blanc dice que el matrimonio en “la tradición judía es el estado ideal del ser humano y es considerado como una institución social básica, establecida por Dios desde la creación”⁷ El ideal de la felicidad es “la imagen de un hombre próspero con una mujer y muchos hijos”.⁸ De hecho, el que un hombre no contraiga matrimonio es una aberración. En el *Talmud de Babilonia* hay expresiones tan fuertes como ésta: “el que no tiene esposa vive sin alegría, sin bendición y sin bien”, y también “el que no tiene mujer no es hombre, como está escrito ‘varón y hembra los creó, y los bendijo...’”⁹ Entre los hebreos existen dos deberes anejos al matrimonio y ambos por imperativo divino: el deber de la cohabitación y la obligación de la procreación. En el *Libro del Génesis 1, 27-28* Dios crea al hombre y a la mujer y les da la orden expresa de procrear:

27 Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya,
A imagen de Dios le creó,
macho y hembra los creó.
28 Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios:

³ H. Haag et al., *Diccionario de la Biblia*, cols. 1198-1199.

⁴ Iser Guinzburg, *El Talmud*, p. 50.

⁵ O. de la Brosse et al., *Diccionario del Cristianismo*, p. 483.

⁶ Carlos del Valle, *La Misná*, p. 619.

⁷ Luis F. Girón Blanc, *Textos escogidos del Talmud*, p. 24.

⁸ Félix González et al., *Misterios de la Biblia*, p. 130.

⁹ Luis F. Girón Blanc, *op. cit.*, p. 25.

“Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra.”

Esta condición obliga sobre todo a la clase sacerdotal. En la *Mishná*, que es la compilación de leyes judías, se dice en el tratado sobre las cuñadas (*Yebamot* 6, 5) que “un sacerdote no puede casarse con una mujer estéril, a no ser que tenga mujer e hijos”¹⁰ El deber de la cohabitación es casi tan importante como el de procrear. El principio emitido en el *Libro del Génesis* 2, 18 de que “no es bueno que el hombre esté solo” es la base para que en la otra parte del *Talmud*, llamada *Guemará* o comentarios de la *Mishná* se dijera que si un hombre “tiene hijos puede descuidar la obligación de fructificar y multiplicarse, pero no la de vivir con una mujer”. Aunque esta exigencia se ve mitigada por otra interpretación que aparece en el mismo apartado, ya que ahí se señala que en la opinión de otros rabinos, si un hombre “tiene hijos, puede descuidar la obligación de fructificar y multiplicarse y estar sin mujer”¹¹ En la *Mishná* (*Ketubá* t. 5, 6) se regula el número de veces que se tiene que realizar el débito matrimonial según la profesión de cada varón.

No obstante lo anterior, la relación sexual se considera como elemento de contaminación y si un hombre la realiza queda impuro para todo acto sagrado.¹² Por ello se practica la abstención en ciertos casos. La virginidad en la mujer tiene gran estima para que se le escoja como novia.¹³ En especial cuando se trata de concertar matrimonio con un sacerdote. La fornicación femenina es totalmente inaceptable y si se comprueba que una mujer ha fornicado es lapidada hasta morir. La virginidad sin embargo, no se considera viable como un estado de vida permanente, ya que quedar sin descendencia es una desgracia y deshonor tanto para la mujer como para el hombre. En el caso de las mujeres su vocación es realizarse en el matrimonio y la maternidad. Morir virgen es motivo de gran infortunio, y es preferible para ellas permanecer dentro de un mal matrimonio que quedarse solteras. La esterilidad y la falta de hijos se tiene por castigo de Dios (*Jer.* 18, 21 e *Is.* 47,9).

El matrimonio se basa en la costumbre patriarcal del matrimonio endogámico de los clanes (*Gn.* 24, *Gn.* 29, *Tb.* 7, 10). Esto es, que las uniones matrimoniales son llevadas a cabo por jóvenes pertenecientes a la misma tribu, con excepción de los siguientes casos de consanguinidad: hermanos, nietos, tíos, nueras y cuñadas. Asimismo, un hombre tampoco puede tomar por esposa a una mujer junto con su hija o con su hermana. Todas estas prohibiciones, resultado del parentesco natural o del parentesco por alianza tienen el fin último de evitar el incesto (*Cfr. Lv.* 18, 6-18). Aunque en la *Biblia* se mencionan varios casos en los que no se sigue esta normatividad; v. gr. Jacob, se casa con Lía y Raquel, que

¹⁰ Carlos del Valle, *op. cit.*, p. 461.

¹¹ Luis F. Girón Blanc, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹² *Vide: 1S* 21,5 y *Ex.* 19, 15.

¹³ Joven y virgen son dos conceptos que en hebreo se expresan por un solo término: *almah*. En las notas explicativas de la *Biblia de Jerusalén*, en *Is.* 7, 14, p. 1065, se dice que el término hebreo *almah* “designa a una muchacha o a una joven recién casada sin concretar más.”

En la *Guemará* del *Talmud de Babilonia*, *Yebamot*, 64b, se dice que en la interpretación de un rabino llamado R. Najman bar Isaac, “por virgen debe entenderse una jovencita, porque como dice el verso “la jovencita era de aspecto muy hermoso, una virgen” (*Gn.* 24, 16).” *Vide: Luis F. Girón Blanc, op. cit.*, p. 35.

eran hermanas (*Gn. 29, 15-29*), Abraham se casa con su media hermana Sara (*Gn. 20, 12*), y las hijas de Lot se unen a su padre para tener descendencia (*Gn. 19, 30-38*), hay que tener en cuenta que son anteriores a la ley expresada en el *Levítico*.

En la literatura rabínica se señala que es mejor contraer matrimonio en plena juventud. Se considera que hacia los 20 años un hombre tiene que estar ya casado.¹⁴ Las mujeres son tomadas como esposas más jóvenes, hacia los 12 años y medio.¹⁵

En la *Mishná* se señala que las mujeres vírgenes han de casarse en miércoles y las viudas en jueves “debido a que el tribunal de justicia se reúne dos veces por semana en las ciudades, a saber, los lunes y los jueves, de modo que si (el novio) tiene una reclamación respecto a la virginidad de la mujer puede acercarse de mañana al tribunal.” (*Ketubá I, I*)¹⁶.

El divorcio es legítimo (*Dt. 24, I*), y un hombre puede despedir a su mujer por un motivo cualquiera. Aún si es el hombre quien tiene un defecto que la esposa no puede soportar, el que tiene que otorgar el líbello de repudio es el marido.¹⁷ En la *Mishná* se dice que el hombre es el que se divorcia y la mujer es el objeto de divorcio (*Yebamot 14, I*).¹⁸ En consecuencia, con o sin la voluntad de la mujer ella puede ser despedida, y para que sea despedida es indispensable el consentimiento del marido. El concepto bíblico del matrimonio es básicamente monogámico (*Gen. 2, 24*), y aunque la poliginia está considerada como perniciosa en *Dt. 17, 17*, en la práctica judía estuvo permitida hasta la prohibición de Rabí Guershom (siglos X – XI).¹⁹ Los casos de poliginia que aparecen en la *Biblia* demuestran que ésta fue ejercida sobre todo por hombres de posición social elevada y con mayor poder económico (v. gr.: *Gn. 4, 19; 2 S. 3, 2-5; 2 S. 5, 13; 1 R. II, 3* y *1 Cro. 14, 3-7*). De hecho, “el poder y la gloria de un rey se medía, en parte, por las dimensiones y el esmero de su harén.”²⁰ Razón que explica porqué en los casos de David y Salomón quedó tan celosamente consignado en la *Biblia* el número de esposas y concubinas que tuvieron.

En la *Biblia* se encuentran descritos varios ejemplos de concertaciones matrimoniales. En ellos se observa que el matrimonio no es asunto de un hombre y una mujer sino que precisamente por el carácter endogámico que lo caracteriza es arreglado por los padres de los novios, aunque aún bajo este sistema no son raras las uniones románticas (v. gr. *Gen. 29, 20; I S. 18, 20; II S. 11, 2-4*). Usualmente es el padre del novio quien elige una mujer de su propia tribu para que sea la esposa de su hijo. Envía regalos y presentes al padre y familia de la elegida, y si el padre de la novia está de acuerdo en que su hija sea la esposa del muchacho en cuestión, él hace entrega de su hija. Véase por ejemplo, el

¹⁴ *Encyclopaedia judaica Jerusalem*, vol. 11, col. 1028.

¹⁵ Según Carlos del Valle en *op. cit.*, p. 499, notas 27 y 29, Las mujeres son menores de edad cuando son menores de 12 años y son jóvenes cuando tienen de doce a doce años y medio. Son adultas cuando son mayores de esta edad.

¹⁶ *Ibidem*, p. 493.

¹⁷ Vide: *Yeb. 14, 1; Ket. 7, 9-10* y Carlos del Valle, *op. cit.* p. 593.

¹⁸ Carlos del Valle, *op. cit.* p. 482.

¹⁹ Pablo Link, *Manual enciclopédico judío*, pp. 234-235.

²⁰ Isaac Asimov, *La tierra de Canaán*, p. 90.

casamiento de Isaac en *Génesis 24*. En este relato la familia de la novia la bendice y ella se va con su nueva familia, sin ninguna ceremonia. Por el contrario, en el matrimonio de Tobías y Sarra sí hay formalidades. Es la referencia bíblica con la descripción más completa. Tobías es guiado por el ángel Rafael quien le dice que escoja como esposa a Sarra, su pariente más próxima. Tobías se la pide al padre de la muchacha, llamado Ragüel y éste al entregársela los bendice y escribe el contrato matrimonial. En el libro de *Tobías 7, 12-13* se encuentra este relato que reseña las formalidades nupciales:

¹²Llamó Ragüel a su hija Sarra, y cuando ella se presentó, la tomó de la mano y se la entregó a Tobías, diciendo: “Recíbela, pues se te da por mujer, según la ley y la sentencia escrita en el libro de Moisés. Tómala y llévala con bien a la casa de tu padre. Y que el Dios del Cielo os guíe en paz por el buen camino.”¹³ Llamó luego a la madre, mandó traer una hoja de papiro y escribió el contrato matrimonial, con lo cual se la entregó por mujer, conforme a la sentencia de la ley de Moisés.

Después, lo que está considerado como la celebración de la boda es el banquete que dura 14 días (*Tb. 8, 20 y 10, 8*).



Ilustración 1. Cristóbal de Villalpando, *Boda de José y Asenet*, óleo/tela, templo de San Felipe Neri, “La Profesa”, México, D.F. (J. Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando ...*, p. 299).

Es importante que en el pasaje anterior se mencione el contrato matrimonial o *Ketubá*, ya que es lo que da validez al enlace. El documento o contrato matrimonial es un escrito en el que figuran los derechos y obligaciones matrimoniales. Se estipula la cantidad de dinero a la que tiene derecho la esposa en caso de viudez o divorcio. La dote de una virgen es de doscientos denarios y la de una viuda de una mina como

mínimo (*Ket. 1,2*). Esta suma es igual para ricos y pobres ²¹ En el documento matrimonial se establecen además los deberes sexuales del marido y la mujer. El derecho del marido a fijar el lugar de residencia y la moneda en la que se ha de pagar la dote, etc.

La ceremonia matrimonial se llevaba a cabo en dos partes: la primera llamada *Kiddushin* o *Erusin* o desposorio y la segunda *Nissu'in* o *Jupá*, que constituía el matrimonio propiamente dicho. Hasta el siglo XII ambas partes se efectuaron en forma separada, y ordinariamente transcurría un año de intervalo entre una y otra (*Ketubá 5, 2*). A partir de ese siglo ambas partes fueron fusionadas en una sola ceremonia. El casamiento que abarca ambos actos se llama *Jatuná* o *Jasene*.



Ilustración 2. Anónimo, *Boda de Rut con Booz*. Ilustración de la *Biblia Historialis Padovana*. Biblioteca Concordi. (N. Fernández Marcos, “Los orígenes” en *Historia Universal de la Literatura*, vol. 1, p. 16).

En la jurisprudencia judía también existía el desposorio como promesa de matrimonio a futuro y recibía el nombre de *Shiddukhin*. Esta promesa no tenía efecto sobre el estatus personal de las partes y podía ser hecha por los prometientes o por sus respectivos padres. Algunos sabios ordenaban que antes de casarse los novios tenían que haber realizado el *Shiddukhin*. Con los desposorios de presente o *Kiddushin* el que una pareja ya estuviera comprometida por medio de él significaba que ya tenía todas las obligaciones del matrimonio, pero la novia seguía bajo la custodia paterna y los novios no tenían el derecho de cohabitar. Estos desposorios de presente sólo podían disolverse con el divorcio o con la muerte de una de las partes. La relación sexual de la prometida con otro hombre era tenida como adulterio y en caso de que la novia fuera violada la afrenta era para el novio (*Dt. 22, 22-27*). Le era permitido a la pareja cohabitar hasta que hubieran llevado a cabo la segunda parte de los ritos matrimoniales, en los que la novia pasaba a la casa de su marido.

Así es como se realizaba originalmente el matrimonio: En la primera parte o desposorio, se llevaba a cabo el compromiso de los novios y la consagración de la esposa. El novio entregaba una moneda, un anillo de oro u otro objeto de valor a la novia en presencia de dos testigos, recitando la fórmula matrimonial: "Advierte que estás consagrada a mí por este anillo según la Ley de Moisés y de Israel".²² El novio colocaba el anillo en el dedo índice de la mano derecha de la novia. Como de acuerdo con la ley rabínica el hombre adquiría a su esposa por medio del anillo, solamente el novio entregaba una sortija a la

²¹ Carlos del Valle, *op. cit.*, p. 491.

²² *Encyclopaedia judaica Jerusalem*, vol. 11, col. 1032. La moneda era “un resabio de una antigua costumbre conforme a la cual el padre tenía derecho de vender a su hija por dinero.” Iser Guinzburg, *loc. cit.*

mujer,²³ ya que al aceptarlo se convertía en su esposa. Dos bendiciones eran recitadas. Una sobre el vino y la otra dedicada a Dios. Esta bendición que recordaba el *Talmud* dice así: “Bendito seas, oh Señor, nuestro Dios. Rey del Universo, que nos santificaste por los mandamientos y nos has dado el mandato concerniente a los matrimonios prohibidos: que has rechazado a aquellos que estaban desposados, y los has sancionado por actuar como si estuvieran casados por el rito del palio nupcial y el sagrado contrato del matrimonio. Santificado seas, oh, Señor, que santificaste a la gente de Israel por el rito del palio nupcial y el sagrado contrato del matrimonio”. Esta bendición era un recordatorio para que la pareja de novios no cohabitara sino hasta después de llevar a cabo la segunda parte de la ceremonia, la cual en el caso de las vírgenes tenía lugar un año después.²⁴



Ilustración 3. Anónimo, Boda judía del siglo XV. (G. Ang et al, *Misterios de la Biblia*, p. 131).

La segunda parte era la boda. Esta consistía en un convite festivo que duraba varios días. Si la novia era virgen eran 7 ó 14. Los alegres y numerosos convidados bebían vino, comían, cantaban y danzaban. La tarde del primer día se acompañaba a la novia de casa de sus padres al palio nupcial o *Jupá*, símbolo de la casa del novio y bajo el cual tenía lugar la ceremonia. La *Jupá* también podía estar en la misma casa del esposo, donde estaba preparada la mesa del banquete y

la cámara nupcial. También había la costumbre de que para desposarse el hombre extendía su manto sobre la mujer en lugar de la *Jupá*. Véase: *Rt* 3, 9; *Dt*. 23, 1, 27, 20; *Ez*. 16, 8. El esposo era coronado por su madre con un turbante especial llamado corona (*Is*. 61,2) y arreglado así iba a buscar a su esposa, acompañado de los convidados a la boda. En ocasiones le salían al encuentro doncellas amigas de la esposa. La novia era transportada en una litera especial hacia la casa del novio. Las novias vírgenes usaban velo virginal y los cabellos sueltos.²⁵ (*Ketubá*, 2, 1). La procesión matrimonial tenía preferencia sobre las procesiones fúnebres. Adelante de los novios se llevaba un gallo y una gallina para recordarles que tenían que fructificar y multiplicarse.²⁶ Originalmente, a partir del momento en que la novia entraba a la casa del novio y cohabitaba con él tenía efecto el matrimonio. En la ceremonia, el oficiante, que podía ser un rabino, leía el contrato matrimonial o *Ketubá*. Durante el banquete se recitaban las bendiciones nupciales sobre una copa de vino. La bendición consistía en 7 oraciones. Luego daba la copa a los novios y ellos bebían de ella (ilus. 2). Era costumbre que los novios rompieran la copa de vino sobre la que el rabino había invocado las bendiciones nupciales, entonces se consideraba que la

²³ *Enciclopedia judaica Jerusalem*, cols. 1041-1042.

²⁴ Carlos del Valle, *op. cit.*, p. 502. *Ketubá* 5, 2.

²⁵ *Ibidem*, p. 495.

²⁶ Luis F. Girón Blanc, *op. cit.*, p. 163. *Talmud de Babilonia, Guemará, Gittin*, 57a.

pareja estaba bien casada y estaba lista para todas las responsabilidades y privilegios del estado matrimonial. En la *Biblia* (vide *I M.* 9, 37, 39) y el *Talmud* se encuentran numerosas evidencias de que la procesión y la ceremonia nupcial se realizaban en medio de gran regocijo, con música y bailes. Hombres y mujeres se hallaban separados en la fiesta.²⁷

Un punto interesante a considerar es que las ceremonias matrimoniales no se realizaban en el Templo de Jerusalén, centro del patriotismo y religión del judaísmo y lugar santo por excelencia puesto que la santidad estaba ligada a la construcción, sino que eran celebradas en el vestíbulo de alguna sinagoga o de la casa del novio, que era el sitio en donde además de llevarse a cabo el matrimonio también se hacía la fiesta o banquete.

Los matrimonios se podían celebrar también en cualquier lugar, pero en todos los casos de preferencia en espacios abiertos y después del anochecer para conmemorar la promesa que Dios hizo a Abraham de que su descendencia sería tan numerosa como las estrellas del cielo (Gen. 22, 17). Los novios y en especial la novia tenía que estar bajo la *jupá*, el palio que simbolizaba la casa del novio. El Templo perdió importancia a raíz de que Esdras y sus seguidores erigieron lugares de oración o sinagogas en todas las ciudades, en donde el pueblo se reunía para orar con Dios directamente, sin la mediación de los sacerdotes y sin holocaustos.²⁸ Es importante también señalar que las bodas no eran oficiadas por sacerdotes, quienes pertenecían a una casta encargada de las oblaciones y sacrificios en el Templo y también en un principio a la interpretación de la *Torá*, hasta que Esdras la hizo accesible para todos. De ahí en adelante a los conocedores de la Ley se les llama rabinos, maestros instruidos en la *Torá*. La destrucción del segundo Templo de Jerusalén fue el 28 de agosto del año 70 y por un riguroso edicto que emitió el gobierno romano quedó prohibida su reconstrucción y se abolió el cargo de Sumo Sacerdote.²⁹

Del análisis precedente sobre el matrimonio judío en tiempos de Jesús, se puede señalar que era una institución sagrada de carácter social, endogámico y obligatorio. Las dos particularidades que lo caracterizaban, la cohabitación y la procreación eran dos deberes a cumplir. Si no eran llevados a cabo por alguna persona, ésta se consideraba indigna e incluso maldita. Aunque el matrimonio era sagrado era una institución mudable. Los hombres podían cumplir sus deberes conyugales con distintas mujeres. Si la esposa era estéril o si no le agradaba, la podía despedir y casarse con otra. La mujer era el bien que se adquiría con el matrimonio. Al efectuarse el mismo, ella era consagrada a su marido y el tiempo que durara el matrimonio estaba prohibida a los demás hombres. Sólo los varones podían divorciarse; las mujeres eran los objetos del divorcio. Se casaban muy jóvenes tanto hombres como mujeres, aunque más ellas, alrededor de los 12 años y medio.

El matrimonio era llevado a cabo en dos actos. En el primero el novio pronunciaba la fórmula matrimonial en la que consagraba a la novia a él mismo. Para que este acto fuera válido tenía que recitar dicha fórmula frente a dos testigos y dándole a la novia dinero, una sortija o algo que fuera de cierto valor. Se dejaba pasar un tiempo, que en el caso de las

²⁷ H. Haag *et al.*, *op. cit.*, cols. 244-245.

²⁸ Iser Guinzburg, *op. cit.*, p. 45.

²⁹ *Cfr.* H. Haag, *op. cit.*, col. 1895. Véase también: Isaac Asimov, *La tierra de Canaán*, pp. 283-284.

vírgenes era de un año. Se procedía a efectuar el segundo acto, consistente en que la novia pasara a la casa de su marido. Este acto era realizado en medio de bailes y cantos. En el vestíbulo de la casa del novio y bajo la *jupá* el novio firmaba el contrato matrimonial en el que se establecía la dote que daría a su mujer en caso de que se divorciara de ella o él falleciera. En este contrato se establecían también los deberes conyugales, el lugar de residencia, etc.

La preeminencia del varón sobre la mujer es una característica aneja a una sociedad patriarcal como la judía. Los textos bíblicos de la *Torá* eran leídos, aprendidos e interpretados por hombres. Las sentencias bíblicas eran vistas conforme a una perspectiva de género que favorecía mucho a los varones. Para los hombres el matrimonio era un estado de vida obligatorio y aún más para los sacerdotes. Basándose en los dictámenes divinos de que “no es bueno que el hombre esté solo” (*Gen. 2*, 18), y la de “Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla” (*Gen. 1*, 28), el que un hombre no se hubiese casado a cierta edad o que no tuviera hijos era motivo de una gran vergüenza. Como los hombres tenían todas las prerrogativas, en el matrimonio ellos eran quienes adquirirían a su mujer a la cual podían despedir en el momento en que quisieran. En lo único que quedaban en desventaja era que en ciertos casos perdían el dinero que habían dado por la esposa y que tenían que pagar la dote al divorciarse.

Por el contrario, la situación de la mujer era muy infortunada y en el matrimonio esto se prolongaba. Originalmente los padres podían vender como esclavas a sus hijas. De ahí se quedó como un resabio el que el novio diera algo de valor a cambio de la esposa. Era una especie de compra. Quedarse soltera y no cumplir con el deber divino de la procreación era la desgracia suprema. La mujer pasaba de la dependencia de su padre a la de su esposo. Si al momento de casarse no se encontraba en ella el signo de la virginidad era lapidada hasta morir y lo mismo sucedía si cometía adulterio. Si por alguna causa ya no le agradaba a su marido él podía despedirla con el líbelo de divorcio. Aunque llegaron a darse casos de uniones por amor y en los que a la mujer se le cuestionó su consentimiento para casarse con determinada persona, dado que las uniones matrimoniales eran pactadas entre los padres, generalmente lo que hacían las mujeres era cumplir con su deber. De todos modos era mejor para ellas encontrarse en un matrimonio infeliz que permanecer solteras. La mujer no podía divorciarse ni aún en el caso de que el esposo tuviera un defecto que ella no pudiera soportar. Su realización era sólo posible en el matrimonio y la maternidad. Del pasaje bíblico del *Génesis 2*, 18 y ss. se tomó la idea de que la razón de la existencia de la mujer consiste en que es la “ayuda adecuada al hombre”, de ahí que si no cumplía con los requerimientos de su marido éste la pudiera despedir.

De acuerdo con lo expuesto y teniendo como base los rituales matrimoniales judíos, se puede afirmar que por la forma en que está planteada la posición de la Virgen María con respecto a San José en los *Evangelios canónicos* es de suponerse que ella estaba desposada, pero no de desposorio como promesa de compromiso a futuro sino de compromiso de presente, en el sentido de que ella y San José habían cumplido con el desposorio que forma parte de las primeras solemnidades de las que consta el enlace matrimonial. Por lo que se refiere a esta tradición, queda claro que el decir que María estaba desposada con José

significa que ya estaba prometida en matrimonio y que era su esposa pero no habían cohabitado.

Con respecto a la entrega del anillo por parte de San José a la Virgen en las imágenes novohispanas de los desposorios, aunque como se verá en el apartado siguiente, obedece a ejemplificar el cumplimiento de los ritos y preceptos de la liturgia matrimonial católica tridentina, podría considerarse como una especie de resabio visual de esta primera parte de la ceremonia hebrea. Sobre este punto hay que considerar que según la tradición perusina sólo se conserva un anillo, lo que podría remarcar alguna relación entre estas imágenes y el rito judío, puesto que como se analizó arriba, sólo el novio entregaba sortija a la novia. Siguiendo a la tradición hebrea, con la entrega del anillo la novia quedaba consagrada a su marido. En consecuencia, en las imágenes se estaría mostrando que la Virgen María quedó consagrada a San José y él la adquirió como esposa.

Las únicas características verdaderamente de raigambre hebrea que ilustran las representaciones de los desposorios de la Virgen con San José es que María, suele tener el cabello suelto y lleva velo, elementos importantes en el atuendo de una novia virgen judía.

Es interesante el hecho de que en las imágenes de los desposorios de la Virgen el oficiante sea invariablemente un sumo sacerdote puesto que en las costumbres judías la presencia de los sacerdotes o sumos sacerdotes no era requerida en este tipo de eventos. Llama también la atención la tendencia de presentar como escenario al Templo, ya sea su interior o el frente del mismo, cuando no era costumbre judía que las alianzas conyugales se llevaran a cabo ahí. Esto nos indica que las representaciones se forjaron a partir de los usos y costumbres de los cristianos y de textos como los *Evangelios apócrifos*, los cuales presentan la descripción del suceso bajo el influjo de los mismos y no de las prácticas judías reales puesto que no son fieles a estas últimas. De hecho, el que en algunas obras europeas se ubique a los desposorios en el Templo de Jerusalén confiere solemnidad y sacralidad a la escena pero también aparta y diferencia al suceso de las tradiciones hebreas genuinas. El entorno judío sirve para ubicar visualmente dentro de un marco histórico y geográfico preciso a los desposorios y situarlos en la Historia de la Salvación pero queda claro que las imágenes no están basadas en él. En ellas hay elementos hebreos pero tales elementos están manipulados de acuerdo con los valores cristianos. Es curioso que al mismo tiempo las imágenes que muestran bodas judías tengan influencia de los ritos e imágenes de matrimonios católicos. En las que aquí presento, es evidente sobre todo en la de Cristóbal de Villalpando sobre la boda de José y Asenet (ilus. 1). En ella, el signo que simboliza el enlace conyugal es la unión de las manos derechas, acto que no se realizaba en las bodas judías. Las imágenes que representan con mayor autenticidad a las bodas judías suelen mostrar la consagración de la novia a su marido (ilus. 3).

- MATRIMONIO SACRAMENTAL

...nuestro Señor y Redentor Jesucristo, fundador y perfeccionador de los venerables sacramentos, que quiso y determinó que el matrimonio fuese una mística imagen de su unión inefable con la Iglesia...

Pío XI, Casti Conubii.

a) Doctrina teológica del matrimonio

Aunque el cristianismo surgió como una secta dentro del judaísmo, su conceptualización sobre la virginidad y el matrimonio y la forma de celebrar este último son muy distintas y hasta opuestas a la tradición hebrea. En contraposición al mandato de “Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla” (*Gen. 1, 28*), la virginidad se convierte en un don de muy alta estima. El celibato como estado de vida permanente por causa del Reino de los Cielos tiene mayor dignidad que el matrimonio (*Mat. 19, 12*). A partir de San Pablo el impulso sexual se percibe como una debilidad, y el matrimonio como el único medio permitido para darle salida:

The New Testament has a negative attitude to the sexual impulse and regards celibacy as a higher ideal than marriage (*Matt. 19:10; I Cor. 7*). Marriage is a concession to human weakness (*I Cor. 7*), but once entered into, it is a sacrament dissolved only by death (*Matt. 19: 16; Mark 10: 9*); though some hold that Jesus allowed divorce in cases of adultery (*Matt. 5:31-32; 19: 9; Mark 10: 12; Luke (Gen. 1, 28; 16:18)*).³⁰

La visión cristiana sobre la sexualidad contempla a ésta como una consecuencia negativa del pecado original.³¹ En el cristianismo de los primeros siglos hubo una corriente ascética muy fuerte que dio lugar a diversas formas privadas y comunitarias de vida religiosa y en el siglo II inclusive se pretendió imponer como ley el celibato.³² “La virginidad como podemos ver en el santoral cristiano se asemeja en honor y gracia al martirio y son dos coronas que frecuentemente coinciden en una misma persona.”³³ En la generalidad de los escritos patrísticos la virginidad consagrada está considerada como un estado de vida superior al matrimonio. Algunos Padres como San Jerónimo (n. ca. 350-m.419/420) y San Ambrosio (hacia 340-397) muestran poco aprecio por el estado matrimonial. No obstante, en el siglo III Clemente de Alejandría (hacia 150-entre 211 y

³⁰ *Enciclopedia judaica Jerusalem*, col. 1027.

³¹ Gonzalo Flórez, *Matrimonio y familia*, p. 81. En la misma pág. nota 33, se mencionan las ideas que tenían algunos Padres con respecto a la sexualidad: “Según Gregorio de Nisa, que relaciona la sexualidad con el pecado original, la propagación de la especie humana se realizaría de forma espiritual de no producido el pecado; el sexo es un añadido que rebaja la condición humana al nivel animal; el nio es como una “túnica” que cubre la debilidad del sexo; la virginidad es una forma de liberarse de la sexualidad y de recuperar la “imagen” primera del hombre.

isóstomo cree también que el matrimonio tiene su origen en el pecado original; la propagación de la especie humana hubiera podido llevarse a cabo a través de creaciones sucesivas; una vez que el mundo fuere suficientemente poblado, el matrimonio no es más que un remedio contra la fornicación.”

³² *ibid.*, p. 79, nota 28.

³³ *ibid.*, p. 80, nota 31.

215) trató de matizar las ideas contrarias al matrimonio y siguiendo la doctrina de San Pablo (h. 10-h. 67) afirmó que el matrimonio es lícito y bueno si se contrae con el fin de procrear y no por propósitos carnales. El primer concilio que exaltó la dignidad del matrimonio y condenó las doctrinas cristianas que le eran contrarias fue celebrado en Gangres, Asia Menor, en el año 340. El momento cumbre de la doctrina patrística a favor del matrimonio se produjo a principios del siglo V con la obra de San Agustín (354-430), considerado el “doctor del matrimonio cristiano”. En diversas de sus obras está expuesta su doctrina sobre el matrimonio

... que será en adelante la que sirva de modelo de inspiración en la enseñanza cristiana. En su conjunto, la visión agustiniana del matrimonio cristiano se distingue por su precisión y equilibrio en la forma de recoger los aspectos esenciales que lo configuran: la generación y educación de los hijos, la fidelidad de los esposos y el carácter sagrado de la unión conyugal. “Proles, fides, sacramentum “, constituyen tres “bienes” inseparables del matrimonio cristiano.³⁴

Es pues, a partir de San Agustín que se puede hablar de una teología del matrimonio centrada en los tres bienes de los que considera que depende el sentido del matrimonio: los hijos, la fidelidad conyugal y la unión matrimonial.

Para San Agustín, el acto conyugal lleva consigo el mal de la concupiscencia, aunque no es de manera intrínseca un pecado. Al igual que Clemente de Alejandría estima que es legítimo y bueno si se realiza con el fin de tener hijos y constituye un deber para los esposos. En el caso de que la pareja no pueda tener descendencia o decida abstenerse de la relación sexual participa de igual forma del segundo bien del matrimonio que consiste en el afecto interior de los esposos y en su voluntad de compartir los bienes espirituales y de ayudarse mutuamente, lo que da sentido por sí solo al matrimonio. Es interesante señalar que San Agustín pone como ejemplo de este tipo de matrimonio el de la Virgen María y San José.³⁵

Por la referencia bíblica del *Génesis I, 26-27* la Iglesia reconoce el origen trascendental del matrimonio y acepta que la unión de la pareja humana forma parte del proyecto divino de la creación:

“El matrimonio... es una realidad derivada de la humana naturaleza e inserta en el orden de la Creación en función de unos bienes trascendentales para la convivencia humana. En cuanto sacramento, el matrimonio tiene además un significado que se deriva de la alianza establecida por Dios con su pueblo y viene a iluminar y elevar esta realidad al orden de la salvación y de la gracia.”³⁶

Santo Tomás de Aquino (1225-1274) estima al matrimonio como el más antiguo de los sacramentos, puesto que es anterior al pecado. Para San Buenaventura (m 1274),

³⁴ *Ibidem*, p. 123.

³⁵ *Ibidem*, p. 124, nota 28.

³⁶ *Ibidem*, p.177.

el matrimonio, antes de ser “sacramentum Ecclesiae”, es “sacramentum legis naturalis”, instituido por Dios mediante una “ilustración interior” hecha al primer hombre. La sacramentalidad deriva del hecho de que Dios instituyó la unión matrimonial “ad perpetuam” y es de “derecho natural”.³⁷

El matrimonio es una institución cuyos fundamentos descansan tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Para la Iglesia Dios Padre es el autor del matrimonio y Cristo quien lo consagra. Su significado sacramental y su santidad derivan precisamente del hecho de que es una realidad “querida por Dios y revestida de la gracia de Jesucristo.”³⁸ (Vide ilus. 4 y 6). Antes del pecado la función del matrimonio es reproductora y después del pecado es un remedio contra la fornicación:

“... el matrimonio se diferencia de los demás sacramentos por el hecho de que fue instituido en el paraíso, antes del pecado original, mientras que los demás fueron instituidos “después del pecado y a causa del pecado”. Hay sin embargo, una segunda institución del matrimonio que tiene por objeto el remediar las consecuencias del pecado. Cristo consagra el matrimonio con su presencia en las bodas de Caná.”³⁹

En su obra *De nuptiis et concupiscentia* San Agustín afirma que el matrimonio fue instituido y bendecido por Dios al comienzo del mundo. Asimismo, la presencia y la participación de Cristo en las bodas de Caná (*Jn. 2, 1-12*) son consideradas por algunos Padres de la Iglesia como la confirmación de la bendición y santificación del matrimonio. Entre los Padres que tomaron esta postura se encuentran San Cirilo de Alejandría (m. 444), San Epifanio (s. IV), San Juan Crisóstomo (m. 407), San Gregorio Nacianceno (ca. 329) y por supuesto San Agustín. El más vehemente para defender dicha interpretación es San Cirilo de Alejandría (h. 380-444), quien afirma que Cristo santifica el matrimonio cristiano.⁴⁰ Él junto con los otros Padres ven en el pasaje de las Bodas de Caná que la acción de la gracia redentora de Cristo también tiene efectos sobre el matrimonio. De manera análoga, la frase lapidaria que pronuncia Cristo de que “lo que Dios unió no lo separe el hombre” (*Mt. 19, 6; Mc. 10, 9*) es vista como la bendición y la ratificación de la unión de la pareja. Además, “supone que en el pacto esponsal está la mano y la voluntad misma de Dios.”⁴¹ Tertuliano (ss. II-III) y Orígenes (h. 185- h. 253) afirmaron que es Dios mismo quien une a los esposos.⁴²

En la carta que San Pablo escribe a los Efesios se encuentra la comparación que el apóstol hace sobre el amor matrimonial y el amor de Cristo a la Iglesia (*Ef. 5, 21-33*), con lo cual elevó al matrimonio cristiano a la “condición de signo del misterio de la Iglesia, que es misterio de amor y fecundidad.”⁴³ Esta comparación generó numerosos comentarios de los Padres de la Iglesia, tanto latinos como griegos, pero quien más desarrolló el simbolismo del matrimonio con relación del amor de Cristo hacia la Iglesia fue San Agustín.

³⁷ *Ibidem*, p. 6, nota 24, cap. 9.

³⁸ *Ibidem*, p. 166

³⁹ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 125, nota 31.

⁴¹ *Ibidem*, p. 126, nota 32.

⁴² *Ibidem*, p. 126.

⁴³ *Ibidem*, p. 113.

Al igual que San Pablo, San Agustín ve en la sentencia del Génesis de “*Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una sola carne*” como una prefiguración profética de la unión de Cristo y de la Iglesia. Para ellos, los miembros de la primera pareja humana, Adán y Eva, representan a Cristo y a la Iglesia. Para la Iglesia, este simbolismo religioso de significado mistagógico conlleva la exigencia moral de la indisolubilidad de la unión conyugal:

En este texto, “los dos se harán una sola carne”, descubre san Agustín, al igual que san Pablo, dos realidades que están entre sí relacionadas: el “misterio” de la Iglesia, que de forma oculta se revela ya en la creación de la primera pareja humana (Adán y Eva representan a Cristo y a la Iglesia), y el “sacramentum” del matrimonio cristiano, que hace indisoluble la unión conyugal. Agustín avanza en la comparación paulina, en cuanto que Pablo pone el amor de Cristo como modelo del amor conyugal y Agustín ve la unión conyugal como efecto de la unión que existe entre Cristo y la Iglesia.⁴⁴

Los Padres de la Iglesia aprovechan los textos bíblicos alusivos al matrimonio para destacar tanto el significado mistagógico del matrimonio como sus exigencias morales. Con base en la Sagrada Escritura, la doctrina cristiana descubre la relación entre el matrimonio y la alianza de Dios con su pueblo y parte de ahí para exaltar el amor de Dios a la humanidad y la dignidad del matrimonio. La unión matrimonial recuerda verdades caras al cristianismo, como son la relación íntima entre Dios y el creyente o matrimonio espiritual, la unión hipostática de Cristo o la unión de las dos naturalezas, la divina y la humana en él mismo y la unión entre Cristo y su esposa, la Iglesia.⁴⁵ En el Antiguo Testamento el matrimonio es símbolo del amor de Dios y en el Nuevo representa las bodas de Cristo con la humanidad y el amor de Cristo a la Iglesia.⁴⁶ En el *Libro del Apocalipsis*, **19**, 6-9, se habla de las Bodas del Cordero para simbolizar el establecimiento del Reino de Dios. Con la unión de la primera pareja humana, prefiguras de Cristo y de la Iglesia comienza la Historia de la salvación y con las bodas del Cordero se alcanza la meta de esta historia:

la Sagrada Escritura se abre con el relato de la creación del hombre y de la mujer a imagen y semejanza de Dios (Gn 1, 26-27) y se cierra con la visión de las “Bodas del Cordero (Ap 19, 7.9).⁴⁷

Los exegetas se apoyan en otros pasajes bíblicos como Ap. **21**, 9 ss, Os. **1**, 2 y Ef **5**, 22-23⁴⁸ para interpretar a este trozo de la visión de San Juan sobre las bodas del Cordero como símbolo del establecimiento del Reino celestial.

La Iglesia considera al matrimonio como signo de la alianza de amor establecida entre Cristo y la iglesia pero además lo considera “un instrumento de la gracia con la que el Espíritu fecunda y santifica a los hijos de la iglesia.”⁴⁹ El matrimonio perfecciona y santifica a los esposos en sus relaciones conyugales y en el cumplimiento de sus deberes

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 128-129, nota 42.

⁴⁵ *Cfr. Ibidem*, p. 160.

⁴⁶ *Cfr. Ibidem*, p. 129.

⁴⁷ *Catecismo de la Iglesia católica*, Segunda parte, segunda sección, cap. 3, art. 7, I, **1602**, p. 367.

⁴⁸ *Biblia de Jerusalén*, nota del Ap. **19**, 7.

⁴⁹ Gonzalo Flórez, *op. cit.*, p. 188.

familiares. Los esposos cristianos deben de tomar a Cristo como ideal y modelo de su amor conyugal. Cristo es el novio por excelencia. Por medio de Él se realiza la unión entre Dios y la humanidad:

Para los cristianos, las promesas de la Antigua Alianza se cumplen en Jesucristo, que se ofrece a sí mismo como víctima de reconciliación y sella con su sangre la nueva Alianza. Estas promesas se hacen realidad con la encarnación del Hijo de Dios, que asume la condición humana sin dejar su condición divina. En Él se realizan las bodas de Dios con la humanidad. Este es el primero y el más grande de los “misterios” que se producen en la historia de la salvación. A través de Cristo, enviado por el Padre y entregado voluntariamente a la muerte para reconciliar a la humanidad, Dios nos da la mejor prueba de su amor al hombre, de su voluntad de establecer con la humanidad una alianza eterna.⁵⁰

Esta creencia da lugar a que Juan Crisóstomo, haciendo uso del simbolismo matrimonial, explique el significado del bautismo como un desposorio de Cristo con el bautizado.⁵¹ De hecho, en los primeros siglos de la Iglesia, “la catequesis de los futuros bautizados se realiza con la ayuda del *Cantar de los Cantares*: la participación en este diálogo de amor es la esencia de la vocación bautismal, con independencia del estado de vida.”⁵²

San Agustín es quien empleó por primera vez el término sacramento con respecto al matrimonio. Para San Agustín el sacramento es la “señal sagrada que hace indisoluble la unión de los esposos.”⁵³ En la doctrina agustiniana, el sacramento es el tercero de los bienes del matrimonio, junto con los hijos y la fidelidad conyugal.

Para la Iglesia el fundamento y origen de la sacramentalidad del matrimonio deriva

del hecho de que los contrayentes cristianos, por ser miembros del Cuerpo de Cristo, se convierten desde la realidad de su unión matrimonial en imagen y signo de la unión que existe entre Cristo y la Iglesia. Esta relación del amor conyugal al amor que existe entre Cristo y la iglesia no tiene solamente un valor comparativo o moralizante, sino que tiene un fundamento teológico con raíz bíblica y contenido salvífico. Al tiempo que se manifiesta el amor de Dios en la unión de Cristo con la humanidad redimida, el amor creador y salvador de Dios se hace presente sobre los esposos cristianos que se unen “en el Señor”, para manifestación de su gloria y para su servicio.⁵⁴

El concepto de sacramento tiene realmente un fundamento teológico definido a partir del siglo XII, en la literatura patristica de la Escolástica. Entre los teólogos precursores que sentaron las bases de la doctrina del sacramento del matrimonio se encuentran Hugo de San Víctor (m. 1141), Pedro Lombardo (1100-1160) y Anselmo de Laon (m. 1117). A lo largo del siglo XIII, diversos concilios, y en especial el XIV concilio ecuménico, segundo de Lyon (a. 1274), incluyen el matrimonio en la lista de los siete sacramentos.⁵⁵ Con el concilio II de Lyon, la sacramentalidad del matrimonio aparece de

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 178-179.

⁵¹ *Ibidem*, nota 44, cap. 10 p. 183.

⁵² Anne-Marie Pelletier, *El cristianismo y las mujeres*, p. 61.

⁵³ Gonzalo Flórez, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁵ *Cfr. Ibidem*, p. 142.

forma explícita en el magisterio de la Iglesia. Para algunos teólogos de la época entre los que se encuentran Pedro Lombardo y Hugo de San Víctor

en el matrimonio se da una doble institución, anterior y posterior al pecado; pero la primera tiene a Dios como autor y está al servicio de la naturaleza; sólo la segunda puede equipararse a la de los demás sacramentos. Los sacramentos fueron instituidos después de la venida de Jesús, autor de la gracia; pero excepcionalmente, el sacramento del matrimonio fue instituido antes del pecado, [...] ⁵⁶

Alejandro de Hales (m.1245), iniciador de la edad de oro de la Escolástica, presenta una visión cabal del sacramento del matrimonio. Para él, el matrimonio es el último de los sacramentos por no conferir gracia santificante, pero al mismo tiempo es el primero por su significado, ya que en “en el paraíso el matrimonio era sacramento, en cuanto la unión de Adán y Eva prefigura la unión de Cristo con la Iglesia, y la “medicina” no tiene sólo un valor curativo, sino también preventivo...”⁵⁷ En contraposición a Hales, posteriormente la Iglesia acepta que en “cuanto sacramento, el matrimonio no se reduce a ser mero signo, sino que tiene sobre los esposos cristianos unos efectos gratificantes.”⁵⁸ Al igual que los demás sacramentos su finalidad es la de santificar y comunicar la gracia y de servir de “medicina” para sanar o liberar al cristiano del pecado. Sin embargo, “el matrimonio se diferencia de los demás sacramentos en cuanto está ordenado principalmente a liberar al cristiano de los males que el matrimonio padece a causa del pecado, a devolver al matrimonio su primitiva pureza.”⁵⁹ San Alberto Magno (1206-1208) se inclina a considerar al sacramento del matrimonio no sólo como un remedio contra el pecado sino como una gracia que al igual que los demás sacramentos es fruto de la pasión de Cristo.

Es interesante apuntar que aunque desde sus inicios la Escolástica consideró al matrimonio como sacramento, los teólogos escolásticos tuvieron problemas para explicar su sacramentalidad “por tratarse de una realidad anterior a la obra de la Redención y en cuanto va relacionado con la sexualidad, considerada en la tradición cristiana una especie de “aliada” del pecado.”⁶⁰ De ahí que para ser coherentes remarcaran que lo esencial del matrimonio es el consentimiento de los esposos y no la unión sexual. Esto es, que el matrimonio existe a partir de que tiene lugar el consentimiento. Así,

Tanto Ambrosio y Agustín como Juan Crisóstomo creen que lo esencial para la ratificación del matrimonio está en el consentimiento de los esposos. Ambos ponen como ejemplo el matrimonio entre María y José, que no requirió la consumación para ser perfecto. ⁶¹

De hecho, siguiendo este principio de la tradición romana⁶² y agustiniana de que el matrimonio se establece a partir del consentimiento de los contrayentes de vivir unidos y de

⁵⁶ *Ibidem*, nota 21, cap. 9, p. 155.

⁵⁷ *Ibidem*, nota 23, cap. 9, p. 155.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 161.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 164.

⁶¹ *Ibidem*, nota 2, cap. 8, p. 132.

⁶² Debido a que la Iglesia se constituyó en la época imperial romana, la forma jurídica del sacramento del matrimonio está basada sobre el derecho romano de esta época, según el cual, el matrimonio se contrae

realizar vida marital, la Escolástica alude al matrimonio de María y José del que se afirma que el consentimiento no contempla la unión carnal, para asentar que la unión de las voluntades de los esposos está por encima de la unión que da lugar a la generación de los hijos; aunque los teólogos destacan el significado y la importancia de ambas uniones, en cuanto expresan la unión de Cristo con la iglesia y en cuanto sirven a las funciones del matrimonio y de la familia.⁶³ Esto es, que para la Escolástica, el matrimonio es un sacramento cuya característica más destacable es ser signo de la unión que se realiza entre Dios y la humanidad y consiste fundamentalmente en el consentimiento de los esposos además de estar ordenado principalmente a la procreación.

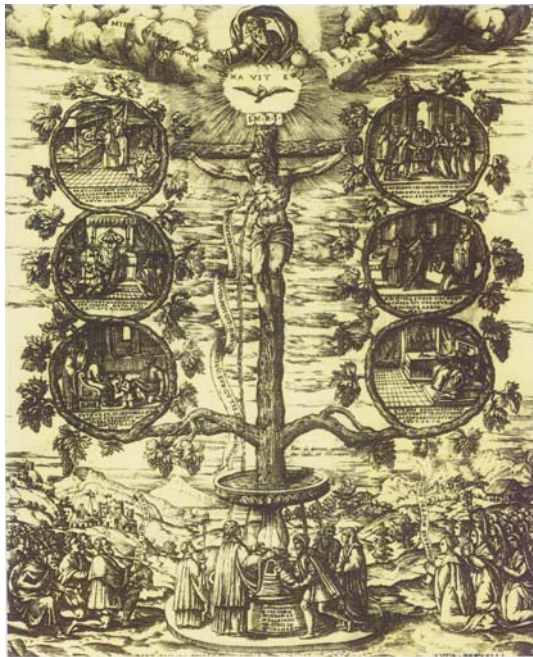


Ilustración 4 Bartolomé Lulmus, *Los sacramentos*, Grabado, Italia, 1569. (S. Sebastián, *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, p. 35.)

matrimonio no es el de la cohabitación o el de la cópula carnal, sino el de la sociedad conyugal.⁶⁵ En este contexto, el matrimonio de María y José les sirvió de fundamento ya que era considerado verdadero y perfecto matrimonio:

Fundado en este ejemplo, [el matrimonio de María y José] ya que, a su juicio, no es lícito pensar siquiera que no fuese ni verdadero ni perfecto matrimonio, concluye el maestro de las sentencias

mediante el recíproco consentimiento de los consortes. Este convenio es expresado visualmente con la conjunción de las manos derechas. *Cfr.* L. Eisenhofer, *Compendio de Liturgia Católica*, p. 250.

⁶³ *Cfr.* Gonzalo Flórez, *op. cit.*, p. 165.

⁶⁴ Antonio Mostaza Rodríguez, "Consentimiento matrimonial", en *Diccionario Jurídico Espasa*, p. 224.

⁶⁵ *Cfr. Ídem.*

[Pedro Lombardo] que el consentimiento que hace el matrimonio no es el de la cohabitación o el de la cópula carnal, sino el de la sociedad conyugal.⁶⁶

La unión marital de María y José ejerció tanta influencia en la conceptualización del matrimonio cristiano que el catedrático de Derecho Canónico, Antonio Mostaza Rodríguez, afirma lo siguiente:

El ejemplo del verdadero matrimonio de la Virgen y san José contribuyó, sin duda alguna, más que la influencia del Derecho romano, al reconocimiento por toda la Iglesia del principio de la suficiencia del consentimiento para la creación del matrimonio, defendido por la Escuela Teológica de París frente a la Escuela de los Decretistas y Decretalistas de Bolonia.⁶⁷

Pedro Lombardo, Alberto Magno y Tomás de Aquino sostienen que el contrato o consentimiento matrimonial al celebrarse por la Iglesia como una acción sagrada o sacramento queda elevado a la dignidad de rito eficaz de gracia.⁶⁸ La Iglesia reconoce que el consentimiento matrimonial es un acto humano, moral y jurídico por medio del cual se constituye la sociedad conyugal, pero como “dicho acto forma parte también del sacramento del matrimonio, interviene de manera decisiva en su constitución y en tal sentido tiene un carácter sagrado.”⁶⁹

Santo Tomás de Aquino (1225-1274), Alberto Magno (1200-1280) y Duns Escoto (1266-1308) siguen, por supuesto, esta línea de pensamiento y consideran que la forma de este sacramento consiste en las palabras de consentimiento “*per verba de praesenti*” y en un signo sensible que demuestre su significado. En este sentido, la bendición del sacerdote tampoco es sustancial para la sacramentalidad del matrimonio. El derecho eclesiástico se basa en el derecho romano al considerar que el consentimiento libremente expresado de los contrayentes es el acto decisivo del que dimanan los derechos y deberes matrimoniales. El celebrante ya sea obispo, sacerdote o diácono no es propiamente ministro del sacramento del matrimonio, sino testigo oficial de la Iglesia, ante el cual los esposos expresan el consentimiento. Tiene, la doble función de pedir y recibir la manifestación del consentimiento de los contrayentes y la de impartir la bendición nupcial a los nuevos esposos.

Sacramento es un “signo ritual de una realidad invisible y sagrada destinado a santificar a los hombres.”⁷⁰ La Iglesia, dispensadora de la acción santificadora del Salvador a los creyentes es la única poseedora de la potestad para administrar los sacramentos y celebrar aquello que constituye una acción sagrada.

Sergio Ortega Noriega señala que la doctrina teológica de Santo Tomás de Aquino fue acogida como discurso oficial tanto por la Iglesia como por la Corona española y que en ella se expresa la ideología de “una Iglesia institucional, sólidamente

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ Cfr. Gonzalo Flórez, *op. cit.*, nota 50, cap. 10, p. 184.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 186-187.

⁷⁰ O. de La Brosse et al., *op. cit.*, p. 668.

establecida como administradora de los bienes divinos.”⁷¹ Por todo lo ya expuesto se puede entender fácilmente porqué en la teología tomista el matrimonio es más importante que la familia. Sergio Ortega observa que

“... el discurso neotestamentario se construye a partir de la familia y el tomista a partir del matrimonio. Aunque el contenido fundamental de discurso es el mismo en ambos textos, el *Nuevo Testamento* pone la familia en el centro de su construcción, mientras que Santo Tomás, además de haber amplificado las líneas de ese discurso, ha modificado la arquitectura para dar al matrimonio el lugar más importante.”⁷²

A partir del concilio de Trento la doctrina católica es más amplia y precisa sobre el sacramento del matrimonio con el fin de contrarrestar los ataques de la reforma protestante. Lutero y Calvino niegan la sacramentalidad del matrimonio “basándose en el argumento de que la Escritura no habla de su institución.”⁷³ En la sesión vigésimo cuarta del Concilio de Trento celebrada el jueves 11 de noviembre de 1563 se leyó el decreto sobre la doctrina del sacramento del matrimonio. En el decreto se enfatiza en la indisolubilidad matrimonial y en la sacramentalidad del matrimonio. En la doctrina sobre el sacramento del matrimonio se ratifica que los cónyuges se santifican al contraer matrimonio sacramental:

El mismo Jesucristo, autor y consumidor de los venerables Sacramentos, nos mereció con su pasión la gracia, que perfecciona aquel amor natural, confirma su indisoluble unión, y santifica a los cónyuges [...] ⁷⁴

Sin embargo, a pesar de este reconocimiento a la santidad del sacramento matrimonial se vuelve a remarcar que la virginidad es más excelsa. En el canon X sobre el matrimonio se señala lo siguiente:

Si alguno dijere que el estado de Matrimonio es preferible al de virginidad o celibato y que no es mejor ni más feliz permanecer en el estado de virginidad o celibato que el casarse, sea excomulgado.⁷⁵

Se vuelve, pues, a la postura paulina de que “bien le está al hombre abstenerse de mujer. No obstante, por razón de la *impureza*, tenga cada hombre su mujer, y cada mujer su marido.” (*1 Co, 7, 1-2*). (La cursiva es mía.)

Recapitulando, vemos que desde los inicios de la Iglesia la institución matrimonial ha sido muy valorada y es fuente de numerosos e importantes simbolismos acerca del amor de Dios a la humanidad, tales como la relación íntima entre Dios y cada creyente y con toda la humanidad, la unión de Cristo con su esposa la Iglesia y la unión hipostática de Cristo. A partir de la comparación paulina del amor matrimonial con el amor de Cristo a la Iglesia,

⁷¹ Sergio Ortega Noriega, “El discurso teológico de Santo Tomás de Aquino sobre el matrimonio, la familia y los comportamientos sexuales” en Seminario de Historia de las mentalidades, *El placer de pecar y el afán de normar*, p. 66.

⁷² *Ibidem*, p. 65

⁷³ Gonzalo Flórez, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁴ P. Anastasio Machuca Díez, *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, p. 302.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 305.

ésta rodea al matrimonio de significación mistagógica y simbolismo teológico. Se analizan los pasajes bíblicos neotestamentarios que dieran luz sobre su realidad trascendental y con base en ellos se reconoce la dimensión sacramental del matrimonio y se construye la ética que le corresponde. En todo este análisis sobre el matrimonio se observa que a través del tiempo y desde los mismos *Evangelios* la Iglesia exalta la figura de Cristo como el novio o esposo. Es el amante que por amor se une a la humana naturaleza y se hace uno con ella e incluso se sacrifica por ella para darle vida plena. Cristo es la base y ejemplo para cada pareja que llega al altar y une su vida en matrimonio. Sin embargo no hay representaciones plásticas de Cristo como El Novio Divino. Es precisamente en las imágenes de los desposorios de la Virgen con San José en donde artísticamente se expresa esta verdad mistagógica. La figura de San José está tan plenamente asociada con la de Jesucristo que hace las veces de la del Salvador y la Virgen María, como símbolo de la Nueva Eva, hace las veces de la Iglesia.



Ilustración 5. Fr. Mateo Jiménez. *Matrimonio del Beato Sebastián de Aparicio en el Convento Curato de Sn. Francisco de Tacuba, Roma*, Pedro Bombelli grabador, 1789. (Fr. Juan Escobar, *Vida del B. Sebastián de Aparicio*, p. 26)

que María decidiera optar por la virginidad perpetua es algo que pertenece a la tradición de

Al mismo tiempo está ese otro aspecto del matrimonio que no encaja dentro de su cuadro de virtudes: la sexualidad. Como ya se analizó, desde sus inicios la Iglesia consideró a la sexualidad como una debilidad pecaminosa. En este sentido varios teólogos estimaron a la alianza conyugal de María y José como la más perfecta, ya que para ellos, además de tener dos de los tres bienes de la doctrina agustiniana, que son la fidelidad conyugal y el sacramento *avant la lettre* también goza del bien de la castidad. Bajo esta perspectiva, también se puede afirmar que disfruta del bien de la prole, pues aunque de naturaleza biológico-divina, la persona del Hijo conforma junto con María y José a la Sagrada Familia. El hecho de que los teólogos traten al enlace de María con San José como un matrimonio cristiano cuando históricamente es anterior a Cristo, fuente de las gracias, no es algo que cause controversia entre ellos porque es un episodio que pertenece al Nuevo Testamento, a los albores del cristianismo y para la Iglesia María va un paso adelante de todos los creyentes en cuestión de la fe. Además, el sacrificio redentor de Cristo actúa sobre la humanidad entera de todos los tiempos. Ahora bien, el que se asuma

la Iglesia, ya que en los *Evangelios* no está escrito que ella pretendiera vivir de esta forma, ni tampoco San José, además de que es un concepto completamente ajeno a la mentalidad hebrea.

En cuanto a la castidad, hay un grabado de finales del siglo XVIII que es muy ejemplificativo, ya que aunque sea de una etapa posterior a la que se analiza aquí, manifiesta la idiosincrasia católica que prevaleció desde mucho tiempo antes a su realización. De hecho, el episodio que ilustra corresponde al siglo XVI. Se trata del grabado diseñado por el franciscano Mateo Jiménez en 1789 con motivo de la beatificación de Fray Sebastián de Aparicio (1502-1600), el cual muestra al enlace matrimonial del beato, que se lleva a cabo frente a una imagen de los desposorios de la Virgen con San José (ilus. 5). En la parte superior hay un recuadro en el que se muestra que el Beato dormía en la misma alcoba que su esposa pero no junto a ella, en la cama, sino en un tapete sobre el suelo... Esto es, que al igual que se considera que vivieron María y José en castidad perpetua así también quiso vivir el Beato Fray Sebastián de Aparicio, para su mayor perfección espiritual, con todo y que contrajo matrimonio dos veces. Entre otras muchas cualidades ésta también era una actitud que mostraba a la gente su vida virtuosa, sirviendo de ejemplo para todos los cristianos, mostrándoles que aunque fue casado no llevó vida marital sino que vivió en perfecta castidad. Él no cayó en la tentación de la carne y ésta fue una de las varias virtudes por las que fue beatificado.

Con estos dos puntos primordiales a considerar que son Cristo como el esposo y como el origen de la sacramentalidad del matrimonio y la unión de María y José como el enlace ejemplar y perfecto, veremos más adelante que en las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen con San José están reflejados de manera bastante coherente ambos conceptos. Si bien muchas de las imágenes forman parte de alguna serie narrativa, básicamente de las Vidas de María y de San José y podría verse en ellas sólo un sentido anecdótico, en general las obras e incluso las mismas series tienen un significado mistagógico. Asimismo, hay imágenes de gran formato que no pertenecen a ninguna serie y cuyo sentido es reflejar únicamente la realidad mistagógica de dicho enlace. La indiscutible semejanza de la figura josefina con la fisonomía reconocida para Cristo y la ambientación contemplativa que prevalece en las obras novohispanas nos hablan indudablemente del interés por recordar por medio de estas imágenes el sentido que todo matrimonio cristiano debe llevar.

En comparación con las alianzas judías, la Iglesia no permite la coerción que atente contra la libertad de matrimonio. Contrariamente al mundo hebreo en el que los padres seleccionan una novia para su hijo, en el cristianismo católico está prohibido obligar a una pareja a contraer matrimonio contra su voluntad.⁷⁶ Aunque sea en teoría, hay más equidad de género. En las disposiciones conciliares se regula la ética que ambos cónyuges deben ejercer en igualdad de derechos y obligaciones.

Es importante resaltar el hecho de que la construcción de la doctrina y la legislación del matrimonio canónico tiene como piedra angular al matrimonio de la Virgen con san

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 315-316. Capítulo IX del *Decreto de reforma del Matrimonio*.

José, por la gran relevancia teológica que éste adquirió como consecuencia de que el proceso de su conceptualización fue tejido conforme a los valores y principios católicos. De manera que ambos se influyeron mutuamente: El matrimonio canónico tuvo como fundamento teológico a la unión de la Virgen con san José y ésta se convirtió en reflejo de aquél.

b) Liturgia del matrimonio

En la práctica católica existen dos clases de compromisos matrimoniales: los esponsales de futuro y los esponsales de presente.⁷⁷ Al compromiso de adquirir matrimonio en un futuro y al matrimonio mismo se les denomina con el mismo término: “*sponsalia*”, es decir, esponsales. Con la diferencia de que al primero se le denomina *sponsalia de futuro* y al segundo *sponsalia de praesenti*⁷⁸ Los desposorios o esponsales de futuro consisten en la recíproca promesa que se hacen un hombre y una mujer de contraer un ulterior matrimonio, y son por lo tanto, un acto que precede a este último.⁷⁹ Sin embargo, debido a que carecen de dimensión sacramental no son obligatorios ni relevantes. Los desposorios de presente, por el contrario, sí tienen una importancia vital, puesto que constituyen el sacramento del matrimonio.

No obstante, a pesar de que los esponsales de futuro no tienen dimensión sacramental, en España hubo una liturgia de desposorios en la que la sortija servía de prenda (*arrha*) y se daba una bendición, razón por la que este compromiso se volvió casi obligatorio:

Au debut, la benediction se donnait aux futurs conjoints; par la suite, les anneaux furent également bénis. Au cours de la cérémonie, le jeune homme offrait la bague à sa fiancée et lui donnait un baiser. En raison de la benediction, les fiançailles constituaient un engagement à peu près obligatoire.⁸⁰

Inclusive, según E. Schillebeeckx el gesto del anillo del desposorio fue retomado para la ceremonia del matrimonio⁸¹ y de España pasó a Roma y a todo el Occidente: “C’est par l’Espagne en particulier que le gage de l’anneau des fiançailles passèrent à Rome et dans tout l’Occident.”⁸²

Es importante señalar que durante los primeros siglos de la iglesia los cristianos llevaban a cabo el mismo procedimiento para contraer matrimonio que los paganos, puesto que al igual que éstos se encontraban bajo la legislación romana.⁸³ Al conformarse la

⁷⁷ El teólogo medieval italiano Pedro Lombardo, quien murió siendo obispo de París hacia el año de 1160, es el creador de esta terminología:

Pierre Lombard fixa enfin cette distinction en créant un vocabulaire technique: il appelait les fiançailles engagement pour l’avenir, *sponsalia de futuro*, et le mariage, engagement dans le présent, *sponsalia de praesenti*. (E. Schillebeeckx O.P., *Le mariage. Réalité terrestre et mystère de salut*, t. 1, p. 256).

⁷⁸ E. Panofsky, “Jan van Eyck’s ‘Arnolfini’ Portrait”, *Western Art History ...*, p. 197.

⁷⁹ Cfr. *Enciclopedia de la Religión Católica*, t. V, p. 215.

⁸⁰ E. Schillebeeckx, *op. cit.*, pp. 235-236.

⁸¹ *Ibidem*, p. 236.

⁸² *Ibidem*, p. 231.

⁸³ *Ibidem*, p. 219.

liturgia matrimonial, se conservaron en ella algunos de los usos nupciales romanos. De hecho, el punto central de la ceremonia matrimonial, que es el recíproco consentimiento de los consortes y su expresión visual por medio de la unión de sus manos derechas o la *iunctio dexterarum* fue tomada precisamente de las prácticas romanas hacia el siglo IV⁸⁴. Gesto que va adquiriendo mayor importancia a través del tiempo⁸⁵. Otro de los rasgos romanos heredados por los ritos católicos es la previa celebración al matrimonio de los esponsales o promesa de matrimonio a futuro. A continuación expongo una breve revisión de los esponsales en Roma:

Al matrimonio solían preceder los esponsales o la mención y promesa de las nupcias futuras, de donde venía a los prometidos el nombre de *sponsus, sponsa*.

Para los esponsales no se necesitaba la presencia física de los prometidos, pero sí su consentimiento, que se presume al no contradecir al padre que promete en su nombre.

La edad de los contrayentes no está definida, pero no deben celebrarse antes de sus siete años de edad. [...] Este compromiso no obligaba *en justicia* a celebrar las proyectadas nupcias; que por causas necesarias podían siempre prorrogarse varios años, por ejemplo, si el esposo marchaba a la guerra, la esposa debía esperarlo dos años, antes de poder contraer nuevos esponsales. Contra el incumplidor de la palabra dada existía la *actio ex (de) sponsu*. Intervenían los jueces, que indagaban el porqué no se entregaba o recibía como *uxor* la mujer prometida. [...] El derecho de los esponsales, dice Servio, se conservó hasta que por la *lex Iulia* obtuvo el derecho de la ciudadanía todo el Lacio. [...] Constantino castigó la ruptura injustificada de los esponsales con la pérdida de los regalos hechos a la novia, y si ésta falleciera, sus herederos se quedan con la mitad. El novio solía enviar a la novia *arra* una cantidad de plata, un anillo o de hierro o de oro con una gema, que ella se ponía en el dedo anular. Se celebraba una comida familiar y la *sponsa* recibía regalos.⁸⁶

En Roma el fin principal del matrimonio era la procreación de los hijos, característica que también tuvo continuidad en el matrimonio católico. El emperador Augusto decretó penas contra el celibato y la carencia de hijos. Las mujeres incurrían en estas penas a los veinte años y los varones a los veinticinco⁸⁷. Los romanos exigían las siguientes cuatro condiciones: 1) La pubertad de los esposos. Los contrayentes tenían que estar fisiológicamente desarrollados y capacitados para la procreación de los hijos. Se consideraba que las mujeres eran púberes a partir de los 12 años y los hombres a partir de los 14. 2) El libre consentimiento de los contrayentes, condición que nació durante el Imperio. 3) Consentimiento del jefe de familia y 4) El *connubium* o aptitud legal para contraer matrimonio legítimo (*justae nuptiae*). Para disfrutar de esta última facultad era necesario ser ciudadano romano. Usualmente los romanos practicaron la monogamia.⁸⁸ Por la influencia del matrimonio romano sobre el católico, los dos primeros requisitos romanos para casarse también tienen aplicación en el sacramento.

Los rasgos esenciales en la celebración del matrimonio romano eran la conformidad de los contrayentes manifestada por medio de un pacto y la *deductio* o conducción de la

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 221.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 220.

⁸⁶ J. Guillén, "Urbs Roma, vida y costumbre de los romanos" en R. Iglesias, *Roma a 2740 años de su fundación*, p. 49.

⁸⁷ Cfr. L. Friedlaender, "La sociedad romana." en R. Iglesias, *Roma a 2740 años de su fundación*, pp. 21-22.

⁸⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 44 -46 y E. Petit, *Tratado Elemental de Derecho Romano*, pp. 104 -105.

esposa a la casa del marido⁸⁹, lo cual se llevaba a cabo en medio de grandes festejos. Las ceremonias nupciales romanas de las vírgenes se realizaban de la siguiente manera:

Ante todo había que elegir cuidadosamente el mes y el día, porque no todos eran igualmente favorables para la felicidad futura de los esposos. [...] Para conseguir un día oportuno y recabar la voluntad de los dioses, se acudía a los auspicios.

La víspera de las bodas la novia recogía los juguetes de su infancia y los consagraba a un dios [...]. Luego dejaba sus vestidos de niña y se vestía el traje nupcial: una túnica blanca que llegaba hasta los pies (*túnica recta*, o *regilla* [sic]), ciñendo su talle un cinturón, cuyos extremos se ataban con un nudo especial, llamado *nodus Herculeus*; cubría su cabeza con una cofia anaranjada, y así se acostaba, esperando el día nupcial. [...] Un cuidado especial se prestaba al peinado de su cabellera: se entrelazaba con cintas (*uittae*), y se distribuía en seis crenchas (*sex crines*), separándolas previamente con una punta de lanza (*hasta caelibataris*, luego *discerniculum* o *acus discriminialis*). Se echaba sobre su cabeza un velo (*flameum nuptiae*) blanco o de color delicado, anaranjado, azafranado, etcétera, que podía en ciertos momentos cubrirle también el rostro.

En todos los momentos acompañaba y asistía a la novia una matrona, que, casada, o viuda, no debía de haber conocido más que un esposo (uniuira).

El padre de la novia ofrecía un sacrificio, de cuya víctima habían de tomarse los auspicios; si éstos resultaban favorables, era señal de que los dioses bendecían aquella unión, y se procedían a los ritos nupciales. Ante todo se firmaban los testimoniales (*tabulae nuptianes*) del contrato matrimonial, en presencia de diez testigos; y en seguida la *pronuba* unía las manos derechas de los esposos, poniendo una sobre otra (*dexterarum coniunctio*). Era el momento de mayor emoción y en que ambos se entregaban mutuamente sus voluntades y sus almas. Entre los novios un niño sostiene una antorcha, personificación del dios Himeneo. Junto al marido se sitúa el *paranympus*. Un *auspex nuptiarum* dirige unas súplicas a Júpiter, a Juno, a Venus, a Diana y a la diosa Fides y los nuevos esposos ofrecen en sacrificio un buey o un puerco y el público clamaba *feliciter! feliciter! feliciter!* [...] Cumplidos ya estos requisitos, se celebraba la cena nupcial en casa de la novia, con participación de todos los convidados, y a la alegría y algazara del caso, y se terminaba entrada ya la noche.

El instante de mayor emoción para la esposa era, sin duda, cuando se preparaba la *deductio*. Después del banquete, cuando ya entraba la noche, los comensales se levantaban de sus triclinios, y se disponían a ordenar el cortejo del acompañamiento. La novia se echaba en brazos de su madre, o de quien hiciera sus veces, como buscando su protección y arrimo, y el novio se dirigía a ella para arrancarla violentamente del regazo materno. Se fingían lágrimas, emociones, desmayos y lamentos, y con ello se perpetuaba el recuerdo del rapto de las sabinas, o quizás la primitiva forma del matrimonio [...].

Enseguida se disponía el cortejo hasta la casa del novio. Este se adelantaba a buen paso, para recibirla en la puerta de su casa. La esposa, acompañada por el *paraninfo* o amigo del esposo, y la *prónuba*, iba en medio de la comitiva de gente moza, bullanguera y bromista, que vocea sin cesar los gritos nupciales *Talasse! Talassio!* Tres jóvenes, cuyo padre y madre vivieran, llevaban junto a la esposa, uno el huso, otro la rueca, símbolos del trabajo doméstico, y el tercero agitaba una antorcha de espino blanco, encendida en el hogar del padre de la novia. De ordinario hileras de curiosos y curiosas cubrían las aceras del trayecto, que respondían con más o menos sinceridad al grito que lanzaban los de la comitiva, equivalente al de “¡vivan los novios!” Era la *Fescennina iocatio*.

Cuando el cortejo llegaba al umbral de la casa del marido, entregaba éste a la esposa una redoma de aceite con que ungía los goznes de la puerta; y un copo de lana, símbolo del trabajo que en el hogar desarrollaban las antiguas *uxores*. Después de ello el marido preguntaba: ¿-Quién eres tú? Y ella respondía: -Donde tú eres Cayo, yo soy Caya. Entonces los que la acompañaban la levantaban a peso para que no tocara el umbral con el pie. El marido la recibía entregándole el agua y el fuego; y la *prónuba* la hacía sentar sobre el *lectus genialis* frente a la puerta, donde la nueva esposa pronunciaba las preces rituales a los dioses de la nueva casa, bajo cuya protección entraba. [...] El cortejo se disolvía, y la *prónuba* conducía los nuevos esposos a la cámara nupcial. [...] Todo el rito de las bodas

⁸⁹ Cfr. J. Guillén, *op. cit.*, p. 56.

terminaba con un banquete en casa del esposo, al que ya sólo asistían los más íntimos de ambas familias, los *reposita*.⁹⁰

Al igual que en los usos judíos, durante la procesión de la novia a la casa de su marido había música y cantos:

En tiempos antiguos, la novia sólo era acompañada a la casa de su marido después que apuntaba en el cielo la estrella vespertina; y, aunque esta costumbre había caído en desuso desde hacía mucho tiempo, seguía acompañando a la novia una procesión de antorchas, cuyas llamas iluminaban las calles. Los sonidos de las flautas se mezclaban con el bullicio de las canciones, que eran generalmente bastante silenciosas. La novia era levantada en brazos para cruzar el umbral de su nueva casa, y si el banquete de bodas no se había celebrado ya en la casa de los padres de la novia, la fiesta terminaba con una gran comida en la casa del joven esposo, que presidía la mesa con la novia al lado.⁹¹

Así pues, el ritual sacramental y la doctrina matrimonial católica tomaron varios elementos de la forma de celebrar el matrimonio entre los romanos. Como ya se dijo antes, la influencia más importante es que la forma de marcar el enlace matrimonial es por medio de la unión de las manos derechas y la expresa voluntad de ambos contrayentes de entregarse mutuamente, pero también hubo otras particularidades de las costumbres romanas que pasaron al matrimonio católico. Una de ellas es la práctica de efectuar los esponsales a futuro o desposorios y el que la novia utilice un velo sobre su cabeza como parte de su vestuario nupcial.

Es probable que hacia finales del siglo II la Iglesia ya participara en la ceremonia del enlace matrimonial.⁹² En esta época, San Ignacio de Antioquia declaró la importancia de que los cristianos se casaran bajo la aprobación de un obispo⁹³, lo cual no fue obedecido por la mayoría de los fieles y se siguieron considerando válidos los matrimonios efectuados según los usos sociales vigentes de cada lugar.⁹⁴ A partir del siglo IV los cristianos adoptan la usanza de la *iunctio dexterarum* y en las iglesias de Roma se empezó a realizar una misa de matrimonio y la bendición nupcial realmente litúrgica, las que los obispos o sacerdotes efectuaban después de la ceremonia familiar o civil.⁹⁵ Sin embargo, esta bendición era reservada exclusivamente para aquellos que realizaban su primer matrimonio. La ceremonia se hacía en la iglesia. El padre conducía a sus invitados hasta el altar y allí el obispo bendecía la unión y recitaba una oración improvisada mientras iba recubriendo a la joven pareja con un velo (*pallium*), hecho que es conocido como velación.⁹⁶ Sin embargo, todo tenía todavía un sentido puramente religioso o moral, no había una forma jurídica eclesiástica para contraer matrimonio.⁹⁷

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 57-59.

⁹¹ L. Friedlaender, "La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos" en R. Iglesias, *op. cit.*, p. 25.

⁹² Gonzalo Flórez, *op. cit.*, p. 126.

⁹³ E. Schillebeeckx, *op. cit.*, p. 219.

⁹⁴ *Ibidem* p. 220.

⁹⁵ *Cfr. Ibidem*, p. 227.

⁹⁶ *Cfr. Ibidem*, p. 232.

⁹⁷ *Cfr. Ibidem*, p. 235.

A partir del siglo VIII el matrimonio dejó de ser privado o familiar y comenzó a tener un carácter público, realizándose delante de la comunidad (*in face Ecclesiae*)⁹⁸ de manera obligatoria. En el siglo IX el arzobispo de Reims, Hincmaro señaló que para que las ceremonias nupciales fueran completas debían comprender los desposorios, la entrega de la dote y la transferencia de la esposa a casa del marido (*traditio puellae*) y también habló de la bendición nupcial hecha por el sacerdote e indicó que ésta no era sino la bendición acordada por Dios en el momento de la Creación para cada matrimonio, incluyendo a los matrimonios de infieles y que en la Iglesia era el sacerdote a quien le correspondía pronunciarla para santificar la unión de los cristianos, además de reconocer la autoridad propia de las leyes civiles.⁹⁹ De acuerdo con Ludwig Eisenhofer, en esa época las “ceremonias religiosas de la unión matrimonial consistían en la Misa que se celebraba después de contraerse el matrimonio, en la bendición nupcial que se daba durante la misma y en la velación (*velatio nuptialis*) y coronación de los contrayentes.”¹⁰⁰ Acerca de esta ceremonia de coronación, E. Schillebeeckx señala que, al parecer, el rito de la imposición de la corona nupcial tenía un significado de consagración, tanto en Occidente como en Oriente. Al principio fue un acto rechazado por los cristianos, pero hacia el siglo III ya se le adjudicó un sentido cristiano.¹⁰¹ Ahora bien, creo importante remarcar que todas estas ceremonias eclesiásticas no ejercían ningún efecto sobre la validez de la unión.¹⁰² Antes del siglo IX no había ninguna obligación de contraer matrimonio siguiendo una liturgia eclesiástica bien definida,¹⁰³ además de que, es precisamente en este siglo cuando el Papa Nicolás I, (858 al 867) emite el concepto de que el elemento constitutivo del matrimonio es únicamente el consentimiento de los contrayentes.

Efectivamente, en ese mismo siglo el Papa Nicolás I, en su célebre *Responsum ad Bulgaros* escrita hacia el año 866, reconoció la validez del enlace contraído por el simple consentimiento mutuo de los contrayentes, aún habiéndose omitido todas las ceremonias familiares, civiles y eclesiásticas.¹⁰⁴ Esto es, un hombre y una mujer bautizados podían contraer matrimonio legítimo con el sólo hecho de expresar por palabras y acciones su mutuo consentimiento, sin seguir ningún rito eclesiástico, sin que hubiera testigos presentes y realizándolo en cualquier lugar. Se consideraba que la santidad del matrimonio provenía exclusivamente del hecho de que los contrayentes fueran bautizados. Inclusive, la bendición nupcial estaba prohibida para aquellos que no tenían una conducta ejemplar y para los que se casaban en segundas nupcias.¹⁰⁵

Aun así y a pesar de estas disposiciones se siguió configurando la liturgia matrimonial. Después del año mil la misa de matrimonio seguía al Contrato, el cual se hacía frente a la Iglesia o en el pórtico.¹⁰⁶ La bendición tenía lugar el día de la transferencia

⁹⁸ Cfr. *Idem*.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 240-241.

¹⁰⁰ L. Eisenhofer, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰¹ Cfr. E. Schillebeeckx, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 228.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 233.

¹⁰⁶ *Idem*.

solemne de la novia a la casa de su marido,¹⁰⁷ aunque en esta época el derecho canónico todavía no imponía la obligación de recibir la bendición nupcial, la que tenía el objetivo de situar sobre un plano moral y religioso el matrimonio que había sido realizado según las diversas costumbres locales o las leyes nacionales. Hacia los siglos XI y XII el matrimonio ya contaba con una liturgia eclesiástica precisa, la que fue tomada de las ceremonias civiles de la época, y aunque ya era obligatorio seguirla,¹⁰⁸ es a partir del Concilio de Trento cuando la Iglesia impone de manera definitiva la liturgia matrimonial y asienta la forma jurídico-eclesiástica del matrimonio por medio del decreto *Tametsi de Reformatione Matrimonii*, celebrado en 1563. De acuerdo con este decreto, "la Iglesia exige para la validez del matrimonio la presencia del párroco o de su delegado y la de dos testigos".¹⁰⁹ La cláusula correspondiente del decreto del Concilio de Trento dice así:

A los que se atrevieren a contraer matrimonio de otro modo que a presencia de su párroco o de otro sacerdote, con licencia del mismo párroco, o del ordinario y de dos o tres testigos, el santo Concilio los declara completamente inhábiles para casarse de ese modo y decreta que tales contratos son ilegítimos y nulos, como por el presente decreto los hace ilegítimos y los anula.¹¹⁰

Considerando las determinaciones del Concilio de Trento, el Papa Paulo V promulga en 1614 el *Rituale Romanum* en el que se establecen los ritos que deben observar los sacerdotes en la administración de los sacramentos y en el desempeño de su oficio pastoral. Ahora bien, la publicación del *Rituale* no abrogó los rituales particulares,¹¹¹ pero todos los manuales para la administración de los sacramentos que se editaron después del *Rituale* fueron fundamentados sobre él.

En la Nueva España los ritos que se adoptaron fueron los aplicados en España. De acuerdo con los manuales del siglo XVII, los matrimonios se celebraban como sigue: Habiendo averiguado el párroco si los novios tenían la edad mínima requerida, que era de 12 años para las mujeres y de 14 para los varones, si estaban bautizados y tenían la suficiente instrucción en la fe y si ambos libremente consentían en casarse, entonces procedía a amonestarlos por tres ocasiones. Durante tres misas solemnes informaba a la grey acerca de la pareja que pretendía contraer matrimonio, pidiendo que en caso de que alguien supiera de algún impedimento canónico por el que no debieran casarse lo manifestara. Habiendo cumplido con estos requisitos y que los contrayentes estuvieran confesados, se procedía a celebrar el sacramento del matrimonio. El párroco se presentaba en el templo o en alguna casa particular vestido con sobrepelliz y estola blanca

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Cfr. Ibídem.*, pp. 329-330.

¹⁰⁹ *Vide:* O. de la Brosse *et al.*, *op. cit.*, p. 449.

¹¹⁰ P. Anastasio Machuca Díez, *op. cit.*, p. 308.

¹¹¹ *Cfr.* O. de la Brosse *et al.*, *op. cit.*, p. 654. La iglesia se mostró respetuosa de las costumbres y tradiciones locales, y al final del primer capítulo del decreto tridentino de *Tametsi de Reformatione Matrimonii*, señala lo siguiente: "Si en algunas provincias están en uso acerca de esta materia otras laudables costumbres y ceremonias, distintas de las susodichas, desea eficazmente el santo Concilio que se conserven en todas sus partes." P. Anastasio Machuca Díez, *op. cit.*, p.309. Es interesante observar que tradiciones tales como el intercambio de sortijas, la entrega de arras, etc., son algunas de las "laudables costumbres" que se consideraron permitidas por el Concilio tridentino y se siguieron conservando en algunas naciones como España y sus colonias.

acompañado de algún clérigo que llevaba el *Ritual Romano* o el *Manual para la administración de los sacramentos* y un vaso de agua bendita con hisopo. Por fin, los novios que ya lo estaban esperando se ubicaban junto al sacerdote: El hombre a su mano derecha y la mujer a su izquierda. Delante de dos o más testigos y en presencia de sus familiares y allegados el párroco nuevamente volvía a preguntar a los presentes que si alguno sabía algún impedimento por el que no debieran casarse lo declarara. Se volvía hacia los contrayentes y comenzando por la mujer les preguntaba respectivamente en su lengua vernácula su consentimiento para contraer matrimonio, y habiendo escuchado las recíprocas aceptaciones les mandaba juntar las manos derechas mientras él hacía la señal de la cruz diciendo al mismo tiempo: "Yo, de parte de Dios Todopoderoso y de los Bienaventurados Apóstoles San Pedro y San Pablo y de la Santa Madre Iglesia, os desposo, y este Sacramento entre vosotros confirmo. *In nómine Patris, et Filij, et Spiritus Sancti, Amén. Quod Deus conjunxit, homo non séparet.*" Por último, los rociaba con agua bendita y los exhortaba a recibir la bendición nupcial lo más pronto posible y que antes de que esto ocurriera no consumaran el matrimonio.

La bendición nupcial o velación sólo se podía dar en la Iglesia y dentro de la misa votiva "*pro sponso et sponsa*". Estaba prohibido celebrar las bendiciones nupciales desde el primer domingo de Adviento hasta el día de la Epifanía y desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Pascua. El ritual que se seguía para realizar la misa con las bendiciones nupciales era así: Antes de la Celebración, los desposados aguardaban al sacerdote en la puerta de la Iglesia. El párroco salía vestido con ornamentos blancos (amito, alba, estola y capa pluvial), precedido por ministros que llevaban la cruz y el agua bendita con hisopo. Enseguida, de acuerdo entre otros con el Manual Toledano,¹¹² que fue usado en España y en sus colonias, el sacerdote bendecía en latín las arras, que usualmente eran 13 monedas, y dos anillos de oro o plata, todo lo cual se encontraba puesto en una fuente o plato. Con el agua bendita rociaba las arras, los anillos y a los circunstantes en forma de cruz. Después tomaba un anillo y se lo daba al esposo, quien lo tomaba con los tres dedos de la mano derecha y lo iba poniendo en los dedos de la mano izquierda empezando por el pulgar. Al colocarlo en el primer dedo decía: *In nomine Patris*. En el segundo: *Et Filij*. En el tercero: *Et Spiritus Sancti. Amén*. Y finalmente lo colocaba en el cuarto dedo o anular de la mano izquierda de su mujer. Entonces la esposa procedía de la misma manera.¹¹³ Luego el sacerdote le daba las arras al esposo y éste a su consorte en señal de matrimonio. Al entregarlas el esposo decía: "Esposa, estas arras os doy en señal de Matrimonio". Ella

¹¹² Este *Manual* es anterior al Concilio de Trento, pero no fue desaprobado por las disposiciones del decreto *Tametsi*. De acuerdo con el ritual expuesto ahí, el anillo o los anillos y las arras son símbolos de la unión matrimonial y como no se dan en la Iglesia su entrega no forma parte de la bendición nupcial. (Cfr. A. Machuca Díez, *op. cit.*, p. 307, nota "a").

¹¹³ Según el *Ritual Romano* del Papa Paulo V solamente se debe bendecir y dar un único anillo. El sacerdote debe dar el anillo al esposo y éste a su esposa. Además no se dan las arras. (Cfr. F. Sánchez, *Ritual para la recta administración de los santos sacramentos...*, pp. 62-63). El ceremonial basado en el *Ritual Romano* fue seguido con mayor fidelidad en países como Francia, en donde solamente el novio da un anillo a la esposa y no se practica la costumbre de entregar las trece monedas. (Vide R. P. J. Feder S. J., *Missel quotidien des fidèles*, pp. 1642-1643). En España y sus provincias, por el contrario, se siguieron practicando las costumbres anteriores al Concilio de Trento de bendecir y entregar dos anillos, uno para cada cónyuge y de que el marido pase 13 monedas como arras o símbolo de entrega a la esposa.

juntaba las manos y las ponía debajo de las de su marido para recibirlas, diciendo al mismo tiempo “yo las recibo” y las volvía a colocar en la fuente. A la sazón el sacerdote les mandaba que se dieran las manos y se fueran hacia el altar. Mientras llegaban, el sacerdote entonaba en latín el salmo 128. Después decía también en latín la siguiente oración: “*Respice Dómine de Coelo super hanc conventionem per Angelum Raphaellem, siantque digni benedictione. Per Dóminum, etc.*”

Enseguida el sacerdote dejaba su capa pluvial y se ponía el manípulo y una casulla blanca y comenzaba la *Misa de Nuptiis* como está en el *Ritual Romano* o de *Paulo V*, la anteriormente mencionada misa votiva “*pro sponso et sponsa*” y se decían las oraciones que en ella se señalan para las bendiciones. Los novios se arrodillaban junto a su grada en el altar y oían la Misa. Durante la lectura del Evangelio y mientras se celebraba la Eucaristía tenían prendidas sendas velas cada uno. Al terminar de decir el Padre Nuestro el ministro cubría con un velo de seda blanco y rojo la cabeza de la mujer y lo tendía sobre los hombros del varón, asimismo, les ponía una cadena o yugal sobre los hombros. El sacerdote hacía una genuflexión se iba hacia el lado de la Epístola y vuelto hacia los desposados decía en latín las dos oraciones de las que se compone la bendición nupcial. En estas oraciones el sacerdote [pedía] a Dios, creador del vínculo matrimonial, la perseverancia en la realizada unión de voluntades, y [rogaba] especialmente por la esposa, para que la [adornara] con todas las virtudes de su nuevo estado.¹¹⁴ La primera dice así: “Se propicio Señor a nuestras súplicas y asiste benigno al sacramento que ordenaste para la propagación del linaje, a fin de que se conserve por tu auxilio lo que se une por tu mandato. Por nuestro Señor Jesucristo...”. Y la segunda: “Oh Dios, que en virtud de tu poder sacaste las cosas de la nada, que creadas todas las cosas, formaste para el hombre, hecho a la imagen de Dios, el inseparable auxilio de la mujer, creándola del varón, y que mandaste que lo unido en virtud de tu disposición no fuese lícito separarlo jamás. Oh Dios, que consagraste el lazo conyugal en misterio tan excelso que el pacto nupcial fuese figura de la unión de Cristo con su Iglesia. Oh Dios, por quien la mujer se une al varón y se da a esa sociedad una bendición tal, que fue la única que no desapareció con la pena del pecado original ni con el castigo del diluvio; mira propicio a esta tu sierva, que al unirse a su marido desea fortalecerse con tu bendición: sea un yugo de amor y de paz; fiel y casta se despose con Cristo; sea imitadora de las santas mujeres; amable a su marido como Raquel; sabia como Rebeca; longeva y fiel como Sara; que el autor de la prevaricación no tenga parte en sus obras; permanezca fiel a la fe y a los mandamientos; unida a su marido, huya los contactos ilícitos; fortalezca su flaqueza con la austeridad de su vida; sea grave por la modestia, venerable por el pudor, instruida en las doctrinas celestiales, fecunda en sucesión, pura e inocente, y llegue al descanso de los bienaventurados y al reino celestial. Ambos vean los hijos de sus hijos hasta la tercera y cuarta generación, llegando a la deseada ancianidad. Por el mismo Nuestro Señor Jesucristo...”.¹¹⁵

Al terminar las oraciones, el sacerdote regresaba al altar y hacía una genuflexión, se levantaba, tomaba la patena o vaso sagrado en forma de plato en donde se pone la hostia en

¹¹⁴ *Enciclopedia de la Religión Católica*, t. V, pp. 216-217.

¹¹⁵ La traducción del latín de ésta y las oraciones que siguen ha sido tomada de P. Pedro María de S.J., *Miriam. Misal diario latino-español y devocionario*, pp. 1298-1300.

la misa y decía en latín: “Líbranos, Señor, de todos los males...”. Después de haber comulgado daba la comunión a los esposos y proseguía la misa. Se volvía hacia los casados y les decía en latín: “El Dios de Isaac y el Dios de Jacob sea con vosotros y El mismo os colme de bendiciones para que veáis a los hijos de vuestros hijos, hasta la tercera y cuarta generación, y poseáis después la vida eterna sin fin, con el auxilio de Nuestro Señor Jesucristo, que con el Padre y el Espíritu Santo vive y reina, Dios, por todos los siglos de los siglos. Amén.” El ministro les quitaba el velo y el yugal y el sacerdote los exhortaba a que se guardaran lealtad diciéndoles: “Ya hermanos, han recibido las Bendiciones Nupciales, según la costumbre de nuestra Santa Madre Iglesia, lo que les amonesto es que se guarden lealtad uno al otro, que observen pureza en tiempo de oración, ayunos y festividades; que el marido ame a la mujer y la mujer al marido como se aman Cristo y su Iglesia y que permanezcan en el santo temor de Dios.” Los rociaba con agua bendita y se regresaba al altar, desde donde decía en latín “Séate agradable, oh Trinidad santa, el obsequio de mi servidumbre...”. Bendecía a los asistentes diciendo en latín: “Bendigaos Dios todopoderoso, Padre e Hijo y Espíritu Santo”. Dada esta bendición decía el capítulo primero del *Evangelio de San Juan*. Acabada la Misa, entregaba la esposa al marido y juntándoles las manos derechas los enviaba en paz y le decía al esposo: "Compañera le doy y no sierva, ámela como Cristo ama a su Iglesia".¹¹⁶

Cuando el matrimonio era celebrado conjuntamente con las bendiciones nupciales de la misa el matrimonio se llevaba a cabo en la puerta del Templo, en donde también se daban las bendiciones de las arras y de los anillos. Luego todos entraban a la Iglesia para celebrar la misa y los novios recibieran las bendiciones nupciales.¹¹⁷ Antes de despedir a los desposados, el párroco asentaba en el libro parroquial el día y el lugar en los que se llevó a cabo el matrimonio, los nombres de los contrayentes, de los testigos y el suyo propio.¹¹⁸ Esto lo hacía después de celebrar el matrimonio en el caso de que no se hubiera hecho conjuntamente con la misa y bendición nupcial y con posteridad a éstas cuando se realizaban al mismo tiempo.

En este breve análisis de la evolución de la liturgia matrimonial queda claro que el matrimonio originalmente era un acto celebrado según las costumbres y tradiciones de cada cultura, sin intervención de la Iglesia. Luego comenzó a ser habitual que se llevaran a cabo ciertas celebraciones religiosas después de haberse efectuado el matrimonio civil. Se incorporaron prácticas y tradiciones de distintas culturas en la conformación de la liturgia matrimonial. La influencia de la cultura y jurisprudencia romanas es la más evidente. La Iglesia tomó de ellas básicamente el precepto de que el matrimonio sólo es válido si se lleva a cabo con el libre consentimiento de los contrayentes. Acuerdo que debe ser expresado con palabras y acciones. Estas últimas se manifiestan visualmente por medio de la unión de las manos derechas. Dado que este mutuo y libre consentimiento es la esencia

¹¹⁶ Estas secuencias de las celebraciones del sacramento del matrimonio y de la misa de matrimonio fueron basadas, en general, sobre el *Manual de los santos sacramentos conforme al ritual de Pablo Quinto* escrito por el Dr. Andrés Sáenz de la Peña en el año de 1642, fols. 87-91 vto.

¹¹⁷ Cfr. Fr. F. Sánchez O.P., *Ritual para la recta administración de los santos sacramentos y demás funciones sagradas pertenecientes a los párrocos...*, pp. 63-69.

¹¹⁸ Dr. A. Sáenz de la Peña, *op. cit.*, p. 89.

del matrimonio, por mucho tiempo éste se pudo celebrar en cualquier lugar, con o sin presencia de testigos y omitiendo todas las ceremonias familiares, civiles y eclesiásticas. Aunque hacia los siglos XI y XII el matrimonio ya contaba con una liturgia eclesiástica precisa y era obligatorio seguirla, realmente es a partir del Concilio de Trento cuando la Iglesia impone de manera definitiva la liturgia matrimonial y asienta la forma jurídico-eclesiástica del matrimonio por medio del decreto *Tametsi de Reformatione Matrimonii*, celebrado en 1563.

De acuerdo con los manuales para la celebración de los sacramentos basados sobre el *Rituale Romanum* promulgado en 1614 por el Papa Paulo V para establecer los ritos que debían observar los sacerdotes en la administración de los sacramentos en conformidad con las determinaciones conciliares hay que tomar en consideración los siguientes puntos: El matrimonio se llevaba a cabo en dos actos. El primero es propiamente el matrimonio, es decir, cuando los novios expresaban su voluntad de unirse. El segundo es la bendición nupcial. Podían realizarse por separado o al mismo tiempo, dependiendo del período litúrgico. El matrimonio podía ser celebrado en una casa o en la iglesia. Si el matrimonio se efectuaba junto con la bendición se realizaba en la puerta de la iglesia, si se hacía solo entonces se llevaba a cabo en el interior del templo. Por el contrario, la bendición nupcial o velación sólo podía realizarse en el templo, durante la misa votiva "*pro sponso et sponsa*". La bendición e intercambio de anillo o anillos y las arras y su respectiva entrega se hacía a la puerta de la Iglesia, antes de la misa.

En la celebración de ambos actos era de vital importancia la presencia de un sacerdote, básicamente del párroco o del obispo residencial. En el caso del párroco, el color blanco era el que predominaba en sus vestimentas. Para la realización exclusiva del matrimonio el sacerdote iba vestido con sobrepelliz y estola blanca. Para la bendición nupcial asistía con ornamentos blancos: amito, alba, estola y capa pluvial, y por último, antes de celebrar la *Misa de Nuptiis*, el sacerdote dejaba su capa pluvial y se ponía el manípulo y una casulla blanca.

El novio debía tener mínimo 14 años cumplidos, ser bautizado, tener la suficiente instrucción en la fe y estar confesado. Se tenía que ubicar junto al sacerdote, a su mano derecha. A su vez, la novia debía contar con 12 años, ser bautizada, tener la suficiente instrucción en la fe y estar confesada. Debía ubicarse a la mano izquierda del sacerdote. (*Vide* ilustr. 6).

Además del sacerdote y los contrayentes, asistían al matrimonio los testigos que por disposiciones conciliares cuando menos debían ser dos o más, los familiares y allegados de los contrayentes y los clérigos que acompañaban y ayudaban al párroco llevando el *Ritual Romano* o el *Manual* y un vaso de agua bendita con hisopo. En las descripciones no se alude a una ubicación especial para todos ellos. En el caso de la bendición nupcial la presencia de testigos particulares no era necesaria, pero seguramente también concurrían al evento familiares y amigos de los contrayentes y algunos feligreses, ya que se menciona que el sacerdote rociaba con agua bendita a los circunstantes. Asistían también los

ministros que llevaban la cruz y el agua bendita con hisopo. Tampoco en este evento debían situarse en algún lugar específico.

El signo capital que marca el sacramento del matrimonio es la unión de las manos derechas. La bendición nupcial o velación se caracteriza, según el *Ritual Romano* del Papa Paulo V, por la bendición y donación de un único anillo, que el sacerdote debe dar al esposo y éste a su esposa. Sin darse las arras. Según el Manual Toledano, se bendicen las arras y los anillos y se intercambian estos últimos. El gesto que mayor significación tiene de la *Misa de Nuptiis* es que el ministro cubre con un velo de seda blanco y rojo la cabeza de la novia y lo tiende sobre los hombros del esposo, además de ponerles una cadena o yugal sobre los hombros, mismos que usaban mientras decía en latín las dos oraciones de las que se compone la bendición nupcial. También es importante resaltar que durante la lectura del Evangelio y mientras se celebraba la Eucaristía los novios tenían prendidas sendas velas cada uno



Ilustración 6. Bartolomé Luimus, *Los Sacramentos. Detalle, El Matrimonio.* Grabado, Italia, 1569. (S. Sebastián, *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, p. 35.)

Es curioso que aunque en la doctrina sobre el sacramento del matrimonio la novia y el novio tengan la misma dignidad y esto se vea reflejado en la forma de celebrar el sacramento, no sucede así con las bendiciones nupciales. En éstas pervive la idea de que la novia es entregada al esposo. Es una continuación de la *truditio puellae* o sea la costumbre romana de transferir a la esposa a casa del marido. Esta tradición que también era habitual entre los judíos puesto que para ellos el matrimonio significaba que el varón había adquirido esposa, se debió a que, al principio, en la sociedad romana también prevalecía el patriarcado autocrático y en las tres formas solemnes de contraer matrimonio *ad manus* (*usus, farreo y coemptione*), la esposa era la que se integraba a la familia del esposo y

quedaba adscrita a la potestad del paterfamilias de su marido.

En las bendiciones nupciales se hace mayor énfasis en las virtudes que la novia debe tener y en la fidelidad que debe guardar, pero no se le hacen las mismas recomendaciones al esposo. Con el objeto de evitar abusos por parte de él, al momento de entregarle a la novia únicamente se le señala que se le ha dado como compañera y no como sierva. La novia, pues, es tratada como un bien que el novio adquiere y se espera que ella sea poseedora de determinadas virtudes y cualidades.

- EL MATRIMONIO EN LA LEGISLACIÓN NOVOHISPANA

Matrimonio es unión de marido y de mujer hecho con tal intención de vivir siempre en uno y de no separarse, guardando lealtad cada uno de ellos al otro y no juntándose el varón con otra mujer ni ella con otro varón, viviendo ambos a dos.

Ley I del título II de la Cuarta Partida.

En la Nueva España el matrimonio era un “acto sujeto al derecho canónico y a la potestad de la Iglesia.”¹¹⁹ Por considerarse al matrimonio como un sacramento su regulación y administración correspondió en esencia a la Iglesia católica. Sin embargo, el derecho eclesiástico formaba parte del sistema jurídico novohispano,¹²⁰ el cual abarcaba tanto asuntos de orden temporal como asuntos de orden espiritual. El derecho eclesiástico era uno de los pilares más importantes que sostenían al sistema jurídico novohispano e incluso estaba avalado por el civil. Muchos documentos promulgados por las autoridades españolas y novohispanas tenían la función de hacer valer los dictámenes emitidos por la Iglesia. El gobierno espiritual se entremezclaba con el temporal. De hecho, esta situación ya se presentaba en España desde mucho tiempo atrás y por tanto diversos conceptos y estructuras legales estaban basados sobre principios de la doctrina cristiana. Así, en lo concerniente al matrimonio, éste estaba regulado por el derecho canónico matrimonial. El matrimonio canónico tenía efectos civiles.

La legislación novohispana surgía de seis vertientes. En orden de importancia y yendo de mayor a menor, la primera y a la vez su elemento constitutivo era

el conjunto de ordenamientos jurídicos que eran derecho vigente en Castilla antes de la conquista de América, los cuales fueron transplantados prácticamente en bloque a los nuevos territorios, y constituían el punto de partida de todo el subsistema. Estos ordenamientos procedían del derecho real (*Partidas, Fuero Real, Fuero Juzgo, Ordenamiento de Alcalá, etcétera*) y del derecho canónico (*Decreto de Graciano, Decretales, Liber Sextus, Extravagantes, etcétera*).¹²¹

La segunda vertiente estaba conformada por las disposiciones dictadas en España después de la conquista “que por su sola promulgación tenían validez en las Indias, otras requerían el pase del Consejo para ser aplicadas en ellas. No siempre fue claro cuáles debían ser aplicadas en Indias y cuáles no. A su lado se hallaba la legislación pontificia y conciliar posterior a la conquista, dictada para todos los reinos cristianos o para España en particular, y que el rey permitía, a través del *placet* de su Consejo, que se aplicara en sus dominios ultramarinos.”¹²²

¹¹⁹ Jorge Adame Goddard, *El matrimonio civil en México (1859-2000)*, p. 1.

¹²⁰ El derecho novohispano está considerado en el medio jurídico como un subsistema emanado del castellano: “...se puede afirmar que el orden jurídico indiano, y por supuesto, el novohispano, formaban parte del sistema jurídico castellano, aunque para las Indias, el derecho de Castilla era el común o general, y el indiano el particular o especial.” Ma. Del Refugio González, “Estudio introductorio”, en Juan N. Rodríguez de San Miguel, *Pandectas Hispano-megicanas*, t. I, p. XVIII.

¹²¹ Ma. Del Refugio González, *loc. cit.*

¹²² *Ibidem*, pp. XVIII-XIX.

La tercera estaba constituida por ordenanzas dictadas por las autoridades metropolitanas: el rey de España, el Consejo de Indias y la Casa de Contratación de Sevilla e igualmente el Papa por medio de bulas, breves y rescriptos que dictaba para las Indias en general o para la Nueva España en particular, a los que el rey les otorgaba el *placet* para ser aplicados en América. Además, aquí “mismo deben considerarse las leyes eclesiástico-civiles emanadas del Consejo de Indias y comprendidas en el primer libro de la Recopilación de 1680, en las cuales se contempla todo lo relativo a la gobernación espiritual.”¹²³

La cuarta vertiente consistía en los decretos dictados por las autoridades locales en uso de facultades delegadas por el rey. Las autoridades que gozaban de esas facultades eran para la república de españoles el virrey, el Real Acuerdo de la Audiencia de México y el de la de Guadalajara, los gobernadores, los alcaldes mayores, los corregidores, los cabildos, los capitanes generales y los tenientes de capitán general. Para la república de indios eran el gobernador y el cabildo. Asimismo, en este rubro se encuentran “las reglas y capítulos que dictaban el arzobispo, los obispos y los cabildos eclesiásticos para el gobierno de la Iglesia local y los decretos, edictos y circulares dictados por los primeros.”¹²⁴

La quinta estaba constituida por las “leyes y costumbres de los naturales que eran anteriores a la conquista y que no iban en contra de la religión católica ni del Estado.”¹²⁵ Y la sexta y última era la costumbre, la cual fue de gran importancia, “ya que fue no sólo el instrumento ideal para llenar las lagunas de la ley sino también el origen de muchas disposiciones que luego fueron de observancia obligatoria.”¹²⁶

Una característica que tipificó al derecho español y por tanto al indiano y al novohispano fue que las leyes en las que estaban basados fueron hechas en distintos tiempos históricos, por lo que en ellas se encontraban “disposiciones contrarias, derogadas o en desuso.”¹²⁷

Ahora bien, el texto jurídico básico que estuvo vigente durante todo el periodo colonial fue el de *Las Siete Partidas*. Es una compilación de carácter legislativo emanada de la corte del rey Alfonso X el Sabio (1221-1284). En el prólogo de *Las Siete Partidas* el rey señaló que el motivo que lo llevó a realizar esta compilación era la dispersión y confusión que había en todo el reino en cuestiones legales. Asimismo, explicó porqué debían ser siete partidas: “menciona los siete planetas, las siete artes liberales, los siete años que Jacob sirvió para tener a Raquel, y los siete sacramentos cristianos. ...Siete parecen haber sido también los años que se emplearon en la redacción de la obra, de 1256 a 1263.”¹²⁸ Sin embargo, *Las Siete Partidas* prácticamente fueron promulgadas un siglo después, hasta el año de 1348, durante el reinado de Alfonso XI.¹²⁹ Desde entonces el

¹²³ *Ibidem*, p. XIX.

¹²⁴ *Ídem*.

¹²⁵ *Ídem*.

¹²⁶ *Ídem*.

¹²⁷ *Ibidem*, p. XX.

¹²⁸ Margarita Peña, “Estudio preliminar”, en Alfonso el Sabio *Antología*, p. XXV.

¹²⁹ *Cfr. Ídem*.

derecho común español estuvo basado en *Las Siete Partidas*. En México éstas estuvieron vigentes durante todo el periodo virreinal y hasta el 27 de enero de 1857 cuando fue expedida la *Ley del Registro Civil*.¹³⁰

Entre los documentos que se utilizaron para la realización de las *Partidas* se encuentran el *Fuero Juzgo* y el *Fuero Real*, asimismo emitido por Alfonso X, los *Salmos*, los *Proverbios*, los escritos de San Agustín, San Gregorio y San Bernardo, todos ellos citados con frecuencia.¹³¹

En *Las Partidas* se encuentran postulados sobre derecho canónico, derecho real, asuntos de guerra, derecho procesal tanto civil como penal, derecho de familia, esclavitud, comercio, testamentos y herencias, la tutela de huérfanos y menores, y las penas que han de aplicarse a los criminales, etc. Son leyes extremadamente meticulosas en su forma de tratar cada tema. La *Cuarta Partida* es la que trata sobre el matrimonio y de todo lo relacionado con él, como son los desposorios y las desposajas. El concepto de matrimonio y la legislación sobre el mismo que emanan de las *Partidas* están basados sobre los postulados de la doctrina de la Iglesia Católica y por lo tanto respetan y avalan dicha doctrina. Esto es, que aunque *Las Partidas* no son documentos canónicos consideran al matrimonio como sacramento y hacen uso de argumentación teológica para explicar su valor sacramental. Asimismo, su regulación está determinada por los preceptos católicos. En conocimiento de esta situación es interesante analizar las razones del matrimonio, su definición, etc.

En las *Partidas* se trata con gran respeto al matrimonio. Se le tiene en mayor estima que a los demás sacramentos. De hecho, le da mayor realce que la misma Iglesia, que lo coloca al último de los siete sacramentos. Aquí no se le examina junto con ellos, en la *Primera Partida* sino aparte, en la *Cuarta*, en medio de las *Siete Partidas*. En el prólogo de la *Cuarta Partida* se explica la razón de esto:

[Dios] estableció el casamiento de ellos ambos [el hombre y la mujer] en el paraíso y puso ley ordenadamente entre ellos, que así como eran de cuerpos diferenciados según natura, que fuesen uno en cuanto amor, de manera que no se pudiesen separar, guardando lealtad uno al otro. Y otrosí, que de aquella amistad saliese linaje de que el mundo fuese poblado y Él loado y servido. Por lo cual, porque esta orden del Matrimonio estableció Dios mismo por sí, por eso es uno de los más nobles y más honrados de los siete sacramentos de la Santa Iglesia. Y por ende debe ser honrado y guardado como aquel que es el primero y que fue hecho y ordenado por Dios mismo en el paraíso, que es como su casa señalada. Y otrosí, como aquel que es mantenimiento del mundo y que hace a los hombres vivir vida ordenada naturalmente y sin pecado y sin el cual los otros seis sacramentos no podrían ser mantenidos ni guardados. Y por eso lo pusimos en medio de las siete *Partidas* de este libro. Así como el corazón es puesto en medio del cuerpo, donde está el espíritu del hombre, de donde va la vida a todos los miembros. Y otrosí como el Sol que alumbrá todas las cosas y es puesto en medio de los siete cielos, en donde están las estrellas, que son llamadas planetas.¹³²

¹³⁰ Jorge Adame Goddard, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹ Cfr. Margarita Peña, *op. cit.*, p. XXVI.

¹³² La transcripción con ortografía vigente es mía. Para la actualización de las palabras que así lo requerían me he basado en el "Vocabulario" de Margarita Peña en Alfonso el Sabio, *op. cit.*, pp. 219-230. Lo mismo para las demás citas transcritas de las *Partidas*. Juan N. Rodríguez de San Miguel, *Pandectas Hispano-megicanas*, t. II, p. 395.

En la ley I del título II de la *Cuarta Partida* se presenta esta definición del matrimonio:

Matrimonio es unión de marido y de mujer hecho con tal intención de vivir siempre en uno y de no separarse, guardando lealtad cada uno de ellos al otro y no juntándose el varón con otra mujer ni ella con otro varón, viviendo ambos a dos.¹³³

Desde esta perspectiva se entiende que la base del matrimonio es la fidelidad entre los cónyuges. Es el cumplimiento de su voluntad por permanecer unidos. En segundo lugar está la función del matrimonio, que es la formación de la familia. Después de presentar la definición del matrimonio, en la ley II se hace un análisis de la raíz etimológica de la palabra misma y en ella va explícito el para qué de la unión matrimonial. Como la consecuencia natural de dicha unión es la procreación de los hijos, el matrimonio es el origen de la familia. Ahora bien, dado que el proceso de la crianza y educación de los hijos es llevado a cabo principalmente por la madre, la palabra matrimonio se utiliza para designar al casamiento, ya que la actividad maternal es fundamental en la construcción familiar:

Matris et munitum son palabras de latín de que tomó nombre el matrimonio, que quiere decir tanto en romance como oficio de madre. Y la razón por la que llaman matrimonio al casamiento y no patrimonio es ésta. Porque la madre sufre mayores trabajos con los hijos que el padre. Porque como quiera que el padre los engendra, la madre sufre muy gran embargo con ellos mientras que los trae [durante el embarazo] y sufre muy grandes dolores cuando han de nacer y después que son nacidos tiene muy gran trabajo en criar a ellos mismos por sí. Y además de esto porque los hijos, mientras son pequeños, mayor menester han de la ayuda de la madre que del padre. Y por todas estas razones sobredichas, que caben a la madre hacer y no al padre por ende es llamado matrimonio y no patrimonio.¹³⁴

En la ley III se retoman los principios católicos sobre el matrimonio y se muestran los tres beneficios básicos de la unión matrimonial que ya había enseñado San Agustín: 1) Fe, que es la lealtad de los cónyuges. 2) Linaje, tener descendencia. 3) Sacramento, que es la indisolubilidad del matrimonio. Sobre este último punto la ley señala que los esposos se pueden separar si uno de ellos comete adulterio o si entrara en Orden, lo cual sin embargo no deshace el matrimonio.¹³⁵

En la ley IV se discierne sobre dónde, cuándo, cómo y porqué Dios instituyó el matrimonio. De manera sintética presenta los conceptos católicos. El lugar es el Paraíso Terrenal. Cuándo: antes de que Adán pecara. Cómo: Por las palabras que pronunció Adán, en las que afirma que hombre y mujer se hacen una sola carne y por las palabras con las que Dios bendice a la primera pareja humana: “Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla...”. Porqué: Por dos razones: La primera, para tener hijos y acrecentar el linaje y la segunda para guardarse del pecado de la fornicación.¹³⁶

¹³³ *Ibidem*, p. 421.

¹³⁴ *Ídem*.

¹³⁵ *Vide Ídem*.

¹³⁶ *Cfr. Ibidem*, p. 422.

Sobre los principios expuestos en estas primeras cuatro leyes gira toda la legislación particular sobre el matrimonio presentada en el título II de la *Cuarta Partida*. A partir de la ley V se expide la normatividad jurídica sobre el matrimonio. En ella se afirma que con el solo consentimiento o voluntad de casarse se hace el matrimonio entre el varón y la mujer. Si se dicen las palabras sin consentimiento no es válido el matrimonio. Asimismo, en la ley XV se establece que el matrimonio es inválido cuando se fuerza a alguien a otorgar el casamiento. En la ley VI se dice que pueden casarse aquellas personas que tengan su entendimiento sano para consentir el matrimonio. Es válido el matrimonio de alguno que estando con lapsos de locura y cordura diera su consentimiento durante un lapso de cordura. No pueden casarse las personas que tengan defectos físicos que no les permitan unirse carnalmente para poder engendrar. En el título I de la *Cuarta Partida* está especificado que para poder casarse el novio debe tener la mínima edad de catorce años y la novia doce. En cambio para desposarse la edad mínima requerida es de siete años para ambos novios.

En la ley VII se advierte que la unión matrimonial es tan fuerte que no se puede deshacer ni aunque alguno de ellos se hiciera hereje, judío, moro o cometa adulterio. Sin embargo, en la ley XV se estipula que es inválido el matrimonio de cristianos con judíos, moros, herejes o cualquier persona que no sea cristiana. En la ley VIII se afirma que se pueden acusar de adulterio la esposa al esposo y éste a la primera, pero si ambos han caído en adulterio ninguno de los dos puede acusar al otro cónyuge.

La ley IX es imprescindible para poder entender la mentalidad imperante durante esa época en España y sus reinos subordinados sobre la ética sexual. En esta ley se señala que de acuerdo con los lineamientos de la Iglesia, los cónyuges no pecan si se unen carnalmente con el objeto de procrear o cuando el otro lo demanda. Es pecado venial cuando lo hace porque le vence la carne y lo hace con quien es casado para no fornicar. Es pecado mortal si se excita conscientemente provocando el deseo. Esto es, que aun dentro del matrimonio el disfrute sexual sigue siendo considerado como un pecado.

A partir de la ley X hasta la XVIII se señalan los 15 impedimentos para contraer matrimonio: 1) Equivocación en las personas que se casan. 2) Condición servil. Si un hombre o mujer libre se casara con un siervo o sierva sin saberlo sería nulo el matrimonio. 3) Voto solemne de entrar en religión. 4) Parentesco y cuñadía hasta el cuarto grado; por parentesco espiritual entre compadres y de los padrinos con sus ahijados. Asimismo de los ahijados con los hijos de sus padrinos porque son hermanos espirituales. 5) Por incesto. Porque un hombre haya tenido contacto sexual con parienta o con parienta de su mujer. Tampoco deben casarse los hombres que se hayan relacionado sexualmente con su madrastra, con su madre, con su hija, con su cuñada, con su nuera, con mujer de orden, con su ahijada o con su comadre. 6) Por violencia. Los hombres que hayan cometido uxoricidios, los que hayan abusado sexualmente de alguna mujer, los que hayan asesinado a un sacerdote o clérigo misacantano. 7) Los cristianos no deben casarse con judíos, moros, herejes o cualquier persona que no tenga la “ley de los cristianos” y si se casara no valdría el casamiento. Tampoco es válido si se fuerza a alguien a otorgar el casamiento. 8) Los tres órdenes mayores impiden el casamiento: subdiácono, diácono y presbítero. 9) Cuando

alguien está ligado [sic] [¿castrado?] desde antes de contraer matrimonio y no puede yacer con mujer. También hay impedimento por fornicación espiritual o corporal. La espiritual es cuando alguien se torna hereje y la corporal es si se acuesta con otra mujer y no con la suya o la esposa con otro hombre y no con su marido. 10) Impide el matrimonio la honestidad de la Santa Iglesia y del pueblo. 11) También embarga el matrimonio la cuñadía hasta el cuarto grado. 12) Asimismo el que el hombre sea de tan “fría natura” que no pueda yacer con mujer. 13) La locura es impedimento para el matrimonio. 14) Es inválido el matrimonio contraído por personas que no tienen la edad ni el entendimiento para consentir el uno en el otro y sus cuerpos no están aptos para unirse carnalmente. 15) Por deber de la Iglesia. Cuando alguien dice en contra de los novios que son parientes o cuñados o que alguno de ellos era desposado en otra parte. La Iglesia suspende el matrimonio hasta que no se compruebe que sí pueden casarse. Igualmente el tiempo feriado embarga el matrimonio en algunas cosas porque está prohibida la velación de los novios y por tanto no deben vivir como casados. Si algunos sin haberse velado viven como tales no se les separa pero tienen que hacer penitencia. En estos tiempos sí está permitido hacer desposajas y matrimonio por palabras de presente. Los tiempos feriados son desde el domingo primero de Adviento hasta las octavas de la Epifanía. Desde el domingo de la septuagésima hasta las octavas pasadas de Pascua mayor y desde el lunes de las letanías, antes de la Ascensión hasta las octavas de *Cinquesma* [sic] que se acaban el sábado.

La última ley del título II de la cuarta partida es la XIX y en ella se señala que un hombre puede casarse con la mujer viuda con la que adulteró excepto si mató o hizo matar al marido, si el hombre le jura a la mujer que se casará con ella si se muere su marido o si se acuesta con una mujer ajena y se casa con ella estando todavía vivo el marido. Aunque se muriese luego el marido no sería válido el matrimonio que fue hecho mientras era casada. Lo mismo sería en todos los casos de la mujer que hiciera adulterio con hombre casado. Si una pareja contrajo nupcias encontrándose bajo alguno de estos impedimentos debe ser separada excepto si alguno de ellos se casó sin saber que el otro era casado cuando se casó con él. En este caso el que no sabía debe decidir si sigue con él o se separa para casarse con otra persona.

En la introducción al título II de la *Cuarta Partida* se mencionan cuatro razones por las que Dios instituyó el matrimonio: La primera es para “cumplir la *dezena* [sic] orden de los ángeles que menguaron cuando cayeron del cielo por su soberbia”. La segunda para “desviar pecado de lujuria, lo que puede hacer el casado, más que otro hombre, queriendo vivir derechamente. La tercera es para tener mayor amor a sus hijos, siendo cierto de ellos que son suyos. La cuarta por desviar contiendas, homicidios y soberbias, fuerzas y otras cosas muy injustas”.¹³⁷

No cabe duda de que estas razones obedecen a la cosmovisión y al pensamiento religiosos vigentes en los siglos XIII y XIV. En este sentido es curioso que se mencione que se requiere de la reproducción humana para completar los ángeles faltantes. Sin embargo, el punto que es más significativo es el relativo a la sexualidad ya que se le concibe completamente asociada al pecado de lujuria.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 420.

No obstante los diversos comentarios adversos a la sexualidad y la visión del matrimonio como un remedio contra el pecado de lascivia también hay el referente simbólico tomado de la teología que enaltece tanto a la promesa matrimonial como al acto sexual ejercido dentro del matrimonio. En la ley V del título I de la *Cuarta Partida* se dice que en el matrimonio hay tres *sacramentos*:

El primero es en el casamiento que se hace por palabras de presente: porque por él entiende la Santa Iglesia que se allega el alma del fiel cristiano a Dios por amor y por bienquerencia, así como se juntan las voluntades de aquellos que se casan, consintiendo el uno con el otro. Y sobre esta razón dijo el Apóstol San Pablo, que el que se allega a Dios es un espíritu con él. El segundo sacramento es el otro casamiento que se hace por palabra y por hecho, al que llaman acabado. Y por éste se entiende el ayuntamiento de la persona del hijo de Dios a la naturaleza del hombre, tomando carne de la Virgen Santa María. Sobre esto dice el apóstol San Juan que la palabra de Dios se hizo carne, tomando forma de hombre. El tercer sacramento es en este mismo matrimonio acabado, pues si el que se casa con una mujer virgen guarda siempre el casamiento, no casándose con otra, son ambos como una carne. Otrosí, por tal casamiento como este, se entiende la unidad de la Iglesia, que es allegada de todas las gentes del mundo y unida a nuestro Señor Jesucristo. Y bien, así como el casamiento que de esta guisa es guardado siempre finca en unidad y nunca se separa, otrosí la iglesia nunca se separa de Jesucristo, desde que fue unida a él ni él de ella.¹³⁸

Aunque las *Partidas* son leyes muy antiguas no carecen de precisión. Son bastante puntuales, muy detalladas. Así como en el título II de la *Cuarta Partida* proporciona una explicación semántica del matrimonio, en el título I exhibe una explicación de lo que es el desposorio:

Se llama desposorio a la promesa que hacen los hombres por palabra cuando quieren casarse. Tomó este nombre de una palabra que es llamada en latín *spondeo*, que quiere decir en [lengua] romance prometer. Esto es porque los antiguos tuvieron por costumbre de prometer cada uno a la mujer con quien se quería unir, que se casaría con ella.¹³⁹

Igualmente, en la ley III del título I se aclara lo que son las desposajas:

Palabras dicen los hombres de presente un sus desposajas que como quiera que semejan al matrimonio no son sino desposajas. Esto sería si el varón dijese: “Yo te recibo por mi mujer si pluguiere a mi padre; y eso mismo sería si la mujer lo dijese al varón. Por esta razón es desposajas y no casamiento, porque cuando alguien pone su casamiento en albedrío de otro no valdría el pleito que hiciese, si el otro no lo otorga.¹⁴⁰

Como ya dije antes, las *Partidas* estaban basadas en preceptos emitidos por la Iglesia Católica, sin embargo, como estos preceptos cambiaron a través del tiempo, algunos juicios de *Las Partidas* quedaron en contradicción con normas canónicas posteriores a ellas. Por ejemplo, en las leyes X y XI del título I de la *Cuarta Partida* se dice que un padre puede desheredar a su hija en el caso de que ella no acceda a casarse con alguien que su padre la haya prometido en matrimonio y le sea conveniente o también cuando una hija se

¹³⁸ *Ibidem*, p. 398.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 396.

¹⁴⁰ *Ídem*.

casara con alguien en contra de la voluntad de su padre.¹⁴¹ De hecho en el título III de la *Cuarta Partida*, correspondiente a la materia de los matrimonios clandestinos, se considera que una de las maneras de hacer un matrimonio clandestino es casarse ante algunos testigos pero sin la presencia de los padres o parientes que estén a cargo de la novia.¹⁴² Por el contrario, en el Concilio de Trento, en el *Decreto de reforma sobre el matrimonio* se señala que es falso asegurar “que son irritos los matrimonios contraídos por hijos de familia sin consentimiento de sus padres y que éstos puedan hacerlos ratos o irritos”,¹⁴³.

En esta compilación legislativa la interconexión entre lo eclesiástico y civil es absoluta. Se encuentran intercalados conceptos doctrinales católicos y jurisprudencia eclesiástica con asuntos civiles. La legislación no hace sino reforzar los ideales cristianos sobre el matrimonio. Matrimonio es sólo uno, el matrimonio cristiano. Es decir, matrimonio = matrimonio cristiano. El matrimonio es el único medio legal permitido para formar una familia y tener actividad sexual. De hecho, la función específica del matrimonio es formar una familia. La sexualidad, considerada como una característica pecaminosa sólo es válida en cuanto a su función reproductora. Asimismo, se establece legalmente todo lo relacionado con el acto volitivo para contraer matrimonio y la capacidad de las personas para poder asumir esta responsabilidad en cuanto a su edad, salud física, mental y espiritual, condición social (libre o esclavo, estrato social), religión, etc.

Aunque las *Partidas* constituyeron el cuerpo normativo más completo y metódico y de más larga vigencia en Iberoamérica se complementó con otros documentos legales, como son las *Leyes del Toro* de 1505 y *La Nueva Recopilación* de 1567. En cuanto al tema que nos ocupa, o sea el matrimonio, en las *Leyes del Toro* se empezó a mostrar dura en España la legislación civil para evitar matrimonios secretos o clandestinos. En estas leyes se establecía que los contrayentes fueran privados de herencias y ellos “a su vez no podían hacer testamento a favor de los hijos surgidos de este matrimonio clandestino, sanciones económicas y hasta el destierro.”¹⁴⁴ La *Nueva Recopilación* dictada por la pragmática del 14 de marzo de 1567 y sancionada por Felipe II, en el libro 10, título II, en donde se trata sobre los esponsales y matrimonios y sus dispensas, se defendía la voluntad de hombres y mujeres para contraer matrimonio (leyes II y III), pero al mismo tiempo en la ley I se especifica que si un hombre pretende a la hija o parienta de su señor con quien él estuviese viviendo tiene que pedirle su consentimiento al señor para poder casarse con ella, porque de lo contrario sería desterrado, y en caso de regresar sin licencia sería reo de muerte y ella desheredada. En la ley V se prohibía contraer matrimonio “que la Iglesia tuviere por clandestino” y como pena para los que lo contrajeran y para los que intervinieran en él sería la confiscación de todos sus bienes y el destierro. Los novios además podrían ser desheredados por sus padres. El único autorizado para hacer la acusación era el padre y sólo en caso de que estuviera muerto, la madre. Las *Leyes del Toro* son anteriores al

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 400.

¹⁴² *Ibidem*, p. 436.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 428-429.

¹⁴⁴ Isabel de Riquer, “La novela de caballerías” en *Historia Universal de la Literatura*, p. 226. Estas disposiciones se encuentran en la Ley núm. 49 de las *Leyes del Toro*. Vide: Juan N. Rodríguez de San Miguel, *op. cit.*, p. 402.

Concilio de Trento y la *Nueva Recopilación* es posterior, pero en ambas está presente la determinación de no admitir los matrimonios efectuados sin la sanción eclesiástica. El hecho de que las *Leyes del Toro* fueran tan resueltas en ese aspecto hace ver que la tendencia de la legislación para evitar los matrimonios clandestinos y sus consiguientes consecuencias ya venía dándose con bastante anterioridad al Concilio, pero también que a América llegó ya una normatividad configurada bajo esos lineamientos.

En el derecho canónico, la exigencia de la “formalización del contrato matrimonial canónico y la consiguiente obligación de que en la celebración del matrimonio esté presente un ministro sagrado (testigo cualificado) y dos testigos comunes”¹⁴⁵ quedó resuelta definitivamente a partir de las disposiciones emitidas por el Concilio de Trento, ya analizadas en el apartado anterior en cuanto a su función doctrinal y litúrgica, pero hay que considerarlas también en la jurisprudencia canónica. En la sesión vigésimo cuarta del Concilio del 11 de noviembre de 1563 se reafirmó la indisolubilidad del matrimonio y su naturaleza de sacramento y el decreto *Tametsi* de reforma del matrimonio cuya principal innovación fue exigir como requisito indispensable del matrimonio entre católicos el que el mutuo consentimiento de la pareja fuera hecho ante un párroco y dos testigos, con el fin de evitar los matrimonios clandestinos. Antes de que se emitiera esta resolución, había dos formas igualmente válidas para celebrar el matrimonio. La celebrada públicamente *in facie Ecclesiae* y la clandestina, en la que el matrimonio era celebrado con el intercambio del consentimiento entre los esposos sin asistencia de testigo cualificado ni con formalidades rituales.¹⁴⁶ Las disposiciones conciliares fueron aplicadas en España desde 1564,¹⁴⁷ pero en la Nueva España el proceso de ratificación oficial fue más dilatado. Desde 1565 se realizó el segundo concilio provincial mexicano, cuyo objetivo básico era la admisión del concilio de Trento y para lo cual emitió veintiocho constituciones, sin embargo, al igual que el primer concilio celebrado en 1555 no tuvo confirmación papal.¹⁴⁸ Es hasta el año de 1585 cuando se celebró el tercer sínodo o concilio provincial de México, que fue aprobado por el Papa Sixto V en el año de 1589. Con este concilio se validaron y adecuaron a la realidad novohispana las disposiciones tridentinas. En el libro cuarto se encuentran los decretos en torno al matrimonio. El concilio exige que en la celebración de los matrimonios y bendiciones nupciales tanto de españoles como de indios se cumplan por igual los preceptos tridentinos. Manda que se de a los indios la bendición nupcial como se le da a los españoles y no se les cobre por ello, y por respeto al libre consentimiento sobre el que se funda el sacramento matrimonial, “establece y manda que ningún español obligue a indio o esclavo alguno a contraer matrimonio, ni por fuerza les impida el casarse libremente a su gusto con quien quieran, bajo pena de excomunión *latae sententiae*. Lo mismo se ordena a los caciques de los indios, so pena de treinta días de cárcel y castigo severo además de esto si hicieren lo contrario.”¹⁴⁹

¹⁴⁵ Rafael Navarro Valls, “Forma ordinaria del matrimonio canónico” en *Diccionario jurídico Espasa*, p. 430.

¹⁴⁶ *Cfr. Ídem.*

¹⁴⁷ Isabel de Riquer, *loc. cit.*

¹⁴⁸ *Concilio III provincial mexicano*, ed. de Mariano Galván Rivera, p. III.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 347.

Con el fin de avalar a este concilio, el rey de España Felipe II promulgó dos cédulas. La primera dada en San Lorenzo el 18 de septiembre de 1591 y la segunda en Madrid el 7 de febrero de 1593, en las que ordenó a los representantes de las instituciones reales como el virrey, presidente y oidor de la Audiencia, corregidores y gobernadores etc. que ayudaran a que se cumpliera con lo establecido por el Concilio Provincial y a los representantes del poder eclesiástico, arzobispo y obispos sufragáneos los exhortó a que cumplieran e hicieran cumplir tales disposiciones. Lo mismo hizo Felipe III en su cédula promulgada en Madrid el 9 de febrero de 1621.

En conclusión, como la legislación civil estaba basada sobre la doctrina y jurisprudencia católicas reforzaba muchos de sus conceptos y leyes, y por tanto, la regulación sobre el matrimonio avalaba los juicios emitidos por el derecho canónico matrimonial. La legislación canónica era la de mayor significación porque era el eje sobre el que giraba la civil. Por esto, la realización del Concilio de Trento y la promulgación de sus juicios tuvieron un impacto fundamental. Para poder aplicar los dictámenes tridentinos en la Nueva España fueron convocados los concilios mexicanos de 1565 y 1585, de los cuales sólo este último tuvo confirmación papal. Las resoluciones de Trento barrieron con antiguas imprecisiones del derecho canónico sobre cuestiones matrimoniales como era la situación de que existieran dos formas de celebración igualmente válidas: la celebrada públicamente *in facie Ecclesiae* y la clandestina, o sea el matrimonio celebrado por el intercambio del consentimiento entre los esposos sin la asistencia de testigo cualificado ni con formalidades rituales. Esa situación llegó a su fin el 11 de noviembre de 1563 cuando se votó en la sesión XXIV del Concilio de Trento el *Decreto Tametsi*, por medio del cual el Concilio impuso como única forma válida de celebración del contrato matrimonial canónico a la realizada solemnemente, ante la presencia de un ministro sagrado o testigo cualificado y dos testigos comunes.

Las leyes civiles que tuvieron vigencia y mayor peso durante todo el periodo colonial fueron *Las Siete Partidas*. Aunque también tuvieron su importancia *Las Leyes del Toro* de 1505, *La Nueva Recopilación* de 1567 y algunas cédulas reales. A pesar de que *Las Siete Partidas* son anteriores al Concilio de Trento, y de que algunas de sus leyes básicas sobre el matrimonio quedaron obsoletas por los nuevos conceptos tridentinos, muchas siguieron vigentes, aunque algunas de ellas con ciertas modificaciones. Entre las que quedaron caducas podemos mencionar el principio sustancial de la celebración matrimonial, el cual en *Las Partidas* se limita al consentimiento de los contrayentes para considerar válida la unión matrimonial, sin formalidad alguna. En la Partida IV, título II, ley V, dice así: “Consentimiento solo, con voluntad de casar, hace matrimonio entre el varón y la mujer.”¹⁵⁰ Asimismo, se encuentra en contradicción con Trento en cuanto a que *Las Partidas* le otorgan a los padres de los novios el poder de manipular el matrimonio de éstos. Entre las leyes que continuaron con vigor debido a que no hubo un nuevo parecer por parte de Trento están la doctrina sobre el sacramento matrimonial y la reglamentación sobre la ética sexual. Entre los que continuaron vigentes aunque con algunos cambios se encuentran los

¹⁵⁰ Juan N. Rodríguez de San Miguel, *op. cit.*, p. 422.

impedimentos para contraer matrimonio y la prohibición de la solemnidad de las nupcias en tiempos feriados, etc.

Ahora bien, los preceptos tridentinos fueron asimilados en la Nueva España con mucha fuerza, e incluso de manera apriorística puesto que las ideas que culminaron con el Concilio ya circulaban con bastante anterioridad al mismo, cuando menos desde principios del siglo XVI, lo que puede verse en las *Leyes del Toro*, que condenaban desde 1505 a los matrimonios celebrados sin asistencia de ministro eclesiástico.

Aunque cronológica o históricamente el matrimonio de María y José es anterior al cristianismo y a su conceptualización del matrimonio y estuvo inserto en la tradición judía, para la Iglesia católica la unión de María y José devino como el más perfecto modelo y expresión de toda la carga doctrinal, litúrgica y legislativa canónica sobre el matrimonio, misma que como se verá más adelante, se encuentra reflejada en las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen con San José. Asimismo, es el paradigma de todo matrimonio cristiano. Representa el sacramento del matrimonio y su significación simbólica como la alianza de amor establecida entre Cristo y la Iglesia. Es un matrimonio santo en el que se conjugan todos los bienes que se esperan de él aunque algunos de éstos sean opuestos entre sí: castidad, prole y ayuda mutua.

La conceptualización del matrimonio de María y José fue constituyéndose conforme se fue estructurando la doctrina, la liturgia y la legislación sobre el matrimonio canónico. A la Nueva España ya llegó bajo el influjo del ambiente que dio lugar al Concilio de Trento y para el periodo que nos ocupa, es decir, para el siglo XVII, la influencia del Concilio estaba en su mayor apogeo, por tanto, el juicio sobre el matrimonio de María y José que dominó en la Nueva España del siglo XVII fue el ajustado a las ideas más innovadoras surgidas de los preceptos tridentinos.

II. FUENTES TEXTUALES

FUENTES PRIMARIAS:

a) *Textos sagrados: evangelios canónicos*

El episodio de los Desposorios de la Virgen es un tema iconográfico que está respaldado canónicamente por las sagradas escrituras. En dos de los *Evangelios Canónicos*, que pertenecen al grupo de los considerados como *sinópticos*,¹ es mencionado en forma implícita, puesto que se habla de María y José como **desposados**. El texto más antiguo que hace referencia de esto es el *Evangelio según San Mateo*, el cual ha sido fechado hacia la primera centuria de la Era Cristiana y más exactamente dentro de los primeros años que siguieron a la muerte de Jesucristo. En el capítulo primero, de los versículos 18 al 25 se comenta la situación de María y José como desposados:

18. Pero el nacimiento de Cristo fue de esta manera: estando desposada su madre María con José, sin que antes hubiesen estado juntos, se halló que había concebido en su seno por obra del Espíritu Santo.

19. Más José, su esposo, siendo como era justo, y no queriendo infamarla deliberó dejarla secretamente.

20. Estando él en este pensamiento, he aquí que un ángel del Señor le apareció en sueños diciendo: José hijo de David, no tengas recelo en recibir a María tu esposa en tu casa, porque lo que se ha engendrado en su vientre es obra del Espíritu Santo.

21. Así que parirá un hijo a quien pondrás por nombre JESÚS; pues él es el que ha de salvar a su pueblo, o librarle, de sus pecados.

22. Todo lo cual se hizo en cumplimiento de lo que pronunció el Señor por el profeta, que dice:

23. Sabed que una virgen concebirá y parirá un hijo, a quien pondrán por nombre Emmanuel, que traducido significa Dios con nosotros.

24. Con esto José, al despertarse, hizo lo que le mandó el ángel y recibió a su esposa.

25. Y sin haberla conocido o tocado dio a luz su hijo primogénito, y le puso el nombre de Jesús.²

El *Evangelio de San Lucas*, perteneciente al mismo siglo que el de San Mateo pero que la Iglesia considera escrito en una etapa posterior, en el capítulo primero, versículos 26 y 27 señala respecto al desposorio lo siguiente:

26. Estando ya Elizabeth en su sexto mes, envió Dios al ángel Gabriel a Nazareth, Ciudad de Galilea,

27. a una virgen desposada con cierto varón de la casa de David, llamado José; y el nombre de la virgen era María.³

En ambos textos no se narra la forma en que ocurrió el enlace de la Virgen María con San José, pero se afirma que ellos estaban desposados. En el *Evangelio de San Mateo* se dice además que después de la Anunciación María es recibida en casa de su esposo. Así, en estos pasajes bíblicos la unión de María y José se considera realizada en dos pasos,

¹ De los cuatro evangelios canónicos, Mateo, Marcos, Lucas y Juan, los tres primeros son conocidos como sinópticos porque se pueden disponer en columnas para comparar sus respectivos contenidos y resaltar las semejanzas que hay entre ellos.

² *Evangelio según San Mateo I, 18-25*, en Félix Torres Amat (tr.), *La Sagrada Biblia*, pp. 1109-1110.

³ *Evangelio según San Lucas I, 26-27* en *Ibíd.*, p. 1167.

porque se asienta que María estaba desposada con José, pero que ellos todavía no vivían juntos, y que después de la concepción virginal de María y por consejo del ángel San José la recibe en su casa. Así, primero se desposan y luego la novia es recibida en casa del esposo. Estas dos acciones de la celebración corresponden a los rituales matrimoniales judíos. Las imágenes novohispanas del siglo XVII están asociadas al primer paso, pero aunque el texto tenga como base histórica a la tradición judía, las representaciones sólo en apariencia toman a ésta última, pero no de hecho.

Los *Evangelios de San Mateo y de San Lucas* no describen la unión de María y José pero de ellos se infiere su autenticidad y validez histórica y canónica. Son los textos sobre los que se ha construido toda la imaginería escrita y visual sobre dicha unión.

Por su carácter de libros canónicos, son los únicos cuya autoridad es respetada y considerada sin alteraciones por cada generación. Las palabras utilizadas en estos pasajes han sido acatadas con la mayor fidelidad posible, pero la interpretación de las mismas es la que ha sufrido una transformación radical. Debido a que con el tiempo se fue erigiendo una doctrina y una liturgia precisas para el matrimonio, el contenido de tales palabras ha ido adquiriendo un valor distinto al que tenía inicialmente. *Verbi gratia* la expresión de “una virgen desposada...” que en los albores del cristianismo y en la cultura judía se refería a una jovencita de 12 años que por su misma juventud aun permanecía virgen⁴ y estaba prometida a su novio, en el siglo XVII nos habla de una mujer (joven) que es virgen porque ha decidido permanecer casta toda su vida y ya ha contraído verdadero matrimonio con su esposo. Esta interpretación es la que sigue dominando en la Iglesia hasta el día de hoy. Así pues, por respeto a los términos bíblicos es que se ha seguido utilizando la expresión de *Desposorios de la Virgen* para referirse a las imágenes de la unión de María y José y prácticamente no se ha recurrido a la voz de *Matrimonio de la Virgen*, aunque sea esto último lo que realmente está representado en ellas.

Es de gran trascendencia el hecho de que este pasaje, por ser avalado por las Sagradas Escrituras es susceptible de ser entendido y analizado a partir de los cuatro significados que los teólogos dilucidaron sobre los relatos bíblicos. Émile Mâle explica que a principios del siglo XIII

los doctores enseñaban desde lo alto de todos los púlpitos, que la Escritura era a la vez una historia y un símbolo. Se admitía entonces que la Biblia podía tener cuatro sentidos diferentes: el sentido histórico, el sentido alegórico, el sentido tropológico y el sentido anagógico. El sentido histórico nos hacía conocer la realidad de los hechos; el sentido alegórico manifestaba que el Antiguo Testamento era la prefiguración del Nuevo; el sentido tropológico descubría una verdad moral que se escondía bajo la letra de la Escritura, y finalmente, el sentido anagógico, como su nombre lo indica, dejaba entrever, por anticipado, los misterios de la vida futura y la beatitud eterna. [...] No todos los pasajes de la Biblia eran susceptibles de una cuádruple interpretación: algunos de ellos sólo podían entenderse en tres sentidos. [...] Otros pasajes no aparejaban más que dos explicaciones, y muchos de ellos debían sólo ser entendidos literalmente⁵

⁴ Hay que recordar que en términos hebreos los conceptos de joven y virgen son referidos con una sola palabra: *almah*. Vide *supra* nota 13 del capítulo 1.

⁵ Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, pp. 61-62.

En cuanto al sentido histórico del evento de los Desposorios de la Virgen con San José, el hecho está ubicado como el suceso preliminar a la encarnación del hijo de Dios y por tanto es de gran trascendencia en la Historia de la Salvación. En el sentido alegórico representa la alianza entre Cristo y la Iglesia. Tropológicamente es la más perfecta y casta unión matrimonial y el más destacado modelo a seguir por toda pareja cristiana. Y por último, en el sentido anagógico hay que considerar el alcance mistagógico del sacramento matrimonial del que es paradigma.

b) Textos legendarios: evangelios apócrifos.

Los apócrifos no tienen estimación eclesiástica, pero a nivel devocional, ante la falta de mayor descripción de la vida de la Sagrada Familia en los *Evangelios canónicos*, la curiosidad de los fieles fue saciada con las leyendas que de manera manipulada, de acuerdo con los intereses de sus autores, se tejieron en torno a ella, las cuales fueron recopiladas en los apócrifos. Aunque estas historias son falsas y no tienen bases históricas ni teológicas sustentables, en ocasiones, se benefician de alguna tradición bíblica como apoyo. Los Desposorios de la Virgen tienen cuatro fuentes textuales apócrifas básicas: *Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio del Pseudo Mateo*, *Libro sobre la Natividad de María* y la *Historia de San José el Carpintero*. Estas narraciones aportan primordialmente algunos de los principios iconográficos sobre los que se fueron configurando las semblanzas de la Virgen, San José, el sacerdote y los testigos.

La fuente más antigua es el *Protoevangelio de Santiago*. Los capítulos donde aparecen relatados *Los Desposorios* son del siglo II. Es una obra apologética de la Virgen María, por lo que la intención del autor fue defender ante todo el honor de la Virgen, sin importarle la fidelidad a las tradiciones judías:

Se le achaca al autor un desconocimiento bastante grande de las costumbres judías (v. gr., en lo referente a la permanencia de las vírgenes en el templo). [...] Algunos de los episodios están inspirados en pasajes del Antiguo Testamento (v. gr., concepción de María, [...]). De esto puede deducirse que el autor debió ser un cristiano helenista de Egipto o del Asia Menor, que se propuso tejer una narración novelada y sensacionalista de la vida de la Virgen con un fin más apologético que histórico. No se puede, sin embargo, soslayar el influjo que la tradición cristiana pudo ejercer en él.⁶

Según Aurelio de Santos Otero, algunos detalles de esas narraciones fueron tomadas como históricas, siendo éste el caso de la elección de San José como esposo de María:

Muchos detalles contenidos en el *Protoevangelio* han sido incorporados con el tiempo a la doctrina teológica, y tanto la Iglesia griega (a partir del s. VI) como la latina (a partir del s. XIII) han acabado por tomarlos como históricos. Tales son los relativos a la natividad milagrosa de María [...] la designación maravillosa de José para esposo y guardián de María...⁷, etc.

⁶ Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, p. 131. En general, la información del apartado referente a los Evangelios Apócrifos la he recabado principalmente de este texto, a menos que se indique otra cosa.

⁷ *Ibid.*, pp. 131-132.

Además, según el mismo autor, el *Protoevangelio* entró al Occidente, a través de sus dos versiones latinas: el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María*.⁸ Veamos ahora el texto del *Protoevangelio de Santiago* en los pasajes donde se cuenta la elección de San José y el momento en el que se realiza su unión con María:

VIII

I. Bajaron sus padres, llenos de admiración, alabando al Señor Dios porque la niña no se había vuelto atrás. Y María permaneció en el templo como una palomica, recibiendo alimento de las manos de un ángel.

2. Pero, al llegar a los doce años, los sacerdotes se reunieron para deliberar, diciendo. "He aquí que María ha cumplido sus doce años en el templo del Señor, ¿qué habremos de hacer con ella para que no llegue a mancillar el santuario?" Y dijeron al sumo sacerdote: "Tú que tienes el altar a tu cargo, entra y ora por ella, y lo que te dé a entender el Señor, eso será lo que hagamos".

3. Y el sumo sacerdote, endosándose el manto de las doce campanillas, entró en el "sancta sanctorum" y oró por ella. Más he aquí que un ángel del Señor se apareció, diciéndole: "Zacarías, Zacarías, sal y reúne a todos los viudos del pueblo. Que venga cada cual con una vara, y de aquel sobre quien el Señor haga una señal portentosa, de ése será mujer". Salieron los heraldos por toda la región de Judea, y, al sonar la trompeta del Señor, todos acudieron.

IX

1. José, dejando su hacha, se unió a ellos y, una vez que se juntaron todos, tomaron cada uno su vara y se pusieron en camino en busca del sumo sacerdote. Este tomó todas las varas, penetró en el templo y se puso a orar. Terminado que hubo su plegaria, tomó de nuevo las varas, salió y se las entregó, pero no apareció señal ninguna en ellas. Mas, al coger José la última, he aquí que salió una paloma de ellas y se puso a volar sobre su cabeza. Entonces el sacerdote le dijo: "A ti te ha cabido en suerte recibir bajo tu custodia a la Virgen del Señor".

2. José replicó: "Tengo hijos y soy viejo, mientras que ella es una niña: no quisiera ser objeto de risa por parte de los hijos de Israel". Entonces el sacerdote repuso: "Teme al Señor tu Dios y ten presente lo que hizo con Datán, Abirón y Coré; cómo se abrió la tierra y fueron sepultados en ella por su rebelión. Y teme ahora tú también, José, no sea que sobrevenga esto mismo a tu casa".

3. Y él, lleno de temor, la recibió bajo su protección. Después le dijo: "Te he tomado del templo; ahora te dejo en mi casa y me voy a continuar mis construcciones. Pronto volveré. El Señor te guardará."⁹

En este documento no se describe alguna ceremonia nupcial, sólo se comentan la elección de San José por medio de una señal milagrosa, que en este caso es la paloma que aparece en la vara y sobrevuela por encima de la cabeza de San José, la entrega de María a San José y el hecho de que éste recibe a la Virgen en su casa, sin solemnidad alguna.

El texto que le sigue por cronología es el del *Evangelio del Pseudo Mateo*, el cual se ha titulado así debido a que le fue añadida, como prólogo, una carta que San Jerónimo (342-420) había dedicado a Cromacio y a Heliodoro, y en la que el doctor de la Iglesia atribuye al evangelista Mateo "el libro que trata del nacimiento de la bienaventurada María y de la infancia del Salvador". Ahora bien, este apócrifo también ha sido atribuido a Santiago el Menor por otros manuscritos que se han encontrado.

El documento se considera escrito hacia mediados del siglo VI, por las ideas monásticas que expresa, pues es la época en que San Benito (480-547) implanta el

⁸ *Ibíd.*, p 132.

⁹ *Ibíd.*, pp. 150-153.

monaquismo en Occidente, si bien, basado en narraciones apócrifas que ya circulaban desde los siglos IV y V. La discordancia cronológica que hay entre el siglo en que fue escrito el apócrifo y el siglo en el que se escribió la carta, anterior al texto, se debe a que el autor quiso darle mayor fuerza a su relato y por ello anexó la carta: "Evidentemente, el autor quiere amparar su escrito con la autoridad de San Jerónimo, y por eso simula estas dos cartas [se refiere a la carta de Cromacio y Heliodoro a San Jerónimo y a la de éste dirigida a los primeros]. No debía ser éste fenómeno muy extraño en los siglos V-VI." ¹⁰

Este apócrifo describe así los hechos:

VII

1. El sacerdote Abiatar ofreció entonces cuantiosos dones a los pontífices para que éstos se la entregaran [se refiere a María] y él pudiera a su vez dársela en matrimonio a su propio hijo. Pero María por su parte se oponía resueltamente, diciendo: "No es posible que yo conozca varón o que varón alguno me conozca a mí". Pero los pontífices y sus parientes le decían: "Dios es honrado en los hijos y adorado en la posteridad, como siempre se ha observado en Israel". A lo que María repuso: A Dios se le honra sobre todo, con la castidad, como es fácil probar".

2. Antes de Abel no hubo justo alguno entre los hombres. Él agradó a Dios con sus ofrendas y fue cruelmente asesinado por quien disgustó al Señor. Sin embargo, obtuvo doble galardón: uno por sus oblacones y otro por su virginidad, ya que no consintió en su cuerpo polución alguna. Finalmente, también Elías fue arrebatado en carne mortal al cielo por haber conservado inmaculado su cuerpo. Esto es lo que he ido aprendiendo yo misma en el templo desde mi infancia: que una virgen puede hacerse grata a los ojos de Dios. Por ello he resuelto en mi corazón no conocer jamás varón alguno.

VIII

1. Y sucedió que, al llegar a los catorce años, los fariseos tomaron en ello pretexto para decir que era ya antigua la costumbre que prohibía habitar a cualquier mujer en el templo de Dios. Por esto se tomó la resolución de enviar un mensajero por todas las tribus de Israel, que convocara a todo el pueblo para dentro de tres días en el templo. Cuando estuvo reunido todo el pueblo, Abiatar se levantó, subió a las gradas más altas con el fin de ser visto y oído por todos, y, después de hacerse silencio, habló de esta manera: "Escuchadme, hijos de Israel; que vuestros oídos perciban mis palabras: Desde la edificación de este templo por Salomón han vivido en él vírgenes hijas de reyes, de profetas, de sumos sacerdotes y de pontífices, llegando a ser grandes y dignas de admiración. No obstante, en llegando a la edad conveniente, fueron dadas en matrimonio, siguiendo el ejemplo de las que anteriormente habían precedido y agradado a Dios de esta manera. Pero María ha sido la única en dar con un nuevo modo de seguir el beneplácito divino al hacer la promesa de permanecer virgen. Así pues, creo nos será posible averiguar quién es el hombre a cuya custodia debe ser encomendada, preguntándole a Dios y esperando su respuesta.

2. Agradó tal proposición a toda la asamblea. Echaron suerte los sacerdotes sobre las doce tribus de Israel, y ésta vino a recaer sobre la de Judá. Entonces dijo el sacerdote: "Vengan mañana todos los que no tienen mujer y traiga cada cual una vara en su mano". Resultó, pues, que entre los jóvenes vino también José trayendo su vara. Y el sumo sacerdote, después de recibirlas todas, ofreció un sacrificio e interrogó al Señor, obteniendo esta respuesta: "Mete todas las varas dentro del santo de los santos y déjalas allí durante un rato. Mándales que vuelvan mañana a recogerlas. Al efectuar esto, habrá una de cuya extremidad saldrá una paloma que emprenderá el vuelo hacia el cielo. Aquel a cuyas manos venga esta vara portentosa, será el designado para encargarse de la custodia de María".

3.- Al día siguiente todos vinieron con presteza. Y, una vez hecha la oblación del incienso, entró el pontífice en el santo de los santos para recoger las varas. Fueron éstas distribuidas sin que de ninguna saliera la paloma esperada. Entonces el pontífice Abiatar se endosó las doce campanillas juntamente con los ornamentos sacerdotales y entró en el santo de los santos, donde prendió fuego al sacrificio. Y,

¹⁰ *Ibid.*, p. 179, nota 2.

mientras hacía su oración, se le apareció un ángel que le dijo: "Hay entre todas las varas una pequeñísima, a la que tú has tenido en poco y has metido entre las otras. Pues bien: cuando saques ésta y se la des al interesado, verás como aparece sobre ella la señal de que te he hablado". La vara en cuestión pertenecía a José. Este estaba postergado por ser ya viejo y no había querido reclamar su vara por temor de verse obligado a hacerse cargo de la doncella. Y mientras estaba así en esta actitud humilde, como el último de todos, le llamó Abiatar con una gran voz, diciéndole: "Ven a recoger tu vara, porque todos estamos pendientes de ti". José se acercó lleno de temor, al verse tan bruscamente llamado del sumo sacerdote. Mas, cuando fue a extender su mano para recoger la vara, salió del extremo de ésta una hermosísima paloma, más blanca que la nieve, la cual, después de volar un poco por lo alto del templo, se lanzó al espacio.

4. Entonces el pueblo entero le felicitó diciendo: "Dichoso tú en tu ancianidad, ya que el Señor te ha declarado idóneo para recibir a María bajo tu cuidado". Los sacerdotes le dijeron: "Tómala, porque tú has sido el elegido entre todos los de la tribu de Judá". Mas José empezó a suplicarles con toda reverencia y a decirles lleno de confusión: "Soy viejo y tengo hijos. ¿Por qué os empeñáis en que me haga cargo de esta jovencita?" Entonces Abiatar, sumo sacerdote, dijo: "Acuérdate, José, cómo perecieron Datán, Abirón y Coré por despreciar la voluntad divina. Lo mismo te pasará a ti si no haces caso de este mandato del Señor". José repuso: "No seré yo quien menosprecie la voluntad de Dios, sino que seré custodio de la joven hasta que aparezca claro el beneplácito divino sobre quien de mis hijos ha de tomarla por mujer. Séanle dadas algunas de sus compañeras vírgenes, con las que pueda mientras tanto alternar". El pontífice Abiatar respondió: "Sí; le serán dadas algunas doncellas para su solaz hasta que llegue el día prefijado en que tú debas recibirla; pues has de saber que no puede contraer matrimonio con ningún otro".

5. Entonces José admitió a María juntamente con otras cinco doncellas que deberían acompañar a ésta en casa. Estas cinco muchachas se llamaban: Rebeca, Séfora, Susana, Abigea y Zahel, a las que los sacerdotes entregaron la seda y la púrpura juntamente con el jacinto, el lino y la escarlata. Echaron suertes entre sí para ver qué es lo que debía trabajar cada una, y a María le cupo en suerte trabajar la púrpura de que debía estar confeccionado el velo del templo.[...].¹¹

Como podemos apreciar, estos dos textos tienen muchas similitudes pero también numerosas diferencias. Por ejemplo, tenemos el caso de que en los dos documentos se habla de la participación de un sumo sacerdote pero el nombre del sacerdote es diferente. Así, en el *Protoevangelio de Santiago* el sacerdote se llama Zacarías y en el del *Pseudo Mateo*, Abiatar.

En el primer apócrifo no se dice nada acerca del voto de castidad de María como sí sucede y ampliamente en el segundo. También cambia la edad de María ya que en un texto se menciona que tiene 12 años y en el otro 14. Esto hace pensar que el segundo documento ya se encuentra un tanto alejado del mundo judío, porque para éste, según señala Carlos del Valle en su estudio sobre la *Misná*, las mujeres son menores de edad antes de cumplir doce años y son jóvenes de doce a doce años y medio. Después ya son consideradas adultas.¹² Para la Iglesia, en cambio, de manera tradicional la edad mínima requerida para que una mujer pueda contraer matrimonio válido es de 14 años cumplidos.

En los dos casos se habla del milagro de la vara para elegir al esposo de María, pero en un texto es un ángel del Señor quien se aparece al sacerdote y le ilustra acerca de cómo ha de suceder, y en el otro, son los fariseos los que deciden casar a María y convocar a todo Israel para elegirle esposo, y aunque también es por medio de un ángel, es Dios mismo

¹¹ *Ibid.*, pp. 196-200.

¹² Carlos del Valle, ed., *La Misná*, p.499, notas 27 y 29.

quien responde sobre el modo en que ha de acontecer la señal portentosa. Por otra parte, aquí se convoca a las doce tribus de Israel, echan suertes y la tribu de Judá es la afortunada. En cambio, en el anterior sólo se convoca a los viudos de la región de Judea.

Asimismo, en los dos escritos se habla de una paloma, pero, en el primer caso, la paloma surge de la vara y vuela sobre la cabeza de José, y en el segundo, emerge de la vara y se remonta hacia lo alto.

En los dos textos San José es viudo, viejo, tiene hijos y se muestra renuente a casarse con María precisamente por ser de edad avanzada y tener hijos.

De esta manera, por la lectura de los textos, se infiere que el Desposorio, o primera parte del enlace, consistió en la entrega que hacen de María a San José los sacerdotes, aunque no se menciona ceremonia o ritual alguno. En realidad, en ambos apócrifos se habla muy poco de la unión en sí. En el *Protoevangelio de Santiago* solamente se dice -después de la Elección de San José-: "Y él [San José] lleno de temor la recibió bajo su protección [a María]. Después le dijo: 'Te he tomado del templo; ahora te dejo en mi casa y me voy a terminar mis construcciones. Pronto volveré. El Señor te guardará'" (IX,3). Y por su parte, en el *Evangelio del Pseudo Mateo* se narra así: "El pontífice Abiatar respondió: 'Sí; le serán dadas algunas doncellas para su solaz hasta que llegue el día prefijado en que tú debas recibirla, pues has de saber que no puede contraer matrimonio con ningún otro'. Entonces José admitió a María juntamente con otras cinco doncellas que deberían acompañar a ésta en casa." (VIII,4-5). Tal como queda así relatado en estos apócrifos, el matrimonio de María y José, sólo consistió en el recibimiento de María en casa de José, sin ceremonia alguna.

En el primer apócrifo José recibe inmediatamente a María en su casa, en cambio en el segundo no queda claro, porque en el pasaje que transcribí arriba se dice que ella fue admitida por José junto con cinco doncellas en casa, pero después, en el episodio posterior a la Anunciación, el ángel que le habla en sueños a San José le dice "no tengas reparo en admitir a María como esposa tuya"¹³. Sin embargo, lo importante es que en ambas narraciones la unión de María y José se realiza en dos partes. La primera o desposorio consistente en la elección de San José como consorte y la consecuente entrega que le hacen los sacerdotes de María, y la segunda o matrimonio en que José admite o recibe a María en

¹³ En el capítulo XI, en el versículo 1 del "Evangelio del Pseudo Mateo" en Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 203, se narra de esta forma lo que pasa después de que José se entera de que María está encinta:

"XI

1. Estaba ya determinado a levantarse de noche y huir a algún lugar desconocido, cuando se le apareció un ángel de Dios y le dijo: "José, hijo de David, no tengas reparo en admitir a María como esposa tuya, pues lo que lleva en sus entrañas es fruto del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, que se llamará Jesús, porque será quien salve a su pueblo de sus pecados". Levantándose José del sueño y dando gracias al Señor, su Dios, contó a María y a sus compañeras la visión que había tenido. Y, consolado por lo que se refería a María, le dijo a ésta: 'He hecho mal en abrigar sospechas contra ti'".

Por medio de lo que el ángel dice a José con referencia a que admita a María como su esposa, podemos creer que se está indicando que María no vivía en la casa de José, pero como después sólo se dice que José se disculpa con ella y ya no se aclara si José la recibe o no, también podemos entender que María ya estaba viviendo en casa de José y que, por lo mismo, ya no era necesaria tal aclaración.

su casa. En esto último coinciden con el *Evangelio según San Mateo*. Aunque hay que tener en cuenta que en los apócrifos el matrimonio se lleva a cabo antes de la Anunciación y en el sinóptico después. Como de la primera parte no se dice nada en los sinópticos no podemos comparar.

Pasemos ahora al siguiente *Evangelio Apócrifo* que hace referencia del evento de los Desposorios. Se le conoce como *Libro sobre la natividad de María*, y al parecer data del siglo IX. Durante la Edad Media se le atribuyó a San Jerónimo, por lo que se incluyó en su *Historia Ioachim et Annae*, e incluso en la actualidad, todavía se encuentra integrado dentro de sus obras (PL 30, 297-305). Esta situación se debe sobre todo a que su *Carta a Cromacio y Heliodoro* se introdujo, al igual que en el caso del *Evangelio del Pseudo Mateo*, como prólogo al *De Nativitate Mariae*. Este es el apócrifo que se incluye íntegramente en la *Leyenda Áurea* de Jacobo de la Vorágine.¹⁴

Los pasajes que corresponden a la elección de San José como esposo de María y sobre su unión con ella cuentan los hechos así:

VII

1. Mas la virgen del Señor iba adelantando en las virtudes al par que aumentaba en edad; y, según las palabras del salmista, su padre y su madre la abandonaron, pero Dios la tomó consigo. Diariamente tenía trato con los ángeles. Asimismo gozaba todos los días de la visión divina, la cual la inmunizaba contra toda clase de males y la inundaba de bienes sin cuento. Así llegó hasta los catorce años, haciendo con su conducta que los malos no pudieran imaginar en ella nada reprehensible y los buenos tuvieran su vida y su comportamiento por dignos de admiración.

2. Solía entonces anunciar públicamente el sumo pontífice que todas las doncellas que vivían oficialmente en el templo y hubiesen cumplido la edad convenida retornaran a sus casas y contrajeran matrimonio, de acuerdo con las costumbres del pueblo y el tiempo de cada una. Todas se sometieron dócilmente a esta orden menos María, la Virgen del Señor, quien dijo que no podía hacer aquello. Dio como razón el que estaba consagrada al servicio de Dios espontáneamente y por voluntad de sus padres, y que además había hecho al Señor voto de virginidad, por lo que no estaba dispuesta a quebrantarlo por la unión matrimonial. Viose entonces en gran aprieto el sumo sacerdote, pensando por una parte que no debía violarse aquel voto para no contravenir a la Escritura, que dice: *Haced votos al Señor y cumplidlos*, y no atreviéndose por otra a introducir una costumbre desconocida para el pueblo. Así, pues, mandó que, con ocasión de la fiesta ya cercana, se presentaran todos los hombres de Jerusalén y sus contornos para que su consejo pudiera darle luz sobre la determinación que había de tomarse en asunto tan difícil.

3. Realizado el plan, fue sentir de todos que debía consultarse al Señor sobre esta cuestión. Se pusieron, pues, en oración y el sumo sacerdote se acercó para consultar a Dios. Y al momento se dejó sentir en los oídos de todos una voz proveniente del oráculo y del lugar del propiciatorio. Decía esta voz que, en conformidad con el vaticinio de Isaías, debía buscarse alguien a quien se encomendase y con quien se desposase aquella virgen. Pues es bien sabido que Isaías dice: "Brotará un tallo de la raíz de Jesé y se elevará una flor de su tronco. Sobre ella reposará el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y piedad. Y será inundada del espíritu de temor del Señor".

4. De acuerdo, pues, con esta profecía, mandó que todos los varones pertenecientes a la casa y familia de David, aptos para el matrimonio y no casados, llevaran sendas varas al altar. Y dijo que el dueño de la vara, que una vez depositada hiciera germinar una flor y en cuyo ápice se posara el Espíritu del Señor en forma de paloma, sería el designado para ser custodio y esposo de la Virgen.

¹⁴ Cfr. *Ibidem.*, p.243.

VIII

1. Allí estaba, como uno de tantos, José, hombre de edad avanzada que pertenecía a la casa y familia de David. Y mientras todos por orden fueron depositando sus varas, éste retiró la suya. Al no seguirse el fenómeno extraordinario anunciado por el oráculo, el sumo sacerdote pensó que se debía consultar de nuevo al Señor. Este respondió que precisamente había dejado de llevar su vara aquel con quien debería desposarse la Virgen. Con esto quedó José descubierto, pues nada más depositar su vara se posó sobre su extremidad la paloma procedente del cielo. Esto patentizó bien a las claras que era él con quien debía desposarse a la Virgen.

2. Se celebraron, pues, los esponsales como de costumbre y José se retiró a la ciudad de Belén para arreglar su casa y disponer todo lo necesario para la boda. María por su parte, la Virgen del Señor, retornó a la casa de sus padres en Galilea acompañada de las siete doncellas coetáneas suyas y compañeras desde la niñez, que le habían sido dadas por el sumo sacerdote.

[Pasaje de la Anunciación]

X

1. José, pues, se trasladó de Judea a Galilea pensando contraer matrimonio con su esposa virgen, después de haber transcurrido ya tres meses y estando para cumplirse el cuarto desde que celebraron los esponsales. Entre tanto, al ir aumentando poco a poco el embarazo, empezaron a manifestarse las señales de su maternidad. Esto no podía quedar oculto a José, quien tratando a la Virgen con bastante intimidad y hablando con ella familiarmente, como esposo que era, vino a darse cuenta de que estaba efectivamente encinta. Y empezó a ser presa de la agitación y de la zozobra, no sabiendo qué partido tomar. Por una parte, su condición de varón justo no le permitía entregarla; y por otra, piadoso como era, no quería difamarla con la sospecha de fornicación. Por ello se inclinaba a disolver el matrimonio y abandonarla en secreto.

2. Pero mientras trazaba este plan, he aquí que el ángel del Señor se le apareció en sueños, diciéndole: "José, hijo de David: no temas (esto es: no admitas sospecha de fornicación de la Virgen, ni pienses desfavorablemente de ella, ni tengas reparo en contraer con ella matrimonio), porque lo que en ella ha nacido y es ahora causa de angustia para tu alma no es obra de un hombre, sino del Espíritu Santo. Pues siendo ella la única virgen entre todas las madres, ha de dar a luz al Hijo de Dios, a quien darás por nombre Jesús (esto es: Salvador), porque El ha de salvar al pueblo de sus propios pecados". Así pues, José siguió el mandato del ángel y contrajo matrimonio con María. Mas no la conoció, sino que le proporcionó castamente amparo y cobijo. Ya estaba para cumplirse el noveno mes después de la concepción, cuando José, tomando consigo a María y todas las cosas que les eran necesarias, se dirigió a la ciudad de Belén, que era su lugar de origen. Y sucedió que mientras allí se encontraban, se cumplieron los días de dar a luz. Y alumbró su hijo primogénito, nuestro Señor Jesucristo, como enseñaron los Evangelistas, el cual juntamente con el Padre y el Espíritu Santo vive y reina por todos los siglos de los siglos.¹⁵

Como podemos notar, con respecto a los dos anteriores apócrifos, y sobre todo con el primero, el *Libro sobre la Natividad de María* muestra numerosas diferencias. Una de las más importantes es, que no sólo señala que la unión de María y José se lleva a cabo con cierta formalidad en cada una de sus dos partes, sino que nos proporciona el único dato que hasta ahora tenemos sobre la ceremonia nupcial de María y José: "Se celebraron, pues, los esponsales *como de costumbre* y José se retiró a la ciudad de Belén para arreglar su casa y disponer todo lo necesario para la boda [el subrayado es mío]". (VIII, 2).¹⁶ De esta forma el autor nos indica -aunque sólo sea en forma muy imprecisa- que hubo un rito de compromiso según alguna tradición, y además, que hubo otro rito para la boda en sí, lo que

¹⁵ *Ibid.*, pp. 252-255, 257-258.

¹⁶ El tipo de ceremonia al que puede estarse refiriendo el autor del apócrifo es un tema que analicé en el primer capítulo.

queda más claro cuando -ya habiendo sucedido la Anunciación- afirma: "José siguió el mandato del ángel y contrajo matrimonio con María." (X,2). Aunque lamentablemente de esto último no proporcione más información o alguna descripción. Asimismo es muy interesante el hecho de que el autor especifica de forma manifiesta que después de haberse efectuado el desposorio José se fue a su casa, que estaba en Belén y María se fue a Galilea, a casa de sus padres acompañada de siete vírgenes. Esto demuestra la gran preocupación del autor por evitar las confusiones que se presentan en los textos precedentes en los que parece que se va a dejar un lapso de tiempo para que María pase a la casa de San José y después parezca que pasa inmediatamente. Además aclara que efectivamente pasó un tiempo determinado entre el desposorio y la boda, durante el cual se presenta la Anunciación. Esto es, que María estaba desposada con San José, pero no vivía con él cuando María concibe a Jesucristo, con lo que el autor salvaguarda la virginidad de María.

En cuanto a otro tipo de especificaciones, encontramos que con respecto al milagro de la vara para la elección de San José, también hay importantes variantes. En primer lugar, el autor de este apócrifo se basa sobre el *Libro del profeta Isaías* (XI, 1-3) y, en segundo, como consecuencia de lo anterior, introduce una gran novedad: siguiendo al profeta, relaciona la vara de José con la Vara de Jesé; siendo este escrito donde aparece por vez primera la idea de que la vara florece además de posarse sobre ella una paloma, la cual, ya no es una simple paloma como en los apócrifos anteriores, sino que es Dios mismo, quien, en la persona del Espíritu Santo, en su manifestación de nívea paloma, desciende desde lo alto y se posa sobre la vara, contrariando a los anteriores textos en los que se dice que de la vara surge la paloma. Por tanto, a partir de este escrito, el hecho milagroso de la vara florida es signo profético de elección divina que identifica a San José como descendiente de David y padre de Jesucristo, cuya alegoría es precisamente la vara florida sobre la que se posa el Espíritu de Dios.¹⁷

A pesar de que aquí también se habla de un sumo sacerdote, el nombre de éste es diferente a los de los otros apócrifos. De hecho, en los capítulos tocantes a los sucesos de la elección de San José como esposo de la Virgen y en el de la unión de éstos, no se le llama

¹⁷ El texto de *Isaías* dice así:

XI.

1. Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará.
2. Reposará sobre él el espíritu de Yahveh:
espíritu de sabiduría e inteligencia,
espíritu de consejo y fortaleza,
espíritu de ciencia y temor de Yahveh.
3. Y le inspirará en el temor de Yahveh.
No juzgará por las apariencias,
ni sentenciará de oídas. [...]

Biblia de Jerusalén. Edición manual, p. 1017. Es importante tener en cuenta que esta profecía de Isaías está referida al Mesías descendiente de David, es decir, a Jesucristo. Jesé era padre de David y antepasado de todos los reyes de Judá y también del Mesías. En los Evangelios de *Mt. 1*, 6-16 y *Lc 3*, 23-38 se encuentra detallada la genealogía de Cristo incluyendo a Jesé. En su *Carta a los Romanos 15*, 12, San Pablo ya hace referencia a la profecía y alude a Cristo como el retoño de Jesé.

por ningún nombre, únicamente se alude a él como el Sumo Pontífice.¹⁸ Es en el pasaje correspondiente al Rechazo de la ofrenda de San Joaquín¹⁹ donde se le menciona con el nombre de Isacar. Sin embargo, hay que tener en cuenta que entre el episodio del rechazo de la ofrenda de San Joaquín y el desposorio de María y José pasaron 12 ó 14 años de diferencia, por lo que podría no ser el mismo sacerdote.

Acerca de la edad de María, el autor de este apócrifo coincide con el del *Ps. Mateo* en señalar que la Virgen tenía 14 años al momento de desposarse con José, lo cual seguramente es por la influencia de la legislación canónica, al igual que en el apócrifo anterior.

Ahora bien, como afirmé anteriormente, el *Libro* concuerda más en diversos aspectos de la historia con el *Evangelio del Pseudo Mateo* que con el *Protoevangelio de*

¹⁸ Como podemos observar, en los primeros tres apócrifos se habla de la intervención de un Sumo Sacerdote en el desposorio de María con José. Acerca de las vestiduras, privilegios y deberes de los sumos sacerdotes, vide: *Levítico VIII*, 1-13; *Eclesiástico XLV*, 7-21 y *Éxodo XXVIII*, 1-43.

Con la intención de que se pueda comprender mejor la actitud de los sacerdotes en los apócrifos, he transcrito la versión del *Libro del Eclesiástico*. [en F. Torres Amat (tr.), *op. cit.*, pp. 754-755]:

XLV

7. [Dios] Ensalzó a Aarón, hermano de Moisés y semejante a él, de la tribu de Leví.
8. Asentó con él un pacto eterno; y dióle el sacerdocio de la nación, y lo llenó de felicidad y gloria.
9. Ciñóle con un cingulo precioso y lo vistió con vestiduras de gloria; y honróle con ornamentos de mucha majestad.
10. Pusóle la túnica talar sobre la túnica interior, y dióle el efod o espaldar, y puso alrededor de la orla de la vestidura talar muchísimas campanillas de oro,
11. para que sonasen cuando se moviese, y se oyese su sonido entrar en el templo, a fin de excitar la atención en los hijos de su pueblo.
12. Púsóle el racional, o pectoral santo, tejido de oro, y de jacinto, y de púrpura, obra de un varón sabio, dotado de verdadera prudencia;
13. labor artificiosa, hecha de hilo de púrpura, torcido, con piedras preciosas engastadas en oro, esculpidas por industrioso lapidario, tantas en número cuantas eran las tribus de Israel, y para memoria de éstas.
14. Sobre su mitra colocó una diadema o lámina de oro, donde estaba esculpido el sello de santidad, ornamento de gloria, obra primorosa, que en su belleza se llevaba tras sí los ojos.
15. No se han visto antes de este adorno sacerdotal cosas tan preciosas, desde que el mundo es mundo.
16. Jamás las vistió o usó hombre alguno de otra gente, sino solamente los hijos de éste y sus nietos perpetuamente.
17. Sus sacrificios eran diariamente consumidos con el fuego.
18. Moisés le llenó o consagró las manos, y ungiéndole con el óleo sagrado.
19. A él fue concedido, y a su descendencia por un pacto o promesa eterna, y duradera como los cielos el ejercer las funciones del sacerdocio y cantar las alabanzas de Dios, y en su nombre bendecir solemnemente a su pueblo.
20. El Señor lo escogió entre todos los vivientes para que le ofreciese los sacrificios, y el incienso, y olor suave; a fin de que haciendo con eso memoria de su pueblo, se le mostrase propicio.
21. Dióle también autoridad acerca de sus preceptos y leyes judiciales, para enseñar a Jacob los mandamientos, y dar a Israel la inteligencia de su ley.

¹⁹ En el "Libro sobre la Natividad de María" II, I, en Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 246, se lee: "Estaba ya próxima la fiesta de la Dedicación del templo y Joaquín se dirigió a Jerusalén en compañía de algunos paisanos suyos. Era sumo sacerdote a la sazón Isacar. Este, al ver a Joaquín entre sus conciudadanos dispuesto con ellos a ofrecer sus dones, le menospreció y desdeñó sus presentes..."

Santiago. En ambos, *Libro y Evangelio del Pseudo Mateo*, se hace hincapié en que María se consagra virginalmente a Dios. La comunicación divina que orienta al sacerdote sobre el modo como había de escogerse un esposo para María es hecha directamente por Dios y no como en el *Protoevangelio*, en donde es efectuada por medio de un ángel, y tanto en el apócrifo del *Pseudo Mateo* como en el del *Libro sobre la Natividad de María* se comenta que María es acompañada por doncellas al salir del templo, con la diferencia de que en el primero se habla de cinco doncellas y en el segundo de siete.

Con respecto a la convocatoria que se hace para elegir un pretendiente para María, también se aproximan más el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María*, ya que en el del *Pseudo Mateo* se llama a todas las tribus de Israel y en el *Libro* se convoca a los hombres pertenecientes a la casa y familia de David que estuvieran aptos para el matrimonio y que no fueran casados. En cambio, en el *Protoevangelio* se convoca solamente a los viudos en general. Por esto, a mi parecer, el *Libro* se acerca más a la idea del *Evangelio del Pseudo Mateo* que a la del *Protoevangelio*, pues en este último la restricción que se impone a los pretendientes es que sean viudos y en los otros dos apócrifos lo que importa es la estirpe.

Ahora bien, acerca de esta convocatoria, me gustaría también señalar que en el *Libro* se especifica que los pretendientes no sólo debían pertenecer a la casa y familia de David sino que también debían estar aptos para el matrimonio y no estar casados. Por esta condición se contrasta más el hecho de que se eligiera a un viejo entre jóvenes. En realidad, lo mismo sucede en el *Evangelio del Ps. Mateo*, en donde "entre los jóvenes" llega José, quien por ser ya viejo no quiere reclamar su vara posteriormente. La diferencia de esta versión con la del *Protoevangelio* y con la del *Ps. Mateo* es que no se refiere que San José fuera viudo o que tuviera hijos.

También considero conveniente apuntar que el autor de este texto muestra mayor conocimiento de las *Escrituras* que los autores de los apócrifos anteriores, v.gr., su mención de la profecía de Isaías, y que además se apega un poco a los *Evangelios Sinópticos*, v. gr., el último párrafo del texto transcrito, en donde dice: "...como enseñaron los evangelistas...". Por otra parte, esta versión es la más completa de todas, la más detallada y con mayor fundamento bíblico.

Para finalizar, dentro de esta serie de relatos apócrifos primigenios que dieron la base legendaria a las vidas de San José y de la Virgen, incluyendo, por supuesto, a los episodios que versan sobre la elección de San José como esposo de María y su consiguiente unión y que por ende, también sirvieron como fuentes para otros escritos posteriores de la vida de los integrantes de la Sagrada Familia, se encuentra la *Historia de José el Carpintero*; la que preferí colocar hasta el final de este apartado porque no se le considera heredera del *Protoevangelio* y en consecuencia no participa de la tradición de los apócrifos anteriores.²⁰

²⁰ *Vide supra*, p. 57, en donde siguiendo la idea de Aurelio de Santos Otero afirmo que tanto el *Evangelio del Pseudo Mateo* como el *Libro sobre la Natividad de María* son dos interpretaciones latinas del texto griego del *Protoevangelio* por las que fue conocida esta vertiente en el ámbito de la Cultura Occidental.

Se piensa que el manuscrito original ha de haberse realizado hacia los siglos IV o V, siendo, por lo tanto, anterior al *Evangelio del Pseudo Mateo* y al *Libro sobre la Natividad del María*.²¹ En siglos pasados este libro sólo se conocía por una redacción árabe proveniente de Egipto, la cual, en realidad, era la versión tomada de un original copto, el cual, a su vez, fue basado sobre un original griego.²² El manuscrito árabe se localiza en la Biblioteca Nacional de París. En 1722, G. Wallin publicó el relato sosteniéndose en esta última versión. Posteriormente se han encontrado y publicado otras interpretaciones del mismo texto.

En el siglo XVI el fraile dominico milanés Isidoro de Isolano (h. 1470 a 1480- h. 1525 a 1530)²³ tuvo conocimiento de una versión latina de este apócrifo, y creyendo que el original era hebreo lo consignó así en su opúsculo titulado *Summa de donis S. Ioseph*, publicado en Pavía en 1522²⁴ Quizá por el afán de darle mayor autoridad al escrito se retomó esta idea de Isolano y se incluyó en la introducción del texto una referencia que señala que fue el mismo Cristo quien narró a los apóstoles esta historia y que fueron estos últimos los que depositaron el relato en la biblioteca de Jerusalén.

Así pues, el texto que aquí presento es la llamada versión *boháirica*, basada fundamentalmente sobre el códice *Vaticanus LXVIII*, y que según Aurelio de Santos Otero es la versión más completa de todas²⁵ El relato ha sido redactado en primera persona ya que

²¹ Es importante resaltar la indicación de Aurelio de Santos Otero sobre el hecho de que los cristianos de Egipto o coptos profesaban un culto a San José desde los primeros años de Nuestra Era. Al parecer, este escrito era leído con ocasión de la fiesta de San José:

“La forma literaria de la presentación parece dar al apócrifo el carácter de lectura litúrgica leída en los monasterios coptos con motivo de la fiesta de San José. De hecho consta que fueron los cristianos de Egipto su primeros en celebrar esta festividad.” [*op. cit.*, p. 340]

Por su parte, Fray Bonifacio Llamera O.P. en su *Teología de San José*, p. 338, nos aclara que en la Iglesia romana

“...el culto público [de índole oficial y solemne, aprobada y ejercida por la Iglesia] tardó en manifestarse. En la Iglesia oriental se encuentra antes. La tradición lo remonta hasta el siglo II. En los siglos IV y V ya se encuentran testimonios más decisivos.”

Asimismo, en la p. 340 subraya que

“No se puede precisar exactamente cuándo empezó el culto público de san José. Es indudable que las Iglesias de Oriente se adelantaron a las Occidentales en este punto, [y que] lo mismo sucedió con el culto de la Virgen María, Madre de Dios.”

²² Santos Otero señala que “la redacción *sahídica* comprende sólo los capítulos 13-21 de la versión árabe; la *boháirica*, sin embargo, se presenta completa. [y que] Un estudio del texto copto demuestra que ambas redacciones provienen de un original griego.” *Op. cit.*, pp. 339-340, nota 6.

Para mayor información sobre las versiones y ediciones que se han hecho del apócrifo véase: “Ediciones y versiones” en *Ibid.*, pp. 340-341.

²³ B. Llamera, O.P., *op. cit.*, pp. 345-348.

²⁴ Con respecto a la idea de Isolano, A. de Santos Otero advierte en una cita lo siguiente.

“Horum (Orientalium) in ecclesiis solet vita quaequam Sancti Ioseph legi: Haec de hebraeo in latinum deducta a viro catholico, et Romanam Ecclesiam debita veneratione prosequente, ad manus meas devenit. [(Los Católicos de Oriente) leen en sus iglesias cierta vida de San José, cuya traducción -transcrita del hebreo al latín por un católico que obedece a la Iglesia romana- ha llegado hasta mis manos.] *Op. cit.*, pp. 339-*Summa de donis S. Ioseph* (Pavía 1522) en B. Llamera, O.P.; *Teología de San José*, p. 645: 340, nota 6.

²⁵ *Vide supra*, nota 22.

-como señalé arriba- fue el mismo Jesucristo quien supuestamente lo contó a sus apóstoles y éstos quienes lo escribieron. Los fragmentos que son de nuestro interés son los siguientes:

II. VIUDEZ DE JOSÉ.

1. Había un hombre llamado José, oriundo de Belén, esa villa Judía que es la ciudad del rey David.- 2. Estaba muy impuesto en la sabiduría y en su oficio de carpintero.- 3. Este hombre, José, se unió en santo matrimonio a una mujer que le dio hijos e hijas: cuatro varones y dos hembras, cuyo nombres eran: Judas y Josetos, Santiago y Simón; sus hijas se llamaban Lisia y Lidia.- 4. Y murió la esposa de José, como está determinado que suceda a todo hombre, dejando a su hijo Santiago niño aún de corta edad.- 5. José era un hombre justo y alababa a Dios en todas sus obras. Acostumbraba a salir forastero con frecuencia para ejercer el oficio de carpintero en compañía de sus dos hijos, ya que vivía del trabajo de sus manos en conformidad con lo dispuesto en la ley de Moisés.- 6. Este varón justo de quien estoy hablando es José, mi padre según la carne, con quien se desposó en calidad de consorte mi madre, María.

III. MARÍA EN EL TEMPLO.

1. Mientras mi padre José permanecía en su viudez, mi madre, por su parte, la buena y bendita entre las mujeres, vivía en el templo, sirviendo a Dios en toda santidad, y tenía ya cumplidos los doce años. Había pasado sus tres primeros años en la casa de sus padres, y los nueve restantes en el templo del Señor.- 2. Y, al ver los sacerdotes que la santa doncella llevaba una vida ascética y penetrada del temor de Dios, hablaron entre sí y dijeron: Busquemos un hombre de bien y desposémosla con él hasta que llegue el momento de su matrimonio, no sea que por descuido nuestro le sobrevenga en el templo el período de su purificación e incurramos en un grave pecado.

IV. DESPOSORIOS DE MARÍA Y JOSÉ.

1. Entonces convocaron a la tribu de Judá y tomaron de ella doce familias (hombres) en correspondencia con el nombre (número) de cada una de las doce tribus.- 2. La suerte recayó sobre el buen viejo José, mi padre según la carne.- 3. Dijeron, pues, los sacerdotes a mi madre, la Virgen: "Vete con José y estate sumisa a él hasta que llegue la hora de celebrar tu matrimonio.- 4. 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.- 5.- Cuando, pues, José la hubo acomodado en su casa, partió para aquel sitio donde ejercía su oficio de carpintero.- 6. Y mi madre María vivió dos años en su casa hasta que llegó el momento feliz.

V. LA ENCARNACIÓN.

1. Y al decimocuarto año de su edad vine yo, Jesús, vuestra vida, a habitar en ella por mi propio deseo.- 2. Y a los tres meses de su embarazo volvió el candoroso José de sus ocupaciones. Mas, al encontrar a mi madre encinta, presa de la turbación y del miedo, pensó abandonarla secretamente. Y fue tan grande el disgusto que no quiso comer ni beber (aquel día).

VI. VISIÓN DE JOSÉ.

I. Mas, durante la noche, he aquí que, por mandato de mi Padre, se le apareció en una visión Gabriel, el arcángel de la alegría, y le dijo: "José, hijo de David, no tengas reparo en admitir en tu compañía a María, tu esposa. Has de saber que el que ha sido concebido en sus entrañas es fruto del Espíritu Santo.- 2. Dará, pues, a luz un hijo, a quien tú pondrás por nombre Jesús. El apacentará a los pueblos con cayado de hierro".- 3. El ángel desapareció por fin. Y José, en levantándose del sueño, cumplió lo que le había sido ordenado admitiendo a María consigo.

XIV. ENFERMEDAD DE JOSÉ.

1. Y sucedió que, al volver a su domicilio habitual de Nazareth, se vio atacado por la enfermedad que había de llevarle al sepulcro.- 2. Esta se presentó más alarmante que en ninguna otra ocasión de su vida, desde el día en que nació.- 3. He aquí (resumida) la vida de mi querido padre José:- 4. Al llegar a

los cuarenta años, contrajo matrimonio, en el que vivió otros cuarenta y nueve. Después que murió su mujer, pasó un año solo.- 5. Mi madre pasó luego dos años en su casa, después que los sacerdotes se la confiaron con estas palabras: "Guárdala hasta el tiempo en que se celebre vuestro matrimonio".- 6. Al comenzar el tercer año de su permanencia allí -tenía a la sazón quince años de edad- me trajo al mundo de un modo misterioso, que nadie entre toda la creación pudo conocer a excepción de mí, mi Padre y el Espíritu Santo, que formamos una unidad..²⁶

De este último apócrifo consideré necesario no sólo transcribir el capítulo específico sobre los desposorios de María y José, ya que por ser éste extremadamente corto no contiene muchos detalles relevantes, tales como las edades de María y José, mención de la viudez de José, etc., los que sí son contados en los demás capítulos. Tales pormenores los consideré sustanciales para poder comparar la versión que nos ofrece este texto con las de los apócrifos anteriores y de esta manera aclarar con mayor facilidad las analogías y las diferencias que existen entre ellos, logrando, de este modo, una visión más completa y precisa de las dos vertientes que dan origen a la leyenda.

De entre las semejanzas encontré que coincide con el *Protoevangelio de Santiago* en que María tenía 12 años al momento de desposarse con José. Asimismo, concuerda con el *Protoevangelio* y con el *Evangelio del Pseudo Mateo* en que José era viudo y tenía hijos. Está al unísono con todos, incluyendo al *Libro sobre la Natividad de María*, en el hecho de que San José era de edad avanzada. Por lo demás, al igual que el *Evangelio del Pseudo Mateo*, menciona que de la Tribu de Judá ha de escogerse al prometido de María, pero con la diferencia de que en la *Historia de José el Carpintero* son solamente 12 hombres de esta tribu a quienes se les convoca.

En cuanto a las diferencias, la más sobresaliente es que en el relato se da prioridad a José sobre María, siendo él la figura central de la historia. Es notorio además, que mientras esta última interpretación es extraordinariamente parca en muchos episodios relatados con gran prolijidad en las anteriores (v. gr., la situación de María en el templo; el modo en que los sacerdotes convienen en escogerle esposo a María, etc.) e incluso llega a omitir partes importantes (v. gr., el milagro de la vara y el de la paloma), al mismo tiempo es muy extensa en otros asuntos. Así, tenemos que nos dice datos que no se mencionan en los demás apócrifos. Por ejemplo, la noticia sobre la edad de José al momento de casarse por vez primera, el número de años que duró casado y cuándo se casó por segunda ocasión, con María. Nos indica también los nombres de sus hijos y de sus hijas. Asimismo, es muy novedosa la forma en que se elige a San José como esposo de María, ya que es totalmente diferente a la presentada por los apócrifos de la vertiente del *Protoevangelio de Santiago*. En este texto, los sacerdotes escogen a San José por medio de un sorteo, pues se dice que la "suerte recayó sobre el buen viejo José..." (IV, 2). Sin embargo, es un sorteo en el que no interviene para nada la voluntad divina.

Es interesante observar que también señala que el enlace de la sagrada pareja se lleva a cabo en dos partes, coincidiendo nuevamente con los *Evangelios Sinópticos*, y con los apócrifos de la vertiente occidental. Sin embargo, no precisa ninguna formalidad. De hecho todo lo que se dice es que los sacerdotes le dicen a María que se vaya con José hasta

²⁶ A. de Santos Otero, *op. cit.*, pp. 342-344, 347-348.

que llegara el momento de celebrar su matrimonio, y entonces José se llevó a María a su casa. Por las instrucciones de los sacerdotes parecería que se iba a dejar un periodo de tiempo antes de que María pasara a la casa de José, pero por lo que se dice a continuación, parece que fue inmediatamente después de que le es entregada como consorte..

Estos son los únicos datos concretos que nos proporciona la *Historia de José el Carpintero* acerca de la unión de la Virgen con San José, pues no indica nada sobre alguna solemnidad en sí. Es decir, que en este apócrifo se vuelve a la idea de que María le es encomendada a José sin que se realice ningún tipo de ritual nupcial, pues como puede apreciarse en la transcripción del texto, posteriormente a la elección de San José como esposo de la Virgen solamente se señala lo siguiente: "Dijeron, pues, los sacerdotes a mi madre la Virgen; 'Vete con José y estate sumisa a él hasta que llegue la hora de celebrar tu matrimonio.' Entonces José llevó a María, mi madre, a su casa. [...]. (IV, 3-4). Ahora bien, en el caso de la segunda parte del enlace es manifiesto que efectivamente el autor considera una celebración o ceremonia para realizarla, puesto que habla de "la hora de celebrar tu matrimonio". Sin embargo, retorna a presentar el acontecimiento de la admisión de María en casa de José sin aclarar la existencia de alguna formalidad.

Así pues, para finalizar este apartado creo conveniente recalcar que desde estas primeras fuentes literarias apócrifas el evento de los Desposorios de María y José se encuentra definitivamente relacionado con las historias de cada uno, ya sea de la Virgen, como es el caso de las primeras tres o de San José, como es la última.

Por otro lado, también es necesario aclarar que en los *Evangelios Apócrifos* se habla más de todo lo que rodea al desposorio y al matrimonio de María y José que sobre estos mismos propiamente: Los relatos comienzan con la presura de los sacerdotes por casar a María para que ya no viva en el templo al momento de alcanzar su pubertad.²⁷ Buscan un esposo adecuado para ella con la mediación de Dios y el elegido es José. Los sacerdotes comprometen a los novios, acto que constituye el desposorio, y se señala sin ningún ritual y después se lleva a cabo el matrimonio que es la admisión de la novia en casa del esposo y el cual también es dicho sin ningún protocolo. Con excepción del *Libro sobre la Natividad de María* y posiblemente del *Evangelio del Pseudo Mateo*, en los apócrifos, el desposorio y el matrimonio se realizan con anterioridad al episodio de la Anunciación.

Así, los cuatro *Evangelios Apócrifos* analizados, coinciden en que el matrimonio de María y José se lleva a cabo en dos partes, como se indica también en los *Evangelios Sinópticos*, si bien, nunca delinear la forma o ritual bajo el que se realiza. En cuanto a la primera parte o compromiso el único texto apócrifo que nos brinda un indicio es el *Libro sobre la Natividad de María* que comenta que los esponsales de María y José se celebraron "como de costumbre". En cambio, en los demás apócrifos solamente se habla acerca de que los sacerdotes encomiendan a la Virgen a San José para que la custodie en lo que se realiza

²⁷ Acerca del concepto de que María no debía de permanecer en el templo al momento de llegar a su pubertad, los autores de los apócrifos seguramente se basaron sobre la tradición hebrea que considera impura a toda mujer que se encuentre en período de menstruación, y, por consiguiente, juzgan de la misma forma a todo lo que esté en contacto con ella. *Cfr. Levítico XV, 19-28.*

la segunda parte de la unión, la que consiste en que José reciba en su casa a su prometida y de la cual tampoco comentan ningún tipo de ritual.

Acerca del tiempo que transcurre desde que María y José se desposan hasta que se casan, en el *Apócrifo del Protoevangelio* y en la *Historia de José el Carpintero* parece que es inmediato, en cambio, en el *Libro sobre la Natividad de María* hay cuatro meses de diferencia y por su parte, en el *Evangelio del Pseudo Mateo* no queda claro si el matrimonio se realiza inmediatamente, o bien, después de nueve meses.²⁸

Es interesante observar que en estos cuatro relatos apócrifos siempre están entrelazados el episodio de la elección de San José y su desposorio con María, ya que -según los mismos textos- éste ocurre inmediatamente después de la elección y ésta, a su vez, tiene su razón de ser en el desposorio; de tal suerte, que ambos episodios siempre están muy unidos. Además, como mencioné arriba, el ritual del desposorio no se describe en ninguno de los textos, por lo que se le resta importancia y resalta mucho más todo lo relacionado con la elección de San José.

Ahora bien, a pesar de que, como expuse al principio, Aurelio de Santos Otero indica que de la versión griega del *Protoevangelio de Santiago* se hacen dos versiones latinas que son las del *Evangelio del Pseudo Mateo* y la del *Libro sobre la Natividad de María*, es evidente que guardan numerosas diferencias entre ellas, siendo la versión del *Libro sobre la Natividad de María* la más completa, no sólo por su narración sino también por su carga simbólica de origen bíblico.

- FUENTES LEGENDARIAS SECUNDARIAS.

- a) *Textos europeos.*²⁹

Las historias relativas a la Sagrada Familia narradas en los *Evangelios Apócrifos* fueron difundidas en Occidente, de forma indirecta, por textos que se realizaron durante la

²⁸ En el capítulo X del "Evangelio del Ps. Mateo" en el primer versículo [en A. de Santos Otero, *op. cit.*, p. 202], se dice que mientras a María le sucedía el episodio conocido como la Anunciación, "José se hallaba en la ciudad marítima de Cafarnaúm ocupado en su trabajo, pues su oficio era el de carpintero. Permaneció allí nueve meses consecutivos, y, cuando volvió a casa, se encontró con que María estaba embarazada; por lo cual se puso a temblar...". Por este párrafo sabemos que María vivía en casa de José, pero que ellos no habían cohabitado, como lo demuestra la duda que José manifiesta, y por lo tanto, no eran esposos todavía, sino que nada más estaban comprometidos o desposados.

Con esto quiero significar que si consideramos que este relato sigue la tradición del *Libro sobre la Natividad de María* y la de la *Historia de José el Carpintero* en las que José regresa a su casa para casarse con María después del abandono en el que la había dejado desde el día en que se desposaron, podría entonces pensarse, que la consecuencia sería que ahora se realizara la ceremonia matrimonial, pero el texto ya no refiere nada al respecto (*Vide supra*, nota 13). En conclusión, el hecho de que José admita a María en compañía de sus doncellas para que vivan en su casa (inmediatamente después de la encomienda que los sacerdotes le hacen a José de María), se puede tomar como un recibimiento pre-nupcial o como el matrimonio en sí.

²⁹ Como base de esta pequeña introducción al apartado sobre "Fuentes europeas" he utilizado nuevamente la obra de A. de Santos Otero, *op. cit.* pp. 10-11, 124-125.

Edad Media. Figuran entre los más conocidos, el de la *Legenda aurea* (1264) de Santiago de la Vorágine O.P., y el *Speculum historiale* del también fraile dominico Vicente de Beauvais (1200-1264). En estos relatos algunas de las versiones apócrifas se transcriben casi íntegras, lo que facilitó su conocimiento y divulgación a través del tiempo.

A principios del siglo XVI, Fray Isidoro de Isolano O.P., en su *Summa de donis S. Ioseph* (1522) relata la historia de San José basándose en una traducción del siglo XIV. También en el siglo XVI, el sacerdote jesuita español Pedro de Ribadeneira (1526-1611) redacta un tratado hagiográfico que titula *Flos sanctorum* (1599), en el que incluye el episodio de la “Vida de Nuestra Señora”, en donde se puede apreciar un evidente influjo de las narraciones apócrifas.

En el siglo XVII la religiosa española Sor María de Jesús Ágreda (1602-1665) escribe una biografía de la Virgen de la que es muy clara su ascendencia apócrifa: *Mística Ciudad de Dios o Historia divina y vida de la Virgen María Madre de Dios manifestada por la misma Señora*, publicada en el año de 1670. Esta obra llegó a tener mucho impacto a pesar de haber sido censurada en diversas ocasiones.³⁰

Posteriormente, ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la religiosa agustina contemplativa alemana Ana Catalina Emmerich (1774-1824) tiene visiones que denotan una clara influencia de las historias apócrifas. Estas visiones las recopila y publica el literato alemán Clemens Brentano en Regensburg, el año de 1904.

Ahora veamos la versión de la *Leyenda dorada* de Santiago la Vorágine, que por ser una de las más antiguas es de las que por más tiempo influye en el arte cristiano y más se ha citado como referencia sobre la vida de la Virgen y la de San José en escritos ulteriores.

*La Leyenda dorada.*³¹

³⁰ Acerca de las censuras de las que fue objeto el libro de Sor María de Jesús cabe señalar que éste fue muy polémico en su tiempo y que, al mismo tiempo que había quienes lo condenaron -entre los que se encontraba la Universidad de la Sorbona (en 1696)-, también hubo quienes lo defendieron -como la Universidad de Salamanca-. (Cfr. *Enciclopedia de la Religión Católica*, t. I, pp. 272-273). Así, el libro fue prohibido en 1704, pero al año siguiente fue suspendida esta prohibición. Ya antes el libro había sido vedado pues su edición fue publicada con la aprobación del obispo, pero no con la del Papa (Clemente X), por lo que en el año de 1672 fue intervenido por la Inquisición española; sin embargo, "al cabo de tres meses fue anulada la prohibición para España, viéndose obligada la Inquisición española a dejar libre la edición madrileña de 1670 de la obra, en el año de 1686. Durante el siglo XVIII persistió la polémica en torno a este monumento literario y religioso a la vez: Eusebio Amort atacó en varios escritos lo que él llama *fantasías y cuentos de viejas* incluso en la *Mística Ciudad* (1744-1751), pero halló también contradictores, entre ellos Fray Diego González, hasta que fue reducido al silencio por Maximiliano III de Baviera. Otros consideraron esta obra como una falsificación de la Escuela de Duns Escoto, pero su autenticidad fue comprobada en Roma (1757-1771)". (*Ibidem*, p. 273). Esta obra fue difundida rápidamente; así, en "Los últimos treinta años del siglo XVII [se] conocieron seis ediciones de esta obra, y en el XVIII se hicieron por lo menos otras diez". (J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, t. II, p. 936).

³¹ Para la introducción de la parte correspondiente a la “Leyenda dorada” me he apoyado principalmente sobre: Fr. J. Manuel Macías, "notas del traductor" en S. de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, t. 1, pp. 15-18.

La *Legenda aurea* en latín o *Leyenda dorada* en español está constituida por historias de santos que recopila el fraile dominico italiano Santiago de la Vorágine (h. 1228-1298), quien llega a ser arzobispo de la ciudad de Génova de 1292 hasta su muerte. Entre las historias que recopila se encuentran por supuesto las de la vida de la Virgen (capítulo CXXXI) y la de San José (capítulo CCXXV). La *Leyenda* ha sido reproducida en numerosas ocasiones a partir del mismo siglo XIII, por lo que ha gozado de gran difusión geográfica, por todo el mundo occidental y temporal ya que aún se sigue editando. Posiblemente por haber sido divulgada por un miembro de la Iglesia con un alto grado jerárquico disfrutó durante mucho tiempo de autoridad, por lo que siguió siendo consultada en siglos posteriores:

La *Legenda aurea*, del obispo Jacobo de la Vorágine, O.P., y el *Speculum historiale*, de Vicente de Beauvais, son los máximos exponentes del influjo protoevangélico (radicalmente) en el Occidente medieval. En estas obras se inspiraron los artistas y aun las almas contemplativas de los siglos posteriores. Entre estas últimas baste citar los nombres de Sor María de Jesús Ágreda (+1665) y de A.C. Emmerich (+1824).³²

Por lo que respecta al capítulo correspondiente a la historia de la vida de la Virgen cuyo título es el de "La Natividad de la Bienaventurada Virgen María", el fraile dominico se basó en el apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María*, como ya había mencionado anteriormente.³³ Seguramente Santiago de la Vorágine tomó este texto de las obras de San Jerónimo, pues cita la carta que el Santo escribió a Cromacio y Heliodoro: "Dice San Jerónimo en una carta que el Santo escribió a Cromacio y Heliodoro que la Bienaventurada María...".³⁴ Carta que, como ya había señalado, fue la causa de que se incluyera este apócrifo dentro de las obras del Santo Doctor de la Iglesia. Lo cual, sin embargo, no significa que fray Santiago le otorgara todo su crédito al escrito, pues aún creyéndolo obra de San Jerónimo nos advierte que puede haber datos de origen incierto:

En cuanto a la historia sobre la Natividad de la Virgen escrita por San Jerónimo, conviene tener en cuenta lo que su autor dice en el prólogo de la misma: que la compuso a ruego de algunas personas y a base de datos que conservaba almacenados en su memoria tomados de un opúsculo que leyó cuando aún era muy jovencillo.³⁵

No obstante, a pesar de que Santiago de la Vorágine no tenía por completamente verdadera esta historia no por ello dejó de referirla, por lo que, en consecuencia, ésta se difundió a la par que su obra. Por este motivo creo no estar equivocada al afirmar que probablemente el episodio de los Desposorios de la Virgen y San José que corresponde a esta versión es uno de los más difundidos, ya que como mencioné arriba, bastantes autores de los subsiguientes siglos se basaron en ella.

Esta es la interpretación de Santiago de la Vorágine sobre el tema:

³² A. de Santos Otero, *op. cit.*, pp. 124-125.

³³ *Vide supra*, p. 61.

³⁴ S. de la Vorágine, *op. cit.*, t. II, p. 569.

³⁵ *Ibidem*, p. 567.

Catorce años tenía María cuando un día el pontífice reunió a las doncellas que se educaron en el Templo y les comunicó públicamente que todas las que hubiesen alcanzado en aquel momento ya la edad núbil tendrían que regresar a sus casas para desposarse con algún varón de su respectiva tribu. El aviso fue acogido con grandes muestras de alegría por cuantas se encontraban en tales condiciones. Únicamente la Virgen Bienaventurada puso en conocimiento del sumo sacerdote que ella no pensaba casarse, por dos razones: porque sus padres la habían consagrado vitaliciamente al Señor, y porque ella, por sí misma y voluntariamente, había hecho voto de vivir en perpetua virginidad. Perplejo quedó el pontífice al oír lo que María le decía. No sabía qué determinación tomar. Si aquella joven había hecho semejante voto, él no podía obligarle a que lo quebrantara, puesto que el Señor mandaba expresamente en la Escritura: "*Cumplid las promesas que hayáis formulado ante Dios*"; pero tampoco quería sentar precedentes que pudieran servir de ocasión para introducir costumbres contrarias a la constante tradición del pueblo de Israel. Como se avecinaba una de las fiestas de los judíos, el sumo sacerdote decidió someter aquel complicado asunto a la asamblea de los ancianos que durante los días de la aludida solemnidad iba a celebrarse. Los miembros del consejo, después de considerar la cuestión que el pontífice les expuso, convinieron en que ninguno de ellos estaba seguro de la solución que procedía dar a tan difícil problema, y acordaron por unanimidad pedir entonces mismo luces al Señor y suplicarle que por alguna señal especial les diera a conocer el fallo que deberían emitir. Pusieron, pues, todos en oración y durante largo rato rogaron a Dios que los asistiese con sus divinas inspiraciones. Seguidamente, el sumo sacerdote pasó él solo al interior del oratorio para hacer oficialmente la consulta al Señor. Momentos después, cuantos se hallaban en el Templo oyeron una voz procedente del interior del oratorio que decía: "Todos los varones de la casa de David en edad de casarse y todavía no casados tomen sus bastones, acérquense al altar y póngalos sobre la mesa de los sacrificios. Uno de esos bastones florecerá y, conforme a la profecía de Isaías, sobre la flor que surja en uno de los extremos se posará el Espíritu Santo. El dueño del bastón privilegiado deberá casarse con la virginal jovencita". Entre los que oyeron la misteriosa voz había ya un hombre de edad avanzada, llamado José, y de la casa de David; dados sus muchos años, parecióle que él no podía ser el varón destinado para casarse con aquella doncella tan tierna que apenas había salido de la niñez; no obstante, también él se acercó al altar con los demás solteros de la casa de David, pero no colocó su cayado sobre la mesa del altar como hicieron los otros, sino que lo ocultó entre los pliegues de su manto. Ninguno de los báculos puestos sobre el ara de los sacrificios floreció. En vista de que no se había cumplido lo anunciado por el oráculo divino, el pontífice entró de nuevo en el oratorio para repetir la consulta al Señor, y al poco rato la misma voz de antes se oyó, y dijo: "Ese que no ha colocado su bastón sobre la mesa es el que está predestinado para casarse con la doncella". Entonces José, sintiéndose tan directamente aludido, puso su cayado sobre el ara de los sacrificios, e inmediatamente el cayado se irguió, floreció, y todos vieron como una paloma descendía de lo alto y se posaba sobre la flor recién surgida en el extremo superior de la vara. De ese modo Dios manifestó públicamente que José, dueño del bastón florecido, era el elegido por El para que se casara con la Virgen. Celebrados los esponsales de María y José, éste regresó a su ciudad de Belén donde vivía y comenzó a preparar lo necesario para la boda. María, por su parte, desde Jerusalén se fue a Nazareth, a casa de sus padres, acompañada de siete doncellas de su misma edad que habían ingresado en el Templo más o menos cuando ella ingresó. Quiso el sumo sacerdote que estas jovencitas acompañaran a la Virgen para que dieran testimonio ante Joaquín y Ana de lo que había ocurrido, es decir, de los milagros del oráculo divino y de la vara florecida.³⁶

En esta interpretación es notoria la clara influencia de la versión del *Libro sobre la Natividad de María*. Efectivamente, hay muy pocas variantes. Algunas de ellas son las siguientes: Acerca de las personas que convoca el sacerdote para saber como elegir un esposo para la Virgen, en el *Libro* el sacerdote convoca a todos los hombres de Jerusalén y sus contornos, y en cambio, en la *Leyenda* se somete el asunto solamente a la asamblea de ancianos. Otra diferencia es que en la *Leyenda* se señala que el Sumo Sacerdote quiere que siete doncellas acompañen a la Virgen a su casa paterna con el objetivo de que dieran

³⁶ *Ibidem*, pp. 569-570.

testimonio a los padres de ella sobre la elección milagrosa de su prometido y el porqué de la decisión de desposarla, lo cual no está comentado en el *Libro*. Y por último, en la *Leyenda* no se especifica cuánto tiempo pasa desde que se desposan María y José hasta que se casan, lo que sí se encuentra aclarado en el *Libro*. De hecho aquí ni siquiera se dice que se efectúe el matrimonio. Por lo demás, todo es idéntico: la edad de María al desposarse, el voto de pureza de la Virgen, y se da por supuesto que el matrimonio es llevado a cabo en dos eventos formales, etc.

En esta versión se hace más énfasis en el contraste que resulta de que se convoque a hombres jóvenes para que sean los prometidos de la Virgen y de que el elegido resulte ser un hombre viejo. Aquí es más fuerte esta disparidad que en el *Libro*, pues en la *Leyenda* se llama a "Todos los varones de la casa de David en edad de casarse y todavía no casados...", siendo precisamente ésta la causa por la que José no quiere comprometerse, pues él ya es de "edad avanzada". Creo útil mencionar también que en esta narración se suprime cualquier posibilidad de que San José fuese viudo, ya que además de la especificación de la convocatoria de nombrar sólo a hombres "todavía no casados", asimismo se le cita como "soltero": "también él [San José] se acercó al altar con los demás solteros de la casa de David...".

En la *Leyenda dorada* también se asignó un capítulo para San José, que se titula "San José, esposo de la virgen María", pero en él no se habla acerca de su vida sino que solamente se comenta sobre lo provechoso de su devoción y respecto a las virtudes y privilegios que Dios le concedió,³⁷ por lo que la *Leyenda dorada* vuelve a presentar la historia de los Desposorios de María y José dentro del ciclo de la vida de la Virgen, como sucede tanto en el *Libro sobre la Natividad de María* como en el *Protoevangelio de Santiago* y en el *Evangelio del Pseudo Mateo*. Así pues, aunque también hay un capítulo dedicado a San José, en él no se hace una narración de los hechos.

Por último, ésta es una de las versiones que probablemente se difundieron más en occidente, pues además de ser propagada por una persona de alto grado eclesiástico, tiene el antecedente de haber sido respaldada por la autoridad de San Jerónimo, al estar incluida en las obras del Santo.

Suma de los dones de San José.

Otro de los textos apócrifos analizados que también se divulgó ampliamente es el de la *Historia de José el Carpintero*. La difundió a principios del siglo XVI el gran teólogo de San José Fray Isidoro de Isolano o de Milán, de la Orden de Predicadores (h. 1470 a 1480 - h. 1525 a 1530), quien "dio carta de ciudadanía al Santo Patriarca dentro de la ciencia teológica e hizo posible así un culto público universal".³⁸ Fray Isidoro en su *Suma de los dones de San José*, publicada en Pavía en el año de 1522, incluye una breve narración de los Desposorios de María y José, la que extrae precisamente de alguna versión del apócrifo

³⁷ *Ibidem*, pp. 962-963.

³⁸ B. Llamera, *op. cit.*, p. 350.

de la *Historia de José el Carpintero*.³⁹ En la introducción a su relato, Isolano indica el origen de la versión de esta historia que él posee:

Los católicos de Oriente suelen celebrar con gran veneración la fiesta de San José el día 20 de julio. Le atribuyen insignes honores, regocijándose grandemente en su festividad, y leen en sus iglesias cierta vida de San José, cuya traducción -transcrita del hebreo al latín por un católico que obedece a la Iglesia romana- ha llegado hasta mis manos. El traductor -que vivió entre los sarracenos- dice que éstos le trataron bien por los méritos de San José. Tradujo esta historia el 16 de enero de 1340. Y de ella tomo las notas que siguen.⁴⁰

De esta forma, Isolano nos hace saber que el texto que él tiene es una traducción latina del siglo XIV y cuyo origen es católico-oriental. De acuerdo con Aurelio de Santos Otero, los llamados "cristianos de oriente" son los coptos o cristianos de Egipto.⁴¹

Esta es la versión de Isolano:

Estando cierto día nuestro Salvador con sus discípulos en el monte Olivete, les habló de San José, su padre putativo, de la siguiente manera: José fue un artesano, oriundo de Belén, de la casa de David; aprendió desde su juventud la ciencia y la sabiduría. Tenía el oficio de carpintero. Era, además, muy justo y glorificaba a Dios en todas sus acciones. María, mi Madre, tenía la edad de doce años, pues fue ofrecida por sus padres en el templo cuando contaba tres años y vivió nueve en él. Y como los sacerdotes vieran que era santa y temerosa de Dios, se dijeron: Ya tiene edad la jovencita. Busquemos un hombre temeroso de Dios que cuide de ella y que permanezca con él hasta el día de su matrimonio (no vaya a darse en el templo alguno de esos casos corrientes en las mujeres, y se nos acuse de pecado, incurriendo así en la ira de Dios). Llamaron entonces a doce ancianos de la tribu de Judá, y, escribiendo el nombre de los parientes que María tenía en la tribu, echaron a suertes y fue favorecido José, varón justo y santo. Dijeron entonces los sacerdotes a mi Madre, la Virgen María: vete con José, tu esposo, y permanece junto a él hasta el día de las nupcias. Y así -por mandato de los sacerdotes- recibió José a la Virgen bajo su custodia, en calidad de desposada, y la llevo a su casa.

Viviendo María en casa de José, partió éste a un lugar distante, llamado a ejercer su oficio. En aquellas circunstancias -por disposición de mi Padre y consejo del Espíritu Santo-, descendí al seno de la Virgen y en él me encarné. Este misterio sobrepasa toda ciencia y todo conocimiento de las criaturas. José regresó a los tres meses, concluida ya la obra que le obligó a ausentarse, y, al ver que la Virgen María estaba embarazada, quedó sobrecogido de temor, determinando abandonarla en secreto. No comió ni bebió aquel día, angustiado su corazón por la inquietud y el temor. Pero a media noche se le apareció en sueños el ángel Gabriel, por mandato de Dios, mi Padre, y le dijo: "José, hijo de David, no temas recibir a María tu esposa. Pues concibió por el Espíritu Santo, y dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús: Este es Aquel que regirá todas las naciones con vara de hierro". Entonces el ángel le dejó. Y al despertar, obró como el ángel le ordenara, y María, mi Madre, permaneció en su compañía.⁴²

Comparando este texto con el del apócrifo de la *Historia de José el Carpintero* del que se considera fundamentado, podemos ver numerosas diferencias. Las más notorias son que en el relato de Isolano la versión del apócrifo está extractada y se omiten ciertos detalles sobre San José, tales como la mención de que hubiese estado casado y que tuviera

³⁹ *Vide supra*, pp. 66.

⁴⁰ I. de Isolano, "Suma de los dones de san José" en B. Llamera, *op. cit.*, p. 645. [Este párrafo ya lo había citado en la nota 24].

⁴¹ *Vide supra*, nota 21.

⁴² I. de Isolano, *op. cit.*, pp. 646-647.

hijos, su viudez, su edad o que pasaran dos años desde que María y José se desposan hasta que se encarna Jesús, o que José se vaya a trabajar por dos años y regrese cuando ella ya tiene tres meses de embarazo, como sucede en el apócrifo. En la historia de Isolano, María también tiene tres meses de preñez al regreso de San José, pero se da a entender que su gravidez comienza muy próxima al desposorio.

Otra diferencia es que cuando los sacerdotes deciden escoger un esposo para María, en la *Historia de José el Carpintero* escogen a doce hombres de la tribu de Judá que corresponden en número a las doce tribus de Israel, y en el relato de Isolano, de entre doce ancianos de la tribu de Judá escogen a los parientes de María, de los que José resulta ser el favorecido. Acerca de su unión con María, en ambos textos se realiza sin ceremonia alguna y en dos partes; la primera o desposorio consistente en la entrega de María por los sacerdotes y la segunda o casamiento en que María pasa a la casa de San José. Ambos actos se realizan sin ninguna solemnidad. De hecho, en el segundo texto queda confusa la situación sobre si se lleva a cabo un acto formal para el matrimonio, pues al entregarle a María a San José se dice que éste, como *custodio*, la recibe en su casa en calidad de *desposada*, pero después ya sólo se sigue en la línea de que ella ya estaba viviendo en la casa de José y ya no se explicita nada sobre la referencia de alguna recepción formal de María en la casa del Santo. Un punto en que también difieren ambos textos es en cuanto a la reacción de San José al momento de notar la preñez de María ya que en el apócrifo se disgusta mucho y en cambio en la *Suma* se angustia su corazón por la inquietud y el temor. Esto habla de una conceptualización muy diferente con respecto a la personalidad de San José, pues en el primer texto es un hombre más bien iracundo y en el segundo es temeroso, aunque no se aclara la causa de su temor

En cuanto a las coincidencias, en ambos escritos San José es anciano y oriundo de Belén. Asimismo, la decisión de casar a María la toman los sacerdotes y echan suertes para escoger al esposo.

Y para finalizar, estimo útil resaltar el hecho de que la narración de Isolano, al continuar en la línea del apócrifo de la *Historia de José el Carpintero*, retoma la situación de presentar el evento de los desposorios de la Virgen con San José dentro del ciclo de la vida de este último.

b) Textos europeos en la Nueva España

Las historias anteriores sobre los Desposorios de la Virgen se difundieron en la Nueva España debido, en gran medida, a que circularon por ella libros editados en España o en otros lugares de Europa que contenían alguna versión de las mismas. Tal es el caso del *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, escrito en Sevilla hacia el año de 1580.⁴³ Del capítulo "De como la Gloriosa Virgen María Nuestra Señora fue presentada y ofrecida de sus padres en el templo y de la santidad y excelencia de su vida" se toma el siguiente relato:

⁴³ Los datos correspondientes a este libro los he tomado de su ficha bibliográfica que se encuentra en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional, pues el libro ha perdido su portada y, por consiguiente, la información que allí había sobre el mismo.

Esta gloriosa virgen fue la primera de todas las mujeres, que hizo voto de guardar virginidad (si Dios otra cosa no ordenase de ella) y ninguna desde el comienzo del siglo hasta ella jamás ofreció a Dios tal voto. Y creciendo en los días, crecía en las virtudes: porque sus padres la habían dejado en el templo: el Señor muy alto la tomó para su servicio. Y cada día era servida, y visitada de los ángeles, y continuo gozaba de la visita divina, que la guardaba de todos los males, y la hacía creer en todos los bienes, y de esta manera perseveró hasta la edad de los catorce años. Entonces el gran sacerdote mandó publicar que todas las vírgenes que se habían criado en el templo, y habían llegado a la edad de catorce años, se volviesen a las casas de sus padres, y se aparejasen para casar. Y como todas las otras vírgenes obedeciesen de buena voluntad este mandamiento, sola la virgen María respondió que no podía hacer esto porque sus padres habían hecho voto de la ofrecer para siempre al servicio del Señor, como lo habían puesto en obra: y aunque allende de esto, que ella había prometido al muy alto perpetua virginidad. Oída esta respuesta de la bendita virgen fue el gran pontífice puesto en angustia, así porque no hallaba medio de ir contra la escritura divina: que dice prometed votos al Señor, y no dejéis de los cumplir, como porque temía introducir, y poner costumbre nueva de perpetua virginidad a su gente de Israel. Y así no osaba atraer a la virgen a que quebrantase el voto que tenía hecho, y temía de lo mandar guardar, por ser contra la costumbre de su gente. Y acercándose una fiesta solemne de los Judíos: tuvo consejo con los más principales del pueblo: por ver lo que les parecía, que se debía determinar sobre tan gran novedad. Y todos respondieron, miradas bien sus conciencias, que por ser la cosa tan dudosa lo debía consultar con la soberana majestad, y tener recurso a Dios. Y como todos pusiesen en oración: el gran pontífice, como lo tenía en otras cosas muy arduas, por costumbre; entró al propiciatorio, a saber la voluntad de Dios. Y luego del oratorio, fue oída de todos una voz celestial, que dijo: Buscad en las profecías de Isaías con qué varón se ha de desposar la Virgen María, y leed aquello que allí se escribe (conviene saber) nacerá una vara de la raíz de Jesé. Pues todos los de la casa de David: que son hábiles para casar, traigan en las manos sendas pértigas delante del altar, y aquél cuya vara floreciere será digno de ser esposo de esta virgen. Entonces el gran sacerdote oída esta voz Angelical, mandó ayuntar a todos los que descendían del linaje de David; y no eran casados, y mandóles que trajesen todos en las manos sendas varas secas. y se pusiesen delante del altar. Y había un varón entre los otros de la casa, y la familia de David de edad perfecta: que era llamado José y como todos los otros llevasen sus varas, este solo no la llevó. Y como no apareciese el milagro según le dijera la voz tornó otra vez el pontífice al oratorio a consultar con Dios. Y vino otra voz que dijo, que aquél solo, que había de ser esposo de la Virgen, no había traído su vara. Y así fue manifestado José. Pues como este santo y venerable varón trajese con los otros después su vara a deshora reverdeció en su mano y floreció flores de maravillosa hermosura: y vino desde el cielo una Paloma muy blanca, que se asentó sobre ella. Y vista esta maravilla conocieron todos que este Santo varón José había de ser el esposo de la Virgen santa María. Y así fue desposada con él, por esta revelación divina. Y luego la gloriosa Virgen santa María se tornó a Nazareth a casa de sus padres y José se fue a Belén a ordenar y disponer las cosas de su casa. Y la bendita señora llevó en su compañía siete vírgenes sus compañeras: que el gran sacerdote le dio, así para el acompañamiento suyo, como por el milagro muy grande que vio esclarecer sobre ella. Y débese notar que la bienaventurada virgen santa María fue desposada con José varón santo de su Tribu, y de su linaje: según ya es dicho de suso: porque según la ley la mujer no podía casar con varón de otra tribu, cuando heredaba la casa de su padre. Y porque la gloriosa virgen fue hija de Joaquín sola sin otros hermanos, y sucesora de sus bienes, por tanto era constreñida según la ley, casar con varón de su propio linaje de David. Y así, entrambos eran de una parentela: porque entrambos descendían de David: salvo que la virgen María venía de David por la línea de Nathán, y José venía por la línea de Salomón, como ya es dicho de suso. Y como quiera que José era también constreñido a casar según la costumbre de aquel tiempo, tenía empero deseo, y propósito firme de guardar virginidad; mas desposose con la virgen por revelación divina: dejándose todo a la voluntad de Dios, y después que conoció el propósito de su esposa: entonces de consentimiento común de entrambos prometieron al Señor guardar virginidad perpetua. Y siendo ya la virgen desposada con José, y estando en Nazareth; vino a ella el Arcángel s. [sic] Gabriel a le anunciar el misterio sacratísimo de la encarnación del hijo de Dios según aparece en el primer capítulo de s. [sic] Lucas. Y todas las cosas que después acaecieron (conviene a saber) como esta excelentísima reina parió a

nuestro salvador en Belén, y los otros misterios de la vida de Jesucristo; están escritos largamente en la historia del santo Evangelio.⁴⁴

Si comparamos este relato con el *Libro sobre la Natividad de María*, podremos observar que esencialmente es idéntico, por lo que, en consecuencia, también es muy similar al de la *Leyenda Dorada*. Sin embargo, se encuentran algunos cambios de cierta importancia.

Una alteración casi imperceptible del relato de Pedro de la Vega con respecto al del *Libro* se observa cuando el sacerdote no sabe como resolver el dilema sobre María, y mientras que en el *Libro* convoca a "todos los hombres de Jerusalén", en el *Flos sanctorum* convoca solamente a los "principales del pueblo". Otra variante, pero de mucho mayor importancia, corresponde a la edad de San José. Como habíamos visto, no sólo en el *Libro sobre la Natividad de María*, sino también en todos los demás textos se dice que San José era de edad avanzada. En el *Flos sanctorum*, por el contrario, se afirma que José tenía la "edad perfecta" para desposarse con María. En mi opinión, esta afirmación implica que él se encontraba en edad viril, en la plenitud de su vigor, puesto que, en el capítulo que trata sobre San José, del mismo *Flos sanctorum*, cuyo título es el de la "Historia de la vida del bienaventurado san José esposo de la gloriosa virgen nuestra Señora santa María",⁴⁵ Pedro de la Vega presenta al santo de esta manera:

Y como fuese ya varón perfecto, y de edad cumplida, fue desposado con la Santa virgen madre del Salvador, por revelación divina.⁴⁶

Inclusive, también creo oportuno resaltar el hecho de que ni en el capítulo sobre María ni en el que habla sobre San José se encuentra alguna alusión a que San José o los demás pretendientes fueran ancianos. Asimismo, no está por demás señalar que en el capítulo sobre San José, entre "... las razones porque el Señor quiso que su santa madre fuese desposada con José...", cita la siguiente:

La tercera fue (según dice Orígenes) porque tuviese la Santa virgen quien buscase las cosas necesarias para la sustentación de su vida, y del hijo, y por esto es llamado el bienaventurado San José, ayo nutricio del Salvador."⁴⁷

Este argumento reitera de nuevo que difícilmente Pedro de la Vega hubiese podido pensar en San José como un viejo, pues siendo así no habría podido ayudar a la Virgen con

⁴⁴ P. de la Vega, *Flos sanctorum*, hoja CCLXIII. (Para la transcripción de este libro he respetado la redacción y puntuación del autor, pero he escrito las palabras bajo su ortografía actual).

⁴⁵ En cuanto a la difusión de la leyenda de los Desposorios de María y José, este capítulo nos es útil solamente como complemento del de la Virgen María, pues no relata el evento de los Desposorios, sino que más bien trata acerca de las virtudes y privilegios de San José, sobre la conveniencia del matrimonio de la Virgen con San José y sobre algunos relatos sobre otros temas, como la Visitación, la Natividad, la Epifanía, la Huida a Egipto, etc. Esta también es la razón por la que tampoco transcribí todo el capítulo y nada más cité algunas partes que creí pertinentes como soporte del asunto que se esté tratando.

⁴⁶ P. de la Vega, *op. cit.*, hoja LXVIII.

⁴⁷ *Idem.*

la manutención de la familia. Así pues, éste es el primer escrito en el que se presenta a San José como joven.

De igual modo, en este texto no sólo se omite que San José pudiera haber sido viudo o tenido hijos, como ya se había descartado en el *Libro* y en la *Leyenda Dorada*, sino que además se insiste en demasía sobre su deseo de conservarse casto. En el capítulo acerca de San José el autor señala que "desde su niñez fue así guardado por el don divino y conservado en la integridad y limpieza de su carne, que fue casto y virgen hasta el fin de su vida."⁴⁸ De esa manera, San José es colocado a la misma altura moral de María, de la que también es remarcada su voluntad por mantenerse virgen: En el capítulo sobre María, en el primer párrafo transcrito, de la Vega indica que "Esta gloriosa virgen fue la primera de todas las mujeres, que hizo voto de guardar virginidad, si Dios otra cosa no ordenase de ella y ninguna desde el comienzo del siglo hasta ella jamás ofreció a Dios tal voto". Al final del relato transcrito, Pedro de la Vega remarca de nuevo el carácter virginal (espiritual y físico) de la Sagrada Pareja.

Esta variación del motivo por el que San José se muestra renuente a casarse con María es muy novedosa, pues en todos los anteriores textos su oposición se fundamentaba sobre lo avanzado de su edad, no en su deseo de permanecer casto.

También de la Vega remarca el hecho de que tanto María como José fueran descendientes del linaje de David. En el capítulo sobre San José, al igual que en el de la narración de la vida de María y casi con las mismas palabras, explica la razón por la que María debía casarse con un hombre de su propia estirpe, la cual es puramente material y económica:

Y fue desposada la virgen María con José varón de su tribu y de su linaje, porque según la ley la mujer no podía casar con varón de otra Tribu cuando heredaba la casa de su padre. Y porque la gloriosa virgen fue hija de Joaquín sola sin tener otros hermanos: por tanto era constreñida según la ley a casar con varón de su propio linaje. Y así la bienaventurada virgen, y José eran de una misma parentela, porque entrambos descendían de David, sino que la gloriosa virgen María venía de David por la línea de Nathán y el santo José venía por la Línea de Salomón.⁴⁹

Es importante resaltar que es muy original esta situación bajo la que Pedro de la Vega nos presenta a María, pues en los textos anteriores no hay ninguna referencia a la situación social y económica de la virgen, ni que ella fuera la única heredera de su padre y que ésta fuera la causa por la que ella debiera desposarse con un hombre de su mismo linaje. Se nota el conocimiento del autor sobre las leyes y costumbres judías, porque en verdad consideraban estos puntos para concertar los matrimonios.

Ahora bien, la unión de María y José Pedro de la Vega la justifica tanto en el ámbito sobrenatural como en el social. En la narración sobre la historia de la vida de la Virgen nos ofrece las siguientes referencias sobre el desposorio: "Y así [María] fue desposada con él [San José], por esta revelación divina"; "Y débese notar que la bienaventurada virgen santa

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ídem.*

María fue desposada con José varón santo de su tribu y de su linaje..."; y la última: "mas [José] desposose con la virgen por revelación divina". Por medio de estas citas podemos apreciar que, para el autor, el desposorio está muy bien fundamentado: Primero, porque Dios da a conocer su consentimiento para que se lleve a cabo y segundo, porque María y José pertenecen al mismo linaje.

Asimismo, comparando los textos del *Libro sobre la Natividad de María*, la *Leyenda Dorada* y el *Flor sanctorum* en la parte que corresponde al momento en que después de haberse desposado María y José, María se va a la casa de sus padres y José se va a su casa de Belén, observamos unas pequeñísimas variantes entre ellos, pero muy significativas. En el *Libro* se afirma que San José "se retiró a la ciudad de Belén para arreglar su casa y disponer todo lo necesario para la boda". En la *Leyenda Dorada* por su parte, se indica que José "regresó a su ciudad de Belén donde vivía y comenzó a preparar lo necesario para la boda". Y por último, en el escrito de Pedro de la Vega se señala que José se va a Belén para "ordenar y disponer las cosas de su casa". Siendo muy minuciosos, vemos que en el *Libro sobre la Natividad de María* se mencionan dos razones por las que José se va a Belén, y en cambio, en las otras narraciones solamente es aludida una de ellas. Así, en la *Leyenda Dorada* la causa por la que San José regresa es la de preparar lo necesario para la boda, y por el contrario, en el *Flos sanctorum* es la de arreglar las cosas de su casa. La omisión de uno de los dos motivos en los últimos textos podríamos tomarla como simple equivocación de los autores, y quizá efectivamente sea éste el caso de Jacobo de la Vorágine, pero no lo es el de Pedro de la Vega.

A pesar que tanto en el *Libro* como en la *Leyenda Dorada* y en el mismo *Flos sanctorum* se dé a entender que María va a casa de sus padres con el objeto de alistarse para su matrimonio con el prometido que Dios le eligiera, estaríamos equivocados si supusiéramos que en este último texto se llevará a cabo el matrimonio después del desposorio. Efectivamente, si recordamos que según algunos de los textos ya vistos se considera boda al hecho de que la prometida sea recibida por su esposo en casa de éste, podríamos deducir que en este texto también sería llevada a cabo la segunda parte del enlace; empero, la intención del autor ha sido precisamente la contraria y, por lo tanto, no considera que María y José llevaran a cabo el matrimonio. El último indicio de que el autor no supone alguna celebración matrimonial como consecuencia del desposorio, se puede entrever por el hecho de que al final del capítulo de María nos remite al primer capítulo del *Evangelio de San Lucas*, en el cual hay una alusión a María solamente como desposada,⁵⁰ y no se dice nada sobre la realización del matrimonio de María y José. Todo lo anterior se aclara cuando en el capítulo correspondiente a San José el autor nos apunta un nuevo valor para el desposorio, dejando de considerarlo como un simple acto de compromiso y dándole la estimación de verdadero matrimonio, en el sentido cristiano, en el que la sola voluntad de los contrayentes lo hace eficaz:

Es de notar que nuestra Señora fue desposada con José no por desposorio prometiendo bodas advenideras de cópula carnal, mas por sólo desposorio, y consentimiento, y por palabra de presente. Y así fue verdadero matrimonio y perfecto entre ellos: porque las solemnidades de las bodas, ni el

⁵⁰ *Vide supra*, Versículos 26 y 27 del primer capítulo de San Lucas.

perdimiento de la virginidad, no son de la substancia, ni de la fuerza del matrimonio, cuando de consentimiento de entrambos se guarda entre ellos pureza de castidad. Y por esto algunas veces se llama en la escritura el Santo José esposo, otras varón de la virgen María.⁵¹

Y por último, en lo concerniente a este texto, sólo falta destacar el hecho de que el desposorio se comenta de nuevo sin mencionar alguna ceremonia o formalidad, y que, el acontecimiento de los desposorios está incluido tanto en la historia de la Virgen como en la de San José, aunque el relato en sí se encuentra más bien en el capítulo sobre la Virgen. En forma sumaria, creo conveniente resaltar que el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega está basado sobre el *Libro sobre la Natividad de María*, aunque tiene importantes variantes: La primera es que San José ya no es considerado como un anciano, y según el mismo relato, él tiene la "edad perfecta" para desposarse con María. La segunda es que en este texto se hace mucho hincapié en que San José deseaba conservar su virginidad al igual que María. Y la tercera y más importante en cuanto al desposorio en sí, es que le da a éste el valor de matrimonio.

Además del escrito de Pedro de la Vega, seguramente hubo muchas más fuentes europeas que se conocieron o circularon por la Nueva España. Algunas de ellas las conocemos porque son citadas por autores novohispanos. Tenemos por ejemplo, el caso de la *Suma de los dones de San José* de Fray Isidoro de Isolano (anteriormente examinado), citado por el jesuita mexicano José Ignacio Vallejo en su obra *Vida del Señor San José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús*, editado en la ciudad italiana de Cesena, en el año de 1779.⁵² Asimismo, otro libro del que también se tuvo conocimiento es el de la *Mística Ciudad de Dios*, de la abadesa concepcionista Sor María de Jesús de Ágreda, pues sobre él se basa el franciscano Fray Agustín de Vetancurt para realizar su panegírico relativo a San José, titulado *Vida y favores del Rey del Cielo hechos al Glorioso Patriarca Señor San José*, editado en México en el año de 1700. En su dedicatoria aclara la dependencia de su obra respecto a la de Sor María: "...este pequeño libro, en que se apuntan las excelencias del Señor S. JOSEPH (sacadas de las obras de la Venerable Madre María de Jesús de Ágreda)..."⁵³

Muchos de los escritos de los Padres de la Iglesia o de los teólogos que hablan sobre el tema de los Desposorios de María y José circularon por los conventos, colegios y seminarios novohispanos, etc. que contenían citas de autores como San Ambrosio, San Agustín, Crisóstomo, Pedro Canisio, Trombelli, Francisco Suárez, etc.⁵⁴

c) *Textos novohispanos*

Por fuentes novohispanas considero a los tratados teológicos, historias sagradas, etc., que fueron escritas por autores nacidos en tierras americanas sometidas al dominio español, en el actual territorio que hoy ocupa México, en las que se incluye alguna biografía de la Virgen y/o de San José y donde se refiere alguna narración de los

⁵¹ P. de la Vega, *op. cit.*, hoja LXIII.

⁵² J. I. Vallejo, *Vida del Señor San José...*, p. 226.

⁵³ A. de Vetancurt, *Vida y favores del Rey del Cielo hechos al Glorioso Patriarca Señor San José...*, p. s. n.

⁵⁴ J. I. Vallejo, *op. cit.*, pp. 42-56.

Desposorios. Los autores novohispanos basaron sus escritos sobre los *Evangelios Apócrifos*, sobre alguna de las fuentes secundarias ya referidas o quizá sobre alguna(s) otra(s).

El único texto que encontré no es propiamente del siglo XVII, periodo al que está dirigido este trabajo, sino del siglo XVIII, pero del año 1700, por lo que no queda muy fuera de rango y además nos permite vislumbrar las ideas que estuvieron circulando en torno al tema en la época que precedió a su publicación, y más porque está basado sobre una narración que sí es del siglo en cuestión, a saber, la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda.

El franciscano Fray Agustín de Vetancurt, cura de la Parroquia de San José de los Naturales de México escribió su obra dedicada a San José, *Vida y favores del Rey del Cielo hechos al Glorioso Patriarca Señor San José*, publicada en México en el año 1700, se basó sobre el ya mencionado texto de la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús Ágreda, e incluso trasuntó los capítulos relacionados con San José.

La obra de la Venerable Madre Sor María de Jesús gustó mucho en su tiempo, por lo que fue ampliamente difundida, a pesar de la fuerte oposición de la Universidad de la Sorbona de París.⁵⁵ Al parecer, la Nueva España fue uno de los lugares en donde más acogida tuvo esta obra, pues el mismo Fray Agustín de Vetancurt indica que debido a que

No pueden llegar a todas [las] manos los libros de la *Historia de la vida de María SS.* escrita por la Sierva de Dios María de Jesús, obras que de muchos han sido deseadas y habiendo sido yo tan feliz y dichoso, que he llegado a verlas en mis manos, instado del afecto verdadero y [de la] obligación reconocida del Señor S. José, a quien con afecto cordial invoco, y por la obligación que tengo, por haber estado cuidando tantos años de la primera iglesia a su nombre dedicada, primiceria de todos los templos, y la más antigua parroquia de las Indias.

Saqué lo que me pareció pertenecer a mi Santo y devoto Patriarca para que sus devotos se alegren, y los que aun no lo son lo sean de veras. No van sucesivos los números y capítulos, porque como no es el intento de la divina historia el tratar del Patriarca Soberano, van sus prerrogativas salteadas. Pongo los mismos números del libro y los capítulos en que se trata de ellas para que el que tuviere los libros lea lo que le pareciere sucinto en la divina historia dilatado. Con harto sentimiento dejo algunas cláusulas por no hacer volumen el tratado.

En él se den al Santo las debidas alabanzas y a Dios Nuestro Señor y a su Divina Esposa por tan altas maravillas la gloria.⁵⁶

⁵⁵ *Vide supra*, nota 30.

⁵⁶ Fr. A. de Vetancurt, *op. cit.*, p. s. n. La transcripción de este escrito la he hecho bajo las normas del sistema que Mina Ramírez Montes denomina "transcripción modernizada". Esto es, actualizando la ortografía de las palabras y colocando puntuación actual, etc. [Cfr. M. Ramírez Montes, *Manuscritos Novohispanos. Ejercicios de Lectura*, p. 127].

Caben añadir los comentarios de Francisco de la Maza, quien afirma que en la Nueva España la Venerable Madre María de Jesús fue muy conocida:

"En México fue muy conocida la monja. Bastará recordar algunos ejemplos. Sor Juana Inés de la Cruz la cita, como defensa, entre las mujeres escritoras. Vetancurt, el cronista franciscano, escribió una *Cronografía Sagrada*, 1680, que no es más que una glosa de la *Mística Ciudad de Dios*. Cristóbal de Villalpando la pintó junto con San Juan Evangelista. Aparece también en algunas portadas del siglo XVIII." (F. de la Maza "Los Cristos de México y la Monja de Ágreda" en *Boletín INAH*, núm. 30, p. 3).

Así pues, Fray Agustín compila y copia los pasajes relativos a San José de la *Mística Ciudad de Dios* para que los devotos del Santo puedan conocer y disfrutar lo que de él relata en su libro *Sor María de Jesús*. Entre los pasajes que trasunta se encuentra el que trata sobre los Desposorios, el cual toma de los capítulos 21 y 22 del Libro 2. Esta es la narración prácticamente textual que nos presenta Fray Agustín:

Desposorios de María Santísima con San Joseph.
Lib. 2 cap. 21.

A los trece años y medio, estando ya en esta edad muy crecida nuestra hermosísima Princesa María Purísima, tuvo otra visión abstractiva de la Divinidad. En ella sucedió lo mismo que dice la Escritura de Abraham cuando le mandó Dios sacrificar a su hijo querido Isaac, única prenda de todas sus esperanzas: tentó Dios a Abraham, dice Moisés, probando y examinando su obediencia para coronarla. N° 739

A nuestra gran Señora podemos decir también que tentó Dios en esta visión mandándola [a] que tomase el estado de matrimonio; pero a tan impensado mandato suspendió la Prudentísima Virgen su juicio y sólo le tuvo en esperar y creer mejor que Abraham en la esperanza contra la esperanza. Y respondió al Señor y dijo: "Eterno Dios de Majestad, incomprensible Creador de cielo y tierra y todo lo que en ellos contiene, vos, Señor, que ponderáis los vientos y con vuestro imperio al mar le ponéis términos y a vuestra voluntad todo lo creado est i [sic] sujeto, podéis hacer que este gusanillo vil a vuestro beneplácito, sin que yo os falte a lo que yo os tengo prometido y si no me desvío, mi bien y mi Señor, de vuestro gusto, de nuevo confirmo y ratifico, que quiero ser casta en lo que tuviere vida y a vos quiero por dueño y por Esposo, y a mí sólo me toca como a creatura vuestra obedeceros, mirad Esposo mío que por la vuestra corre sacar a mi flaqueza humana de este empeño en que vuestro santo amor me pone". N° 741

Turbase algún poco la Castísima Doncella María, según la parte inferior, como sucedió después en la embajada del Ángel S. Gabriel.

Su Majestad le respondió: "María, no se turbe tu corazón, que tu rendimiento me es agradable y mi brazo poderoso no está sujeto a leyes. Por mi cuenta corre lo que a ti más conviene."

Con sola esta promesa del Altísimo, volvió María SS. de la visión a su ordinario estado. Y entre la suspensión y la esperanza quedó siempre cuidadosa, obligándola el Señor por este medio a que multiplicase con lágrimas nuevos afectos de amor y confianza, de fe, de humildad, de castidad purísima y de otras virtudes que sería imposible referirlas. N° 742

En el ínterin habló Dios en sueños al Sumo Sacerdote, que era el Santo Simeón, y le mandó que dispusiese como dar estado de casada a María, hija de Joaquín y Ana, de Nazareth, porque su Majestad la miraba con especial cuidado y amor. [Simeón] confirió con los sacerdotes y letrados el precepto que había tenido de Dios. Resolvieron todos que se pidiese a Dios señalase por algún modo esposo a María. Determinase se juntasen en el Templo los varones solteros del linaje de David.

Por otro lado, en la Biblioteca Nacional de la Ciudad de México se encuentran los dos últimos tomos de la edición madrileña de 1670 de la *Mística Ciudad de Dios*, sólo falta el primero, pero es evidente que efectivamente se difundió esta obra en su original por territorio novohispano.

Propuso Simeón a María el intento de darle esposo. La Prudentísima Virgen, llena el rostro de virginal pudor, respondió al Sacerdote con gran modestia y humildad y le dijo: "Yo, Señor mío, cuanto es de mi voluntad, he deseado guardar toda mi vida castidad perpetua, dedicándome a mi Dios en el servicio de este Santo Templo en retorno de los bienes grandes que de él he recibido y jamás tuve intento ni me incliné al estado de matrimonio, juzgándome inhábil para los cuidados que trae consigo. Esta es mi inclinación, pero vos Señor, que estáis en lugar de Dios, me enseñaréis lo que fuere de su santa voluntad". N° 745

Alentóla Simeón a que recibiese el estado de matrimonio. Esto sucedió nueve días antes del que estaba señalado para la última resolución y ejecución del acuerdo. Y en este tiempo multiplicó sus peticiones con lágrimas la Santa Virgen. Un día de estos se le apareció el Señor y le dijo: "Esposa y Paloma Mía, dilata tu afligido corazón y no se turbe ni contriste. Yo estoy atento a tus deseos y ruegos y lo gobierno todo y por mi luz va regido el Sacerdote. Yo te daré esposo de mi mano que no impida tus santos deseos; pero que con mi gracia te ayude en ellos. Yo le buscaré varón perfecto conforme a mi corazón y le elegiré entre mis siervos. Mi poder es infinito y no te faltará mi protección y amparo". N° 746

A [lo] que respondió María Santísima: "Sumo bien, y amor de mi alma, bien sabéis los secretos de mi pecho y los deseos que en él habéis depositado desde el instante que de vos recibí todo el ser que tengo. Conservadme, pues, esposo mío, casta y pura; como por vos mismo y para vos lo he deseado." N° 747

Acudía también la Castísima Doncella a sus Ángeles Santos, y confería con ellos el cuidado de su corazón sobre el nuevo estado que esperaba, y un día le dijeron los Santos Espíritus: "Esposa del Altísimo, pues no podéis olvidar ni ignorar este título, ni menos el amor que os tiene, y que es todopoderoso y verdadero, sosegad, Señora, vuestro corazón, que faltarán primero los cielos y la tierra que sus promesas. Por cuenta de vuestro Esposo corren vuestros sucesos. Sus altos juicios son ocultos y santos, que no pueden las creaturas comprenderlos. Si quiere su grandeza que le sirváis en el matrimonio, mejor será para vos obligarle en él que disgustarle en otro estado. Su Majestad sin duda hará con vos lo mejor y más perfecto".

Sosegose algo la Princesa en su cuidado.

Celébranse. Lib. 2, cap. 22.

Llegó el día señalado, que fue en el que cumplía María los catorce años de su edad. Juntáronse los varones del linaje de David y entre ellos Joseph, natural de Nazareth [sic] de treinta y tres años de edad, deudo en tercer grado de la Virgen María. N° 752

Congregados hicieron oración al Altísimo. [Dios] habló al corazón del Sumo Sacerdote, inspirándole que a cada uno de los jóvenes le diese una vara seca en las manos y que todos pidiesen con viva fe declarase su Majestad por aquel medio el esposo de María.

Estando en oración se vio florecer la vara sola que tenía José y al mismo tiempo bajó de arriba una paloma candidísima llena de admirable resplandor que se puso sobre la cabeza del mismo Santo. Juntamente habló Dios a su interior y le dijo: "José, siervo mío, tu esposa será María. Admítela con atención y reverencia, porque en mis ojos es acepta, justa y purísima en alma y cuerpo, y tú harás todo lo que ella te dijere."

Con la declaración y señal del cielo, los sacerdotes dieron a S. José por esposo elegido del mismo Dios para la Doncella María y llamándola para el

desposorio, salió la escogida como el Sol, más hermosa que la Luna, en presencia de todos, con un semblante más que de ángel, de incomparable hermosura, honestidad y gracia, y los sacerdotes la desposaron con el más casto y Santo José.

Despidióse [María] con ternura de los sacerdotes, pidiéndoles la bendición, y a su Maestra Ana también, y a las doncellas perdón y a todos dando gracias por los beneficios en el Templo recibidos. Despidióse del Templo no sin grave dolor de dejarle contra sus deseos.

Y acompañándola algunos ministros de los que servían al Templo, salió para Nazareth, patria natural de los dos felices desposados. Llegando a su lugar donde la Princesa del cielo tenía su hacienda y casas de sus dichosos padres, fueron recibidos y visitados de todos los amigos y parientes con el aplauso que en tales ocasiones se acostumbraba. Y habiendo cumplido con la obligación de la urbanidad, santamente quedaron desocupados en su casa. N° 756

[Se] había introducido la costumbre entre los hebreos que en los primeros días de matrimonio hiciesen los esposos experiencias de la condición de cada uno, para ajustarse mejor el uno con el otro. En estos días habló el Santo José a María su esposa y le dijo: "Esposa y Señora mía, yo doy gracias al Altísimo Dios por la merced de haberme señalado sin méritos por vuestro esposo, cuando [yo] me juzgaba indigno de vuestra compañía; pero su Majestad, que puede cuanto quiere, levanta al pobre [e] hizo esta misericordia conmigo, y deseo me ayudéis con vuestra discreción, como lo espero de vuestra virtud, a dar el retorno que le debo, sirviéndole con toda rectitud de corazón. Para esto me tendréis por vuestro siervo. Y con el verdadero afecto que os estimo, os pido queráis suplir lo mucho que me falta de hacienda y otras partes que para ser esposo vuestro convenían. Decidme Señora cual es vuestra voluntad para que yo la cumpla".

Oyó estas razones la Divina Esposa con humildad, y con apacible serenidad en el semblante, respondió al Santo: "Señor mío, yo estoy gozosa de que el Altísimo para ponerme en este estado se dignase de señalaros por mi esposo y dueño, y que el serviros fuese con el testimonio de su voluntad divina; pero si me dais licencia diré los intentos y pensamientos que para esto os deseo manifestar". N° 757

Prevenía el Altísimo con su gracia el sencillo y recto corazón de S. José, y por medio de las razones de María Santísima le inflamó de nuevo el divino amor, y respondióle diciendo: "Hablad Señora que vuestro siervo oye".

Asistían en esta ocasión a la Señora los mil ángeles de su guarda en forma visible, como ella se lo había pedido.

La causa de esta petición fue porque el Altísimo dio lugar para que obrase con mayor gracia y mérito a que sintiese el respeto y cuidado con [él] que había de hablar a su esposo, y la dejó en el natural temor que siempre había tenido de hablar con hombre a solas, que nunca hasta aquel día lo había hecho, sino es, que acaso sucedía con el Sumo Sacerdote. Los santos ángeles obedecieron a su Reina y con esta compañía habló a su esposo y dijo: "Señor y Esposo mío, justo es que demos alabanza y gloria con toda reverencia a nuestro Dios y Creador, que en bondad es infinito y en sus juicios incomprendible, y con nosotros pobres ha manifestado su grandeza y misericordia escogiéndonos para su servicio. Yo me reconozco entre todas las criaturas por más obligada y deudora a su Alteza que otra alguna y que todas juntas, porque mereciendo menos he recibido de su liberalísima mano más que ellas. En mi tierna edad, compelida de la fuerza de esta verdad, que con desengaño de todo lo visible me comunicó la divina luz, me consagré a Dios con perpetuo voto de ser casta en el alma y cuerpo, suya soy y le reconozco por Esposo y dueño, con voluntad inmutable de guardarle fe de la N° 759

castidad. Para cumplir esto, Señor mío, quiero que me ayudéis, que en lo demás yo seré vuestra fiel sierva para cuidar de vuestra vida. Admitid, Esposo mío, esta santa determinación y conformadla con la vuestra, para que ofreciendo en sacrificio aceptable a nuestro Dios Eterno, nos reciba en olor de suavidad y alcancemos los bienes eternos que esperamos."

El castísimo Esposo lleno de interior júbilo con las razones de su Divina Esposa le respondió: "Señora mía, declarándome vuestros pensamientos castos y propósitos, habéis penetrado y desplegado mi corazón, que no os manifesté antes de saber el vuestro. Yo también me reconozco más obligado entre los hombres al Señor de todo lo creado porque muy temprano me llamó con su verdadera luz para que le amase con rectitud de corazón, y quiero, Señora, que entendáis [que] hice también promesa de servir al Altísimo en castidad perpetua y ahora vuelvo a ratificar el mismo voto para no impedir el vuestro. Antes, en la presencia de su Alteza os prometo ayudaros cuanto en mí fuere, para que en toda pureza le sirváis y améis según vuestro deseo. Yo seré, con la divina gracia, vuestro fidelísimo siervo y compañero. Yo os suplico recibáis mi casto afecto y me tengáis por vuestro hermano, sin admitir jamás otro peregrino amor fuera del que debéis a Dios y después a mí".

En esta plática confirmó el Altísimo de nuevo, en el corazón de San José, la virtud de la castidad y el amor santo y puro que había de tener a su esposa Santísima María y así le tuvo en grado eminentísimo.

Dióle dominio sobre la naturaleza y sus pasiones, para que sin rebelión ni fomes, pero con admirable y nueva gracia sirviese a su esposa.

Distribuyeron luego la hacienda heredada de San Joaquín y Santa Ana, y una parte ofreció la Señora al Templo donde había estado. Otra se aplicó a los pobres y la tercera quedó a cuenta de San José para que la gobernase. Y solo reservó nuestra Reina para sí el cuidado de servir dentro de casa, porque del comercio de fuera comprando y vendiendo se eximió la prudentísima Virgen. Preguntóle [San José a María] si gustaría que ejercitase el oficio de carpintero, que por honesto había aprendido, para servirle y granjear algo para los pobres como él. Aprobóla la Virgen, advirtiéndole que el Señor no los quería ricos, sino pobres.

Tuvieron contienda santa sobre quien había de los dos de dar la obediencia al otro como superior. Venció en humildad María Santísima, no consistiendo que, siendo el varón cabeza, se pervirtiese el orden de la misma naturaleza, pidiéndole sólo a su esposo consentimiento para dar limosna a los pobres del Señor y el Santo le dio licencia para hacerlo.

Tuvo José nueva luz de las calidades de su esposa. Infundíale la presencia de María Santísima un temor y reverencia que con ningún linaje de palabras se podrá explicar. Y esto le resultaba a José de una refulgencia o rayos de divina luz que despedía el rostro de la Divina Reina.

Luego tuvo María visión en que le habló su Majestad y le dijo: "Esposa mía, atiende como soy fiel en mis palabras con los que me aman y temen, corresponde, pues, guardando las leyes de Esposa mía en castidad y pureza. Para esto te ayudará la compañía de mi siervo José que te he dado. Obedécele como debes y atiende a su consuelo que así es mi voluntad".

Respondió María Santísima: "Altísimo señor, yo os alabo y magnifico por vuestro admirable consejo y providencia conmigo, indigna y pobre creatura. Mi deseo es obedeceros. Dadme señor vuestro favor divino, dadme vuestra licencia y bendición, que con ella acertaré a obedecer y servir a vuestro siervo José, como vos mi Dueño y mi Hacedor me lo mandáis".

Con estos divinos apoyos se fundó la casa y matrimonio de María Santísima N° 765 y José. Y desde [el] ocho de septiembre, que fue el desposorio, hasta [el] veinticinco de marzo siguiente, que fue la Encarnación, vivieron los dos esposos disponiéndolos el Altísimo respectivamente para la obra a que los había elegido.

Pero no puedo antes contener mi afecto en gratificar la buena dicha del más N° 766 feliz de los nacidos: San José.⁵⁷

Debido a que esta narración es presentada por Fray Agustín Vetancurt con la intención de dar a conocer la vida de San José, y de que la autora original, Sor María de Jesús de Ágreda, escribe su libro con la idea de dar a conocer la vida de la Virgen, sucede algo muy interesante: Por primera vez ocurre, entre todos los textos aquí analizados, que la misma historia es utilizada para reseñar tanto la vida de la Virgen como la de San José. Esto es, que se conjuntan las biografías de ambos miembros de la Sagrada Pareja en una misma versión, en donde los dos casi tienen el mismo grado de importancia.

Como ya había señalado en su oportunidad, esta obra es considerada heredera de los *Evangelios Apócrifos*, de entre los que la fuente precisa es la del *Libro sobre la Natividad de María*, si no en su versión original, entonces de alguna derivada de ella. Para hacer esta afirmación me he basado en el hecho de que hay diversas analogías entre los dos textos, como el énfasis en la pureza virginal de ambos cónyuges. Otra correspondencia es que cuando se habla de la vara de José, el *Libro* es el único apócrifo en donde se dice que la vara florece y que baja una paloma del cielo, como es igualmente indicado en la *Mística Ciudad de Dios*. Lo único que cambia acerca de esto en el texto de Sor María es que en vez de que la paloma se pose sobre la vara se posa sobre la cabeza de José. En general, en la secuencia de la narración se ve esa dependencia de un texto con respecto del otro. Por ejemplo, en el apócrifo se dice que María "gozaba todos los días de la visión divina", y que "Diariamente tenía trato con los ángeles" (VII, I), situaciones que se encuentran bastante extendidas y desarrolladas en la interpretación de Sor María. Asimismo, la edad de la Virgen al momento de desposarse es la misma en los dos escritos, y además, en el apócrifo se dice que se busca al esposo de María entre los "varones pertenecientes a la casa y familia de David" (VII, 4), y en el escrito de Sor María se escoge a José, quien era "del linaje de David" (Lib. 2, cap. 22, N° 752), etc.

No obstante, el tono del escrito de Sor María de Jesús es muy diferente del tono del apócrifo. La *Mística Ciudad de Dios* evoca los hechos narrados en el apócrifo en un tono de alto grado de misticismo. Un ejemplo claro de esto es la razón por la que María debe desposarse. En el apócrifo los sacerdotes buscan diligentemente un esposo para María a causa de la edad de ella, pues ya está próxima a su pubertad. En cambio, en la versión de la *Mística Ciudad de Dios* la Virgen se desposa por disposición expresa de Dios. La Virgen

⁵⁷ Fr. A. de Vetancurt, *op. cit.*, pp. 1-7. La transcripción de este relato está realizada bajo el mismo criterio de "transcripción modernizada" mencionado en la nota inmediata superior.

Es conveniente señalar que en la versión presentada por Fray Agustín de Vetancurt prácticamente no se pierde nada del original, salvo algunos detalles que señalaré en su oportunidad. Ahora bien, los números que anota al margen Fray Agustín no coinciden con los del original. Al capítulo 21 corresponden los números que van del 742 al 754 y al capítulo 22 del 755 al 771.

María convive con ángeles y habla con Dios con tal familiaridad que ella vive en la tierra como si estuviera viviendo en el cielo.

La figura de San José es la que más cambios sufre de un texto a otro. En el apócrifo todavía se le considera como un hombre de "edad avanzada" y en cambio en el escrito de Sor María se especifica que tiene "treinta y tres años de edad" (Lib. 2, cap. 22, N° 752). Recordemos que en las otras historias derivadas del *Libro sobre la Natividad de María* también se deja entrever la tendencia de conceputar a San José como un hombre joven y no viejo: En la *Leyenda Dorada*, por ejemplo, se convoca a los descendientes de David "en edad de casarse y todavía no casados", aunque todavía se alude a José como un "hombre de edad ya avanzada". En el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega se define más esta tendencia, y se dice que San José tenía la "edad perfecta" para desposarse con María, lo cual implica que San José era lo suficientemente joven como para poder hacerse cargo de María y cuidarla. Así, dentro de todas las obras aquí analizadas, es en la *Mística Ciudad de Dios* donde se especifica por primera vez una edad concreta para San José, la cual es una edad de plenitud: treinta y tres años. También es una edad de significación religiosa porque es la misma que tenía Cristo al momento de morir, lo que en la formación del imaginario de San José conlleva a identificar su figura con la reconocida de Jesucristo. Ahora bien, en el texto completo de sor María no sólo se señala la edad de San José, sino que además se le describe física y espiritualmente:

[José] Era entonces de edad de treinta y tres años, de persona bien dispuesta y agradable rostro, pero de incomparable modestia y gravedad; y sobre todo era castísimo de obras y pensamientos, con inclinaciones santísimas, y que desde doce años de edad tenía hecho voto de castidad; era deudo de la Virgen María en tercer grado; y de vida purísima, santa e irreprochable en los ojos de Dios y de los hombres.⁵⁸

Otra novedad de esta versión con referencia a San José es que no se menciona en ningún momento que el Santo se mostrara renuente a desposarse con María, al contrario del *Libro*, en el que José retira su vara; sin explicar la razón de su actitud.⁵⁹ Una característica muy importante que se le atribuye a San José en la *Mística Ciudad de Dios* y que no es considerada en el *Libro sobre la Natividad de María*, es que José, al igual que María, también desea permanecer casto. Esto ya había sido dicho en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, pero aquí esta idea se retoma y se expone de manera más vivencial, dándole mucho mayor relevancia.

Acerca de cuando San José es elegido por Dios para ser esposo de María, en la *Mística Ciudad* no sólo se da el milagro de la vara que florece y de la paloma que desciende del cielo, como sucede en el apócrifo, sino que Dios mismo le expresa

⁵⁸ Sor María de Jesús de Agreda, *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*, t. 2, Libro II, cap. 22, p. 315, No. 755.

⁵⁹ En la versión original y completa si se hace referencia a que San José se muestra reacio a desposarse con María por razón de conservar su castidad:

“Sólo el humilde y rectísimo José entre los congregados se reputaba por indigno de tanto bien: y acordándose del voto de castidad que tenía hecho y proponiendo de nuevo su perpetua observancia, se resignó en la divina voluntad, dejándose a lo que él quisiera disponer, pero con mayor veneración y aprecio que otro alguno de la honestísima doncella María.” (*Ibidem*, p. 316, N° 756).

verbalmente al Santo su designio (Lib. 2, cap. 22, N° 752). Esto último quizá tiene un antecedente en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, ya que ahí se señala que San José se desposó con María "por revelación divina", lo cual, sin embargo, puede estar refiriéndose nada más al milagro de la vara y de la paloma.

Hay detalles que se encuentran alterados en el texto de la *Mística Ciudad de Dios* con respecto al apócrifo del *Libro*. Entre otras novedades, tenemos que varía el nombre del sacerdote. En el apócrifo es llamado Isacar y en la *Mística Ciudad de Dios* es llamado Simeón. Otra variante es que en la *Mística Ciudad* se considera huérfana a María y en el apócrifo esta situación no se encuentra bien definida. Asimismo, en la interpretación de Sor María se señala que, después del desposorio, ambos miembros de la Sagrada Pareja van a vivir a Nazareth, a la casa de los padres de la Virgen. En cambio, en el apócrifo por el contrario, se indica que solamente María se va a su casa paterna y que José se va a la suya propia que estaba en la ciudad de Belén. Aunque ambos eran naturales de Nazareth.

Acerca del desposorio en sí, conviene remarcar el hecho de que en el apócrifo la unión de María y José se realiza en dos partes, de las que el desposorio constituye la primera y el matrimonio la segunda. En cambio, en la *Mística Ciudad* la unión se lleva a cabo solamente por el desposorio. Esta última postura ya la había expresado Pedro de la Vega en su *Flos sanctorum* casi con un siglo de anterioridad a Sor María. No se hace ninguna descripción de la celebración, sólo se dice algo muy escueto: "... y los sacerdotes la desposaron [a María] con el más casto y Santo José" (Lib. 2, cap. 22, N° 752). No obstante, Sor María de Jesús nos ofrece un dato de suma importancia: la fecha en que ocurre el desposorio. Así, al decir de sor María, éste se lleva a cabo el mismo día del cumpleaños de la Virgen: el 8 de septiembre.⁶⁰

En cuanto al problema material de la herencia que dejaron sus padres a María, lo que también ya había sido tratado por Pedro de la Vega en su *Flos sanctorum*, la autora de la *Mística Ciudad* le concede mucha importancia y lo analiza al detalle: indica exactamente en qué invirtieron María y José cada porcentaje de la herencia, etc. La riqueza es manejada aquí como elemento que confiere dignidad a los personajes y mayor nobleza espiritual, ya que voluntariamente se someten a vivir pobres. Sor María también trata del aspecto social cuando nos habla de la despedida de la Virgen de todas las personas con las que convivió en el templo y cuando habla acerca de la "obligación de urbanidad" de visitar y recibir a todos los familiares y amigos "con el aplauso que en tales ocasiones se acostumbra" (Lib. 2, cap. 22, N° 756).

⁶⁰ La tradición católica también tiene otras dos fechas del calendario litúrgico para conmemorar los desposorios de la Virgen con San José: El 26 de noviembre y el 23 de enero. En el *Boletín de Nuestra Señora de Guadalupe* del sábado 22 de noviembre de 1902 se cita a Holweck, *Fasti Mariani*, y se dice que el 26 de noviembre se celebra "En España, México, América Central y Meridional, *Los desposorios de la Virgen María*." (p. 2) y María Victoria Chiacchio en un mensaje publicado en Internet titulado *23 de enero: Desposorio de la Virgen María con San José, Fiesta Universal*, maneja precisamente el 23 de enero como fecha conmemorativa de este evento. Asimismo, En otra página de la red de Internet que lleva por título *Datos Marianos Interesantes* se dice lo siguiente: "[Día] **23** [de enero] Fiesta de los Esponsales de Nuestra Señora con San José, aprobada por el Papa Pablo III (1546)." (p. 5). (<http://mx.geocities.com/suly33mx2000/12-datos.html>).

Un punto sobresaliente del escrito de sor María lo constituyen las descripciones físicas y espirituales de san José y de la Virgen. Sobre esto es importante señalar que éstas son las únicas descripciones de los miembros de la Sagrada Pareja que encontramos en todos los textos hasta aquí analizados, y más aún, que constituyen las únicas representaciones de los novios al momento en que ocurre su desposorio. (Lib. 2, cap. 22, N° 755 de la versión original para San José [ver nota N°. 557]).

La más notoria característica de la *Mística Ciudad de Dios* es la extensa descripción de los hechos, pues es mucho más amplia y vivencial que cualquiera de los otros relatos analizados, lo cual, la hace mucho más interesante y rica: Nos ofrece dilatada información sobre particularidades de María y de José y sobre todo nos revela el trato de ambos con Dios, con los ángeles y entre ellos mismos, sobre sus asuntos sociales, económicos, espirituales, lo que pensaron y dijeron, etc. Por esto mismo, llama la atención que no haya una reseña del desposorio, pues vuelve a omitir información sobre la forma en que se llevó a cabo el desposorio, como si éste sólo hubiera consistido en la entrega de María a José por los sacerdotes, sin ninguna formalidad.⁶¹

Es importante aclarar que he considerado esta obra dentro de las fuentes coloniales porque es reproducido por un autor novohispano, el cual, aunque prácticamente respeta la obra original en su totalidad, la dota de un sentido o intención diferente de la que inicialmente le había dado su autora, pues él la difunde con la idea de dar a conocer la vida de san José y no la de la Virgen, como era el propósito primario de Sor María de Jesús. Sin embargo, no hay que perder de vista que la obra original tuvo vida propia y que efectivamente fue conocida en la Nueva España, por lo que, al parecer, llegó a tener una gran difusión por las dos vertientes.

Recapitulando, es importante resaltar que la tradición del desposorio de la Virgen María con San José tiene un origen bíblico. Los evangelistas San Mateo y San Lucas lo mencionan de manera indirecta, pero con ello le dan una base histórica y teológica de la que carecen otros pasajes de la vida de María, como es, por ejemplo, el conocido como la Presentación de la Virgen al Templo. Efectivamente, los *Evangelios Canónicos* señalan que María y José estaban desposados cuando Jesucristo es concebido por obra del Espíritu Santo en el seno de María y que después de lo cual José recibe a María en su casa. Con respecto a María indican que era virgen y que estaba desposada con José y de éste apuntan que era un hombre justo y descendiente de la casa de David. Así pues, debido a esta información canónica incuestionable pero limitada, la curiosidad de los fieles se fue cubriendo, de acuerdo a los intereses y valores de cada época, con historias creadas fuera del contexto bíblico-evangélico.

Fueron los llamados *Evangelios Apócrifos* los que sentaron las bases para las narraciones que se divulgaron sobre este hecho a través del tiempo. En ellos se establecieron las ideas básicas que seguirían dominando en todos los relatos posteriores: La

⁶¹ La narración del desposorio que presenta Fray Agustín de Vetancurt es exactamente la misma del original (Cfr. Sor Ma. de Jesús de Agreda, *op. cit.*, t. 2, Libro II, cap. 22, p. 316, N° 757).

edad de 12 a 14 años atribuida a la Virgen al momento de desposarse, las señales milagrosas que indican la elección divina de San José para consorte y custodio de María, el entrelazamiento del episodio de la elección de San José con el desposorio, y en fin, el desarrollo de la historia en general.

Hay dos vertientes apócrifas de la leyenda: La primera, de influjo occidental, en la que se da preferencia a la figura de María sobre la de San José y que está constituida principalmente por el relato primigenio del *Protoevangelio de Santiago* y los derivados de éste que son el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María*. Este último apócrifo es el que gozó de mayor difusión e influencia y del que provienen la gran mayoría de las interpretaciones posteriores que se tejieron en torno a esta historia que circularon por Europa y por la Nueva España, tales como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (1264), el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega (1580) y la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús Ágreda (1670).

La segunda vertiente es de raigambre oriental y le da prioridad a la figura de San José sobre la Virgen. Está conformada por el apócrifo ortodoxo de la *Historia de José el Carpintero*, de la que emana la versión que aparece en la *Suma de los Donos de San José* de Fray Isidoro de Isolano, en el siglo XVI. Al parecer, esta vertiente no tuvo tanta difusión como la anterior.

Aunque en los relatos derivados de los apócrifos la trama de la historia prácticamente se sigue en su secuencia original, esto es, en la forma, hay cambios fundamentales en el contenido, los cuales nos hablan de las inquietudes, valores, ideas e intereses de las distintas épocas históricas. Así, se va alterando la narración del pasaje de los desposorios y la descripción de las figuras de María y José, de acuerdo con las preocupaciones del tiempo al que pertenece el relato.

De la primera vertiente, esto es, en la que es preeminente María con respecto a San José, el texto más antiguo es el *Protoevangelio de Santiago*, en el que se dice que el sumo sacerdote se ve obligado a extraer a María del templo debido a que ella se encuentra próxima a su pubertad, por lo que consulta a Dios sobre la manera en que ha de hacer esto. Dios le responde que ha de casar a María con un hombre viudo que será elegido por medio de una señal milagrosa. El hombre escogido por Dios es José, persona de carácter pusilánime, de edad avanzada y padre de varios hijos. En este primer relato no hay descripción alguna sobre la manera como se lleva a cabo el enlace conyugal, lo que seguirá siendo una constante en la mayoría de las narraciones, pero queda indicado que consiste en el desposorio o entrega de María a José por los sacerdotes y el matrimonio o recepción de María en casa de José. Asimismo, se establece que José se desposa con María más en calidad de custodio que de esposo.

De aquí a la siguiente narración, que es el *Evangelio del Pseudo Mateo*, ya se encuentran cambios notables, sobre todo en cuanto a la figura de María, pues aquí se hace mucho hincapié en su castidad. Es precisamente por este hecho por el que Aurelio de Santos Otero juzga que este relato debió de escribirse hacia el siglo VI, ya que es la época

en que San Benito implanta el monaquismo en Occidente. La figura de San José no es alterada y por lo tanto sigue conceptuándosele como un hombre anciano, viudo, con hijos y de espíritu endeble y muy asustadizo. Acerca del himeneo de María y José tampoco se encuentra alguna descripción ceremonial, pero se habla de que se realiza en dos eventos: el desposorio y el matrimonio, este último consistente en la recepción de la novia por parte del cónyuge. Aquí, también, José se convierte solamente en el protector de María.

El apócrifo siguiente pertenece al siglo IX y es el *Libro sobre la Natividad de María*, el cual, como ya había dicho anteriormente, es del que se aprecia influencia más marcada en los subsiguientes escritos. En este relato comienzan a aparecer algunas tendencias que permanecerán e incluso se acentuarán hasta en narraciones muy posteriores. La presencia de la Virgen tiene más peso y su figura se "diviniza", pues se habla de su frecuente trato con los ángeles, sobre su inmunidad, su pureza, etc. En el caso de José, ya no es considerado viudo o que tuviese hijos, como en las narraciones anteriores, aunque sí se le toma como un hombre de edad avanzada. Deja de ser el hombre tan débil y miedoso de los textos precedentes y empiezan a adquirir fuerza su piedad y justicia. La elección divina de San José es realzada también, pues la señal milagrosa que constata este hecho se relaciona con los primeros versículos del capítulo once del *Libro del Profeta Isaías*, lo que le confiere mayor peso teológico a la historia. Además, en este texto José es designado para ser el custodio y esposo de María, con lo que a esas dos calidades se les coloca en el mismo nivel de importancia. Y en cuanto al enlace de María y José, se señala que éste vuelve a efectuarse en dos partes: la primera en la que se celebran "los esponsales como de costumbre", y la segunda en donde contraen "matrimonio". Lo primero sucede antes de la Anunciación y lo segundo después de ella.

De esta versión dimana la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, del siglo XIII, la que la sigue prácticamente al pie de la letra. Los únicos cambios relevantes son que a pesar de que todavía se alude a San José como un hombre anciano, queda bien claro que ya se le toma como un hombre soltero, con lo que se va transformando de una manera definitiva la imagen del santo. Además, a partir de aquí su participación es más como la de esposo que como la de custodio. Otra alteración interesante es que se dice que se manda a que varias doncellas acompañen a María a su casa paterna con el objetivo de testimoniar ante los padres de ella la elección de José como su consorte y sobre los desposorios celebrados, lo cual quizá habla de alguna preocupación social de la época del autor. Además, esto también les da realce a los padres de María, es decir, a Joaquín y a Ana, pues en los apócrifos están muy dejados de lado y hasta cierto punto se les maneja en una forma muy ambigua, como si se considerara que ya hubieran fallecido para el momento en que María se desposa. Así pues, este es el primer texto en donde se les menciona en forma explícita.

Una interpretación española derivada del mismo apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María* y que fue conocida en la Nueva España es la del *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, escrita en Sevilla hacia el año de 1580. En este relato, de la Vega destaca aún más la castidad de María y la de San José, pero sobre todo la de este último. En este texto se maneja por vez primera, entre las versiones aquí trabajadas, la idea de que él no

quería casarse porque tenía el propósito de permanecer casto y no debido a su edad avanzada, como sucede en los relatos anteriores. Además, aquí se le deja de juzgar como un anciano y se señala que tiene la "edad perfecta" para contraer matrimonio. De esta forma, vemos que a partir de este relato la imagen de San José sufre una transformación radical con mayor vigor. Deja de ser el hombre anciano y viudo, de presencia oscura y hasta cierto punto insignificante, que a pesar de ser "justo" es muy pusilánime y se convierte en un hombre joven, casto y de una naturaleza espiritual más allegada a la calidad moral de María. Hasta se le nombra como "santo y venerable varón". Su presencia comienza a "santificarse" y a adquirir mayor peso. En cuanto al enlace nupcial de María y José, Pedro de la Vega lo juzga de manera muy novedosa y le da una dimensión diferente que será contemplada también en los escritos posteriores. Esta visión del desposorio consiste en que se le considera como la única ceremonia nupcial requerida para llevar a cabo la unión completa y como el auténtico matrimonio en que los cónyuges dan su consentimiento "por palabra de presente". No obstante, tampoco hay alguna descripción del enlace.

Un punto muy interesante de esta narración es que Pedro de la Vega señala -por vez primera entre los textos aquí trabajados- que la razón principal para considerar que María y José pertenecían a la misma tribu, es decir, a la tribu de David, es que las hijas herederas debían casarse con hombres de su misma tribu. Pedro de la Vega estima que en tal situación se encontraba María, ya que la menciona como hija única y heredera de Joaquín. En realidad, el argumento de Pedro de la Vega se sostiene sobre una base bíblica, pues obedece a los preceptos mandados en el *Libro de los Números*, capítulo XXXVI.⁶² La novedad radica en la importancia que Pedro de la Vega atribuye a esta situación material, ya que le da bastante relevancia en su narración, y aunque está claro que él hace mención de ese hecho con el fin teológico de sustentar el origen davídico del linaje de María, éste es el primer relato en donde se refiere esa condición. Asimismo, con ello también da a entender que considera que los padres de la Virgen ya habían muerto, puesto que no los menciona después.

El último texto que cito dentro de la corriente a la que pertenece el *Libro sobre la Natividad de María* es el de la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús Ágreda, escrito a finales del siglo XVII y divulgado en la Nueva España en su versión original y por Fray Agustín de Vetancurt en un opúsculo que publica en el año de 1700, el cual dedica a

⁶² En efecto, el capítulo XXXVI del *Libro de los Números* trata acerca de la "Ley sobre el matrimonio de las hijas herederas". En los versículos 6 al 10 se dan las principales disposiciones.

6. Y así ésta es la ley promulgada por el Señor sobre las hijas de Salfaad: Cásense con quien quisieren con tal que sea con hombres de su tribu,

7. a fin de que no vengán a confundirse las posesiones de los hijos de Israel, pasando de tribu en tribu. Así que todos los hombres en este caso tomarán mujeres de su tribu y linaje,

8. y todas las mujeres *herederas* tomarán maridos de su misma tribu, para que la herencia se mantenga en las familias,

9. ni se mezclen entre sí las tribus, sino que queden, ni más ni menos,

10. como fueron separadas por el Señor. Hiciéronlo, pues, las hijas de Salfaad como se había ordenado;

(F. Torres Amat, *La Sagrada Biblia*, p. 184).

San José, y cuyo título es el de *Vida y favores del Rey del Cielo hechos al Glorioso Patriarca Señor San José*. En esta obra Fray Agustín copia en forma prácticamente textual el relato de Sor María.

En esta narración la figura de María se "eleva" aún más sobre la naturaleza humana, es decir, se "diviniza" todavía más que en los textos anteriores y su condición es muy claramente la de la "Reina del Cielo" y la de la mística "Esposa de Dios". Las formas bajo las que Sor María de Jesús se refiere a la Virgen son frases tales como "Nuestra Gran Señora", "Nuestra Hermosísima Princesa", etc. Señala, incluso, que Dios mismo le llama "Esposa y Paloma Mía" y que los ángeles se dirigen a ella nombrándola "Esposa del Altísimo".

San José también es más excelso y tiene más fuerza su presencia. El que haya sido elegido como esposo de la Virgen implica que era considerado por Dios como un "varón perfecto". Al igual que María, él también hace la promesa de permanecer casto. Sor María de Jesús, además, no sólo nos presenta a San José en su calidad espiritual, dentro de la que señala que él era un hombre de "incomparable modestia y gravedad", y casto en obras y pensamientos, sino que también lo describe físicamente. Señala que tenía 33 años y que era una "persona bien dispuesta y agradable rostro". Sobre la elección de San José, es muy trascendental la novedad de que Sor María indica que al mismo tiempo que ocurren las señales milagrosas, Dios mismo le comunica a José su predestinación.

Acercas del desposorio, es importante mencionar que aunque tampoco Sor María de Jesús lo describe, considera que se lleva a cabo inmediatamente después de la elección de San José y le asigna una fecha concreta: el 8 de septiembre, día en que se celebra la Natividad de María, es decir, el cumpleaños de la Virgen. Asimismo, nuevamente la unión de los Sagrados Esposos se lleva a cabo solamente por medio de ese acto ceremonial. Sor María de Jesús señala datos sociales y económicos muy significativos. En cuanto a los aspectos sociales resalta que María y José fueran visitados y festejados por sus familiares y amigos, y dentro de los aspectos económicos, el de la distribución de los bienes heredados a María por sus padres, con lo cual señala también que estos últimos ya había fallecido.

Esta narración tiene también la gran aportación de que debido a su gran detallismo, hace hablar a los participantes en una forma tan animada, que vivifica preciosamente el pasaje del desposorio. Asimismo, aquí se apuntan las primeras descripciones concretas de María y José y su proceder en las distintas etapas que constituyen el pasaje. Hay que resaltar que este relato es fruto de las visiones de la autora, la que afirmó que fue la misma Virgen María quien le narró la historia, lo cual le confirió un gran peso devocional y místico a la narración.

La segunda vertiente se caracteriza principalmente por su absoluta preferencia por la figura de San José sobre la de la Virgen. Los textos que la componen son dos: el apócrifo de la *Historia de José el Carpintero* y la derivada de este último que se encuentra en la *Suma de los Dones de San José* de Fray Isidoro de Isolano.

La *Historia de José el Carpintero* corresponde al siglo IV o al V. En esta versión se proporcionan abundantes datos sobre la vida de San José, lo que no sucede en ningún otro apócrifo. Aquí se considera que San José se desposó con María ya muy grande de edad, y que era viudo y padre de cuatro hijos y de dos hijas. Sobre su espiritualidad se dice que San José era un hombre de bien, justo y que alababa a Dios en todas sus obras. La información sobre María es muy escasa pero de gran semejanza con la que se proporciona en el *Protoevangelio de Santiago*. San Joaquín y Santa Ana no son mencionados en el texto. Sobre la unión de María y José se da a entender que ésta es llevada a cabo en dos partes. La primera es el desposorio, el cual consiste en el hecho de que los sacerdotes confían a María a San José diciéndole que la guarde hasta el momento del matrimonio y a ella le indican que estuviera sumisa a él hasta que se celebrara el mismo. Todo esto sin ritual alguno. La segunda parte del enlace la integra el matrimonio, consistente, en este caso, en que José admite a María consigo, pues es lo único que señala el autor. Aquí sí se indica muy claramente que José se desposa con María en "calidad de consorte". Hay que resaltar que en este texto la elección de San José como esposo de María se lleva a cabo de manera muy diferente a la presentada por los textos de la vertiente anterior, ya que aquí se le escoge echando suertes y no hay alusión explícita sobre una intervención divina.

En el libro de la *Suma de los Dones de San José* de Fray Isidoro de Isolano, obra escrita hacia el primer tercio del siglo XVI, la narración que aparece sobre los desposorios es básicamente la misma de la *Historia de José el Carpintero*. Es una versión simplificada del apócrifo pero en la que hay algunos cambios importantes.

La figura de San José es más exaltada que en el texto original. En esta interpretación se omiten por completo las referencias que señalaban a San José como un hombre viudo y padre de seis hijos, lo cual no es gratuito, pues aunque el autor no menciona que San José fuera virgen, ya contempla a un San José casto, de acuerdo con la tendencia de conceptuarlo así de su época. Isolano presenta a San José como varón "justo y santo", trabajador y que "aprendió desde su juventud la ciencia y la sabiduría". Además de que era "muy justo" y de que glorificaba a Dios en todas sus acciones". Asimismo, al seguir Isolano a la vertiente de la *Historia de José el Carpintero* presenta a la figura de la Virgen en forma deficiente pero semejante a los lineamientos del apócrifo del *Protoevangelio de Santiago*. Inclusive, aquí se mencionan menos características espirituales de María que en la *Historia*, pues únicamente se señala que era una jovencita "santa y temerosa de Dios".

En cuanto a la unión de María y José, este texto nos proporciona datos muy ambiguos. Se señala que los sacerdotes desposan a María con San José para que estuviera bajo el cuidado de él hasta el día en que celebraran su matrimonio, pero al final solamente se indica que José permite que María permaneciera en su compañía y no se menciona nada sobre la ceremonia nupcial; esto es, que no hay referencia sobre alguna recepción formal de la Virgen en casa de su esposo. José queda en calidad de consorte y custodio de María, pues se alude a él en ambos sentidos. Es curioso también que se recalque que María se somete a la custodia de José y se va a su casa por estar en "calidad de desposada". Con este comentario el autor quizá pretende defender el honor de María y evitar malos entendidos, pues sobre esto no se dice nada en la versión original.

Finalmente, a través de esta historiografía vemos las transformaciones que van sufriendo los personajes y las circunstancias del pasaje de los Desposorios de la Virgen. La figura de María, que apenas es mencionada en los pasajes bíblicos como una virgen que estaba desposada con José, va adquiriendo personalidad a partir de los relatos apócrifos. En el *Protoevangelio de Santiago* se señala que tiene 12 años y que recibe su alimento de un ángel. Luego, en el *Evangelio del Pseudo Mateo* se comienza a hablar de su virginal pureza. Posteriormente, en el *Libro sobre la Natividad de María* ya se empieza a exaltar su santidad y se indica que Ella trata constantemente con los ángeles y que tiene visiones divinas, las cuales la inmunizan contra todo mal. En las versiones siguientes se continúa celebrando su castidad, pero el texto que de manera definitiva glorifica a María es el de Sor María de Jesús de Ágreda, en donde se le exalta como nunca antes, a través de epítetos como “Reina del Cielo”, “Mística esposa de Dios”, “Nuestra Gran Señora”, “Nuestra Hermosísima Princesa”, etc.

En los textos apócrifos de la *Historia de José el Carpintero* y en el de la *Suma de los Dones de San José* no se aportan datos de importancia sobre la figura de María puesto que como en esas narraciones el personaje central es San José, de María sólo se habla muy poco. También aquí se le menciona como una mujer santa y temerosa de Dios y se señala que tenía doce años al momento de contraer matrimonio, al igual que en el *Protoevangelio de Santiago*.

San José por su parte, tiene más peso que María en el *Evangelio de San Marcos*, en donde se le nombra como un hombre justo. En contraste, en los apócrifos del *Protoevangelio de Santiago* y en el del *Evangelio del Pseudo Mateo* se le otorga una imagen muy gris y se le juzga como un hombre sin virtudes, medroso, anciano, viudo y padre de varios hijos. En el *Libro sobre la natividad de María* se le sigue considerando de edad avanzada, pero ya no viudo ni con hijos. Además, se retoman las ideas expresadas sobre el Santo en el *Evangelio de San Marcos* y se le conceptúa como un varón justo, casto y piadoso. En el único apócrifo en donde se destaca de manera sobresaliente la figura de San José sobre la de la Virgen es el de la *Historia de José el Carpintero*, del siglo IV o V. En este texto igualmente se señala al santo como un hombre de edad muy avanzada, viudo y padre de seis hijos, pero también se le considera como un hombre prudente, trabajador, justo y piadoso.

Es a partir de relatos posteriores en donde se van a ir configurando definitivamente la fisonomía y la personalidad asignados al santo. De las versiones derivadas del apócrifo del *Libro sobre la natividad de María*, como es el texto del siglo XIII conocido como *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, en el que se sigue refiriendo a San José como un hombre anciano, pero soltero. Su transfiguración absoluta ocurre en siglo XVI. En la versión heredera del apócrifo de la *Historia de José el Carpintero*, de 1522 se sigue conceptuando a San José como un anciano, pero se suprimen aquellas noticias de la *Historia* en las que se alude a él como viudo y padre de seis hijos. Inclusive, Isidoro de Isolano le da el calificativo de “varón justo y santo”. Luego, en el *Flos Sanctorum* escrito por Pedro de la Vega en 1580 su virginidad es

especialmente resaltada. Este es el primer texto en el que se afirma que San José no quería casarse porque había resuelto permanecer casto. Además, ya no se le tiene por un anciano sino que se asienta que se encuentra en la “edad perfecta” para contraer matrimonio. En la narración aparecida en la *Mística Ciudad de Dios*, la presencia de San José adquiere aún más fuerza. No sólo se ponderan sus cualidades espirituales, sino que también son comentadas sus características físicas, que de alguna manera lo relacionan con la apariencia reconocida para Cristo: que tenía treinta y tres años de edad y que era “persona bien dispuesta y agradable rostro”.

En cuanto al prodigio de la vara florida de San José, en los *Evangelios canónicos* no se encuentra alusión alguna, es un producto de los *Evangelios apócrifos*. En el *Protoevangelio de Santiago* se dice que de la vara brotó una paloma, pero no se menciona que floreciera, lo que igualmente está indicado en la siguiente narración que es la del *Evangelio del Pseudo Mateo*. Sin embargo, estas dos versiones divergen al señalar, la primera, que la paloma que brotó de la vara voló sobre la cabeza de San José y la segunda que la paloma voló hacia lo alto del templo y que después se lanzó al espacio. Asimismo, en esta última versión se apunta que la vara era de tamaño pequeño y se describen las características de la paloma, a la que se le considera muy hermosa y de color blanquísimo. Luego, en el apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María* se relaciona el portento con la profecía de Isaías, lo que le da una nueva dimensión al hecho. Así, basándose en esta profecía, se señala que la vara florece y que sobre ella se posa el Espíritu Santo en forma de paloma. Finalmente, en el último apócrifo analizado que es el de la *Historia de José el Carpintero* se muestra una versión distinta, en la que San José no es escogido como esposo de María por una vara milagrosa, sino por medio de un sorteo. De las fuentes secundarias, la única que no menciona el milagro de la vara es evidentemente la de la narración presentada por Isidoro de Isolano ya que, como se ha explicado en varias ocasiones, ese relato sigue al último apócrifo comentado. Todas las demás narraciones siguen básicamente al apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María*. En la única en la que hay una diferencia importante es en la versión de la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda ya que aunque sigue a ese apócrifo difiere al señalar que cuando la vara de San José florece, la resplandeciente paloma que baja del cielo no se posa sobre ella, sino sobre la cabeza del Santo.

En ninguno de los textos se especifica el tipo de flores que brotan de la vara. No obstante, en un texto del siglo XVI, que no está incluido ni analizado en el capítulo sobre los textos, pero que es mencionado en el relativo a las imágenes europeas, también se encuentra una alusión precisa sobre el tipo de flor que brota de la vara. Me refiero al *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo, en donde se establece que la vara mencionada era de almendro.

Acerca del punto central de este estudio, que es propiamente el matrimonio de María y José hay que precisar que en los *Evangelios de San Mateo* y *San Lucas* únicamente se señala que ellos estaban desposados, lo que sirvió de base bíblica para sustentar al episodio. Además, en el Evangelio de San Mateo se aclara que no vivían juntos y que, como consecuencia de la Anunciación, José recibe a María en su casa. Es

importante resaltar el hecho de que todos los textos se explayan mucho sobre el asunto referente a la elección de San José y solamente de forma muy somera aluden al enlace de María y José.

En el evangelio apócrifo del *Protoevangelio de Santiago* se establece que el enlace de María y José consiste en el desposorio pero no se describe alguna ceremonia nupcial. En el siguiente apócrifo, que es el del *Evangelio del Pseudo Mateo*, tampoco se habla de alguna celebración pero se indica que el enlace se compone de dos acontecimientos: el desposorio y el matrimonio, el cual consiste en la recepción formal de la novia en la casa del esposo, lo que concuerda con las usanzas judías. Ahora bien, por la forma en que los dos apócrifos presentan los sucesos se deduce que el desposorio estriba únicamente en que los sacerdotes entreguen a María como esposa a San José, sin ninguna solemnidad.

En el apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María* también se efectúa la unión de la Virgen y San José en dos pasos, consistentes igualmente en el desposorio y el matrimonio, pero aquí ya se vislumbra un tipo de formalidad. De los desposorios se dice que se “celebraron como de costumbre” y del matrimonio se señala que “San José se retiró a la ciudad de Belén para arreglar su casa y disponer todo lo necesario para la boda”. El desposorio se lleva a cabo antes del episodio de la Anunciación y el matrimonio después de él. Entre los dos hay cuatro meses de diferencia.

La versión que presenta el último apócrifo estudiado, esto es, el de la *Historia de José el Carpintero* también considera que la unión se celebró por medio del desposorio y del matrimonio. De éstos, lo único que se señala es que inmediatamente después de la elección de San José los sacerdotes le entregan a María a San José y a ella le dan instrucciones para que lo obedezca hasta que se celebre el matrimonio, el cual se lleva a cabo dos años después. Ulteriormente ya no hay ninguna referencia sobre el matrimonio, a excepción de que luego de la Anunciación, José admite a María consigo. Aquí tampoco se refiere alguna formalidad para ninguno de los dos eventos.

De las narraciones secundarias la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine sigue lo señalado en el apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María* y no aporta nada sobre el enlace nupcial de María y José. Como el texto de la *Suma de los dones de San José* está basado en el apócrifo de la *Historia de José el Carpintero* la versión que presenta es muy semejante a la de este último: José recibe a María bajo su custodia en calidad de desposada y se da a entender que posteriormente celebrarán las nupcias, pero después de la Anunciación sólo se dice que María permanece en compañía de José.

Aunque el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega sigue esencialmente al relato del *Libro sobre la Natividad de María* difiere en que aquí el enlace se realiza únicamente por el desposorio, el cual tiene la categoría de legítimo matrimonio y en que se hace más énfasis en el hecho de que José y María pertenecen a la misma estirpe. Ahora bien, aquí tampoco se contempla ninguna ceremonia para la celebración del desposorio. Lo mismo sucede en el escrito de la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de

Ágreda, en el que el matrimonio es efectuado a través del puro desposorio el cual se lleva a cabo inmediatamente después de la elección de San José y sin ninguna solemnidad. Lo singular de esta narración es que asigna una fecha precisa para este evento, que es la del cumpleaños de la Virgen, esto es, el 8 de septiembre. Además, por ser tan pormenorizada habla de detalles sobre la vida de recién casados de la sagrada pareja, tales como que fue visitada y festejada por sus familiares y amigos y la manera en que distribuyó los bienes que heredó María de sus padres. Es interesante destacar que éste es el único texto en el que durante los esponsales Dios se dirige al interior de San José para señalarle que debe desposar a María.

Tocante al enlace matrimonial, en oposición a los textos, en las imágenes se le da mayor relevancia al desposorio que al episodio de la elección de San José. Igualmente, contradiciendo a los escritos, en la mayoría de las imágenes no se representa el rito judío, que es en el que todos los autores consideran que se desarrolló el matrimonio de María y José, sino el católico.

En cuanto a los demás puntos de la historia de los desposorios que conviene analizar por su influencia en las imágenes, como son los relativos a la ubicación del episodio, al sacerdote y a los testigos, hay que considerar que también a ellos se les fue conceptuando de manera diferente con el paso del tiempo. Con respecto al lugar en donde se llevan a cabo los desposorios de María y José en todos los apócrifos queda implícito que se realizan en el Templo de Jerusalén, porque según estos textos ahí es donde estaba viviendo la Virgen María y en donde se verifica la elección de San José por lo que en consecuencia los esponsales se llevan a cabo en ese lugar. Igualmente, en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine y en la *Suma de los dones de San José* de Isidoro de Isolano también de manera implícita queda manifestado que los desposorios se realizan en el mismo lugar. Asimismo sucede en el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega, texto en donde por primera vez el desposorio tiene la categoría de matrimonio y en la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda.

Sobre la participación sacerdotal en el pasaje del desposorio, los apócrifos del *Protoevangelio de Santiago* y el del *Evangelio del Pseudo Mateo* hablan de la intervención de todo el grupo sacerdotal del Templo, pero destacan la mediación del Sumo Sacerdote, que en el primer texto está identificado como Zacarías, el esposo de Isabel y padre de San Juan Bautista y en el segundo es nombrado como Abiatar. En cambio, en el *Libro sobre la Natividad de María* sólo es mencionada la intervención del Sumo Sacerdote, que en el pasaje en donde Joaquín, el padre de María lleva sus dones al Templo y le son rechazados es llamado Isacar. En oposición a este texto, el último apócrifo analizado, que es el de la *Historia de José el Carpintero* solamente habla de los sacerdotes en general, sin resaltar a ninguno en particular.

Es importante destacar que en todos estos primeros textos la participación del Sumo Sacerdote o la de los demás sacerdotes del Templo es referida únicamente con respecto a la elección de San José como esposo de María, pero puesto que no hay descripción sobre las formalidades nupciales tampoco se encuentran descritos los actos litúrgicos para llevarlas a

cabo. Como ya se comentó en su oportunidad, en estos textos los sacerdotes se limitan a hacerle entrega de María a José.

En las interpretaciones derivadas del apócrifo del Libro sobre la Natividad de María como son la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine y el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega se habla de la intervención del Sumo Sacerdote, al contrario de la versión heredada del apócrifo de la *Historia de José el Carpintero*, esto es, la *Suma de los dones de San José* de Fray Isidoro de Isolano, en el que sólo son mencionados sacerdotes comunes del Templo. En el caso de la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda, la participación del Sumo Sacerdote, que aquí es llamado Simeón es de vital importancia, pero también es comentada la acción de los sacerdotes comunes. Es interesante mencionar que a pesar de que el Sumo Sacerdote es el que interviene de manera decisiva en la resolución de casar a la Virgen María y en el proceso de la elección de un esposo para ella, son todos los sacerdotes en general los que desposan a la sagrada pareja.

Con respecto a los personajes que participan en el pasaje de los desposorios y que son testigos del evento, en el primer texto apócrifo, el *Protoevangelio de Santiago*, se considera que se encontraban presentes los pretendientes de María, que eran los viudos de la región de Judea y el ángel que le comunicó al Sumo Sacerdote el parecer de Dios. En la siguiente narración, el *Evangelio del Pseudo Mateo*, se señala que estuvo presente todo el pueblo de Israel, aunque los pretendientes de María sólo eran aquellos hombres que pertenecían a la tribu de Judá y no tenían mujer, los que, con excepción de José eran jóvenes. Aquí, Dios responde al sacerdote por medio de un ángel sobre la forma de elegir un esposo para María. Asimismo, también se encontraban apersonados los fariseos y las doncellas que vivían junto con María en el Templo, de las cuales cinco cuyos nombres eran Rebeca, Séfora, Susana, Abigea y Zahel son elegidas para acompañarla en su casa.

En el *Libro sobre la Natividad de María* se menciona a todos los hombres de Jerusalén y sus contornos, a los pretendientes de María, que eran los varones solteros pertenecientes a la casa de David y a las doncellas de María, que en este texto son siete, pero no se dicen sus nombres. Además, aquí participa Dios mismo, ya que Él es quien responde directamente a las consultas del sacerdote y también porque aparece como la tercera persona de la Santísima Trinidad, esto es, como el Espíritu Santo, que en la forma de una paloma blanca se posa sobre la vara josefina.

En el último apócrifo estudiado, es decir, en el de la *Historia de José el Carpintero*, solamente se encuentran presentes como pretendientes de María doce hombres de la tribu de Judá, en correspondencia al número de las tribus de Israel. No se habla sobre intervención divina.

De las fuentes secundarias, en la *Leyenda Dorada* se menciona, al igual que en el *Libro sobre la Natividad de María*, a los varones solteros de la casa de David y a las siete doncellas compañeras de María, indicándose también la presencia y el beneplácito de Dios por medio de la voz sobrenatural y por la asistencia del Espíritu Santo, que igualmente se apersona bajo el aspecto de nivea paloma. Se diferencia del apócrifo mencionado en cuanto

a que es convocada la asamblea de ancianos para dirimir sobre el asunto del enlace de María y en que éste es el único texto en el que se considera vivos a los padres de la Virgen, pero ausentes en la celebración de los esponsales.

Siguiendo al texto de la *Historia de José el Carpintero* en el relato de la *Suma de los dones de San José* se menciona únicamente a doce hombres de la tribu de Judá como pretendientes de María, pero aquí se alude a ellos como ancianos.

Continuando en la línea marcada por el *Libro sobre la Natividad de María el Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega menciona como pretendientes de la Virgen María a todos los solteros descendientes de David y señala que siete vírgenes acompañan a María en su regreso a la casa de sus padres. Asimismo, considera que la presencia de Dios se hace patente por medio de una voz celestial y por la paloma blanca que desciende hacia la vara josefina. Sin embargo, difiere de ese texto en cuanto considera que son los principales del pueblo a quienes se convoca para consultar acerca de María. Sobre San Joaquín y Santa Ana se señala que María es la única heredera de sus padres, pero aunque no aclara si ellos están vivos o muertos cuando se lleva a cabo el desposorio podría entenderse que han fallecido puesto que no se les menciona más.

En la versión de la *Mística Ciudad de Dios* el número de los personajes que participan en el pasaje de los desposorios aumenta notablemente. Dios interviene muy activamente porque se comunica en reiteradas ocasiones con la Virgen, con el Sumo Sacerdote y hasta con San José.

En cuanto a la nivea paloma que según la narración se posa sobre la cabeza de San José no se hace ninguna referencia al versículo del profeta Isaías en donde se le identifica como el Espíritu Santo, ni tampoco se afirma que se trate de este último, sin embargo, por el modo en el que está escrito el pasaje se asemeja notablemente con el del Bautismo de Cristo, en el que al bajar la paloma del cielo se oye la voz de Dios dando su parecer, lo que de manera contundente vuelve a relacionar a esta paloma con la personificación de la tercera persona de la Santísima Trinidad.

Son mencionados además, como participantes del evento, los letrados, los varones solteros del linaje de David, la maestra de María cuyo nombre es Ana, las doncellas y los ministros del Templo y los ángeles. Igualmente se nombran en el pasaje, pero en la parte que corresponde a la etapa en que María y José ya están casados, a los amigos y parientes de la sagrada pareja, y los mil ángeles de la guarda de la Virgen. Por la forma en que son aludidos San Joaquín y Santa Ana se entiende que ya habían fallecido.

Finalmente, quiero volver a señalar que tanto el hecho del desposorio como las figuras de María y José fueron tomando mayor fuerza con el paso del tiempo. De la Virgen se va acentuando cada vez más su naturaleza pura y divina. San José sufre una transformación radical, sobre todo a partir del siglo XVI, puesto que de ser un personaje anodino se convierte en una figura primordial. Y el desposorio mismo, que es muy dejado de lado en los primeros textos y que es considerado en ellos como un simple compromiso

de matrimonio a futuro, se le va ponderando más ampliamente y se va modificando hasta que es estimado como el matrimonio de presente, es decir, como el sacramento.

III. LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA: LAS IMÁGENES BAJO LA CENSURA ECLESIAÍSTICA

por medio de las historias de los *misterios* de nuestra Redención,
expresadas en pinturas y en otras representaciones,
se instruye y afirma al pueblo en los artículos de la fe
Concilio de Trento, sesión XXV

Desde los albores del cristianismo, las imágenes religiosas han tenido funciones básicas que cumplir. Deben tener una “sacra significación”. La Iglesia nunca ha preconizado el arte por el arte en sí. Entre estas funciones básicas se encuentran la de dar mayor gloria a Dios y sobre todo la de descubrir el misterio de la Redención. Las imágenes religiosas deben servir de puente, signo y transparencia. Levantar a la feligresía hacia lo trascendente.¹ Dar forma terrena a lo divino. El Papa Adriano I (772-795) expresó en su carta al emperador Carlomagno² que “... Verdadera y evidentemente, las imágenes representan en forma visible las cosas invisibles...” Erasmo de Rotterdam (1466-1536) en su *Enchyridium militis christiani* señaló que aprobaba la utilidad de las imágenes porque se apoyaba “en la consideración de que son escalones, gradas que conducen a otros medios de salvación mejores”.³ En las iglesias destinadas al pueblo cristiano las imágenes tienen su razón de ser conforme a la doctrina de San Juan Damasceno (†ca. 754), quien ponía en boca de un fiel iconodulo las siguientes palabras:

Tal vez tú eres elevado e inmaterial y, alzándote por encima del cuerpo y liberándote de la carne, desprecias todo lo que se ve. Pero yo soy hombre, hombre de carne y hueso; yo deseo, aun con mi cuerpo, hallar y contemplar las cosas santas. Tú que eres tan alto, ten en cuenta mi pequeñez y guarda para ti tu sublimidad.⁴

Las imágenes facilitan de manera visual y afectiva “la presencialización imaginaria de los hechos históricos de la redención”⁵ en la práctica de la meditación de los episodios de la vida de Cristo, pero también de la vida de su madre y de los santos.

Desde que comenzó el proceso de transculturación española en el territorio americano, y por ende la evangelización, la Iglesia utilizó, como lo había venido haciendo desde sus orígenes y más aún en la Europa convulsionada por la Reforma protestante, las imágenes, en las que vio valiosos recursos catequéticos para transmitir los principios propios de su doctrina religiosa a los neófitos e iletrados naturales de América. La Iglesia siguió en esto el criterio de San Gregorio Magno (¿540?-604), quien expresó que

¹ Cfr. Juan Plazaola, S. I., *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, p.421. Juan Plazaola hace el siguiente comentario con relación a la iconografía barroca: “... vuelve a producirse esa complacencia abusiva en la imagen por sí misma que está acechando siempre a la imagería cristiana. La imagen deja de ser puente, signo y transparencia. No nos levanta hacia lo trascendente; nos deja donde estamos, brindándonos un espectáculo.”

² Adriano I (772-795), “Carta al emperador Carlomagno”, en Juan Plazaola, S. I., *Ibid.*, p. 510

³ Juan Plazaola, S. I., *Ibid.*, p. 419.

⁴ *Ibidem*, p. 422.

⁵ *Ibidem*, p. 416.

Lo que para los lectores es la escritura, es la imagen para los ojos de los no instruidos, ya que hasta los ignorantes ven en ella lo que tienen que imitar, leyendo en ella hasta los que no saben leer.⁶

Así pues, por la importancia de las imágenes como transmisoras de ideas y de valores y por ser muy útiles como apoyos visuales doctrinales, la Iglesia tuvo mucho cuidado en que el arte religioso estuviera perfectamente controlado. En el Primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555, el cual es, por tanto, anterior a Trento, ya se mandaba que ningún pintor español o indio pintara imágenes y las vendiera sin antes haber sido examinado y se le hubiera dado licencia por los jueces eclesiásticos, con el fin de evitar que en las iglesias se exhibieran imágenes de historias apócrifas o santos indeciblemente representados que pudieran causar indevoción y errores en la fe.⁷

Luego, en la sesión vigésimo quinta del Concilio de Trento, celebrada el viernes 3 de diciembre de 1563 se indicó lo siguiente:

Enseñen también con cuidado los Obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, expresadas en pinturas y en otras representaciones, se instruye y afirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente; y añádase que de todas las sagradas imágenes se saca mucho fruto, no sólo porque recuerdan los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha dado, sino que también porque se exponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los Santos, y sus ejemplos saludables, con el fin de que den a Dios gracias por ellos, conformen su vida y costumbre a la de los Santos, y que se exciten a adorar y amar a Dios y a practicar obras de piedad.

Y si alguno enseñare o creyere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado.

Más si se hubiesen introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardentemente el Santo Concilio que desaparezcan por completo de tal manera, que no se expongan imágenes ningunas de falsas creencias, ni las que den ocasión a las almas sencillas para admitir peligrosos errores. Y si sucede alguna vez que se pinten y graben historias y narraciones de la Sagrada Escritura, por parecer esto conveniente a las gentes sin instrucción, adviértase a los fieles que de ese modo no se expresa la imagen de la Divinidad, como si fuese posible verla con los ojos corporales o expresarse con colores y figuras.

Destiérrese en absoluto toda clase de superstición en la invocación de los Santos, en la veneración de sus reliquias y en el uso sagrado de las imágenes; sepárese en estos actos toda idea de mezquino interés material; y evítese, por último, todas las formas deshonestas, de tal modo que no se construyan imágenes ni se vistan con adornos provocativos, ni abusen los fieles de los cultos a los Santos y de la veneración de las reliquias para entregarse a comilonas y a excesos en la bebida, como si las fiestas en honor de los Santos se hubieran de celebrar con excesos y diversiones mundanales. Finalmente, pongan los Obispos tanto cuidado e interés en estos actos, que no se advierta ningún desarreglo, confusión ni alboroto, nada que sea profano y deshonesto, puesto que la santidad debe ser el ornamento de la Casa del Señor.

Y para que todo lo decretado se observe más fácilmente, establece el Santo Concilio que a nadie sea lícito poner ni procurar se ponga imagen alguna, no expuesta anteriormente al culto, en ningún lugar o iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, sin tener antes la aprobación del Obispo,...⁸

⁶ San Gregorio Magno, "Carta a Sereno, Obispo de Marsella, sobre el uso y respeto de las Sagradas Imágenes", en Juan Plazaola, S. I., *Ibíd.*, p. 503.

⁷ *Cfr. Primer Concilio Provincial Mexicano*, pp. 91-92.

⁸ A. Machuca Díez, *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano...*, pp. 357-358.

Las disposiciones tridentinas fueron acogidas de inmediato por el monarca Felipe II, quien ordenó fuesen observadas en todos los reinos españoles por Real Cédula del 12 de julio de 1564.⁹ Así, siguiendo esta perspectiva del Concilio de que sólo se expusieran imágenes de las "*historias y narraciones de la Sagrada Escritura*", y se evitaran representaciones de falsas creencias, en el Tercer Concilio Provincial Mexicano de 1585 se insistió en lo siguiente:

Se manda igualmente a los visitadores que hagan borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas, o esculpidas o pintadas con indecencia, sustituyendo otras decentes en su lugar.¹⁰

Este concilio fue realizado "para interpretar el Concilio Tridentino".¹¹ En 1589 fue enmendado¹² y la aprobación directa que lo elevó a la categoría de ley eclesiástica y lo hizo obligatorio fue el *Breve* del Papa Sixto V del 28 de octubre de ese mismo año.¹³ Sin embargo, a pesar de esta aprobación, no fue puesto en práctica inmediatamente, sino a partir de 1629 debido a que

la variación de algunas circunstancias que habían dado lugar a sus decretos y el rigor de algunos preceptos y penas impuestas en ellos, retardaron su ejecución, hasta que el Dr. D. Juan Cevicos, racionero de la Santa Iglesia de Puebla, extendió una Memoria Comprensiva de ocho proposiciones, justificando unos decretos, disipando el temor que se había concebido de los inconvenientes que podían resultar, y mostrando que eran mayores los que se seguirían de no darle cumplimiento.¹⁴

Dentro de este ambiente de refrenamiento y depuración en el arte religioso el tema de los Desposorios de la Virgen mantuvo su vigencia porque tenía su fundamento en los *Evangelios canónicos*, puesto que en ellos se hace mención de que María y José estaban desposados. Por ser un asunto ya analizado con anterioridad no es el caso de explayar nuevamente aquí cómo a través del tiempo los teólogos fueron interpretando el concepto de "desposorio" hasta que llegaron al precepto de que María y José se unieron por "desposorio de presente", esto es, verdadero matrimonio, antes de que sucediera la encarnación del Hijo de Dios. Asimismo, a pesar de que en la literatura siempre se consideró esta unión nupcial dentro de la tradición hebraica, en las imágenes novohispanas se le mostró siempre desde la perspectiva misterial y como matrimonio eclesiástico. Así pues, las representaciones de los Desposorios de la Virgen novohispanas básicamente tenían la doble finalidad catequética de enseñar que la Virgen y San José habían contraído válido y legítimo matrimonio y de servir como modelo del perfecto matrimonio cristiano ejemplificando el ritual del sacramento y otras observancias de las ceremonias nupciales como son las bendiciones de las arras y de los anillos. Esto es, que aunque algunas imágenes presenten algún resabio narrativo, la intención, en general, es mostrar al matrimonio de la Virgen con san José **no** como un evento de las historias apócrifas, sino como un **suceso perteneciente a la historia sagrada de trascendencia salvífica y sacramental.**

⁹ J. G. Victoria, *Pintura y sociedad...*, p. 104.

¹⁰ *Concilio Tercero Provincial Mexicano*, celebrado en México el año de 1585..., p. 325.

¹¹ *Ibidem*, p. 408.

¹² *Ibidem*, p. 409.

¹³ *Cfr. Ibidem*, p. 557, nota 251.

¹⁴ *Ídem*.

Cronológicamente todas las obras novohispanas que tratan sobre los Desposorios de la Virgen que conocemos son posteriores al Concilio de Trento y las primeras son contemporáneas a la puesta en vigencia del Tercer Concilio Provincial Mexicano.

Es importante tener en cuenta que los obispos y doctores en teología se reunieron en el Concilio tridentino para afirmar los dogmas católicos frente al embate protestante, prevenirse de las religiones paganas de África, Asia y América y contrarrestar el "criterio materialista que iba de la mano con el nacionalismo creciente y la expansión colonial y las fuerzas de inquieto racionalismo, desencadenado por la libre investigación y curiosidad científica."¹⁵

En tan crucial situación el punto de los Desposorios de la Virgen era especialmente significativo porque trataba sobre dos cuestiones básicas atacadas por el protestantismo: la pureza de la Virgen María y la sacramentalidad del matrimonio.

Por ser un hecho asentado en los *Evangelios*, nunca se sometió a discusión si era correcto o no representar el episodio de los Desposorios de la Virgen, sino más bien, cómo representarlo. Sobre este asunto es importante tener en cuenta el tratado el *Arte de la pintura* del andaluz Francisco y Pacheco del Río (1564-1654), artista que bajo la dirección de jesuitas amigos suyos incluyó en su libro una parte dedicada a exponer las bases teóricas de las pinturas de historias sagradas. Este tratado fue publicado por vez primera en 1649.¹⁶ Los comentarios de Pacheco fueron muy estimados en su tiempo porque él había sido nombrado censor de pintura por la Inquisición desde 1618.¹⁷

En el capítulo XII del *Arte de la pintura* refiere la historia del Desposorio de la Virgen con San José:

Habemos visto que la Santísima Virgen fue presentada al Templo en la primera edad de tres años y estuvo hasta la segunda, once, de manera, que salió a desposarse con el santo José siendo de catorce años y San José de poco más de treinta.

No se hallaron sus padres al desposorio que a los once eran muertos. Esto es lo más probable, como dijo Cedreño: *undecim annos nata parentes amissit*. Así lo siente un docto de la Compañía, siguiendo a los antiguos. Dije que su esposo era de poco más de treinta años, porque la buena razón no lleva que San José fuese viejo y, por esto, la glosa ordinaria y Nicolao de Lira le aplican la profecía de Isaías: *habitavit Juvenis cum Virgine*; que la desigualdad trae graves inconvenientes y, si la edad no era para tener hijos, mal se pudiera salvar la buena fama de la Virgen, y un hombre de ochenta años no había de tener fuerzas para caminos y peregrinaciones y sustentar su familia con el trabajo de sus manos. También convienen los doctores en que después de sus Desposorios hizo voto absoluto de castidad (que antes la Virgen y él lo habían hecho aunque perpetuo condicional) y no venía bien hacerlo de tanta edad y en aquel pueblo era novedad estar a tal hora por casar: y por esto San Lucas le llama varón: *ad Virginem desponsatam Viro*, que es la mejor de las edades entre la juventud y virilidad.

¹⁵ W. Fleming, *Arte, música e ideas*, p. 227.

¹⁶ Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII*, p. 622, nota 2.

¹⁷ Este artista también es famoso por haber sido maestro y suegro del gran pintor sevillano Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660).

[...] Declarándose, pues, esta Señora al Sumo Sacerdote que había hecho voto de virginidad, mandó se hiciese oración a Dios sobre ello; salió una voz del propiciatorio en el que se le diese Esposo según la profecía de Isaías: *egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendit et requiescet super eum Spiritus Domini*.

Vinieron todos los mancebos del linaje de David con sus varas y entre ellos San José, cuya vara floreció brotando unas hermosas flores de almendro, sobre las cuales se puso el Espíritu Santo en figura de una blanquísima paloma.

La Virgen y San José se han de pintar muy hermosos, y en la edad referida, vestidos decentemente con sus túnicas y mantos como se acostumbran pintar, dándose las manos derechas con grande honestidad y, en medio el sacerdote bendiciéndolos, con el traje que pintamos a Zacarías cuando recibe a la Virgen en el Templo. No falta quien diga que fue el santo Simeón; pero, lo cierto es que fue uno de los comunes sacerdotes, que es la más probable opinión.

Hace de pintar esta historia en un suntuoso templo, con grande acompañamiento de ministros y de gente popular de todas edades y mancebos, con varas en las manos.

Y es razón advertir que, al ejemplo de la santidad y pureza que se desposaba con el santo José, más para obedecer a los altos intentos de Dios que para parecer bien a los hombres, no es cosa decente pintarla en traje profano; y lo debiera excusar el religioso varón don Luis Pascual en el cuadro que pintó de esta sagrada historia en el coro del convento de la Cartuja, en que muchos han reparado: está la imagen de Nuestra Señora sin manto, con una saya grande veneciana muy metida en cintura, llena de muchas lazadas de cintas de colores y con mangas grandes, de rueda; traje, a mi ver, indecente a la gravedad y alteza de esta soberana Señora.

Estos fueron los mejores desposorios que vio el cielo, aunque entre el de nuestros primeros Padres, donde fue Dios el cura y casamentero. Que fuese verdadero este matrimonio, es de fe, como afirman los doctores escolásticos; que esto quiere decir el Evangelista llamando a la Virgen: *coniugem suam*. Dice Gracián: "desposada y velada con todas las ceremonias y bendiciones que entonces usaban los sacerdotes".¹⁸

Acerca del tratado de Pacheco hay que considerar el parecer de Julián Gállego, quien señala que "es de suponer que sus reglas y consejos..., como los de Carducho, eran ya conocidos antes de la impresión de esas obras."¹⁹ Efectivamente, vemos que al hablar sobre los Desposorios de la Virgen con San José, Pacheco retoma ideas que ya habían sido expresadas por otros teólogos, según puede colegirse confrontando su libro con los escritos estudiados en el capítulo sobre los textos. Si bien es innegable que sigue a los relatos que suceden a la vertiente emanada del evangelio apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María*, asimismo de manera sintética recoge, guiado por los jesuitas, las convicciones teológicas de su tiempo. Así pues, aunque esencialmente su propuesta visual de la escena de los Desposorios de la Virgen se apoye en las narraciones legendarias, también exalta el sentido misterial de la misma.

La exposición del tema que Pacheco nos presenta va encaminada a demostrar la perfecta pureza de la Virgen María y de San José y que éstos contrajeron verdadero y santo matrimonio. De hecho muestra gran preocupación por la reputación de la Virgen, y aunque considera al episodio dentro de la tradición judía al mismo tiempo remarca que el matrimonio es verdadero, entendiéndose por esto sacramental y que la Virgen fue "desposada y velada con todas las ceremonias y bendiciones". Es decir, que llevó a cabo las dos partes de las que se componía la liturgia matrimonial: El sacramento consistente en el mutuo consentimiento y la bendición nupcial o velación. Si bien la ceremonia que él

¹⁸ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, t. 2, pp. 228-231.

¹⁹ J. Gállego, *Visión y símbolos...*, p. 205.

propone para las imágenes es la primera parte, o sea la del sacramento. De ahí que le dé tanta importancia a que queden manifiestas las modalidades esenciales que a partir del Concilio de Trento la Iglesia exigió para determinar la validez de un matrimonio. Indica que se debe representar a María y José uniendo sus manos derechas, que es el signo cardinal de la alianza matrimonial, recibiendo la bendición del sacerdote, quien representa a la Iglesia, y en presencia de numerosos testigos, ya que desde dicho Concilio el matrimonio es un acto público. La exhibición de todos estos signos demuestra visualmente que María y José contrajeron legítimo y auténtico santo matrimonio.

Pacheco además compara al matrimonio de Adán y Eva con el de María y José, juzgando a este último como el más perfecto.

Al igual que muchos artistas, Pacheco tampoco se libró del influjo legendario. No logró superar la actitud ambivalente con respecto a los evangelios apócrifos. En el esquema propuesto por él es palpable la incongruencia que de igual forma se encuentra presente en muchas de las imágenes europeas, en cuanto a que, al mismo tiempo que muestran al matrimonio desde la perspectiva misterial, a la vez se encuentran referidas a las narraciones apócrifas.

Ahora bien, para comparar las proposiciones de Pacheco con las imágenes novohispanas retomaré el orden en el que estas últimas se encuentran analizadas en las descripciones presentadas en el catálogo.

En relación con el lugar en el que se lleva a cabo el desposorio, Pacheco plantea que la escena se ubique en un "suntuoso templo", sin embargo, vemos que en la generalidad de las imágenes novohispanas el desposorio se lleva a cabo en espacios neutros o en lugares en donde la arquitectura no resalta. En muchas imágenes el único elemento que proporciona suntuosidad a los escenarios es la alfombra multicolor que aparece en la parte baja. Hay que resaltar además el hecho de que Pacheco no hace mención del rompimiento de Gloria, el cual aparece en un porcentaje muy elevado de imágenes.

Acerca del sacerdote que desposa a María y José, Pacheco considera que éste fue "uno de los comunes sacerdotes" del templo, pero en este punto tampoco lo siguieron los pintores novohispanos del siglo XVII, quienes gustaron de representar sumos sacerdotes hebreos.

La figura de San José que Pacheco nos presenta es la de un hombre un poco mayor de treinta años, que hizo voto absoluto de castidad después de sus desposorios, aunque anteriormente ya había hecho este voto "pero perpetuo condicional", al igual que la Virgen María. Perteneciente al linaje de David, fue escogido por Dios como consorte de María de entre todos los jóvenes pertenecientes a esa misma casta por medio de la floración milagrosa de su vara. Asimismo, según Pacheco, San José debía ser representado muy hermoso y vestido decentemente, con su túnica y manto. En el caso de San José, las imágenes novohispanas sí concuerdan en su mayoría con las aspiraciones de Pacheco.

En cuanto a la vara prodigiosa, el tratadista indica que ésta era de flores de almendro y que sobre ella "se puso el Espíritu Santo en figura de una blanquísima paloma". Como ya se señaló en el capítulo correspondiente, efectivamente en una gran mayoría de las obras estudiadas la vara es mostrada con flores de almendro, empero, aunque con gran regularidad aparece el Espíritu Santo como una radiante paloma blanca, realmente es en muy pocas ocasiones cuando se le encuentra posado sobre la vara josefina, más bien aparece santificando el enlace nupcial y cuando llega a presentarse con la vara forma junto con ella un conjunto que es símbolo profético de Cristo y atributo de San José.

De la Virgen María, Pacheco apunta que al momento de desposarse ella tenía catorce años y que ya era huérfana. Indica también que había hecho voto absoluto de virginidad y que si se desposó con San José fue para "obedecer a los altos intentos de Dios", por lo que no se le debía de representar "en traje profano". Remarca así, que al igual que a San José, se le debía pintar muy hermosa, en la edad referida y vestida decentemente con túnica y manto. En las imágenes, la figura de María muestra invariablemente las recomendaciones de Pacheco en todos los aspectos por él señalados.

Con respecto a los testigos que asisten al desposorio, Pacheco es muy reiterativo en señalar que los padres de la Virgen ya habían muerto cuando ella se desposa. Las únicas obras estudiadas en las que podría decirse que no se sigue esta indicación es en la casulla realizada en España por el sevillano Marcos Maestre, (Cat. 6) y en la pintura de Juan Sánchez Salmerón de la parroquia de San Miguel Arcángel (Cat. 23). Probablemente también sea el caso de la de Antonio Rodríguez de la Iglesia de San Juan Bautista, Coyoacán, (Cat. 27) en la que al parecer, se encuentran presentes San Joaquín y Santa Ana.²⁰

Hay que agregar que aunque Pacheco propone que en torno a los contrayentes y al sacerdote haya "grande acompañamiento de ministros y de gente popular de todas edades y mancebos, con varas en las manos", son realmente pocas las imágenes novohispanas en las que el tema esté presentado de esa manera, puesto que como ya se mencionó antes, los testigos que aparecen con mayor frecuencia son los ángeles. Sin embargo, es interesante señalar que sólo es a partir de mediados del siglo XVII cuando en las obras comienzan a encontrarse de forma constante los pretendientes rechazados con sus varas secas, las damas acompañantes de María, los ministros del templo y más gente, esto es, después de que se publicó el *Arte de la pintura*. Véase por ejemplo la pintura atribuida a Sebastián López de Arteaga (Cat. 10) y la de Baltazar de Echave y Rioja (Cat. 13). La atípica vitela de Luis Lagarto es la única obra en la que con anterioridad a esa fecha se muestran pretendientes y ministros (Cat. 5). Es posible que esto se haya debido a que ya se había diluido un poco el espíritu renovador tridentino y a que han de haber circulado varios grabados que mostraban imágenes vinculadas con la tradición legendaria.

La presencia divina, tan prominente en las imágenes, sólo es mencionada en el tratado de Pacheco en sentido anecdótico. Así pues, Dios Padre, que usualmente se halla en las obras, ni siquiera es nombrado y en lo que atañe al Espíritu Santo, su persona es aludida

²⁰ Vide Catálogo, fichas núms. 6, 23 y 27.

únicamente con respecto a la vara florida de San José, ya que Pacheco sólo refiere que se posa sobre ella bajo la apariencia de una "blanquísima paloma". Ahora bien, aunque en las imágenes siempre se representó al Espíritu Santo como una alba paloma, se prefirió mostrarlo presidiendo y glorificando al matrimonio y no dirigiéndose a la vara milagrosa. Los artistas que gustaron de esta última opción fueron el sevillano Sebastián López de Arteaga y Cristóbal de Villalpando. Sin embargo, esta predilección tiene también una razón misterial y no sólo narrativa, ya que el símbolo de la vara florida sobre la que se posa el Espíritu de Dios no sólo tiene su razón de ser en las leyendas, sino más bien en la profecía bíblica de Isaías, en la que se instaura como el signo profético alegórico de Cristo, por lo que al constituirse como el atributo inmanente de San José, identifica a éste como descendiente de David y el ascendiente dinástico de Cristo.

Por último, las indicaciones de Pacheco con respecto a la representación del enlace matrimonial son éstas: "La Virgen y San José se han de pintar muy hermosos [...] dándose las manos derechas con grande honestidad y, en medio el sacerdote bendiciéndolos...". En tal punto las obras novohispanas encajan predominantemente dentro de los lineamientos propuestos en el *Arte de la pintura* pues invariablemente los personajes se encuentran en las posiciones sugeridas por Pacheco, esto es, el sacerdote al centro de los contrayentes. En general los artistas prefirieron representar a María y José estrechando sus manos derechas que imponiendo el anillo. Sin embargo, de forma habitual en las imágenes el sacerdote no aparece bendiciendo la unión sino tomando las manos de los contrayentes.

Finalmente, aunque entre lo indicado por Pacheco y lo representado en la generalidad de las imágenes la balanza de las diferencias y las concordancias se inclina un poco más hacia las primeras, hay afinidades en algunos puntos básicos que expresan la vanguardia contrarreformista como son las posiciones de los personajes, las figuras de María y José y el signo del enlace matrimonial, esto es, la unión de las manos derechas. Las similitudes se encuentran en detalles menores como son, por ejemplo, el que la vara de San José se considere de almendro y que San Joaquín y Santa Ana no presencien el matrimonio. Los puntos en los que no concuerdan son principalmente el escenario en donde se lleva a cabo el desposorio, que suele ser neutro en las imágenes, la figura del sacerdote, que los artistas prefieren representar como sumo sacerdote, lo cual, por el color de las vestiduras, la mitra, etc., asemeja su efigie con la de un obispo; los testigos, ya que Pacheco no incluye a Dios Padre ni a los ángeles y la presencia del Espíritu Santo la valora sólo en relación con el signo profético de la vara florida, en cambio en las obras suele aparecer presidiendo el enlace, y la bendición sacerdotal, que sólo es implícita en muchas imágenes.

Solamente quisiera agregar que me parece equivocada la postura que considera que las imágenes novohispanas transgredieron las normas emitidas por Pacheco a causa de la inclinación barroca por la suntuosidad. Según María Teresa Velasco,

No se puede tampoco concluir que tratadistas como Pacheco fueran seguidos con absoluta fidelidad, pues el gusto barroco por la ostentación y el lujo, muchas veces transgredió sus normas.²¹

²¹ M. T. Velasco, "Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles.", *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 2, p. 51.

Pacheco en sus recomendaciones nunca critica al lujo, sino que por el contrario, aconseja que la escena se ubique en "un suntuoso templo con grande acompañamiento de ministros...". Puntos éstos en los que como ya vimos, las imágenes son más bien austeras. En cuanto al atuendo de la Virgen María, aunque algunos artistas como Luis Juárez, Sebastián López de Arteaga, etc. tuvieron el gusto de mostrarla con alhajas, seguramente debido a que en las historias que narran la vida de María se le consideraba de familia acaudalada y además para recalcar su alcurnia espiritual, no por ello la representaron "en traje profano" o "indecente". Si acaso, en lo único en lo que las imágenes sí incurren en el excesivo lujo y ostentación transgrediendo los dictados de Pacheco es en la figura del sacerdote, que siempre fue mostrado como sumo sacerdote judío y no como uno de los "comunes sacerdotes" según recomendaba Pacheco.

Es interesante resaltar el hecho de que aunque el tratado como las imágenes participan del espíritu contrarreformista, son estas últimas las que finalmente reflejan de manera más intensa ese espíritu y muestran el suceso desde el punto de vista misterial. No sólo muestran austeridad en la representación, es decir, que no aparecen en ellas detalles narrativos, sino que, sobre todo, en estas imágenes se encuentra la más excelsa y vívida representación plástica de la dimensión divina y sobrenatural del matrimonio de la Virgen María con San José. Se abocan a ensalzar el matrimonio de la virgen desde una perspectiva doctrinal, evangélica y sacramental, no como un trozo de alguna narración. Sin embargo, puesto que la tradición nunca perdió fuerza, muchas imágenes sí se encuentran salpicadas de algún detalle narrativo.

Así pues, es indudable, de que a pesar de que las imágenes novohispanas del siglo XVII se encuentran inmersas en la ambivalencia misterial-narrativa, en general se inclinan más hacia el sentido misterial, aunque se aprecie en ellas algún detalle narrativo. Son fieles al espíritu tridentino y exponen al Desposorio desde el punto de vista trascendental, por lo que lo muestran de forma más austera, directa y resaltando su contenido sacramental y simbólico, cumpliendo a la perfección los dictados conciliares que señalaban que "el pintor debía concentrar su atención sobre la manera de representar la historia de manera clara y más precisa"²². Asimismo, las series de las que forman parte suelen ser fieles a los escritos evangélicos y sólo muestran pasajes que tienen valor dentro de la historia de la salvación, por lo que tienen verdadero valor catequético y contemplativo. En general, su función no está limitada a sólo dar satisfacción a la devoción popular, lo cual sería si expusieran temas de origen legendario y desde una perspectiva legendaria. Es decir, sólo como ilustraciones de una historia ficticia sin alcances históricos, alegóricos, tropológicos y anagógicos. Aunque efectivamente la forma en que están representados los temas en muchas ocasiones tenga como fuente de inspiración los pasajes apócrifos, como es el caso del de la adoración de los magos, que usualmente se encuentra representado con ciertas características de origen legendario, como por ejemplo el que aparezcan huestes militares acompañando a los llamados también por influencia apócrifa "reyes magos", el sentido de incluir este pasaje en las series tiene sentido meramente evangélico. Es decir, ilustrar un fragmento que forma parte de las "historias de los misterios de nuestra Redención".

²² J. G. Victoria, *op. cit.*, p. 31.

Desde las mismas pinturas de Luis Juárez las composiciones tienden a seguir con gran fidelidad los dictados tridentinos. Tanto en la expresión estética como en el tratamiento del tema. A estas obras se les podría considerar como verdaderas representantes del arte tridentino. Se muestra el tema de los Desposorios no sólo de manera clara y precisa, despojándose de los resabios legendarios, y siguiendo puntualmente la liturgia del matrimonio, sino además y sobre todo exaltando la dimensión sagrada y divina de esta unión. Se muestra a los tres personajes indispensables que son el sacerdote, San José y la Virgen ocupando gran parte de la superficie de la obra, y la unión de las manos derechas de los contrayentes o la imposición del anillo como punto central de las composiciones. Con respecto a la manera como se utiliza el espacio en las obras novohispanas, Cecilia Gutiérrez Arreola hace el siguiente comentario del óleo de López de Arteaga el cual es válido para la generalidad de las imágenes coloniales de los desposorios:

... el hecho de trazar las figuras centrales ocupando casi todo el lienzo hace que se eliminen espacios destinados para los grandes grupos de personajes que solían acompañar a los desposados (verbigracia en Giotto, Rafael o Berruguete)...²³

Así pues, salvo algunas excepciones como la obra de Echave y Rioja que se encuentra en la Catedral de México (Cat. 13), usualmente en las imágenes no se representa ningún elemento o personaje que distraiga la atención del espectador sobre el hecho principal. La arquitectura por eso es muy vaga y los personajes que testifican el Desposorio siempre se hallan en un plano totalmente secundario. Ya no aparece para nada el episodio de la elección de San José por medio de la vara milagrosa, ni dentro de las imágenes de los Desposorios ni como tema exclusivo. El único elemento de ese pasaje que invariablemente se conserva es la vara misma, más como distintivo del origen davídico de San José y en su caso de signo profético de Jesucristo, que como referencia milagrosa de un hecho legendario. Ahora bien, para resaltar que fue por voluntad de Dios por lo que contrajeron matrimonio María y José se materializa la presencia divina en la forma de una nívea paloma, en caracteres hebreos o en la figura de un anciano venerable y además se reitera también con la continua presencia de los ángeles.

Por todas estas características considero que las imágenes novohispanas de los Desposorios de la Virgen con San José del siglo XVII definitivamente expresan con mayor fuerza el espíritu tridentino que el mismo tratado de Pacheco, en el que todavía hay reminiscencias medioevales por su dependencia de las narraciones legendarias. Es evidente que los obispos y veedores que dictaminaban sobre las imágenes en la Nueva España tuvieron más control sobre la elaboración de ellas que los del viejo Continente, además de que los clientes para quienes iban dirigidas las obras usualmente eran también miembros de alguna corporación religiosa, los que eran precisos en cuanto a sus exigencias sobre la manera en que querían representado el tema,²⁴ y quienes, además, se encontraban mayormente imbuidos por la renovación espiritual y el celo religioso derivados de la reforma de la Iglesia.

²³ C. Gutiérrez Arreola, *Algunas observaciones...*, p. 7.

²⁴ Vide: Rogelio Ruiz Gomar, "Unique Expressions", Donna Pierce *et al*, *Painting a New World...*, p. 50

Comparto la opinión de la Dra. Vargas Lugo acerca de que la pintura novohispana cumplió con el servicio didáctico, yo diría más bien catequético, que el Concilio de Trento disponía para las imágenes, lo cual más que considerarlo como un defecto o carencia lo percibo como una virtud. La Dra. Vargas Lugo señala lo siguiente:

El pintor colonial trabajó siempre, obligadamente a un nivel artesanal y es posible que debido a ello, haya sido en América, mejor que en España, en donde se cumplió más apegadamente con la función utilitaria, didáctica y simbólica, que el Concilio de Trento preconizó para el arte. Testimonio de ello es la mayor parte de nuestra pintura colonial, de donde se procuró desterrar toda forma que pudiera verse profana, deshonesto, innovadora.²⁵

Sin embargo, creo que el trabajo de los pintores y escultores coloniales no se limitó a “desterrar toda forma que pudiera verse profana, deshonesto, innovadora”, sino que sus miras iban más allá y buscaban, sobre todo, expresar más vívidamente la dimensión trascendental de las escenas sagradas, en hacer visible la realidad celestial invisible. La razón de esto es que, además de que los pintores novohispanos hayan trabajado a un nivel artesanal, como señala la Dra. Vargas Lugo, también se debió a que a la Nueva España llegaron con gran ímpetu y mayor pureza los principios tridentinos. La ortodoxia se impuso con mayor rigor que en la misma España. Así como el gobierno español procuró que los inmigrantes de la Nueva España comprobaran que eran “cristianos viejos” para poder ingresar al territorio novohispano, igualmente, desde el principio hubo un control estricto sobre las imágenes que serían expuestas al culto y la veneración, las cuales estaban realizadas bajo una estrecha vigilancia que ante todo velaba porque se mostrara la vanguardia iconográfica de la Iglesia reformada. Las obras exhiben un sentido mistagógico que es muy común aquí pero muy raro en Europa, en donde predomina la forma sobre el contenido y son comunes las representaciones de grandes espacios arquitectónicos, con amplios conjuntos de personajes. En las obras novohispanas el tema está tratado con mucha propiedad, exactitud litúrgica, reverencia, solemnidad, sacralidad y austeridad. Características propias de los enunciados de Trento, los cuales se manifestaron “en un arte de formas severas, y en una iconografía exenta de procacidad y sensualismo.”²⁶

Otro punto interesante de resaltar es que este tipo de composición austera, en la que la iconografía correcta pesa mucho más que el deleite puramente estético de complicadas perspectivas o figuras que proporcionaran dinamismo a la escena, no sólo pervivió a principios del siglo XVII, sino que duró mucho más allá, cuando menos hasta fines del siglo XVIII. Asimismo, hay que valorar que tanto en su momento histórico como hasta el día de hoy la profundidad espiritual de las obras novohispanas del siglo XVII, ha conllevado a que su observación estética cumpla con la función religiosa tan cara a la Iglesia de servir de *kerygma*.²⁷ A estas imágenes se les pueden aplicar perfectamente las

²⁵ E. Vargas Lugo, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50, t. I, p. 66.

²⁶ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 727.

²⁷ “Del griego *keryx*, heraldo encargado de las proclamaciones oficiales, [...] El *kerygma* es, pues, la proclamación hecha por la Iglesia, enviada por Cristo, del acontecimiento salvífico que encuentra en Él mismo su cumplimiento. L. Bouyer, *Diccionario de Teología*, p. 392.

palabras que expresó el Cardenal Carlo Maria Martini en su discurso por las celebraciones del milenio de la donación de Vallese por parte de Rodolfo III de Borgoña al obispo Ugo de Sión en 1999: “Gracias a la mediación de las obras de arte, los hombres y las mujeres de nuestro tiempo son ayudados en la comprensión de los misterios de la fe.”²⁸

²⁸ Carlo María Martini, *Invitación a la belleza. Discursos sobre el arte*, p. 61.

IV. LAS IMÁGENES EUROPEAS

El tema de los desposorios de la Virgen María con San José ya llevaba una larga tradición iconográfica y compositiva en Europa antes de empezar a ser representado en la Nueva España, por lo que las obras realizadas ahí sirven de antecedente y de referencia para las que se hicieron en la Nueva España. Por esto ellas son a las que analizo en primer lugar. Ahora bien, hay que tener presente que este estudio presenta conclusiones generales y está limitado a las obras de las que se tuvo conocimiento sólo por medios indirectos.

La obra más antigua que se conoce está consignada por Louis Réau¹ y data del siglo XIII, época en la que ya estaba concretándose la sacramentalidad del matrimonio. Esta primera obra es un relieve tallado en piedra para el dintel de la puerta de Santa Ana en la Catedral de Notre Dame de París. Es la única obra mencionada de ese siglo. En el siglo XIV ya hay varias obras, pero a partir del siglo XV su número es mucho mayor y es precisamente el siglo XVII la época en la que más representaciones se hicieron.

Las imágenes que reproducen este tema fructificaron por toda Europa, pero la mayoría de las que tengo noticia son de origen español e italiano. Otros países en los que también se representó, aunque no en forma tan abundante, son Holanda, Bélgica, Francia, Alemania, Suiza, Portugal, la República Checa y Eslovaquia, etc.

Acerca de los autores que trabajaron el tema, se puede señalar que en su totalidad fueron hombres y que muchos de ellos fueron laicos y algunos clérigos regulares. Hay tanto autores muy famosos y de gran calidad como también los hay anónimos y no tan buenos. Asimismo, la mayoría procede de Italia y de España.

Las obras fueron ejecutadas en toda una gama de técnicas: relieve, mosaico, al fresco, temple sobre tela, óleo sobre tela, tapiz, grabado, etc. Las técnicas y los materiales que se utilizaron para realizar las imágenes corresponden a las épocas y a los lugares en los que fueron hechas. Así, del siglo XIII hay un relieve en piedra en Francia. Del siglo XIV mosaicos en Bizancio y relieves en mármol, frescos y temples sobre tabla en Italia. Del siglo XV hay frescos e ilustraciones miniadas en Francia, pinturas al óleo sobre tabla en Flandes², pinturas sobre tabla en Alemania, grabados y pinturas sobre tabla en España, dibujos, frescos y temples sobre tabla en Italia. Del siglo XVI hay pinturas, relieves en madera, vitrales y tapices en Francia; relieves en madera y óleos sobre tabla en Flandes; pinturas y xilografías en Alemania, pinturas en Portugal; grabados, relieves en madera, óleos sobre lienzo, óleos sobre tabla y frescos en España; óleos sobre tabla, frescos, dibujos y grabados en Italia. Del siglo XVII hay pinturas, tapices, grabados y relieves en madera en Francia, pinturas en Alemania; pinturas y grabados en Holanda y Bélgica; óleos sobre lienzo y óleos sobre lámina en España y frescos, grabados y óleos sobre lienzo en Italia.

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo 2, 2ª parte, p. 171.

² Flandes es una región histórica al noroeste de Europa, entre el paso de Calais y la desembocadura del Escalda, hoy dividida entre Francia, Bélgica y los Países Bajos. (Cfr. *Gran Enciclopedia Espasa*, t. 8, p. 4960).

Así pues, las técnicas y los materiales que se utilizaron en la elaboración de las imágenes de los desposorios son muy variados. Algunos son muy localizados y limitados a una etapa específica y otros fueron utilizados en grandes extensiones y durante períodos muy amplios. Entre los materiales que se usaron en forma muy localizada se encuentra el mosaico, característico de Bizancio³ y la única obra que tengo registrada en este material procede de ahí y es del siglo XIV⁴. Con la pintura al fresco sucede lo contrario, hay ejemplos en diversos países y desde el siglo XIV hasta el XVIII. Asimismo, hay materiales que fueron usados un tiempo y luego fueron desplazados por otros. Por ejemplo, hay imágenes de temple sobre tabla hechas en su mayoría en Italia durante los siglos XIV y XV, aunque ya desde el mismo siglo XV, en Flandes, se encuentran imágenes de los desposorios realizadas al óleo en vez del temple, pero todavía sobre tabla. A partir del siglo XVI se substituye la tabla por el lienzo y la lámina y ya no hay más obras que estén acabadas en temple sobre tabla.



Ilustración 7. Giotto, 1304-1306, fresco, Capilla de Santa María de la Arena, Padua, Italia. (Schuster, *El Evangelio de Nuestra Señora*, ilus. entre pp. 48 y 49).



Ilustración 8. Taddeo Gaddi, 1332-1338, fresco, Capilla Baroncelli, Iglesia de Santa Croce, Florencia, Italia. (E. Micheletti, *Santa Croce*, p. 21).

Acerca de las dimensiones de las obras, se encuentran desde diminutas ilustraciones miniadas y grabados hasta monumentales frescos y óleos sobre lienzo. Los formatos rectangulares verticales fueron los que se emplearon con mayor frecuencia, aunque también llegaron a utilizarse los rectangulares horizontales o apaisados, cuadrados, ovalados y de medio punto.

En cuanto a los lugares para los que fueron destinadas las imágenes hay mucha variedad. Se hicieron para estar en Catedrales, parroquias, iglesias capillas, claustros conventuales, oratorios, sacristías, salas de canónigos, camarines de la Virgen, libros e incluso ya en un periodo posterior a la etapa que estamos analizando, para fuentes ornamentales como el

³ Bizancio es una antigua ciudad griega, fundada hacia el 660 a. C. En el año 196 fue conquistada por Roma y elegida capital del Imperio romano de Oriente por Constantino en el 330, por lo que se llamó Constantinopla. Los turcos la tomaron en 1453 y la hicieron su capital hasta el año de 1922. Es la actual Estambul. (Cfr. *Gran Enciclopedia Espasa*, t. 3, p. 1643).

⁴ Esta obra realizada en mosaico se encuentra en Kehrié Djami, en Estambul, Turquía. Louis Réau es quien la consigna en *Ibidem*, p. 172.

grupo esculpido en piedra en 1732 por Antonio Corradini (m. 1752) para la fuente dedicada a San José en Viena, Austria.⁵ Cuando las obras se encuentran en su emplazamiento original o cuando menos se tiene la información sobre el lugar en donde estuvieron inicialmente se puede valorar con mayor plenitud su referencia contextual y por tanto se aprecia mejor su significado artístico e iconográfico. Por ejemplo, en el museo de Caen, Francia hay una pintura que realizó Lo Spagna (1528-?) sobre los desposorios de la Virgen. Es una réplica de la obra de Rafael, (ilus. 21) y en esa composición se representa a San José entregándole el anillo a la Virgen María. En este caso, el sentido de hacer una obra en la que la unión matrimonial se muestra por medio de la entrega del anillo y no por la acción sacramental del enlace de las manos, tiene un significado especial, ya que esta pintura fue creada para el altar dedicado a la reliquia del Santo Anillo, en la Catedral de Perusa, Italia. Evidentemente, la imagen fue realizada para recordar que María y José se unieron en santo matrimonio y exaltar la importancia del anillo en este acontecimiento. Si no se supiera su ubicación original, no se sabría el porqué y para qué fue hecha esta obra.



Ilustración 9. Maestro de la Vida de la Virgen. 1469-1470? sobre tabla, Antigua Pinacoteca de Munich, Alemania. (Reader's Digest de México, *Jesús y su tiempo*, p. 32).

Las imágenes de los desposorios de la Virgen suelen formar parte de ciclos o series temáticas.⁶ La mayoría fueron concebidas para formar parte de ciclos dedicados a la Vida de la Virgen María, como los frescos de Giotto (h. 1266-1337) de la Capilla de Santa María de la Arena de Padua, Italia, (ilus. 7). También hay series de imágenes dedicadas a la Vida de Santa Ana, a la Vida de san José, a la Sagrada familia, a los sacramentos, etc. En ocasiones las series están combinadas. Hay obras que pertenecen a series de la Vida de la Virgen que se encuentran en combinación con la Vida de Santa Ana, como el relieve en piedra anónimo del siglo XIII del dintel de la puerta de Santa Ana de la Catedral de Notre Dame, en París, Francia, al igual que el óleo de Vranke van der Stockt (ca. 1424-1495) ubicado en el Monasterio de El Escorial (ilus. 10) y la pintura de Pedro de Zuera y Bernardo de Arás del Museo Diocesano de Huesca, Aragón, España (ilus. 27).

He distinguido dos categorías de series en cuanto a su función catequética: las *narrativas* y las *mistagógicas* o *tridentinas*.

Las series *narrativas* son producto de piadosa devoción, están basadas precisamente sobre los relatos apócrifos y desarrollan un programa orientado a representar

⁵ Obra consignada por A. Pigler, *Barockthemen*, p. 240.

⁶ Es pertinente tener en cuenta que me ha sido un tanto difícil precisar con mayor rigor la información sobre las series europeas porque como expliqué en su momento, únicamente tuve conocimiento de las obras por medios indirectos y en muchas ocasiones la bibliografía consultada sólo señala que ellas pertenecen a alguna serie sin especificar las escenas ni su modo de representación.

visualmente los episodios narrados en ellos en sentido secuencial. Es decir, ilustran los eventos legendarios como una sucesión de episodios sin tomar en cuenta si todas las escenas representadas tienen valor evangélico o no. Incluso, los hechos que sí tienen raíz bíblica se muestran más desde el punto de vista anecdótico que teológico⁷. Estas series están muy apegadas a las historias apócrifas y muestran con mucha fidelidad los hechos que en ellas se cuentan. Acostumbran mostrar pasajes cuyo origen se encuentra en las historias apócrifas, pero que no tienen ningún fundamento canónico ni tienen importancia en la historia de la Salvación, como por ejemplo, la serie de Giotto ya mencionada, en la que el acontecimiento del matrimonio está presentado como en las leyendas apócrifas, en las que se da mayor realce y se describe con más detalle a la elección de San José y al milagro de la vara florida que al enlace de María y José. Inclusive tres escenas independientes están consagradas al episodio fabuloso: La convocatoria de los solteros, el sacerdote ante las varas colocadas sobre el altar y el matrimonio de José y María. Las dos



Ilustración 10. Vranke van der Stockt, h. 1496, óleo/tabla, *Presentación de la Virgen en el Templo*, Monasterio de El Escorial, Madrid, España. (Las colecciones del Rey..., p 123).

primeras representaciones sólo tienen fundamento legendario y únicamente en ese contexto tienen algún valor. Esto es, sólo sirven como apoyos visuales de un relato.

Lo mismo sucede con la serie de Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) de la capilla Baroncelli de Santa Croce, Florencia, Italia, (ilus. 8) en cuanto a que también aparecen sucesos que únicamente tienen significación legendaria. La serie abarca desde los antecedentes del nacimiento de María hasta la muerte y glorificación de la Virgen. Hace juego con la imagen principal de la capilla, que es la de la *Coronación de la Virgen* de Giotto. La serie está compuesta entre otras por las siguientes escenas: 1.- La ofrenda de Joaquín rechazada, 2.- El abrazo de la puerta dorada, 3.- El nacimiento de la Virgen, 4.- La presentación de la Virgen en el Templo, y 5.- Los desposorios. Escenas tales como la de la ofrenda de Joaquín rechazada es del tipo de sucesos a los que me refiero. Ilustra un pasaje de origen mítico carente de trascendencia mariológica, evangélica o catequética.

Hay que aclarar, sin embargo, que hay episodios como el de *La presentación de la Virgen en el Templo* cuyo origen también es fabuloso, pero que sin embargo su función no sólo está limitada a ilustrar un pasaje, ya que trascendió y adquirió significación propia⁸. Lo mismo cabe afirmar de la escena del abrazo de la puerta dorada, que durante mucho tiempo simbolizó a la Inmaculada Concepción de

⁷ Cfr. Juan Plazaola, *El arte sacro actual*, p. 416.

⁸ La *Presentación de la Virgen en el templo* es un evento de origen apócrifo que tuvo gran acogida devocional y litúrgica. Comenzó a celebrarse en oriente desde el siglo VI y en occidente desde los siglos XIV y XV. A partir de 1505 figura en el misal romano. El *Calendario litúrgico* lo conmemora el 21 de noviembre. Cfr. O. de La Brosse et al., *Diccionario del Cristianismo*, p. 694.

María.⁹ Es importante tener presente que todas las series de la Vida de la Virgen, tanto mistagógicas como narrativas tienen la función de glorificar a María como Virgen, Esposa y Madre, sólo que las mistagógicas tienen un sentido mariológico más profundo y las narrativas se quedan en un nivel más devocional.

Una serie narrativa excepcional por la “acentuación del tiempo narrativo”¹⁰ es la de un anónimo veneciano del siglo XV que se encuentra en el Museo del Louvre en París, Francia. Está compuesta por 12 paneles verticales en los que aparecen las siguientes escenas: 1.- El Nacimiento de María, 2.- María en la base de la escalera del Templo, 3.- María ascendiendo la escalera, 4.- La elección de San José, 5.- Los desposorios (ilus. 12), 6.- La Visitación, 7.- El ángel tranquiliza a San José, 8.- La Natividad, 9.- La Circuncisión, 10.- La Presentación de Jesús, 11.- La Huída a Egipto, 12.- Jesús entre los doctores. La secuencia escénica presenta continuidad en la duplicación de la Presentación de María en el Templo (2 y 3), y el desdoblamiento de escenas que usualmente aparecen fundidas en una



Ilustración 11. El Maestro de Flémalle o Robert Campin, óleo/tabla, Museo del Prado, Madrid, España. (Federico Puigdevall, *Grandes maestros del Museo del Prado. Pintura Extranjera*, p. 89)

como La elección de San José y Los Desposorios (4 y 5), y La Circuncisión y la Presentación de Jesús (9 y 10).

También la serie de Vranke van der Stockt (1424-1495) del Monasterio del Escorial y la de Ghirlandaio (1449-1494) de Santa Maria Novella pertenecen a este grupo. Igualmente, la serie que realizó Pedro de Campaña (1503-1580?) para el retablo mayor de la Parroquia de Santa Ana de Triana, en Sevilla, España que está compuesta por 16 tablas de las vidas de Santa Ana y la Virgen, entre las que aparecen diversas escenas de origen apócrifo: 1.- El ángel avisa a San Joaquín, 2.- San Joaquín rechazado del Templo. 3.- San Joaquín abandona la casa, 4.- Sudario, 5.- Coronación de la Virgen, 6.-

Presentación de la Virgen, 7.- Epifanía, 8.- Nacimiento de la Virgen, 9.- Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, 10.- Desposorios de la Virgen, 11.- Nacimiento de San Juan, 12.- Visitación, 13.- Nacimiento de Jesús, 14.- Parentela de la Virgen, 15.- Parentela de la Virgen, 16.- Asunción. Es sorprendente que en pleno siglo XVI, en medio de la reforma católica, haya un artista como Pedro de Campaña que hiciera una serie con tantas escenas legendarias, como la de que el ángel avise a San Joaquín, que San Joaquín sea rechazado del Templo o que San Joaquín abandone la casa.

⁹ Vide: Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, p. 11.

¹⁰ Cfr. Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p. 195.

Las series narrativas perduraron aún después del Concilio de Trento, como en los bajorrelieves anónimos del siglo XVII de formato oval de la sillería del coro de Nôtre Dame de París, en los que aparece la escena de la elección de San José.

Las series de las vidas José suelen ser narrativas presentar escenas apócrifas. En fidedignos sobre su vida, ni las referencias que existen sobre tanto, las series de imágenes incluyen escenas legendarias. la Vida de San José, los relatos maravillosa como esposo de piedad popular que la vara como su atributo característico, hecho de que desde las mismas a la profecía de Isaías sobre el partir de ahí la vara florida que Santo descendiendo sobre ella constituirse como el atributo de éste como descendiente de Salvador. Inclusive, los pasajes trascendentales en la historia santo en la Vida del Salvador escogido como esposo de la del Redentor. De ahí que en las episodio generalmente esté primordial, puesto que le da Sin embargo, sí existen series muestran escenas canónicas del siglo XVII compuesta por la Capilla de San José en la Iglesia de Santa María de la Escalera en Roma. Las escenas son *El Desposorio, José despertado por el ángel y San José con el Niño*.¹³ En esta serie no hay una intención narrativa sino mistagógica.



Ilustración 12.
Anónimo
Veneciano del
siglo XV, Museo
del Louvre, París,
Francia.
*Presentación de la
Virgen y
Desposorios.*
Detalle. (J.
Antonio Ramírez,
*Construcciones
ilusorias...*, p. 191).

de Santa Ana o incluso de San porque de suyo acostumbran el caso de Santa Ana, no hay datos siquiera sobre nombre.¹¹ Todas ella son de origen apócrifo.¹² Por que tratan sobre su vida siempre En cuanto a las series dedicadas a apócrifos sobre su elección María tuvieron tal peso para la florida se quedó definitivamente en lo cual influyó por supuesto el narraciones legendarias se aludiera descendiente de David, ya que a en combinación con el Espíritu es la alegoría de Cristo, al San José, identifica visualmente a David y antecesor dinástico del que hablan sobre su elección son josefina ya que la participación del comienza a partir de que es joven favorecida para ser la Madre series dedicadas a San José este presente e incluso tenga un lugar más importancia a él que a María. josefinas en las que sólo se sobre el santo, como la anónima tres imágenes que se encuentra en

Las series que he nombrado como *mistagógicas* o *tridentinas*, son aquellas en las que al contrario de las series narrativas, en esencia guardan poca o ninguna conexión con

¹¹ En cierta forma, la figura de Santa Ana está basada sobre la de la madre de Samuel *ISm.*, **1; 2**, 1-11.

¹² Lo mismo sucede con San Joaquín, cuyo origen también es completamente apócrifo, pero en su caso la iglesia se mostró más estricta que con Santa Ana, al grado que en 1572 el Papa Pío V “suprimió del Breviario romano el oficio de San Joaquín, porque sus palabras estaban tomadas de los Apócrifos, e hizo desaparecer del calendario hasta el nombre del padre de la Virgen.” *Vide*: Émile Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, p. 182. Antes de la Reforma San Joaquín era conmemorado el 16 de agosto. En la actualidad, el Papa Pablo VI (1963-1978) incluyó a San Joaquín y Santa Ana en el santoral del día 26 de julio. *Cfr. Asamblea Eucarística, Julio 2008*. Año XXVI, No. 7, pp. 119-120.

¹³ Émile Mâle, *L’art religieux de la fn...*, p. 316, nota 6, pp. 356, 522.

las historias apócrifas y la función de las escenas representadas es simbólica y trascendental, no narrativa. Es decir, a modo de “misterios”, como los misterios del Santo Rosario. Ya no persiste la tendencia a mostrar los temas como ilustraciones de un relato, sino que hay una depuración de escenas y sólo se reproducen hechos significativos y vinculados con la Historia de la Salvación. En estas series, los sucesos mostrados de la Vida de la Virgen corresponden a una religiosidad más culta, a una espiritualidad más elevada y están enfocados a mostrar los acontecimientos de la vida de la Virgen en cuanto a su sentido mistagógico,¹⁴ nos hablan de alguna cualidad espiritual de María, o de algún dogma de fe, etc., sobre los cuales los fieles deben meditar y aprender algo específico, de ahí que se encuentren más acordes con el espíritu tridentino.



Ilustración 13. Benozzo Gozzoli, s. XV, temple/tabla, Predela de *La Virgen de la Cinta*, Pinacoteca del Vaticano, Italia. (D. Redig de Campos (coord.), *Museos del Vaticano*, p. 140).

En ambos tipos de ciclos tienen cabida los desposorios, porque en las series narrativas se encuentran incluidos en los episodios de las historias apócrifas y en los textos derivados de ellas; y en las series mistagógicas tienen base bíblica y son signo profético del sacramento matrimonial, y por tanto de la Unión de Cristo y de la Iglesia. Este último criterio es el que le puede dar sentido a que haya altares dedicados exclusivamente a los desposorios de María y José. Por ende, cabe remarcar que las imágenes de los desposorios que precisan el pasaje de la Vida de María en sentido mistagógico y cuya función es expresar el misterio del sacramento matrimonial, más que cualidad narrativa tienen valor cultural, en cuanto a que comunican la verdad dogmática del sacramento. Además, muestran al máximo ejemplo de la unión conyugal cristiana ideal: sagrada, perfecta y casta.

Hay muchísimas series mistagógicas. Por supuesto que éstas se corresponden sobre todo con la época del Concilio de Trento. A partir de este último ya no se hicieron tantas escenas apócrifas y sin valor canónico, aunque no desaparecieron nunca del todo. Como señala Émile Mâle, el espíritu de la Edad Media permaneció siempre vivo:

Mais ce que nous cherchons dans ce chapitre, ce sont les traces du passé; or, il est des Mariages de la Vierge du XVIIe siècle, qui nous rapportent en plein moyen âge: c'est que le vieil Évangile apocryphe n'était pas aussi complètement oublié que nous semblions le croire. De pieux ouvrages, qui se lisaient

¹⁴ Esto es, apreciar a los episodios de la Vida de la Virgen no como una sucesión de eventos anecdóticos, sino como misterios sagrados o signos proféticos unidos a los actos salvadores de Cristo. Leonardo Boff señala que “la teología y la piedad han asociado fuertemente a María y Jesús. Ambos están unidos en el mismo destino y en la misma función salvífica. [...] y por ello María es venerada como co-redentora,... La razón principal de toda su dignidad radica en el hecho de que es la madre del Mesías, la madre de Dios.” Leonardo Boff, *El Ave María. Lo femenino y el Espíritu Santo*, p. 53.

dans les couvents ou dans les oratoires domestiques, racontaient encore le miracle de la baguette qui fleuri. [...] Malgré le Concile de Trente et les travaux de la critique, l'esprit du moyen âge, on le voit, restait toujours vivant.¹⁵

Así pues, mientras las series y las imágenes mismas sean más fieles a las descripciones de las leyendas apócrifas son más “arcaizantes” y mientras más se alejen son más “modernas”, ya que éstas expresan con mayor pureza y fidelidad la esencia de los conceptos doctrinales que están destinadas a mostrar. Como bien dice Émile Mâle, las imágenes en las que los Desposorios son representados austeramente, sin ningún añadido surgido de los evangelios apócrifos manifiestan más cabalmente las disposiciones del Concilio de Trento:

Le vieil Évangile apocryphe, où le mariage était raconté, avait perdu tout crédit. La critique avait rejeté l'épisode des prétendants attendant que leur bâton fleurisse et s'indignant de voir le miracle se produire en faveur de saint Joseph. "Si l'on rencontre saint Joseph représenté avec un bâton fleuri, disait Molanus, il faut entendre simplement que cette fleur symbolise sa virginité, puisque le récit est apocryphe." Aussi voit-on d'ordinaire, depuis la fin du XVIe siècle, des représentations du Mariage de la Vierge, d'où la légende est bannie. Une fresque de Passignani à Sainte-Marie-Majeure nous offre la scène nouvelle dans toute son austérité: le grand prêtre rapproche les deux époux, et saint Joseph présent l'anneau à la Vierge; il y a, au second plan, quelques graves témoins, mais nulle part n'apparaissent les baguettes de la légende ni la fleur miraculeuse. Rien ne rappelle plus ici l'Évangile apocryphe. Souvent même les spectateurs, dont la présence eût pu faire songer aux prétendants, disparaissent. [...] La scène ainsi conçue est devenue tout à fait conforme à l'esprit du Concile de Trente.¹⁶

Un caso muy representativo de las series mistagógicas es el conjunto iconográfico que realizó el Greco (1541-1614) para la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas, en Toledo, España. La serie, actualmente dispersa, era una glorificación de la Virgen y una exaltación de sus virtudes vividas por ella en grado supremo, como la fe, la esperanza, la caridad y la pureza. Por esto Susan J. Barnes nombra a este ciclo como “Vida virtuosa de María”. Como la serie en su conjunto tenía el sentido específico de glorificar a María, las imágenes incluidas en ella mostraban valores específicos dentro de este contexto. Además, cada escena estaba reducida a sus elementos más esenciales, haciendo más fácil la comprensión de las verdades dogmáticas que comunicaba al eliminar elementos distractores.

En el altar mayor se encontraba la *Virgen de la Caridad* flanqueada por las estatuas de la *Fe* y la *Esperanza*, con preeminencia de la *Caridad* sobre las otras virtudes. En el arco de la pared lateral izquierda de la capilla, se encontraba el tondo de la *Anunciación* y en el arco de la pared lateral derecha se encontraba la *Natividad*. Debajo de la primera se encontraba una escultura de Isaías y debajo de la segunda otra del santo Simeón. La presencia de estos personajes bíblicos se debía a que ambos dieron testimonio de la Encarnación del Hijo de Dios. Isaías anunció su venida y Simeón la testificó.¹⁷ En la bóveda, rematando el conjunto, se encontraba el lienzo ovalado de la Coronación. Estas

¹⁵ Émile Mâle, *op.cit.*, pp. 356-357.

¹⁶ *Ibidem.*, pp. 355-356.

¹⁷ *Cfr.* Susan J. Barnes, “La decoración de la iglesia del Hospital de la Caridad (Illescas)”, p. 89.

pinturas mostraban cuatro cualidades esenciales de María, que pueden ser interpretadas desde varias perspectivas.¹⁸ A mi parecer, se pueden considerar como una forma de honrar a María en cuanto a que es la persona en quien más cabalmente tuvieron realización las tres



Ilustración 14. Doménikos Theotokópoulos "El Greco", 1600, óleo/lienzo, Antigua Colección Real, Bucarest, Rumania. (P. Martínez-Burgos, *El Greco...*, p. 317)

virtudes teologales. La *Anunciación* mostraba su *fe*, la *Natividad de Jesús* su *esperanza* que junto con la imagen de ella como la *Virgen de la Caridad* nos mostraban las tres virtudes teologales consumadas en y por María. Su coronación en el cuadro de la bóveda nos probaba que las 3 virtudes alcanzaron en ella su cumplimiento y plenitud: La fe, la esperanza y la caridad de María culminaban con la revelación escatológica de su glorificación eterna.

Completaban esta serie un cuadro de los *Desposorios*¹⁹ (ilus. 14) en el altar lateral derecho de la nave y una imagen de *San Ildefonso* en el altar lateral izquierdo. Para explicar la presencia de estos dos cuadros también encuentro varios significados. Considero que la imagen de los *Desposorios* enriquecía la serie de los cuadros del altar en un sentido diferente al que sugerí antes, ya que el conjunto, incluyendo a los *Desposorios* podía apreciarse también como una exaltación de las virtudes marianas a partir de su rol como mujer, a juicio de los valores ensalzados por la doctrina cristiana. Como virgen en el cuadro de la *Anunciación*, como esposa en el de los *Desposorios*, como madre en el de la *Natividad*. Mostraba el rostro femenino de la salvación: “Gracias a María, la

salvación divina tiene unas dimensiones femeninas, virginales, maternas y esponsalicias.”²⁰ En el cuadro de la Caridad, María se presenta como “la Misericordia hecha Mujer”. Como “aquella que dispensa sin medida los tesoros del reino de Dios.”²¹ Es el refugio de pecadores y la madre de todas las misericordias. En cuanto a *La Coronación de María* es el

¹⁸ Vide: *Ibidem*, p. 84. La propuesta de Barnes es la siguiente: “La dedicación de la capilla mayor a la Virgen María resulta evidente en sí misma por la elección de los temas de las pinturas. Pero su significación no se limita a este simple hecho, pues las cuatro pinturas representan a María en cuatro aspectos distintos de su ser: como mujer mortal, escogida para recibir la gracia de Dios (*Anunciación*); como madre de Cristo (*Natividad*); como intercesora y protectora misericordiosa de la humanidad (*Virgen de la Caridad*); y finalmente como Reina del Cielo (*Coronación*).”

¹⁹ En la actualidad esta imagen se encuentra desaparecida. Cfr. *Ibidem*, p. 83. José Camón Aznar en *La pintura española del siglo XVI...*, p. 588 señala que la imagen de *Los Desposorios* del Greco que están en la Antigua Colección Real en Bucarest posiblemente sea la que formaba parte del conjunto de Illescas: “En la Colección del rey de Rumania se conserva el cuadro con Los Desposorios de la Virgen, que quizá estuviera formando pareja con el San Ildefonso de Illescas.” Aunque las otras pinturas del Greco que pertenecían a Illescas se conservan, sólo la imagen de San Ildefonso permanece en su lugar original.

²⁰ Leonardo Boff, *op. cit.*, p.135.

²¹ Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 480.

“tema privilegiado y el punto culminante del ciclo artístico mariano.”²² En esta imagen contemplamos la victoria de María, vemos como su peregrinación terrena culmina con su glorificación en el cielo.

Otro significado que puede asignarse a la imagen de los *Desposorios* por haber estado en un altar dedicado exclusivamente a ellos puede ser el enaltecimiento del matrimonio en cuanto sacramento, ya que el matrimonio “al mismo tiempo que una realidad humana y terrenal, es también el símbolo de una realidad celeste: la unión de Cristo con su Iglesia y con cada una de las almas.”²³ Además, esta imagen sola exalta de nuevo a María, que “reunió en ella todas las bellezas profundas del Matrimonio”²⁴ siendo a la vez “Esposa, Madre y Virgen Santísima”.²⁵



Ilustración 15. Nicolás Poussin, 1640. Óleo/tela, Administración del fideicomiso de Rutland, Belvoir Castle, Grantham, Reino Unido.
<http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin31.html>

Ahora bien, la inclusión de una imagen de San Ildefonso en esta serie de imágenes marianas también puede tener varias explicaciones. La más obvia es que San Ildefonso (m. el 23 de enero de 667) “ha sido siempre considerado como una de las mayores glorias de la Iglesia de España, la cual le honra como doctor de la Iglesia”.²⁶ Dado que fue elevado a la dignidad de arzobispo de Toledo, toda iglesia toledana que se respete posee alguna imagen de san Ildefonso, y por supuesto, la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas no fue la excepción, y más aún porque supuestamente la imagen de bulto de la Virgen de la

Caridad a la que está dedicada la Iglesia había pertenecido a San Ildefonso cuando todavía era monje.²⁷ Además, este santo es considerado, al igual que San Bernardo, paladín de la Virgen María. Es un santo muy relacionado con el culto a la Virgen porque defendió con toda la fuerza de sus argumentaciones “los privilegios especiales de la Virgen, que hacen de ella una criatura excepcional digna de la mayor veneración.”²⁸ Las reflexiones de San Ildefonso para proteger a María fueron retomadas en los siglos XVI y XVII en contra de las

²² *Ibidem*, p. 479.

²³ A. M. Roguet, *Los sacramentos signos de vida*, p. 183.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Alban Butler, *Vidas de los Santos*, t. 1, p. 159.

²⁷ Susan J. Barnes, *op. cit.*, pp. 78, 81.

²⁸ Rosa López Torrijos, “Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII”, *Revista virtual de la fundación universitaria española. Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 1-2, p. 2.

ofensivas protestantes, que concebían a la Madre de Dios como una mujer común. Por eso San Ildefonso es considerado como una figura anticipatoria de la Contrarreforma.²⁹ En su escrito más famoso, *De virginitate perpetua sanctae Mariae (De la perpetua virginidad de Santa María)*, defiende a capa y espada el honor y pureza de María. Según su leyenda, la misma Virgen lo premió por escribir este texto obsequiándole una casulla.

En disquisición de Susan J. Barnes, dado que el santo defendió a la Virgen en su honor y el matrimonio de María y José había sido interpretado por el escritor toledano Valdívieso “como un hecho que simbolizaba la Virginitad de María y de San José”³⁰ en “la representación de *San Ildefonso* y *Los Desposorios de la Virgen* de los altares laterales se exaltaba la pureza de María.”³¹ Esta opinión me parece acertada, ya que efectivamente San Ildefonso defendió la pureza de María y el matrimonio de la Virgen siempre ha sido percibido por la Iglesia como “virginal y fecundo.”³² Sin embargo, creo que la manera en que está representado San Ildefonso en esta pintura, nos hace saber que la asociación de estos dos cuadros llevaba más mensajes a los católicos en contra de los criterios protestantes. En esta representación de San Ildefonso se le da un lugar primordial a María, completando a la serie en sentido mariológico y contrarreformista. En su estudio sobre la iconografía de San Ildefonso, Rosa López Torrijos señala que en esta imagen, San

Ildefonso escribe ahora, no inspirado por el Espíritu Santo, sino por la Virgen, a quien escucha antes de escribir. Con esta iconografía se señalan dos aspectos teológicos importantes; uno, la intervención de la Virgen, como mediadora de la verdad, que Dios comunica a los hombres a través suyo, y otro, el valor de las imágenes, pues para inspirar a Ildefonso, María se vale precisamente de una imagen suya, similar a la del Sagrario de Toledo, o mejor, a la de la Caridad de Illescas, para cuyo Hospital se pintaba precisamente el cuadro. De esta forma la Virgen, y con ella Dios, revalida la legitimidad de un culto que los protestantes rechazaban y se vale de una imagen conocida para transmitir su palabra a los hombres.³³

Así pues, en esta dirección contrarreformista, la representación de los *Desposorios* hacía juego con el cuadro de *San Ildefonso* porque entre los dos defendían varios de los principios más caros para el catolicismo que fueron muy impugnados por el protestantismo: El sacramento matrimonial, la virginidad de María, la facultad de mediación de María ante Dios y la veneración de imágenes. El cuadro de *Los Desposorios* avalaba al matrimonio como sacramento y la pureza virginal y fecunda de María, el cuadro de *San Ildefonso* confirmaba a María como intercesora eficaz y acreditaba el uso de las imágenes como medio para acceder a Dios. En combinación con las obras de los retablos del altar mayor, sobre todo con la imagen de la *Virgen de la Caridad*, que también exaltaba otro importante valor cristiano, el de la acción caritativa como medio para lograr la justificación de los pecadores, la cual había sido negada por Lutero al afirmar que la sola fe era suficiente,³⁴

²⁹ *Ibidem*, p. 1.

³⁰ Susan J. Barnes, *op. cit.*, p. 83.

³¹ *Ibidem.*, p. 92.

³² Marcel Lalonde, C. S. C., “La signification mystique du mariage de Marie et de Joseph d’après la Tradition (Jusqu’au XV^e s.)”, en *San José en los primeros XV siglos de la Iglesia. Estudios josefinos*, tomo XXV, p. 550.

³³ Rosa López Torrijos, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Cfr.* Susan J. Barnes, *op. cit.*, p. 91.

todo el conjunto adquiriría una proyección contrarreformista altamente efectiva y una muy sugestiva alabanza artística de María.

Otro motivo por la que quizá se encuentran emparejadas las imágenes de *San Ildefonso* y de los *Desposorios* puede basarse en la coincidencia de que la fecha marcada por el calendario litúrgico para celebrar a San Ildefonso y la fecha para conmemorar los Esponsales de María con San José es la misma, el día 23 de enero.³⁵

Hay una obra muy anterior al Concilio de Trento en la que están representadas dos escenas sucesivas: La elección de San José y los desposorios. Se trata de la singular pintura del Maestro de Flémalle o Robert Campin (ca. 1380-1444) ubicada en el Museo del Prado, en Madrid, España (ilus. 11). Esta imagen es muy especial porque el desposorio de María y José tiene sentido anecdótico pero también mistagógico. Es evidente que esta escena en asociación con la elección de San José conforma una serie narrativa, puesto que se nota la intención de recrear plásticamente la secuencia del desarrollo de las historias apócrifas, sin embargo, también hay un sentido trascendental en el modo como están representados los hechos. Aquí el matrimonio de María y José esta expuesto como el acto preliminar con el que inicia la preparación de la Iglesia que será instituida por Cristo. La escena de la elección de San José está ubicada en un ámbito completamente pagano y judío, en cambio, el desposorio se lleva a cabo en una iglesia gótica en construcción, porque como señala acertadamente Panofsky, los desposorios anuncian la “Nueva Era”.³⁶



Ilustración 16. Nicolás Poussin, 1647. Óleo/tela. Galería Nacional de Escocia, Edinburgo, Reino Unido.

<http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin55.html>

Hay muchas series mistagógicas, sobre todo de los siglos XVI y XVII, como los altorrelieves de madera de Gaspar de Becerra (1520-1568) del retablo de mayor de la Catedral de Astorga, España, compuesta por escenas significativas de las vidas de Cristo y de la Virgen,³⁷ ilustrando el hecho de que Jesús y María comparten el mismo destino y la misma función salvífica, según anoté antes. De igual manera, también los relieves sobre madera policromada que Juan de Oviedo el Mozo realizó de 1589 a 1596 para el retablo mayor de la Parroquia de Nuestra Señora de la Consolación, en Azuaga, Badajoz, Extremadura³⁸ ilustran ese concepto. El conjunto que realizó el napolitano Lucas Jordán

³⁵ *Vide supra*: Capítulo de las Fuentes Textuales, en el apartado de fuentes secundarias, inciso c) Fuentes novohispanas, nota 60.

³⁶ Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias...*, p. 203.

³⁷ La serie está compuesta por las siguientes escenas: Desposorios, Circuncisión, Cristo entre los doctores, la Piedad, la Ascensión, Pentecostés, Asunción, Coronación de la Virgen, etc.

³⁸ El retablo fue destruido en 1936 pero fue sustituido por una réplica de sus mismas dimensiones. *Cfr.* Jesús M: Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento...*, p. 349. El retablo está compuesto

(1632- 1705) para el Camarín de Guadalupe, en Extremadura, España,³⁹ y las obras de Matías de Arteaga y Alfaro (Villanueva de los Infantes ca. 1630- Sevilla, 1703) que se encuentran en el Museo de Sevilla,⁴⁰ etc. De la serie de Matías de Arteaga y Alfaro es interesante mencionar que entre las obras incluidas está la representación de *Las bodas de Caná*, ya que se considera que en este pasaje bíblico Jesucristo instituyó el matrimonio. Asimismo, como detalle interesante, la serie de la Vida de la Virgen de Lucas Jordán está complementada con hornacinas que albergan a las mujeres fuertes de la Biblia, precedentes de María,⁴¹ con lo que se enaltece el perfil femenino de la salvación.

Entre las series mistagógicas requieren mención especial los ciclos sacramentales. Aunque sólo tengo conocimiento de las dos series de los siete sacramentos que realizó el pintor francés Nicolás Poussin (1594-1665)⁴² en las que las imágenes de los *Desposorios de la Virgen con San José* representan al sacramento del matrimonio (ilus. 15 y 16). Es importante consignarlas porque como expliqué en su oportunidad, los esponsales de María y José están considerados por la Iglesia Católica como el matrimonio cristiano por excelencia. Esto es así como resultado del concepto que se fue forjando sobre el hecho, el cual sirvió como piedra angular para la construcción de las bases doctrinales y canónicas del sacramento matrimonial, y éste a su vez influyó en el desarrollo de la noción del enlace de María y José. Dicho de otra manera, la estructura conceptual de la alianza de María y José se construyó conforme a valores y principios católicos y de acuerdo con el desarrollo teológico del sacramento matrimonial, convirtiéndose en su máximo ejemplo, y a su vez, las bases doctrinales y canónicas del sacramento se erigieron a partir de la idea que se había creado sobre los esponsales de la Virgen con San José.



Ilustración 17. Anónimo, ca. 1460, estampa, en *Manuscrito de Alonso de Cartagena sobre la genealogía de los Reyes de España...*, Biblioteca de El Escorial, Madrid, España. (J. Carrete Parrondo, *Summa Artis* XXXI, p. 46).

por las siguientes escenas: Desposorios, Anunciación, Natividad de Cristo, Epifanía, Ascensión, Asunción, Quinta Angustia, Calvario y Padre Eterno. (Palomero Páramo, *op. cit.*, p. 350)

³⁹ Forman la serie las siguientes imágenes: La Inmaculada, el Nacimiento de María, la Presentación en el Templo, Los Desposorios, la Anunciación, la Visitación, La Huida a Egipto, la Sagrada Familia en Nazareth y la Asunción de la Virgen a los Cielos.

⁴⁰ Las obras del conjunto de Arteaga son La Circuncisión del Niño Jesús, El Nacimiento de la Virgen, Los Desposorios, La Visitación de la Virgen a Santa Isabel, Descanso de la Sagrada Familia y Las bodas de Caná.

⁴¹ Cfr. Santiago Sebastián López, *Contrarreforma y barroco*, p. 420.

⁴² La primera serie fue realizada de 1636-40. Se encuentra ubicada en Belvoir Castle, en Grandham, Reino Unido. La segunda serie es de 1647-48, y se encuentra en la Galería Nacional de Escocia, Edinburgo, Reino Unido. Vide: (<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/5084.htm>, <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/obras/5101.htm>, <http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin31.html> y <http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin55.html>)

Así como las series pueden considerarse mistagógicas o narrativas de acuerdo con el tipo de escenas representadas, si son de las primeras por su seguimiento de un orden iconográfico paradigmático y si son de las segundas por una disposición secuencial narrativa, también las imágenes mismas pueden calificarse como mistagógicas o narrativas de acuerdo con la manera en la que está representado el hecho. Si la imagen es más fiel a las narraciones apócrifas es narrativa y si se centra en el misterio sacramental del matrimonio y muestra alguna o varias de las cualidades exegéticas de la unión de María y José, es decir, su sentido histórico, alegórico, tropológico y anagógico es mistagógica.

Acerca de la disposición del grupo ternario que conforman el sacerdote, San José y la Virgen con respecto al espectador y cuyo eje es la figura del sacerdote, puesto que es la que dirige al conjunto, se puede señalar que prevalecieron dos modelos: El denominado como frontal piramidal, en el que el sacerdote se encuentra al centro de los contrayentes y de frente al espectador, y el esquema llamado lateral o apaisado, en el cual el sacerdote se localiza generalmente del lado izquierdo y de perfil al espectador. La primera composición tuvo un uso muy extendido, mientras que la segunda lo tuvo bastante limitado.

El escenario:

En cuanto al contenido de las imágenes, en algunas ocasiones los artistas sitúan la escena en lugares indefinidos o neutros creando un ambiente inespacial e intemporal, es decir, eterno; pero en la mayoría de las veces la ubican en sitios relacionados con el templo de Jerusalén.

Varias imágenes de los Desposorios se encuentran dentro de la tendencia cuya característica principal es simular espacios inciertos. Entre las imágenes cuyo fondo es completamente neutro está la de los pintores italianos Giuseppe Valeriano (1542-1596) y Scipione Pulzone (ca. 1550-1598) de la Iglesia del Gesù de Roma, Italia (ilus. 42) y la de un anónimo de finales del siglo XVII que se conserva en el Palacio Arzobispal de Sevilla, España. Y entre las obras en las que su fondo arquitectónico es impreciso tenemos la de Pedro de Zuera y Bernardo de Arás del siglo XV que se encuentra en el Museo Diocesano de Huesca, Aragón, España (ilus. 27). Al parecer en esta pintura el desposorio se lleva a cabo en las afueras de la Ciudad ya que atrás de los personajes se ven las murallas que la resguardan.⁴³ Otra obra de fondo arquitectónico impreciso es el grabado que se halla en el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo, del siglo XVI, en el que el desposorio se efectúa frente a un pequeño muro almenado. De manera semejante sucede con la obra del Taller de Zurbarán de hacia 1640 que está en la Capilla Sacramental de la Colegiata de Santa María de las Nieves en Olivares, Sevilla; y la de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) de hacia 1680 que se encuentra en la Colección Wallace, en Londres, (ilus. 37) en las que la escena está ubicada en sitios que no se reconocen con exactitud.

⁴³ Vide: (<http://pintura-gótica-aragon.blogspot.com/2009/02/5-estilo-gotico-internacional-2-parte.html>), p. 12.

De manera evidente la identificación del episodio de los Desposorios de la Virgen con el templo de Jerusalén está basada en los apócrifos del *Pseudo Mateo* y en el del *Libro sobre la Natividad de María* y en los textos derivados de ambos porque ahí se indica que el lugar en donde vivía la Virgen María y se elige a San José como su esposo y por tanto en donde ellos se desposan es el templo de Jerusalén. Asimismo, es muy posible que esta filiación tanto de los textos como de las imágenes con el templo de Jerusalén se deba a la intención de darle realce al evento y relacionarlo con la *domus Dei* por antonomasia. Ahora bien, por tratarse de un recinto procedente del antiguo mundo judío, en el que incluso se le daba especial veneración⁴⁴ por ser el centro del yahvismo⁴⁵, podría haber sido percibido desde una perspectiva negativa por el orbe cristiano, y de hecho al principio así fue,⁴⁶ sin embargo, también fue entendido como un espacio sagrado, precisamente por la tradición judía de considerarlo como la morada del Todopoderoso en la Tierra y haber sido construido de acuerdo con las indicaciones reveladas por Dios mismo. Todo lo cual lo hacía un lugar especialmente santo dentro de la Ciudad Santa. Además San Agustín establece una analogía entre el templo de Salomón y la Iglesia.⁴⁷

Por lo demás, desde los siglos XI y XII la liturgia del matrimonio marca que el templo es imprescindible para llevar a cabo la bendición nupcial, por lo que es importante decir que en las imágenes en las que hay un templo éste no sólo puede estar referido al de Jerusalén sino propiamente a una iglesia cristiana. Asimismo, aunque se considerara que el episodio había ocurrido en el ámbito israelita, en general hubo la tendencia de no relacionarlo con las prácticas judías genuinas ni con las sinagogas, sitios juzgados como paganos por los cristianos. Lo único que si se llegó a representar fue el palio nupcial, elemento indispensable para realizar una alianza judía. En las obras en las que se representa el desposorio bajo el palio nupcial, por razones obvias el palio no está figurado de manera auténtica, sino que suele parecer un dosel con colgaduras que formara parte del templo. V.

⁴⁴ Isaac Asimov señala que en los albores del cristianismo "... el judaísmo en sentido estricto estaba centrado en Judea, y el Templo de Jerusalén era el único lugar donde alguien podía realmente acercarse a Dios." *El Imperio Romano*, p. 71.

⁴⁵ Antonio Rodríguez Carmona, *La religión judía*, p. 57.

⁴⁶ De acuerdo con Juan Plazaola, Para el cristiano [de los primeros siglos], Dios no habita "in templis manufactis", sino que el hombre mismo santificado por Dios, es el templo. [...] Cristo quiso decir que Él era el nuevo templo, y este pensamiento quedó simbólicamente proclamado cuando, en el momento de su muerte, el velo del templo se rasgó. Aquel templo de piedra estaba de sobra y podía ser execrado, porque ahora se inmolaba una nueva víctima y se inauguraba un nuevo templo. El templo cristiano es Jesús, más precisamente el Cuerpo de Jesús, pero el Cuerpo místico, que es lo mismo que su cuerpo glorificado. El templo cristiano es la comunidad de los fieles." *El arte sacro actual*, p. 118. Asimismo, indica que "La Iglesia cristiana nada tiene de parecido con el templo pagano ni con el templo judío. Más bien habría que emparentarla con la *sinagoga*, que significa también *asamblea*. En el Antiguo Testamento, Dios dio órdenes precisas para la construcción del arca de la alianza y del templo de Jerusalén. Nada de esto en el Nuevo Testamento. Cristo dijo: Donde estén dos o tres congregados en mi nombre, *allí* estoy yo en medio de ellos" (*Mt* 18,20), y "*Haced esto en memoria mía*" (*Lc* 22, 19; *1 Cor* 11, 24). He ahí lo esencial: *reunirse*, ser convocados para realizar una *acción* memorial. Y de ahí se deduce que el concepto de reunión, de *asamblea*, y el de la función que esa comunidad reunida realiza son puntos de partida esenciales para configurar eso que luego se llamará el *templo cristiano*." *Ibidem*. 117. También señala que "Los cristianos de Roma rechazaron el término *templum* que utilizaban los paganos, prefiriendo, con fácil metonimia, aplicar el nombre de *ecclesia* también al edificio material." *Ibidem*, p. 116.

⁴⁷ Titus Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, p. 58, nota 59.

gr. la pintura de Pietro del Po (1610-1692) de la Capilla de San Pedro, de la catedral de Toledo, España y la de Valerio Castello (1624-1659) de la Galería Spinola, en Génova, Italia (ilus. 43).

El templo de Jerusalén o de Salomón en realidad alude a un conjunto de templos construidos en Jerusalén en distintas épocas y por diferentes personajes bíblicos⁴⁸. Hubo 4 templos veterotestamentarios en Jerusalén: El templo de Moisés, levantado hacia 1200 a.C. que era “propiamente una tienda desmontable y transportable, construida a base de pieles y telas multicolores.”⁴⁹



Ilustración 18. Vranke van der Stockt, *Presentación de la Virgen en el templo*, h. 1496, óleo/tabla, Monasterio de El Escorial, Madrid, España. (*Las colecciones del Rey...*, p. 123).

El primer Templo de piedra o templo de Salomón, construido de 966 a 959 a. C. Era el centro de la vida religiosa, social, política y económica judía.⁵⁰ Realizado con gran lujo y suntuosidad, el templo se encontraba anexado al palacio real y era “un edificio oblongo que contenía tres piezas seguidas: un vestíbulo, el santo y el sancta sanctorum.”⁵¹ Estaba considerado como la más importante obra arquitectónica por haber sido diseñado por Dios mismo, el primer santuario fijo israelita y el lugar sagrado por excelencia. Su descripción bíblica se encuentra en los capítulos 5 al 7 del *Libro de los Reyes* y en los capítulos 3 y 4 del *Libro Segundo de las Crónicas*.

Fue saqueado y destruido en 586 a. C. por el rey babilónico Nabucodonosor II (m. h. 562 a. C.)⁵². La devastación del templo fue total. Fue arrasado hasta los cimientos.⁵³ Entre los objetos saqueados estaba el Arca de la Alianza, “que desapareció para siempre”.⁵⁴ Éste templo es el que dejó mayor impresión en la memoria colectiva, al grado de que 14 años después de su destrucción, en 572 a. C. el profeta Ezequiel se consuela

y anima al pueblo judío con su visión de una nueva ciudad-templo o Nueva Jerusalén.⁵⁵

⁴⁸ Cfr. Martha Fernández, “El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y el templo de Jerusalén”, en *Memoria de la 5ª Jornada de Estudio de Arte Sacro*, p. 71.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁰ Cfr. Antonio Rodríguez Carmona, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹ O. de la Brosse *et al.*, *Diccionario del Cristianismo*, p. 737.

⁵² *Gran Enciclopedia Espasa*, t. 14, p. 8264.

⁵³ Ni siquiera en trabajos arqueológicos se ha encontrado algún vestigio del templo. *Vide*: Charles F. Pfeiffer, *Diccionario Bíblico Arqueológico*, p. 374.

⁵⁴ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 31. El arca de la alianza era el “signo visible del yahvismo y de la presencia de Yahvé en medio de su pueblo.” Antonio Rodríguez Carmona, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁵⁵ Martha Fernández, *Loc. cit.*

La primera promulgada por el rey Ciro II El persuadido por Dios a través del construcción se inició hasta el Darío y fue inaugurado el 23 de donde había estado el antiguo expectativas en cuanto al última reconstrucción de mayor primera fue realizada por mandado demoler el templo año 16 a. C. Este último templo incendio provocado por órdenes Vespasiano (39 – 81 d. C.).⁵⁶ Lo occidental del *debir* u oráculo. se pensaba que moraba la hallaron cierto consuelo en ello, el Muro de las hubo en ese lugar un santuario VII d.C. los musulmanes hasta el día de hoy, y que es de la Roca”.



Ilustración 19.
Vranke van
der Stockt,
(Desposorios)
Detalle de la
anterior.

reconstrucción del templo fue Grande, rey de Persia en 538 a. C. profeta Jeremías. Sin embargo, la año 520 a. C. bajo el reinado de marzo de 515. Fue levantado Templo, pero no cubría las añorado esplendor. La segunda y majestuosidad y riqueza que la Herodes el Grande, quien había anterior y terminó el nuevo en el fue destruido el año 70 d. C. por un del general romano Tito Flavio único que quedó en pie fue el muro Como “éste era el lugar en donde Divina Presencia, los judíos y es lo que ahora se conoce como Lamentaciones.”⁵⁷ Posteriormente dedicado a Júpiter y al fin en el siglo construyeron la mezquita que existe conocida con el nombre de “Cúpula

De acuerdo con Juan Antonio Ramírez, la iconografía del templo es muy variable debido a que hay tres tendencias para representarlo: “a) exigencias de “la ciencia” o de la imagen tradicional; b) necesidades y tradiciones de las escenas afectadas; c) capricho o invención introducidos por el artista o por la escuela a la que pertenece”.⁵⁸

Según el mismo autor, en la tendencia científica la arquitectura del templo fue identificada con la mezquita musulmana que está ahora en su lugar, por lo que en las imágenes en las que se trata de dar una visión erudita del templo hay una similitud con la Cúpula de la Roca. En ellas el templo presenta una estructura de planta centralizada. Esto sucede sobre todo a partir del siglo XIV y en los siglos XV y XVI:

Desde principios del siglo XIV se desarrolló una mayor atención a la verosimilitud topográfica y así se introducen las primeras imágenes de la Cúpula de la Roca... En el arte flamenco de los siglos XV y XVI... la célebre mezquita y su explanada son representadas con un grado de realismo difícil de superar.⁵⁹

⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 65-71. *Enciclopedia Monitor*, t. 12, p. 5863.

⁵⁷ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 37.

⁵⁸ J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 211.



Ilustración 20. Pietro Perugino, 1504, templo/tabla. Museo de Bellas Artes de Caen, Francia. (A. Chastel, *El Gran Taller de Italia 1460-1500*, p. 298).

De este tipo de representaciones del templo encontramos algunos ejemplos en las imágenes de los Desposorios. Del arte flamenco se cuenta con la pintura del maestro de Flémalle o Robert Campin (ca. 1380-1444) del Museo del Prado (ilus. 11) en la que el artista sitúa el episodio de la elección de San José dentro de un templo circular. Del arte italiano tenemos excelentes ejemplos en la pintura de Pietro Perugino (1450-1523) del Museo de Bellas Artes de Caen, Francia (ilus. 20) y la de Rafael Sanzio (1483-1520) de la Pinacoteca Brera, de Milán, Italia (ilus. 21).

También hay que considerar que durante el Renacimiento se pusieron de moda las iglesias de planta circular,⁶⁰ lo que explica el gusto del Perugino y Rafael por representar el templo de Jerusalén en su variante de planta centralizada. En estas dos obras, de corte secular y anecdótico, la representación completa del templo es un elemento

esencial, ya que su visión en perspectiva hace más llamativas a ambas composiciones.

Junto con la tendencia “científica” de representar el templo, en el siglo XV coexistieron, al parecer, otras dos. Una, que sostiene Louis Réau, es la inclinación “anatopista”, es decir, que se traspone el tipo de arquitectura contemporánea, que en ese momento es el gótico flamígero, para actualizar y poner al día la *Biblia* o los pasajes religiosos y hacerlos palpables a la gente, manteniendo el contacto de la religión con la vida.⁶¹ Como ejemplos de esta tendencia tenemos la pintura alemana del Maestro de la Vida de la Virgen (activo entre 1463 y 1480) ubicada en la Antigua Pinacoteca de Munich, (ilus. 9) y la flamenca de Vranke van der Stockt (ca 1424-1495) del Monasterio del Escorial en España, (ilus. 10) además del grabado anónimo español (ca. 1460) que aparece en el manuscrito de Alonso de Cartagena sobre la genealogía de los Reyes de España (ilus. 17).

La otra tendencia, sustentada por E. Panofsky, consiste en considerar que el templo de Jerusalén “según una tradición establecida a comienzos del siglo XV, se debía representar como un monumento a la vez antiguo, singular y vagamente oriental.”⁶² El templo más “antiguo, singular y vagamente oriental” que aparece en las imágenes de los Desposorios del siglo XV que yo tenga conocimiento es el del Maestro de Flémalle, en la representación que hizo para escenificar el episodio del milagro de la vara florida o elección de San José como esposo de María, que se encuentra junto a la escena del Desposorio en la obra ya mencionada (ilus. 11).

⁶⁰ Juan Plazaola, *El arte sacro actual* p. 115.

⁶¹ L. Réau, *op. cit.*, 1, pp. 285,287.

⁶² E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, pp. 121-122.

Según Juan Antonio Ramírez, los artistas combinaban diseños arquitectónicos católicos con elementos vinculados al Templo de Jerusalén, por lo que en una pintura, una iglesia gótica puede simbolizar al templo de Jerusalén y en ella hallarse componentes iconográficos relacionados tradicionalmente con el templo.⁶³ Este es el caso de la pintura sobre tabla del Maestro de la Vida de la Virgen, del siglo XV, (ilus. 9) en la que el matrimonio de María y José se lleva a cabo frente a un altar que tiene un tríptico gótico y en cuyo centro hay una tabla con inscripciones en caracteres hebraicos.

Acerca de la segunda tendencia mencionada por Juan Antonio Ramírez, referente a las necesidades y tradiciones escenográficas del tema representado, en las imágenes de los Desposorios en las que la escena está ubicada en el templo, los lugares arquitectónicos esenciales son el altar y la entrada, ya que ahí es donde la liturgia señala como los sitios propios para que se lleve a cabo el sacramento matrimonial y la bendición nupcial. Así, pues, los artistas optan por dos posiciones básicas para ubicar el enlace de María y José con respecto al templo de acuerdo con la liturgia matrimonial católica. Representan los desposorios tanto en el exterior del templo como en el interior. Los lugares escogidos del exterior son muy variados, pero en los que siempre es visible la entrada: en los alrededores del templo, sobretodo frente a la puerta, aunque también en el portal, en el atrio, etc. En el interior lo ubican en la zona del ábside, frente al altar, en el crucero, bajo el palio nupcial, etc.⁶⁴ En cuanto a esto último, hay obras en las que el matrimonio se lleva a cabo bajo un dosel, en recuerdo de las ceremonias judías, las cuales generalmente eran llevadas a cabo en el exterior y debajo del palio nupcial, y en esas imágenes el dosel forma parte de la decoración del templo, como sucede en las pinturas de Pietro del Po (1610-1692) de la Capilla de San Pedro en la Catedral de Toledo, España y la de Valerio Castello (1624-1659) de la Galería Spínola, en Génova, Italia (ilus. 43). También hay muchas obras en la que la escena está ubicada en lugares que quizá tengan alguna relación con el templo, pero que no se pueden especificar con exactitud, como la pintura anónima ubicada en el Museo Diocesano de Huesca, procedente de Tardienta, Huesca, España (ilus. 27).

⁶³ J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁴ Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 129. Este autor afirma que “Para examinar el papel de la arquitectura en este motivo iconográfico no importa demasiado considerar las dos tradiciones de la unión, *dextrarum junctio* (o *conjunctio manum*) y la imposición del anillo. [...] No suele variar nunca la localización en el exterior del Santuario” (p. 202), lo cual no es acertado, ya que como se explicó en el apartado concerniente a la liturgia matrimonial católica el sacramento matrimonial puede efectuarse tanto en el exterior del templo como en el interior, la bendición nupcial sólo se lleva a cabo en el interior del templo y durante la misa dedicada a los esposos y la entrega de un solo anillo o del intercambio de anillos se realiza en la puerta del templo. En ciertas imágenes que presenta Ramírez es muy claro que las escenas de los desposorios están ubicadas en interiores, como por ejemplo la de Vittore Carpaccio (1455-1525) (ilus. 101, p. 124), que sucede ante el altar, al igual que en la de Federico Zuccaro (1543-1609) (ilus. 148, p. 162). En cambio los *Desposorios* de Franciabigio (1482(?)-1525) sí están ubicados al frente del templo porque lo que está representado es la entrega del anillo a la Virgen por parte de San José (ilus. 185, p. 192). El propio autor ratifica esta información con un cuadro que presenta sobre la localización preferente de las escenas ubicadas en el templo, en donde muestra que en el caso de los desposorios la mayoría de las imágenes sitúan la representación fuera del templo, algunas en el pórtico o en la puerta y la minoría en el interior del mismo. Esto es, que él mismo señala que esta escena es ubicada tanto dentro como fuera del templo.

Es importante tener en cuenta que salvo las obras de Rafael y el Perugino (ilus. 20 y 21) en las que hay una visión completa del templo, en general para las imágenes de los Desposorios la arquitectura sólo sirve como escenario o telón de fondo, por lo que la representación del templo es fragmentaria y no lo describe, sólo lo evoca, sobre todo por medio de elementos sueltos que aludan a él, como los candelabros de siete brazos, por un velo o cortina interior, el mar de bronce, los aguamaniles portátiles, la mesa con los panes de la preposición, el arca de la alianza y sobre todo por las columnas torsas o salomónicas, de fuste espiraliforme que conducen la mirada en sentido ascensional. Esto último es porque en el Vaticano se conservan unas columnas torsas que eran consideradas como despojos del templo hierosolimitano, ya que, según una piadosa tradición, fueron llevadas a Roma por Santa Elena, la madre de Constantino.⁶⁵



Ilustración 21. Rafael Sanzio, 1504, óleo/tabla, Pinacoteca Brera, Milán, Italia, (J. Pijoan, *Historia del arte*, t. III, p. 181).

Los elementos representativos del Templo que aparecen con más frecuencia en las escenas de los Desposorios son los candelabros y las columnas torsas. Algunas obras en donde hay de los primeros se encuentran las de los pintores italianos Vittore Carpaccio (1455-1525) de la Galería Brera de Milán (ilus. 34); Annibale Carracci (1560-1609) de la colección de Philip Pouncey, en Londres, Inglaterra y Pietro del Po (1610-1692) de la Capilla de San Pedro, Catedral de Toledo, España. Y entre las obras en las que encontramos columnas salomónicas representadas tenemos las pinturas del artista flamenco conocido como Maestro de Flémalle (*ca.* 1380-1444) del Museo del Prado (ilus. 11); del francés Jean Fouquet (hacia 1420-entre 1477 y 1481) en su ilustración miniada del *Libro de las Horas* de Étienne Chevalier,⁶⁶ en el Museo Condé, en Chantilly, Francia; del italiano Pellegrino Tibaldi (1527-1596) del claustro principal del Escorial (ilus. 41) y del español Juan de Valdés Leal (1622-1690) de la Capilla de san José de la Catedral de Sevilla, España (ilus. 35).

En imágenes como las de Taddeo Gaddi (*ca.* 1290-1366) de la Capilla Baroncelli de la Iglesia de Santa Croce en Florencia, Italia, (ilus. 8) el grabado anónimo de *ca.* 1460 del manuscrito de Alonso de Cartagena sobre la genealogía de los Reyes de España, (ilus. 17) la pintura atribuida a Pedro Berruguete (*ca.* 1450/1455–1503 ó 1504) de una colección particular en Madrid, España, (ilus. 28) y la pintura del Greco (1541-1614) de la Antigua Colección Real en Bucarest, (ilus. 14) muestran un lienzo extendido en la parte posterior que puede significar el velo o cortina interior del templo o el palio nupcial ya mencionado.

⁶⁵ Vide J. A. Ramírez, *op. cit.*, pp. 117, 139.

⁶⁶ En esta obra, el desposorio tiene lugar ante el portón flanqueado con columnas torsas y en el friso está anotada la inscripción “TEMPLUM SALOMONIS”. Vide J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 140.



Ilustración 22. Anónimo flamenco de la Escuela de Rubens. Óleo/cobre. Museo de la Iglesia de Santa María de Mediavilla. Medina de Rioseco, Valladolid. (<http://www.lasedades.es/obra-2035.html>)

Una pintura que me parece muy interesante por la forma en que están distinguidos el templo de Jerusalén y la iglesia cristiana es la obra de Robert Campin o Maestro de Flémalle del Museo del Prado (ilus. 11). En esta imagen en la que están representadas las escenas de la elección de San José y el desposorio, la primera escena se ubica en un ambiente completamente judaico y el templo está referido evidentemente al templo de Jerusalén en su modalidad de planta centralizada, a la manera de la Cúpula de la Roca, con columnas salomónicas entorchadas y figuras del antiguo testamento en los vitrales, en el friso y en los capiteles. En cambio, la segunda está situada a la entrada de una iglesia gótica en construcción. El desposorio de María y José es el preámbulo del Nuevo Templo de Cristo⁶⁷, o Nueva Jerusalén. En esta secuencia, la unión de María y José es premonitoria del Nuevo Testamento y la elección de San José está concebida como un suceso del Antiguo.

Sobre la tercera y última tendencia relativa a las invenciones arquitectónicas introducidas por un artista o por una escuela determinada, considero que sólo en ciertas obras italianas hay mayor continuidad en las formas bajo las que está representado el templo, esto es,

que en ellas el modelo arquitectónico del templo inventado por algún artista fue seguido por otros. Por ejemplo, el diseño creado por Taddeo Gaddi (1290-1366) (ilus. 7) en el siglo XIV es seguido por Fra Angélico (1387-1455) (ilus. 23 a la 26) y Benozzo Gozzoli (1420-1497) (ilus. 13) en el XV. Y el ideado por Pietro Perugino (1450-1523) (ilus. 20) es continuado con leves variantes por Rafael Sanzio (1483-1520) (ilus. 21). Fuera de estas muestras no hay mayor acercamiento entre los diseños de unos y otros artistas.



Ilustración 23 Fra Angélico. Temple/tabla, Iglesia del Gesù, Cortona, Arezzo, Italia. (G. Bazin, *Fra Angélico*, p. 24).

Para finalizar con el punto relativo a la “escenografía” de las imágenes europeas de los desposorios, cabe señalar que desde el siglo XVI hay representaciones en las que se comienzan a introducir los espacios o visiones celestiales conocidos como “rompimientos de Gloria”, aunque hay que tener en cuenta que son muy escasos los ejemplos europeos en los que está incluido este elemento y básicamente son italianos y españoles: *v.gr.* del siglo XVI la pintura de Giuseppe Valeriano (1542-1596)

⁶⁷ *Vide supra* en este capítulo nota 46.

y Scipione Pulzone (ca. 1550-1598) de la Iglesia del Gesù, en Roma, Italia (ilus. 42) y del siglo XVII la del español Antonio Pereda (ca. 1608-1678) de 1640 que pertenecía al altar mayor de los capuchinos de Valladolid, España y que desde 1843 se encuentra en la sacristía de matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio en París, Francia; (ilus. 38) y la de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) realizada hacia 1680 que pertenece a la colección Wallace, de Londres, Inglaterra (ilus. 37). También hay un óleo sobre cobre de un artista anónimo flamenco de la escuela de Rubens que se encuentra en el Museo de la Iglesia de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco, Valladolid, España⁶⁸ (ilus. 22).

En la pintura de Valeriano y Pulzone el “rompimiento de Gloria” ocupa toda la parte superior. Dios Padre aparece en el rompimiento representado como un anciano barbón que observa detenidamente y con complacencia el enlace de María y José. En la parte baja del rompimiento hay espesas nubes repletas de ángeles niños que miran al Creador. El rompimiento es visible para los personajes puesto que una mujer anciana que es testigo del desposorio voltea a ver el rompimiento, lo que la hace ser también testigo de la aparición divina. Ninguna otra persona lo ve porque todos están atentos al enlace.

En el cuadro de Antonio Pereda el rompimiento también ocupa toda la parte superior. Espesas nubes cubiertas de cabecitas de ángeles con alas se retraen para abrir paso al Espíritu de Dios, manifestado como nívea paloma. En este caso, ninguno de los presentes observa al rompimiento.



Ilustración 24. Fra Angélico. Temple/tabla, Convento de San Marcos de Florencia, Italia. (J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p. 124).

En la obra de Murillo el rompimiento sólo ocupa un reducido espacio en la parte superior. Una pequeña nube difuminada es el conducto por el que el Espíritu de Dios, en forma de paloma, pasa del mundo celestial al terreno. En este caso tampoco ninguno de los presentes voltea a ver esa exigua porción del mundo celestial.

En la obra flamenca del Museo de la Iglesia de Santa María de Mediavilla el rompimiento es enorme y ocupa la mitad superior del cuadro de medio punto. Varios ángeles de cuerpo entero tocan diversos instrumentos musicales a ambos lados del Espíritu Santo, quien se encuentra en la cúspide. Espesas nubes separan el empíreo del mundo terrenal. Sólo la cabeza del sacerdote se encuentra ubicada en ambas realidades y les sirve de conexión. Ningún personaje dirige su mirada a tan grandiosa manifestación celestial.

En las obras, conforme el rompimiento tiene mayor realce y magnificencia en la composición, la arquitectura pierde importancia.

⁶⁸ <http://www.lasedades.es/obra-2035.html>

La presencia de nubes en los rompimientos de Gloria es muy lógica en cuanto a que el cielo natural o atmósfera está tradicionalmente identificado con el cielo morada de Dios. Además, en varios libros veterotestamentarios se alude a la presencia de Dios en las nubes.⁶⁹ Las obras que muestran a los rompimientos de Gloria con la función de ser la vía por la que el Espíritu Santo en forma de paloma entra a la escena de los Desposorios seguramente están inspiradas en la descripción del pasaje sobre el bautizo de Cristo que aparece en los Sagrados Evangelios.⁷⁰

He hecho hincapié sobre la actitud que los personajes muestran hacia el rompimiento de Gloria porque ella nos indica si el rompimiento es visible para ellos mismos o no lo es.⁷¹

Los personajes:

El sacerdote

Pasemos ahora al análisis iconográfico de los personajes que intervienen en las representaciones de los desposorios. Acerca de la figura del sacerdote, que es una de las de mayor relevancia, es importante recalcar que en las bodas judías auténticas no tomaban parte los sacerdotes ni los sumos sacerdotes, por tanto su inclusión es debida a la tradición católica, en la que la presencia de un testigo calificado es importante, sobre todo desde el Concilio de Trento, a partir del cual la asistencia de un sacerdote es vital. Claro que en las narraciones de los evangelios apócrifos se habla de la participación del sumo sacerdote o de los sacerdotes en los pasajes que describen los desposorios de María y José pero esa presencia en tales textos tiene su razón y fundamento precisamente en dicha tradición. Por eso es muy natural que, siguiendo la normatividad católica, las imágenes presenten siempre a un sacerdote o a un sumo sacerdote celebrando el matrimonio, el cual en muchas de ellas, tiene el aspecto de un obispo, o sea de un “sumo sacerdote” católico.

En algunas imágenes el sacerdote se encuentra vestido a la “romana”, sólo con túnica y manto como en el fresco de Giotto (h.1266-1337) que se encuentra en la Capilla de Santa María de la Arena en Padua, Italia (ilus. 7) o en la pintura ya mencionada de Giuseppe Valeriano Scipione Pulzone (ilus. 42). En esta obra, además, la figura del sacerdote recuerda a uno de los prototipos fisonómicos atribuidos a San Pedro.

⁶⁹ Entre los pasajes bíblicos que mencionan la las manifestaciones de Dios en forma de nube se encuentran los siguientes: *Libro Primero de los Reyes* 8, 10-13; *Libro del Éxodo*, 40, 34-36; *Libro segundo de las Crónicas*, 5, 13-14, 6, 1y2; *Libro del Profeta Ezequiel*, 43, 4-5; *Salmo 78*, 14; *Salmo 105*, 39; etc.

⁷⁰ En el Evangelio según San Mateo (3, 16) dice así: “Bautizado Jesús, salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre él.” En los *Evangelios de San Marcos* 1, 10 y de *San Lucas* 3, 21-22 se encuentran narraciones muy semejantes sobre lo mismo.

⁷¹ Acerca de los rompimientos de Gloria, Julián Gállego expresa lo siguiente: “...el artista tiene que mostrar a menudo que ese espacio celeste es accesible a uno solo de los personajes de un cuadro, mientras otros lo ignoran [...] en otras ocasiones hacen falta testigos que verifiquen la autenticidad del milagro. (J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, p. 303).



Ilustración 25. Fra Angélico. Temple/tabla, Convento de San Marcos, Florencia (detalle). (J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p. 124).

era un ornamento sagrado de oro que el sumo sacerdote llevaba sobre el pecho y el cual tenía cuatro hileras de piedras preciosas en las que estaban grabados los nombres de las 12 tribus de Israel. El manto o sobre-túnica era de color púrpura. El borde de su ruedo inferior era adornado con granadas de colores púrpura, escarlata y azul, y entre las granadas se colocaban campanillas de oro. Abajo del manto, el sumo sacerdote usaba una túnica larga de lino blanco. La mitra⁷³ y la faja también eran de lino fino, pero a la faja se le tejían brocados. Por último, el sumo sacerdote llevaba sobre su cabeza un aderezo, el cual era una lámina de oro puro que se sujetaba a la mitra por medio de un cordón púrpura. En la parte delantera de la lámina se grababa la frase "Consagrado a Yahvé".

Los sacerdotes ordinarios únicamente usaban túnicas largas de lino blanco sobre otra prenda interior de la misma tela y mitras y fajas confeccionadas igualmente con lino. Los

Ciertamente, en la mayoría de las imágenes el sacerdote está representado con las vestiduras propias de un sumo pontífice hebreo. De acuerdo con el *Libro del Éxodo*,⁷² los sumos sacerdotes debían vestir con los siguientes ornamentos: efod, pectoral, manto, túnica bordada, mitra, aderezo y faja. El efod era una especie de chaleco o delantal bordado a franjas doradas, violetas, escarlatas y azules. Tenía dos hombreras sobre las que estaban engarzadas en engastes de oro sendas piedras de ónice en las que estaban grabados los nombres de los hijos de Israel. En cada piedra había seis nombres y estaban grabados de acuerdo al orden de nacimiento. El pectoral o racional



Ilustración 26. Escuela de Fra Angélico. Temple/tabla, ca. 1430-1445, Museo del Prado, Madrid, España. (M. Hérubel, *Historia general de la pintura. Pintura gótica II*, t. 8, p. 69).

⁷² Capítulo 28 y capítulo 39. Otros libros del Antiguo Testamento en los que aparece alguna referencia sobre las vestiduras sacerdotales son el del *Levítico* (8, 7-13) y el del *Eclesiástico* (45, 7-21).

⁷³ Según Félix Torres Amat "La palabra hebrea *Mitsnefet* significa en general un ceñidor de la cabeza. Con el tiempo se usó de la voz *tiara* para significar el adorno de la cabeza de los pontífices hebreos, *Ex. XXVIII. 40. XXIX. 9 XXXIX. 26*; y quedó la de *mitra* para denotar el adorno de la cabeza de los demás sacerdotes. [...] Su forma ha sido varia; pero siempre algo parecida a lo que llamamos ahora *turbante*, *escofieta*, etc. (F. Torres Amat, *La Sagrada Biblia*, p. 1442). Por la semejanza que muestran en las imágenes los tocados de los sumos sacerdotes con las mitras episcopales, en este trabajo se ha preferido la voz *mitra* para designar dichos tocados y no la voz *tiara*, la cual usualmente alude a la tiara papal, cuya forma era muy diferente.

sumos sacerdotes y los sacerdotes ordinarios usaban sus vestiduras correspondientes cuando celebraban culto.

Muchos artistas europeos se basaron sobre las descripciones veterotestamentarias acerca de los ornamentos sagrados hebreos para representar las vestiduras de los sumos sacerdotes y otros solamente se han de haber limitado a copiar a sus colegas, sin aplicarse en dar su propia interpretación de tales descripciones. Ahora bien, los artistas elucidaban las vestiduras de acuerdo a sus posibilidades y en muchos casos suprimen algunas de las prendas. Algunos artistas como Fra Angélico (1387-1455) en su pintura ubicada en el Museo de San Marcos de Florencia (ilus. 24 y 25) sólo simulan los ornamentos y no los caracterizan con precisión, otros en cambio representan los vestidos con mayor fidelidad, como Pellegrino Tibaldi (1527-1596) en su fresco del claustro principal de El Escorial; (ilus. 41) Antonio Pereda (ca. 1608-1678) en su óleo sobre tela ubicado desde 1843 en la sacristía de matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio de París, Francia (ilus. 38); Pietro del Po (1610-1692) en su óleo sobre lienzo de la capilla de San Pedro de la Catedral de Toledo, España y Juan de Valdés Leal (1622-1690) en su óleo sobre lienzo de la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla, España (ilus. 35).



Ilustración 27. Pedro de Zuera y Bernardo de Arás. Primera mitad del siglo XV, Temple/tabla, Museo Diocesano de Huesca, Aragón, España. (<http://pintura-gotica-aragon.blogspot.com/2009/02/5-estilo-gotico-internacional-2->

María de Mediavilla (ilus. 22) las vestiduras sacerdotales de la túnica larga de lino blanco y el efod o la sobretúnica recuerdan mucho las vestiduras litúrgicas del alba y el sobrepelliz.⁷⁴

Entre las obras analizadas, el efod aparece claramente identificado en la pintura de Vittore Carpaccio (1455-1525) de la Galería Brera de Milán, Italia, (ilus. 34) pues en la mayoría no aparece o se confunde con la sobretúnica, como sucede en las obras de Fra Angélico, (Ilus. 23-26) Alberto Durero (1471-1528), (ilus. 46) etc. Asimismo, en ciertas obras, como la anónima flamenca del Museo de la Iglesia de Santa.

⁷⁴ Refiriéndose a las vestiduras del sacerdote de la pintura de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) perteneciente al Museo del Carmen, Francisco de la Maza hace el siguiente comentario: “El efod es de púrpura, en efecto, pero es más sotana con sobrepelliz que judaica vestidura.” Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 180.

El pectoral en cambio, si aparece en muchas imágenes. La primera en la que el sacerdote tiene pectoral es en la del pintor alemán del siglo XV conocido como Maestro de la Vida de la Virgen (activo entre 1463 y 1480) (ilus. 9), en la que el pectoral es más bien una cruz pectoral. Las primeras obras en las que aparece un adorno que tiene un cierto parecido al pectoral descrito en la *Biblia* son las de Fra Angélico (ilus. 23-26). Desde el siglo XVI son más comunes las representaciones del pectoral que siguen con mayor fidelidad las descripciones bíblicas.

El llamado manto, túnica talar o sobretúnica con campanitas de oro y granadas en su parte inferior también es identificable en muchas de las representaciones. En la obra de Vittore Carpaccio (ilus. 34) es en donde aparece por primera vez.



Ilustración 28. Pedro Berruguete (atribución), temple/tabla, Colección particular, Madrid, España. (A. Liebmann Mayer, *Historia de la pintura española*, p. 186).

El aderezo que llevaba grabada la frase de “Consagrado a Yahvé” aparece por vez primera en la pintura del Maestro de Flémalle o Robert Campin (*ca.* 1380-1444) ubicada en el Museo del Prado, Madrid, España (ilus. 11), en la que el sacerdote tiene su mitra cónica con una gran lámina circular con caracteres hebreos, probablemente con esa frase, pero el resto del atuendo sacerdotal, incluyendo a la misma mitra, corresponde a los ornamentos episcopales.

La mitra sobre la que va el aderezo es representada desde el siglo XIV, a partir del fresco de Taddeo Gaddi (*ca.* 1290-1366) de la Capilla Baroncelli de Santa Croce, Florencia, Italia (ilus. 8). Durante todo ese siglo y también durante el XV ésta se representó de forma cónica, con excepción de la pintura sobre tabla del Maestro de la Vida de la Virgen (activo entre 1463 y 1480) ubicada en la Antigua Pinacoteca de Munich, Alemania (ilus. 9). A partir del siglo XVI aparece y predomina la forma lunular o de media luna.⁷⁵ La primera obra en la que aparece este tipo de mitra es la del pintor flamenco Bernart van Orley (1492?-1542?) ubicada en la Galería Nacional de Arte de Washington, Estados Unidos. Las mitras lunulares se

asemejan a las mitras episcopales, las cuales son bicornes y también tienen forma de dos cuernos verticales o picos separados en su parte superior y están sujetos en la inferior por una tela que los mantiene unidos,⁷⁶ por lo que la representación lunular de las mitras responde a la intención de disimular y a la vez de acentuar la imbricación visual existente entre la figura del sumo sacerdote hebreo con la de un obispo.

⁷⁵ Según María Teresa Velasco, el origen de este tipo de mitra es asirio y “los cuernos del poder divino de los genios alados se transformaron en media luna.” (M. T. Velasco de Espinosa, “Los desposorios de la Virgen...” en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 2, p. 46, nota 30.)

⁷⁶ En su obra del *Elogio de la Locura*, p. 116, Erasmo de Rotterdam menciona que la “mitra bicorne con sus picos unidos por la base expresa la unión de las verdades reveladas por el Antiguo y el Nuevo Testamento”.

En cuanto a la túnica de lino que los sumos sacerdotes llevaban bajo la túnica de las campanillas, en general es representada de color blanco, aunque hay casos en los que está caracterizada con colores oscuros. Asimismo, se le reproduce lisa, con excepción de la obra del italiano Rosso Fiorentino (1494-1540), quien en su óleo sobre tabla de 1523 ubicado en la Basílica de San Lorenzo en Florencia, Italia, pinta ojos humanos en la túnica del sacerdote, asociando a éste con la omnisciencia divina.⁷⁷



Ilustración 29. Domenico Ghirlandaio, Fresco, segunda mitad del siglo XV, Iglesia de Santa María Novella, Florencia, Italia. (Tarjeta postal editada por Giusti di Becocci, Florencia).

En cierta forma, las vestimentas sacerdotales fueron “estandarizadas” de acuerdo con los requisitos bíblicos, sobre todo desde el siglo XVII, pero también hay una marcada tendencia a representarlas tomando como modelo los vestidos litúrgicos sacerdotales o episcopales. Así vemos que algunos ornamentos como el alba, la estola, la casulla, la capa pluvial, la mitra con ínfulas, la cruz-pectoral, etc. se encuentran mezclados con las prendas de los sumos sacerdotes

hebreos, o incluso que ellas solas conformen todo el vestido sacerdotal. Entre las obras en las que se encuentran intercalados ornamentos sagrados con vestidos hebreos se encuentran la ya mencionada pintura sobre tabla del Maestro de la vida de la Virgen (ilus. 9), en la que el sacerdote lleva capa pluvial y tiene su pectoral con forma de cruz lobulada, es decir que se trata de una cruz pectoral; el óleo sobre tabla del Maestro de Flémalle, también ya mencionada (ilus. 11), en la que el sacerdote tiene su mitra cónica con la lámina circular con caracteres hebreos y muy posiblemente con la frase de “consagrado a Yaveh”, pero con ínfulas y además lleva una larga estola decorada con cruces; la pintura de Nicolás Poussin (1594-1665) de 1640 que se encuentra en Belvoir Castle (ilus. 15), en la que el sumo sacerdote tiene capa pluvial y el lienzo de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) del

⁷⁷ Julián Gállego señala que los ojos son los símbolos de la vista, la cual, a su vez, es el símbolo de Dios: “La vista, el vehículo de la cual es la transparencia luminosa del Espíritu, será el símbolo de Dios: el ojo es, según León Hebreo, ‘il vero simulacro de l’inteletto divino’, por lo que no es de extrañar que tenga tanta importancia en el simbolismo religioso y masónico.” (J. Gállego, *op. cit.*, p. 39). Igualmente, en el versículo 18 del *Salmo 33* y en el versículo 16 del *Salmo 34* se hallan referencias antropomórficas sobre los ojos de Yahveh. En la cita de este último Salmo se dice lo siguiente:
Los ojos de Yahveh sobre los justos,
y sus oídos hacia su clamor.

presbiterio de la Iglesia de la Asunción, en la Cartuja de Granada, España (ilus. 40), en la que el sumo sacerdote tiene mitra con ínfulas.

Por supuesto, también hay imágenes en las que los sacerdotes están vestidos únicamente con ornamentos sagrados y éstos, en general, corresponden a las vestiduras episcopales. Como ejemplos de esta tendencia se pueden incluir a la pintura sobre tabla atribuida a Pedro Berruguete (1450/1455-1503 ó 1504) ubicada en una colección particular en Madrid, España (ilus. 28); al grabado anónimo que aparece en el *Manuscrito de Alonso de Cartagena sobre la genealogía de los Reyes de España* de ca. 1460 (ilus. 17) e igualmente al grabado anónimo que ilustra el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo de 1538 (ilus. 47).

En cuanto a la fisonomía con la que son representados los sacerdotes, en la mayoría de las obras éstos son mostrados como hombres ancianos de gran barba y sólo en muy pocas ocasiones son representados jóvenes o imberbes. Los sacerdotes siempre son



Ilustración 30. Anónimo del siglo XVII. Relieve en madera. Sillería del Coro de la Catedral de Nôtre Dame, París, Francia. (E. Mâle, *L'art religieux...*, p. 357.

mostrados de pie, y en general, se encuentran bendiciendo o tomando de las manos a los contrayentes. Asimismo, suelen estar mirando la unión de las manos de los novios o, en su caso, la imposición del anillo. También hay obras en las que ven hacia el espectador, se dirigen a Dios u orientan su vista hacia lo alto, ven a uno de los contrayentes o simplemente están observando un libro.

Es indudable que existe una conexión visual y simbólica del sumo sacerdote con Dios Padre. El sacerdote es el que ejecuta la voluntad de Dios y es su ministro. Todos los que presencian el desposorio pueden estar distraídos o incluso haber un entorno violento por el desacuerdo de los demás pretendientes por no haber sido escogidos como esposos para María, pero el sacerdote se muestra solemne, propio, a veces hasta paternal. En ocasiones viendo al

cielo, en busca de un vínculo directo con el Todopoderoso. Es el representante de Dios en la Tierra, por el solo hecho de ser sacerdote. No importa que su atuendo sea sencillo, que esté vestido como sumo sacerdote hebreo o como obispo, porque hay imágenes en las que a Dios mismo se le representa de igual manera. En el caso del grabado de Jean Fouquet (c.1420-entre 1477 y 1481) que representa la *Unión de Adán y Eva*,⁷⁸ Dios Padre está vestido solamente con túnica y manto, en cambio en el grabado de Jean Duvet (1485-

⁷⁸ Vide: Ilustración. de Jean Fouquet, *Unión de Adán y Eva* para las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo, de la Biblioteca Nacional de París, Francia en Andrée Mazure *et al.*, *Adán y Eva*, Lámina IX,ilus. entre pp. 39-41

c.1561), que también muestra la *Unión de Adán y Eva*,⁷⁹ (ilus. 52) representa a Dios con vestiduras de sumo sacerdote hebreo, pero su mitra es idéntica a la de un obispo. El que se represente al sacerdote como un anciano de larga barba sirve para recalcar la alta dignidad del sacerdote y por supuesto, también para asociar su figura con la imagen aceptada para representar a Dios Padre, es decir, como un hombre anciano y barbado y vestido con larga túnica y un manto o capa.⁸⁰ Por eso, en estas obras la manera en la que está representado Dios Padre es igual a la del sacerdote, es decir, como un hombre anciano y barbado. En el grabado de Duvet incluso tiene la actitud de los sacerdotes en las imágenes de los desposorios porque está bendiciendo la unión. Curiosamente, de todas las pinturas que tengo registradas, en la única en la que el sacerdote es joven y está vestido de manera muy sencilla, solamente con túnica y un manto, y de manera visual no puede asociarse con Dios Padre, ni con un sumo sacerdote o con un obispo, Dios Padre se encuentra presente. En efecto, en la obra de Giuseppe Valeriano y Scipione Pulzone, (ilus. 42) Dios Padre asiste al matrimonio desde el rompimiento de Gloria, que se encuentra en la parte superior.

San José

En las imágenes, San José suele ser representado como un anciano durante los siglos XIV y XV, pero a finales de este último siglo se comienza a generalizar la costumbre de ilustrarlo como un hombre en edad viril,⁸¹ como en el altorrelieve en madera de Gaspar de Becerra (ca. 1520-1568) del retablo mayor de la Catedral de Astorga, España y en la pintura del Rosso Fiorentino (1494-1540) de la Basílica de San Lorenzo en Florencia, Italia. En muchas de las obras en las que San José es mostrado como un hombre joven es además representado con una fisonomía muy semejante a la que es propia de Jesucristo. Así sucede en las pinturas de Bernart van Orley (1492? – 1542?), de la Galería Nacional de Arte de Washington, en Estados Unidos y la de El Greco (1541-1614) de la Antigua Colección Real de Bucarest, Rumania (ilus. 14). En los frescos de Bernardino Luini (ca. 1480-1531) de la Iglesia de Santa Maria dei Miracoli, en Saronno, Italia, y Pellegrino Tibaldi (1527-1596) del claustro bajo principal de El Escorial en España (ilus. 41), etc. Al igual que la tendencia a representar a San José joven, la preferencia por identificar a San José con la fisonomía de Cristo se debe a los escritos del teólogo francés y canciller de la Universidad de París, Jean Charlier de Gerson (1363-1429), quien señalaba que “era

⁷⁹ Vide: Grabado de Jean Duvet sobre la *Unión de Adán y Eva* del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, Francia en X. Moyssén, “Sebastián López de Arteaga. 1610-1652” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, figura 14.

⁸⁰ Basándose sobre la teofanía expresada en la *Visión del profeta Daniel*, del capítulo VII, versículo 9, el arte cristiano adoptó la figura de un venerable anciano de largos cabellos y barba blancos para representar a Dios Padre:

“Mientras yo contemplaba:
Se aderezaron unos tronos
Y un Anciano se sentó.
Su vestidura, blanca como la nieve;
Los cabellos de su cabeza, puros como la lana [...]”

⁸¹ Desde principios del mismo siglo XV los teólogos comenzaron a conceptuar a San José como un hombre no muy viejo. Según Louis Réau “dès le début du XV^e siècle, au Concile de Constance, le chancelier de l’Université de Paris Jean Gerson soutenait que saint Joseph n’avait pas cinquante ans quand il épousa la Vierge Marie”. (L. Réau, *op. cit.*, t. III, 2^a parte, p. 756).

necesario que [San José] fuese parecido a Jesús para que viéndose una gran semejanza entre Cristo y José, se ocultaran más las secretas providencias del Cielo, que quiso que el Hombre Dios fuese tenido por hijo del ilustre esposo de María.”⁸²



Ilustración 31 Anónimo, Primera mitad del siglo XVI. Alto relieve del Altar de la Natividad de Nuestra Señora, Capilla de la parroquia de San Gil, Burgos, Castilla la Vieja, España.

La inclinación por representar a San José con la imagen viril y vigorosa de Jesucristo se generalizó marcadamente desde el siglo XVII, sobre todo entre los artistas españoles, aunque la propensión a personificarlo viejo no desapareció por completo y hay autores que así lo siguieron caracterizando. Tal es el caso de los artistas italianos Valerio Castello (1624-1659) en su pintura de la Galería Spinola, en Génova, Italia (ilus. 43) y Pietro del Po (1610-1692) en su lienzo de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Toledo, España.

En general, San José es expuesto como un hombre virtuoso y honrado, y por supuesto santo,⁸³ por lo que suele tener nimbo o aureola. Por ejemplo, en el fresco de Giotto (ca. 1266-1337), en la Capilla de Santa María de la Arena, en Padua, Italia (ilus. 7), en el fresco de Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) en la Capilla Baroncelli de Santa Croce, en Florencia, Italia (ilus. 8), en la pintura sobre tabla de Pedro Berruguete (1450/1455 – 1503 ó 1504), en una Colección particular, en Madrid, España (ilus. 28). En todas las obras de Fra Angélico (1387-1455): el temple sobre tabla del convento de San Marcos, Florencia, Italia (ilus. 24 y 25) el de la Iglesia del Gesù, en Cortona, Arezzo, Italia (ilus. 23), y el de la Escuela de Fra Angélico del Museo del Prado en Madrid, España (ilus. 26). La pintura del Rosso Fiorentino (1494-1540) de la Basílica de San Lorenzo en Florencia, Italia, el óleo de Vicente Carducho (1578-1638) ubicado en el Palacio real de Madrid, España (ilus. 39), el dibujo de Federico Zuccaro (1543-1609) de la colección Ellesmere (ilus. 36), etc.

⁸² Esta cita de Gerson procede del libro sobre la *Vida del Señor San José, Dignísimo Esposo de la Virgen María y Padre Putativo de Jesús*, del jesuita novohispano José Ignacio Vallejo, radicado en Italia a raíz de la expulsión de la Compañía de los territorios pertenecientes a la Corona Española. Editado por vez primera en 1774 y por segunda en 1779, en Cesena, pp. 160-162.

⁸³ El culto a San José se inició en Oriente pues los coptos ya le dedicaban una fiesta desde el siglo IV. En Occidente su devoción fue impulsada por San Bernardo (1091-1153), Santo Tomás de Aquino (1225-1274), Santa Gertudis (m. 1310) y Santa Brígida de Suecia (m. 1373). San Vicente Ferrer (m. 1419), Pedro d' Ailly (m. 1420), San Bernardino de Siena (m. 1444) y especialmente por Jean Charlier de Gerson (1363-1429). En 1479, durante el pontificado de Sixto IV (1471-84) se instituyó la solemnidad de San José para el 19 de marzo en el Calendario Romano. A partir de ahí la devoción a San José ha ido en aumento. Santa Teresa de Jesús (1515-1582) lo eligió como su patrono y en 1689 le fue permitido a la Orden Carmelita Descalza celebrar la fiesta de su Patrocinio el tercer domingo después de Pascua. La fiesta fue adoptada por España y luego por los estados y diócesis que solicitaran el privilegio. *Vide: Enciclopedia Católica*, edición online, pp. 3-4. <http://ec.aciprensa.com/s/snjose.htm>

En general se muestra a San José conforme con el desposorio y respetuoso hacia María. En la mayoría de las imágenes se localiza del lado derecho del sacerdote, pero en algunas ocasiones aparece a su lado izquierdo y en otras enfrente.



Ilustración 32. Franciabigio. 1513, fresco del claustro de la Iglesia de la Anunciación, Florencia, Italia. (J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p. 192).

Acerca de la ropa con la que suele representarse, la fórmula que utilizaron los primeros artistas italianos que representaron el tema, como Giotto y Taddeo Gaddi, consistente en túnica y manto, es la que predomina y pervive desde el siglo XIV en Italia y desde el siglo XVI en los demás países de Europa. Así pues, en la mayoría de las imágenes se le representa vestido a la romana,⁸⁴ con túnica verde y manto ocre o amarillo y sólo en algunas aparece vestido con hábito religioso. Justamente se encuentra vestido con este último atuendo en la pintura del Maestro de Flémalle (ilus. 11) y en la de la Escuela de Rhone del Museo de Bruselas, Bélgica. En ninguna obra se le muestra como judío, jamás lleva algún elemento que lo pudiera identificar como tal.

Acerca de los atributos que lo caracterizan, el santo suele aparecer con una vara de flores de almendro, azahares o de azucenas y sólo en la pintura del español Antonio Pereda (ca. 1608-1678) ubicada desde 1843 en la Sacristía de Matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio en París, Francia (ilus. 38), la vara es de rosas. Hay obras en las que no es muy claro el tipo de planta que está representada. Esto sucede con el grabado anónimo realizado para el manuscrito de Alonso de Cartagena (ilus. 17), en el que la vara de San José parece ser una flor de algodón, y también con la pintura de Pedro de Zuera y Bernardo de Arás del Museo Diocesano de Huesca (ilus. 27) y con el temple de Pietro Perugino (1450-1523) (ilus. 20) y el grabado que aparece en el *Tratado de San José*, de Bernardino de Laredo (ilus. 47), aunque es posible que en este último la vara sea de azucenas.

En las narraciones apócrifas que cuentan la historia del matrimonio de María y José no se especifica el tipo de flor que brota de la vara del santo, sin embargo, en algunas de las fuentes secundarias se distinguen ciertas flores. En el *Tratado de San*

⁸⁴ Los primeros cristianos utilizaban el vestido romano de la época imperial, que consistía en una túnica y sobre ésta la *paenula*, un vestido circular, cosido por delante, que originalmente era prenda propia de los campesinos pero que después se generalizó en todo el imperio. Tanto los obispos como los sacerdotes “celebraban la Eucaristía con su indumentaria cotidiana, con el mismo hábito civil –la *paenula*– con que acudían también los cristianos a hacer oración.” [...] Desde que al comienzo de la Edad Media, por influjo de la indumentaria germánica, el Occidente adoptó para la vida cotidiana el traje corto, el vestido eclesiástico se mantuvo fiel a la tradición romana.” (Juan Plazaola, *El arte sacro actual*, p. 478) Aunque esta cita está referida a la indumentaria sacerdotal y específicamente al origen de la casulla, la incluí para explicar porqué a San José y a la Virgen se les viste usualmente con ropajes “a la romana”, con túnica y manto, ya que aunque son vestidos de origen pagano con el tiempo fueron identificados como cristianos.

José, del franciscano español Bernardino de Laredo, cuya 2ª edición es de 1538, el autor indica que la vara milagrosa era de almendro: “Y así fue constreñido a con su vara salir no poco seca en la mano el glorioso san José, y luego la vara reverdeció, y en aquel instante mismo dio flores de suave olor, a las cuales luego almendras sucedieron”⁸⁵.

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XVIII, el jesuita novohispano radicado en Italia José Ignacio Vallejo, en las semblanzas que realizó sobre San José y la Virgen María considera que las flores que brotan de la vara de San José son azucenas,⁸⁶ pero explica que estas flores no significan la señal milagrosa de las narraciones con la que Dios participa su preferencia por San José para que él fuera el esposo de María, sino que simbolizan el voto de castidad del santo. Aunque los escritos de este autor son muy posteriores a la etapa de las imágenes que estamos analizando, nos abre una luz muy significativa para comprender uno de los dos caminos que en torno a esta vara siguieron las ideas a través del tiempo. Esto es, que aunque la vara florida que identifica a San José como tal surgió de una leyenda, y precisamente de la historia de su elección como esposo de la Virgen María, con el tiempo también se prefirió como símbolo de su pureza física y espiritual. Asimismo, el otro camino, el original surgido de las mismas leyendas, alude a la asociación existente del milagro legendario con la profecía de Isaías (11, 1-3) relativa al descendiente de David, por lo que también es el emblema de su origen davídico y de su paternidad sobre Cristo en el sentido dinástico.⁸⁷

Es importante remarcar que las flores elegidas para la vara de San José por los autores de los textos y por los artistas que realizaron las imágenes son blancas y aromáticas, cualidades que resaltan el milagro de la floración como un hecho mistagógico y a su vez exaltan la calidad espiritual del santo. El color blanco es el símbolo de la pureza y de la castidad.⁸⁸

⁸⁵ B. De Laredo, *Tratado de san José*, p. 22. Bernardino de Laredo no hace sino referir el proceso de floración y fructificación del almendro, pero lo describe como si este proceso se realizara de manera instantánea. El almendro es un típico árbol mediterráneo, al parecer originario del Asia Menor, que florece antes de que aparezcan sus hojas. Sus flores son vistosas, blancas y perfumadas, con los pétalos ligeramente rosados antes de abrirse, los cuales generalmente son pares. (Cfr. *Monitor. Enciclopedia Salvat*, t. 1, p. 227). Es interesante señalar que la elección de esta flor y la descripción de su transmutación no son casuales sino que tienen una base escriturística precisa en el libro veterotestamentario de los *Números*, capítulo 17, versículo 23 (capítulo 17, versículo 8 de la *Vulgata*), en donde la preferencia de Dios es manifestada por medio de una vara de almendro. Así lo señala George Ferguson: “La almendra expresa la aprobación o el favor de Dios. Esta significación se funda en *Números 17, 8*, donde se cuenta cómo Aarón fue elegido sacerdote del Señor por medio del milagroso florecimiento de su vara: “... había florecido la vara de Aarón, puesta por la tribu de Leví; de suerte que, arrojando pimpollos, brotaron flores, de las que, abiertas las hojas, se formaron almendras.”” (G. Ferguson, *Signos y símbolos...*, p. 28).

⁸⁶ La azucena es una planta bulbosa con tallo alto y flores muy olorosas de color blanco (Cfr. *Gran Enciclopedia Espasa*, t. 3, p. 1261).

⁸⁷ *Vide supra* capítulo II, nota 17 y mi análisis sobre la presencia del Espíritu Santo en las imágenes europeas.

⁸⁸ Louis Réau señala que “Le blanc étant l’emblème de la pureté, de la virginité [...]. Le lis à cause de sa blancheur, est dans l’art chrétien, comme le lotus dans l’art hindou, le symbole de la pureté immaculée [...]” (L. Réau, *op. cit.*, t. 1, pp. 133, 72). Por su parte, Julián Gállego indica que las flores de azahar, por

Eventualmente también se le representa con un sombrero,⁸⁹ como en la pintura atribuida a Pedro Berruguete (1450/1455-1503 ó 1504) de una colección particular en Madrid, España (ilus. 28), y sólo en muy pocas obras no lleva atributo. En algunas obras en las que aparece con la vara florida surge de ésta una paloma blanca, legado de los textos apócrifos. Esto sucede sobre todo en obras góticas italianas como en las de Giotto (ilus. 7) y Taddeo Gaddi (ilus. 8) y del Quattrocento como Fra Angélico (ilus. 23-26). A partir del siglo XVI en las obras en las que aparece la paloma relacionada con la vara, el ave no surge de ésta sino que desciende desde el cielo hacia ella. Así sucede en la pintura de Annibale Carracci (1560-1609) de la colección de Philip Pouncey de Londres, Inglaterra y en el dibujo de Federico Zuccaro (1543-1609) de la colección Ellesmere (ilus. 36). Durante el siglo XVII esta modalidad de representar a la radiante paloma que simboliza al Espíritu Santo descendiendo hacia la vara fue muy extendida, junto con la de representarla descendiendo del cielo sobre los desposados en señal de bendición divina.



Ilustración 33. Schelte von Bolswert, primera mitad del siglo XVII, aguafuerte, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. (Biblioteca Luis Ángel Arango: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/tod/aslasartes/bar/bar1.htm>)

La Virgen María

María es invariablemente representada joven,⁹⁰ sana,⁹¹ de tez blanca y muy hermosa, cualidades que revelan su alta calidad y belleza espiritual. Su prototipo de hermosura está condicionado por las variaciones de los cánones de belleza de cada época y lugar, pero en todas las obras su rostro refleja su pureza y su bondad.

La forma de su cara, facciones y complexión se van modificando de acuerdo a los gustos de cada región y de cada época. En las imágenes de los siglos XIV y XV María tiene

ser blancas y aroma delicado por tradición han simbolizado la virginidad. (Cfr. J. Gállego, *op. cit.*, p. 236).

⁸⁹ Hay imágenes de otros temas en las que San José también aparece con un sombrero. Entre éstas se encuentran la *Huida a Egipto* de Murillo que está en el Palacio Blanco de Génova, Italia y la *Adoración de los Reyes* de Rogier van der Weyden que está en la Antigua Pinacoteca de Munich, Alemania.

⁹⁰ María siempre es representada joven porque en la *Biblia* se le llama virgen, que en lengua hebrea es sinónimo de joven. En la legislación judía, las mujeres son menores de edad cuando son menores de 12 años y son jóvenes cuando tienen de doce a doce años y medio. Son adultas cuando son mayores de esta edad. *Vide supra*, capítulo 1, notas 13 y 15.

⁹¹ De acuerdo con la Mariología católica, por estar libre de la influencia y consecuencias del pecado, el cuerpo de María nunca estuvo sometido a la corrupción.

su nariz recta, boca chica y la frente amplia. Es delgada y su talle es esbelto. Sin embargo, a partir del mismo siglo XV, en muchas obras comienza a aparecer más rolliza y con la cara más redondeada, aunque las facciones siguieron siendo las mismas. Esta tendencia fue la predominante durante el siglo XVI y sobre todo en el XVII. En la mayoría de las obras el cabello de María es lacio, pero en las imágenes flamencas y alemanas del siglo XV es rizado, de acuerdo con el patrón de belleza flamenco y alemán de ese siglo. En general lleva el cabello largo y suelto, como corresponde a las novias vírgenes judías, pero también hay obras en las que se le muestra con el cabello recogido como en las obras de Pietro Perugino (1450-1523) del Museo de Bellas Artes de Caen, Francia (ilus. 20) y Rafael Sanzio (1483-1520) de la Pinacoteca Brera, Milán, Italia (ilus. 21); o cubierto por un paño o velo, también elemento identificativo de una novia virgen judía,⁹² como en la pintura de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) de la Iglesia de Santa María Novella (ilus. 29).

En cuanto a los retratos psicológicos de María que se observan en las imágenes de los Desposorios, hay que recordar que su hermosura corporal nos remite a su belleza espiritual. Siempre se le muestra candorosa, obediente, humilde y confiada a la voluntad de Dios y, por lo tanto, de aceptación y conformidad con el desposorio. En muchas imágenes se ve mucha paz interior reflejada en su rostro. Así sucede en las obras del Maestro de la Vida de la Virgen de la Antigua Pinacoteca de Munich, Alemania (ilus. 9), el Maestro de Flémalle o Robert Campin (*ca.* 1380-1444) del Museo del Prado, España (ilus. 11), Rafael Sanzio (1483-1520) de la Pinacoteca Brera, de Milán, Italia (ilus. 21), Vicente Carducho (1578-1638) del Palacio Real de Madrid, España (ilus. 39), Antonio Pereda (*ca.* 1608-1678) de la Sacristía de Matrimonio de la Iglesia de San Sulpicio, París, Francia (ilus. 38) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) del Presbiterio de la Iglesia de la Asunción, Cartuja de Granada, España (ilus. 40), etc.

Desde las primeras obras María es representada con nimbo o círculo luminoso sobre su cabeza, para resaltar su santidad⁹³, pero es en las imágenes españolas del siglo XVII cuando se ven surgir rayos luminosos de la cabeza de María. Entre las imágenes en las que la Virgen aparece con esa característica se encuentran las obras de Vicente Carducho (1578-1638) del Palacio Real de Madrid, España (ilus. 39), Antonio Pereda (*ca.* 1608-1678) de la Sacristía de Matrimonio de la Iglesia de San Sulpicio, París, Francia (ilus. 38) y Juan de Valdés Leal (1622-1690) de la Capilla de San José, Catedral de Sevilla, España (ilus. 35). Usualmente su nimbo o su resplandor es más luminoso que el de los otros personajes santos que aparecen en la escena. En la mayoría de las obras San José tiene aureola, pero en las obras en las que se encuentran presentes también suelen tenerla Santa Ana y San Joaquín. *Verbi gratia*: La pintura del Maestro de la Vida de la Virgen (activo

⁹² Asimismo, hay que considerar la costumbre hebrea que prohibía a las mujeres aparecer en público sin velo. *Vide 1 Cor. 11*: 5-15, la cual fue retomada por la Iglesia para el culto litúrgico (*Cfr.* M. Làconi, "Usos y costumbres palestinos en tiempos de María", en *Enciclopedia Mariana "Theotócos"*, p. 141) que estuvo vigente hasta el Concilio Vaticano II, en que cayó en desuso por los nuevos conceptos emitidos sobre la mujer. También hay que tener en cuenta la importancia del velo nupcial en la celebración de las bendiciones nupciales de la liturgia matrimonial católica.

⁹³ El nimbo o "halo es una zona de luz que adopta generalmente la forma de un círculo, un cuadrado o un triángulo. Está detrás de las cabezas de las personas sagradas o divinas y expresa su gran dignidad." G. Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, p. 222.

entre 1463 y 1480) de la Antigua Pinacoteca de Munich, Alemania, en la que únicamente la Virgen y Santa Ana tienen aureola, y San José no; y la de Pedro de Zuera y Bernardo de Arás del Museo Diocesano de Huesca, España (ilus. 27), en la que la Virgen y Santa Ana tienen aureola circular y San José y San Joaquín la tienen octogonal.

No en todas las imágenes María está dotada de la aureola o resplandor, también hay obras en las que no tiene nada y otras en las que va coronada,⁹⁴ como en la pintura del Maestro de Flémalle (ilus. 11) y en el grabado anónimo del *Manuscrito de Alonso de Cartagena* (ilus. 17). La figura de María es la única que aparece coronada en imágenes de los desposorios. En muchas obras, sobre todo italianas, la Virgen aparece con una diadema. Como en los frescos de Giotto (h. 1266-1337) de la Capilla de Santa María de la Arena, en Padua (ilus. 7), y Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) de la Capilla Baroncelli de la Iglesia de Santa Croce, Florencia (ilus. 8), y en la tabla de Rafael Sanzio (1483-1520) de la pinacoteca Brera de Milán (ilus. 21).

Acerca de la indumentaria de María, en las obras del siglo XIV lleva puesta sólo una túnica larga, pero en la mayoría de las obras de los siglos posteriores se le representa también con manto o capa. Tanto las vestiduras de María como la de San José semejan togas romanas, lo que les confiere majestad e incluso un aire de eternidad.⁹⁵ En la mayoría de obras españolas y en las italianas aparece vestida con una túnica larga de color rojo o rosa y manto azul. En las obras alemanas, flamencas y francesas más bien aparece ataviada con ropajes de color azul oscuro. A partir del siglo XVI comienza a representarse con un velo cubriendo su cabeza, pero son muy escasas las obras en las que se le muestra así, como en el grabado de Alberto Dürero (1471-1528) de la Colección Estatal de Gráfica de Munich, Alemania (ilus. 46), en la pintura del Greco (de la Antigua Colección Real de Bucarest, Rumania (ilus. 14), y en el fresco de Pellegrino Tibaldi del Claustro principal de El Escorial (ilus. 41).

María se encuentra generalmente ubicada del lado izquierdo del sacerdote, de acuerdo con la tradición de la celebración del matrimonio, aunque también hay veces en las que aparece a su lado derecho y en muy pocas ocasiones enfrente de él.

En la mayoría de las obras María y José dirigen sus miradas hacia la unión de sus manos o, en su caso, hacia la imposición del anillo. Son muy pocas las obras en las que aparecen viéndose mutuamente. Entre estas últimas se encuentran las obras de Taddeo

⁹⁴ Evidentemente, la corona denota la elevada dignidad de María. La tradición iconográfica de la Coronación de la Virgen parte del siglo XII (Cfr. O. de la Brosse *et al.*, *op. cit.*, p. 198) y la Iglesia reconoce a María como Reina por su intervención en el reino de Cristo (Cfr. *Ibidem*, p. 650).

⁹⁵ En sus textos, L. Réau hace referencia sobre las vestiduras de Cristo, a los apóstoles y a la Virgen, pero sus comentarios también pueden aplicarse a San José, a Santa Ana y a San Joaquín. Réau señala lo siguiente: "Les seules personnages du Nouveau Testament qui échappent aux caprices de la mode sont le Christ, les Apôtres et dans une certaine mesure la Sainte Vierge. Leur costume à l'antique: peplos grec ou toga romaine, reste immuable à travers les âges. Ces draperies aux plis majestueux leur confèrent un caractère de majesté et même d'éternité: le temps n'a plus de pris sur eux. (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, p. 281). Asimismo, hay que recordar que las vestiduras romanas quedaron identificadas como cristianas. *Vide supra*: en este capítulo nota 84.

Gaddi (ca. 1290-1366) de la Capilla Baroncelli (ilus. 8), en las de Fra Angélico (1387-1455) de San Marcos de Florencia (ilus. 24 y 25), y la de la Iglesia del Gesù de Cortona (ilus. 23), la obra de la escuela de Fra Angélico del Museo del Prado (ilus. 26), en la de Pellegrino Tibaldi (1527-1596) del Claustro Principal del Escorial (ilus. 41), en la anónima que se halla en la Iglesia de San Lorenzo, en Granada, España y en la obra de Belisario Corenzio (ca.1560-ca.1640) de la Iglesia de Santa María la Nueva en Nápoles, Italia.

Testigos

El tipo de testigos que se encuentran presentes en las imágenes de los desposorios nos dice mucho sobre el tipo de imagen de que se trata, si es narrativa o mistagógica. Los personajes principales, el sacerdote, María y José, nos hablan sobre ellos mismos, sobre los conceptos que se tienen acerca de ellos, pero en el caso de los testigos, que son secundarios y pueden estar presentes o no según el tipo de tradición que se quiera exaltar nos dice más sobre el concepto que muestra la obra sobre el matrimonio de la Virgen con San José, es decir, si se quiere apreciar al matrimonio como un hecho narrativo o como un misterio



Ilustración 34. Vittore Carpaccio (1455-1525), templo/tabla, Galería Brera, Milán, Italia. (J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p. 124).

sacramental. Por ejemplo, si es una obra narrativa seguirá con mayor fidelidad las leyendas apócrifas y aparecerán los pretendientes rechazados con sus varas secas que se refieren en ellas. En cambio, si es mistagógica se presentarán otros testigos, como ángeles, los padres de María, etc. y se omitirá la presencia de dichos pretendientes.

En el caso de las imágenes europeas, la mayoría presenta una fuerte influencia de los relatos apócrifos, y por tanto, en gran número de ellas aparecen los pretendientes recusados. Desde las obras italianas del siglo XIV se tiende a representar a los pretendientes como hombres jóvenes, aunque también hay obras en las que se intercalan hombres maduros. Su número es variable y normalmente están situados del lado

en el que se encuentra San José.⁹⁶ En algunas obras, como las de Giotto (h. 1266-1337) de la Capilla de Santa María de la Arena en Padua (ilus. 7) y Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) de la Capilla Baroncelli de Santa Croce en Florencia (ilus. 8), hay pretendientes que se dirigen a golpear a San José, lo cual le proporciona mayor dramatismo y acción a la escena.⁹⁷ A propósito de esta situación, existe una leyenda carmelitana muy curiosa, según

⁹⁶ Fue costumbre común en la Iglesia católica separar a la feligresía por sexo: “de ordinario los fieles no ocupaban la nave central, sino solamente las dos laterales (a la derecha, los hombres; a la izquierda, las mujeres), convergiendo ambos grupos hacia el altar, donde el pontífice, de cara a ellos, celebraba junto con los presbíteros, el santo sacrificio”. Cfr. Juan Plazaola, *El Arte Sacro Actual*, 1965, p. 109.

⁹⁷ En opinión de Heinrich Wölfflin en *El arte clásico*, p. 101, los golpes tienen la función de enfatizar la promesa matrimonial y “el futuro esposo debe saber lo que son los golpes.” En mi parecer sólo sirven para realzar el sentido narrativo de tales imágenes y hacerlas más atractivas por su efecto emotivo.

la cual, había entre los pretendientes rechazados un joven llamado Agabo, quien “rompió su vara con despecho y se hizo solitario del Carmelo”⁹⁸ Es interesante anotar esta tradición porque quizá explica la insistencia de muchas imágenes narrativas de mostrar a algún pretendiente muy molesto y rompiendo con su rodilla su vara seca. También como detalle gracioso, en la pintura de Taddeo Gaddi se enfatiza el ambiente narrativo de la obra incluyendo a un joven pretendiente que no se da por vencido y llega con una rama llena de hojas tratando de demostrar que él es el elegido para desposar a María.

Hay obras en las que un grupo de varones jóvenes o ancianos se encuentran del lado de San José y no son pretendientes rechazados, sino sólo testigos, como en la pintura del Greco (1541-1614) de la Antigua Colección Real de Bucarest, Rumania (ilus.



Ilustración 35. Juan de Valdés Leal. 1657, óleo/lienzo, Capilla de San José. Catedral de Sevilla, España. (E. Vargas Lugo, “Un maestro y su influencia”, en *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del barroco*, p. 151).

14) y en la de de Schelte de Bolswert (1586-1659) del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (ilus. 33). Sin embargo, en muchas de ellas me es difícil apreciar por mera fotografía o fotocopia si se trata de pretendientes o testigos, ya que la existencia de las varas secas es lo que permite distinguir si son lo primero o lo segundo, y la falta de calidad en la impresión o las dimensiones de las mismas no dejan apreciar la presencia o ausencia de las varas secas. Las obras en las que los varones se encuentran sólo en calidad de testigos son obras mistagógicas.

⁹⁸ “Los desposorios de la Virgen María.” *Boletín de Nuestra Señora de Guadalupe*, Año II, núm. 8, sábado 22 de noviembre de 1902, p. 2.

En el caso de las damas de María, que también son espectadores constantes del matrimonio de la Virgen con San José sucede lo mismo que con los pretendientes. En muchas obras de corte narrativo se trata de las doncellas que mencionan las leyendas que acompañaban a María en el templo, pero en las imágenes mistagógicas sólo cumplen la función de ser las damas de María y atestiguar el enlace. A diferencia de los pretendientes rechazados las damas no tienen ningún atributo que las distinga, sólo la manera en que está presentado el tema permite saber su condición. Suelen estar en grupo y localizadas cerca de María, por la separación de sexos que era común en la Iglesia. El número de ellas es muy variable, a veces nada más hay tres, en otras cinco, en otras siete, etc. En general, son mujeres jóvenes, aunque hay algunas obras narrativas italianas de los siglos XV y XVI en las que entre las compañeras de María se halla una dama vestida como viuda o monja,⁹⁹ como sucede en la pintura realizada por la Escuela de Fra Angélico del Museo del Prado (ilus. 26) y en las de Pietro Perugino (1499-1504), del Museo de Bellas Artes de Caen, Francia (ilus. 20), Rafael Sanzio (1483-1520) de la Pinacoteca de Brera, Milán, Italia (ilus. 21), Bernardino Luini (ca. 1480-1531) de la Iglesia de Santa Maria dei Miracoli, Saronno, Italia y Pellegrino Tibaldi (1527-1596) del Claustro principal de El Escorial, España (ilus. 41). En general, las damas se encuentran observando el enlace, pero algunas de ellas aparecen distraídas o platicando entre ellas mismas, viendo hacia el espectador, etc.



Ilustración 36. Federico Zuccaro. Segunda mitad del siglo XVII, Dibujo. Colección Ellesmere. (J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p. 162).

En muchas obras, sobre todo en las de tendencia legendaria, la falta de respeto y atención de las damas y los pretendientes o testigos hacia la celebración del enlace junto con el hecho de que a veces ocupan un lugar preponderante en la composición, le resta importancia al misterio sacramental y enfatiza el tono narrativo. El espectador puede perderse en detalles pintorescos producidos por sus conductas y gestos. Tal es el caso de obras como la de Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) de la Capilla Baroncelli (ilus. 8), la de Franciabigio (1482?-1525) del Claustro de la Iglesia de la Anunciación en Florencia (ilus. 32), la de Juan de Valdés Leal (1622-1690) en la Capilla de San José en la Catedral de Sevilla (ilus. 35), etc. En esta última obra el enlace de María y José se encuentra expuesto únicamente como la acción que siguió a la elección de San José como esposo de María y en la que los pretendientes rechazados rodean a la pareja todavía llevando sus varas secas y comentando lo sucedido. Algunos aún

siguen señalando a San José. Todo lleva a resaltar a San José, no al matrimonio en sí, por lo que la imagen es la visualización del momento inmediatamente posterior al pasaje narrado en los apócrifos de la elección de San José.

⁹⁹ Según Juan Ferrando Roig, en *Iconografía de los santos*, pp.17-18, a las viudas “los artistas ponen mucho cuidado en darles vestidos oscuros y tocas, lo cual les da aspecto de monjas. En realidad, y hablando con precisión, son las monjas que visten como las viudas de otros tiempos.”

En las obras del siglo XIV tanto las damas de María como los pretendientes o testigos varones están vestidos a la manera romana, con túnica y manto, pero en los siglos XV y XVI hubo la tendencia de representarlos con ropajes contemporáneos. Asimismo, también a partir del siglo XV se comenzaron a representar con turbantes,¹⁰⁰ lo que persistió durante los subsiguientes siglos. Tal atavío servía para identificarlos como judíos o paganos, con lo cual se enfatizaba que el matrimonio de María y José se había llevado a cabo dentro del ámbito judío pero al modo cristiano.



Ilustración 37. Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1604, óleo/lienzo, Colección Wallace, Londres., Inglaterra. M. Warner, *Alone of all her sex*, ilus. Núm. 25.

Hay otras figuras que también aparecen en las obras, como son los músicos, en aquellos casos en los que los artistas tratan de recrear el ambiente festivo de una boda judía, como sucede en el fresco de Taddeo Gaddi de la Capilla Baroncelli (ilus.8).

En algunas obras aparecen los padres de María, es decir, San Joaquín y Santa Ana. Este hecho no tiene base literaria, puesto que en todos los relatos legendarios analizados se considera que ellos no están presentes en el enlace matrimonial de su hija. En la mayoría de las narraciones se advierte que han fallecido y en *La Leyenda Dorada*, que es el único texto en el que se especifica que están vivos cuando María se desposa, se menciona que ellos no asisten al desposorio. Asimismo, su asistencia tampoco tiene base escriturística, ya que tampoco son mencionados en los *Evangelios Sinópticos*. Así pues, la presencia de San Joaquín y de Santa Ana más bien se debe al culto particular de sus fieles devotos y a la importancia que se le dio en algunas épocas al consentimiento de los padres para la validez de los

matrimonios.¹⁰¹ Algunas obras en las que están presentes San Joaquín y Santa Ana son del siglo XV: la del pintor alemán conocido como el Maestro de la Vida de la Virgen de la Antigua Pinacoteca de Munich (ilus. 9), la de Pedro de Zuera y Bernardo de Arás del

¹⁰⁰ Louis Réau señala en *op. cit.*, t. 1, p. 282, que a partir del siglo XV “Les juifs ne coiffent plus le bonnet pointu qui leur était imposé dans les ghettos du Moyen-âge, mais des turbants volumineux ou des chaperons à glands; une aumônière est suspendue à leur ceinture. Certains personnages sont habillés à la turque, ou, comme on disait en vieux français à la turquoise.”

Asimismo, en España, hacia los siglos XVI y XVII el turbante es signo de paganismo o de judaísmo. Julián Gállego indica que “No hay que olvidar que para los españoles del Siglo de Oro, que no hace tanto tiempo se han librado del yugo de la ocupación musulmana y del temor a los moriscos, moro equivale a pagano. [...] El turbante y el traje de moro son, pues, signos de paganismo o de judaísmo, es decir, de personas no bautizadas. (J. Gállego, *op. cit.*, p. 254).

¹⁰¹ Recuérdese que en el título III de la *Cuarta Partida*, se considera que una de las maneras de hacer un matrimonio clandestino es casarse ante algunos testigos pero sin la presencia de los padres o parientes que estén a cargo de la novia.

Museo Diocesano de Huesca (ilus. 27) y la del pintor italiano Sano di Pietro (1406-1481) de la Pinacoteca del Vaticano.

A partir del siglo XV aparecen también los ángeles, aunque no de manera continua. En la obra del Maestro de Flémalle del Museo del Prado (ilus. 11) hay un ángel niño sin alas que sirve de paje a la Virgen y la conduce hacia el sacerdote. En el grabado anónimo del siglo XV que aparece en el *Manuscrito de Alonso de Cartagena* (ilus. 17) tres ángeles ingravidos sostienen un tapiz que sirve de fondo a la escena. Del siglo XVI, en el fresco de Pablo de Céspedes (1538-1608) de la Iglesia de la Trinidad de los Montes en Roma, Italia, hay un ángel adolescente que lleva una lámpara; y del siglo XVII, en la pintura de Antonio Pereda (*ca.* 1608-1678) ubicado en la Sacristía de Matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio en París, Francia (ilus. 38), el Rompimiento de Gloria está repleto de cabecitas aladas. Asimismo, en el lienzo de Juan de Valdés Leal (1622-1690) de la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla, España (ilus. 35), hay pequeños angelitos que sobrevuelan la escena y arrojan flores, lo mismo sucede en el grabado de Schelte de Bolswert (1586-1659) del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (ilus. 33). Un caso interesante son los ángeles músicos que aparecen en el rompimiento de Gloria de la pintura del Anónimo Flamenco del Museo de la Iglesia de Santa María de Mediavilla (ilus. 27).

Hay, además, un testigo muy especial que sólo en muy pocas obras asiste al matrimonio: Dios. En las obras que aparece suele mostrarse como la divina persona del Espíritu Santo bajo la forma corporal de una paloma blanca.

Con excepción de aquellas imágenes en las que la figura de la paloma blanca tiene origen legendario y brota de la vara josefina y por tanto su presencia no está referida al Espíritu Santo, en todas las demás simboliza a la tercera persona de la Santísima Trinidad.¹⁰² Entre las obras narrativas en las que no personifica al Espíritu Santo se encuentran las pinturas de Giotto (h. 1266-1337) (ilus. 7), Taddeo Gaddi (*ca.* 1290-1366) (ilus. 8) y Fra Angélico (1387-1455) (ilus. 23-26), en las que la paloma blanca surge de la vara florida de San José y su presencia sólo está referida a los textos apócrifos. En un tono completamente coloquial, la obra de Taddeo Gaddi muestra, a un pretendiente azuzando a la paloma blanca que se encuentra posada sobre la vara josefina.



Ilustración 38. Antonio Pereda, 1640, óleo/tela, Sacristía de matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio, París, Francia. (J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, ilus. núm. 205).

¹⁰² Es importante recordar que esta paloma que aparece en el suceso del milagro de la vara de San José se identificó como la manifestación corporal del Espíritu Santo a partir del texto apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María* y que el color níveo de la misma quedó asentado desde el *Evangelio del Pseudo Mateo*.

En las otras obras, el Espíritu Santo, bajo el aspecto de blanca paloma cumple las funciones de santificar la unión de María y José o significar en combinación con la vara florida el advenimiento de Jesucristo y ser señal del origen davídico de San José. En efecto, si se encuentra en la parte superior coronando la imagen y emitiendo sus rayos de luz sobre el enlace, su función es la de bendecir la boda, como sucede en la pintura de Antonio Pereda de la Sacristía de Matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio de París, Francia (ilus. 38); pero si desciende sobre la vara florida de San José, alude a la profecía de Isaías sobre la vara de Jesé¹⁰³ y su función es la de servir en unión con la vara florida de alegoría de Cristo, y de señal del origen davídico de San José. Así pues, aunque el milagro de la vara florida es un hecho legendario que tiene la función de justificar el que San José haya sido escogido como el esposo de María, su base teológica principal se encuentra en la profecía Isaías. Por tanto, las imágenes en las que aparece la vara florida sobre la que desciende el Espíritu de Dios es un claro referente a que San José es el elegido para desposar a María porque José es descendiente de Jesé, el padre de David, y en consecuencia, el descendiente de José y María es el Salvador. Así sucede en el óleo de Vicente Carducho (1578-1638) del Palacio Real de Madrid, España, (ilus. 39) el lienzo de Juan de Valdés Leal (1622-1690) de la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla (ilus. 35), el dibujo de Federico Zuccaro (1543-1609) de la Colección Ellesmere (ilus. 36), y el óleo de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) del Presbiterio de la Iglesia de la Asunción en la Cartuja de Granada, España (ilus. 40), e incluso en la pintura de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) de la Colección Wallace de Londres, Inglaterra (ilus. 37).



Ilustración 39. Vicente Carducho (1578-1638), óleo/?, Palacio Real de Madrid, España. (D. Angulo Iñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española...*, lám. 125).

En las obras de Federico Zuccaro, Vicente Carducho y Juan de Valdés Leal un tenue resplandor resalta la divina presencia del Espíritu Santo. En las de Pedro Atanasio Bocanegra y Bartolomé Esteban Murillo son los elementos compositivos de las imágenes los que destacan la nívea figura de la paloma que simboliza al Espíritu Santo. Estos elementos son la posición de la paloma y el contraste lumínico. La paloma se encuentra en una parte alta de las obras, hacia el centro y su blanca silueta contrasta con el fondo oscuro de las composiciones. En la obra de Murillo además, se encuentra un pequeño rompimiento de Gloria del que desciende el Espíritu Santo, lo cual remarca su personalidad divina, ya que por medio del Rompimiento de Gloria acaba de salir de la dimensión celestial y ha entrado al mundo terrenal. Aunque en estas obras hay varios componentes narrativos, ya no son tan abundantes y marcados.

¹⁰³ *Is. 11*, 1-3. *Vide supra* capítulo II, nota 17.

Hay obras que exaltan de manera importante al Espíritu Santo y se alejan aún más del sentido narrativo, ya que en ellas la presencia del Espíritu Santo ya no está referida a ningún relato legendario, puesto que no se dirige a la vara florida sino que su misión es santificar el matrimonio de María y José. En obras como la ya mencionada de Antonio Pereda (*ca.* 1608-1678) de la Sacristía de Matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio en París, Francia, (ilus. 38) en el óleo sobre cobre del autor anónimo flamenco de la Escuela de Rubens del Museo de la Iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, Valladolid (ilus. 22), y en el lienzo de Nicolás Poussin (1636-1640) del Museo de Belvoir Castle (ilus. 15), la presencia del Espíritu Santo es imponente, significativa y primordial. Con excepción de la obra de Poussin, en la que el Espíritu Santo sólo es resaltado por estar al centro y arriba del enlace de María y José y por el efecto lumínico que produce el contraste de su blancura sobre el fondo oscuro, en las demás imágenes el Espíritu Santo surge de grandiosos Rompimientos de Gloria. En estas imágenes de formato preferentemente vertical, el espacio divino ocupa toda la parte superior y la aparición del Espíritu Santo es de gran magnificencia. En la obra de Antonio Pereda el Espíritu Santo se encuentra inmerso en el Rompimiento de Gloria, pero interactúa con el mundo terrenal e



Ilustración 40. Pedro Atanasio Bocanegra, ca. 1676, óleo/lienzo, Presbiterio de la Iglesia de la Asunción, Cartuja de Granada, España. (E. Orozco Díaz, *La Cartuja de Granada*, p. 30).

irradia luz sobre María, José y el sumo sacerdote. En la pintura del anónimo flamenco, el Rompimiento de Gloria parece más bien una visión divina. El Espíritu Santo se encuentra en un espacio dorado, rodeado por multitud de ángeles, entre los que hay algunos que tocan sus instrumentos musicales y lo honran con su celestial música. La conexión con el mundo terrenal se hace por medio del sumo sacerdote, que es la figura terrenal que se encuentra más alta y cuya cabeza queda al nivel de la parte baja del rompimiento y es resaltada por la luz que entra a través de un vano que está al fondo.

También hay obras en las que se presenta Dios Padre con el aspecto de un anciano venerable. Dos obras en las que aparece Dios Padre son el óleo del pintor español Hernando de Llanos (activo en el primer cuarto del siglo XVI) de una Capilla de la Catedral de Murcia, España y la pintura de los artistas italianos Giuseppe Valeriano (1542-1596) y Scipione Pulzone (*ca.* 1550-1598) de la Iglesia del Gesù en Roma, Italia (ilus. 42).

En ocasiones los artistas incluyen la presencia de personajes sólo por motivos plásticos y la función de éstos es ocupar determinado lugar compositivo. Por ejemplo, en el lienzo de Michel Coxcie (1499-1592) que se encuentra en una colección particular en Gante, Bélgica, en los extremos de la parte frontal hay sendas figuras que representan a un hombre y una mujer. La mujer está sentada leyendo y se ubica del lado izquierdo, donde están San José y los demás hombres. El hombre se halla del lado de María y las otras

mujeres y está parado observando atentamente el enlace de María y José. Estas figuras sirven de contraste en la composición y la enmarcan, independientemente del sentido simbólico que puedan tener. Asimismo, a veces los artistas llegan a incluir figuras simbólicas, como sucede en la pintura de Annibale Carracci (1560-1609) de la Colección Philip Pouncey de Londres, Inglaterra, en la que, en la parte inferior, se encuentra del lado izquierdo una mujer con un niño pequeño y al centro un perrito. Estas figuras están simbolizando respectivamente la maternidad y la fidelidad, principios básicos del matrimonio. En la pintura del Rosso Fiorentino (1494-1540) de la Basílica de San Lorenzo en Florencia, Italia, en la parte baja hay a cada lado sendas figuras femeninas. La del lado izquierdo es una anciana con turbante y la del lado derecho es una mujer joven que tiene un libro abierto. Posiblemente la anciana represente a la Antigua Alianza y la joven a la Nueva.

En ciertas obras, como ésta de Rosso Fiorentino, se suman a los personajes que funguen como testigos los donantes de las obras. En este caso, hay un hombre y una mujer que asoman sus cabezas por entre las figuras del sumo sacerdote, la Virgen y San José. Estos personajes ven con mucha atención el enlace y sus rostros no son convencionales o estereotipados, sino verdaderos retratos, además de que están ataviados a la moda del siglo XVI. Además de los donantes, ocasionalmente se incluyen personajes contemporáneos de los artistas. En esta obra se encuentra un personaje que ha de haber tenido algún peso moral o religioso en el ámbito social del Rosso. Se trata de la figura de un fraile de hábito blanco y capa negra que está del lado derecho y que señala el enlace dirigiendo su vista hacia el espectador. No tiene ningún atributo que lo identifique con algún santo en particular, y su rostro tampoco es convencional, por lo cual es que creo que se ha de tratar de algún teólogo coetáneo del pintor que defendía la sacralidad de la unión de María y José.

También hay obras en las que los artistas incluyen sus autorretratos, con lo que ellos mismos aparecen como testigos del evento de los desposorios de la Virgen. Así sucede en la pintura del Greco (ilus. 14), en la que la única figura que ve hacia el espectador se ha identificado como un autorretrato del artista.¹⁰⁴

Son pocas las imágenes en las que no hay testigos como el grabado anónimo que aparece en el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo de 1538 (ilus. 47) y el óleo anónimo de la segunda mitad del siglo XVII que se localiza en la Iglesia de San Lorenzo de Granada, España.

El desposorio

Al contrario de las narraciones legendarias en las que se le da más importancia y se describe con mayor minuciosidad el episodio de la elección de San José que al matrimonio

¹⁰⁴ José Camón Aznar es uno de los autores que ha juzgado a este personaje como un autorretrato del pintor: “Tras el sacerdote, [...] se destaca un busto de caballero, que, según creemos, es el autorretrato del Greco. (J. Camón Aznar, *Summa Artis. Historia General del Arte. La pintura española del siglo XVI*, t. XXIV, p. 588).

mismo, en las imágenes el enlace adquiere mucho mayor relevancia frente a la elección de San José y de hecho muchas obras no tienen ninguna relación con tales leyendas.

Ahora bien, las imágenes no presentan los usos ceremoniales propios del ámbito del judío como de manera histórica le corresponde al hecho, ya que, como señalé en su oportunidad, sólo se muestran elementos judíos para ubicar el suceso dentro del contexto hebreo, pero realmente tales elementos no son genuinos de la cultura judía, y sólo están incluidos para exaltar los conceptos cristianos que se pretende destacar.

En las imágenes europeas de los Desposorios de la Virgen se aprecia una influencia tan fuerte del matrimonio eclesiástico que incluso en las series de los siete sacramentos de Nicolás Poussin (1594-1665) (ilus. 15 y 16) el matrimonio está representado por los desposorios de María y José. Esto es muy importante por varias razones. Una de ellas es que para los fieles con ello se indicaba que María y José habían contraído desposorios de presente y no sólo de futuro, los cuales además y sobre todo constituían también un auténtico matrimonio cristiano. La disposición de los personajes que participan en el enlace va de acuerdo con los usos de la liturgia del sacramento del matrimonio (*vide* ilus. 4 y 6). Otra razón es que aunque la institución del matrimonio por Dios fue evocada originalmente por la escena bíblica correspondiente que es el de la creación de Adán y Eva, prefigura de la unión de Cristo con la Iglesia, la tradición del matrimonio de María con San José fue adquiriendo tanta fuerza que por eso mismo llegó a significar al sacramento matrimonial.



Ilustración 41. Pellegrino Tibaldi, ca. 1587-1591, Fresco, claustro principal de El Escorial, Madrid, España. (J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias*, p.145).

Puesto que el enlace nupcial de María y José tuvo y sigue teniendo mucho peso en la cimentación de la teología del sacramento matrimonial, y es el paradigma de todo matrimonio cristiano, las imágenes, en general, presentan lo más fielmente posible la celebración prototípica del matrimonio cristiano. Aunque sean obras muy anteriores al Concilio de Trento o estén apegadas a las leyendas populares y se encuentren salpicadas de numerosos detalles pintorescos, hay un cierto grado de solemnidad e invariablemente se encuentran presentes ciertas formalidades que la doctrina, la liturgia y la legislación canónica marca como esenciales para que un matrimonio sea considerado válido. Es curioso observar que en obras muy anteriores al Concilio de Trento, y de fuerte connotación narrativa como la de Giotto (*ca.* 1266-1337) de la Capilla de Santa María de la Arena (ilus. 7) y el fresco de Taddeo Gaddi, (*ca.* 1290-1366) de la Capilla Baroncelli (ilus. 8), se encuentran ya ciertas pautas que devendrán en obligatorias a partir del Concilio. Tal es el caso del hecho de que sea un sacerdote el principal testigo y quien bendiga al enlace

nupcial; que el desposorio sea llevado a cabo frente a un templo, que haya varios testigos, etc.

Básicamente, los artistas representan dos actos primordiales de la realización del matrimonio: el sacramento matrimonial, que es cuando los consortes expresan su voluntad de contraer matrimonio y la bendición nupcial o velación.

Recordando de manera sintética lo expuesto en el capítulo correspondiente, en cuanto al ceremonial matrimonial, si era efectuado junto con la bendición se realizaba en la puerta de la iglesia, si se hacía solo entonces se llevaba a cabo en el interior del templo. Por esto es tan importante la representación de un templo en las obras de los desposorios, la cual está referida al interior o al exterior del mismo dependiendo de la fase litúrgica matrimonial a que se haga alusión en la imagen. A partir del Concilio de Trento se hizo obligatoria para la realización del matrimonio la presencia de un sacerdote, porque éste tenía la doble función de pedir y recibir la manifestación del consentimiento de los contrayentes. Además se requería la comparecencia de dos testigos. Requisitos que siguen vigentes hasta el día de hoy. Por su parte, la bendición nupcial impartida por el sacerdote evoca la de Dios en el momento de la Creación para cada matrimonio y la cual tiene carácter de obligatoria a partir del Concilio de Trento. Según el *Ritual Romano* del Papa Paulo V, en ella sólo se debía bendecir y donar un único anillo, que el sacerdote daba al esposo y éste a su esposa.¹⁰⁵ Este hecho tenía lugar en la puerta de la Iglesia antes de la misa votiva "*pro sponso et sponsa*", la que era llevada a cabo en el interior del templo y en la que el sacerdote bendecía y santificaba la unión matrimonial.

En Italia predominan las composiciones en las que la unión se expresa por medio de la entrega del anillo de San José a María. Esta preferencia italiana tiene su origen en dos importantes motivos. El primero y quizá el que tuvo más difusión por tener su origen en la devoción popular está relacionado con el hecho de que en una capilla de la Catedral de San Lorenzo de la ciudad de Perugia se conserva un anillo tallado en amatista u ónice que tradicionalmente se ha tenido como la sortija de los desposorios.¹⁰⁶ El segundo y de mayor

¹⁰⁵ Según A. Machuca Díez, en *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, p. 307, nota "a", el anillo o anillos sólo son símbolo de la unión matrimonial y que por no darse dentro de la Iglesia su entrega no forma parte de la bendición nupcial.

¹⁰⁶ De acuerdo con Juan Antonio Ramírez, la tradición de la imposición del anillo "... adquirió mucha importancia en el centro de Italia pues el supuesto anillo de los desposorios, tallado en ónix o amatista, se conservaba en Perugia." (Juan Antonio Ramírez, *Construcciones ilusorias...*, p. 202). Sin embargo, éste anillo no era el único que se tenía como reliquia de los Desposorios de María y José. Había 4 en Francia. Uno se conservaba en el monasterio benedictino borgoñón de Semur-en-Auxois, que según la tradición había sido donado por el patrono o encomendero del monasterio, el conde Gérard del Rosellón, a mediados del siglo VIII. Había otro anillo en el monasterio también benedictino de la Abadía de Anchin, el cual se creía que había sido trasladado por los cruzados y donado por benefactores civiles y eclesiásticos en el siglo XIII.

(Cfr. María Victoria Chiacchio, "23 de enero: Desposorio de la Virgen María con San José, fiesta universal", p. 3, en www.rcc.org.ar/component/option.com_smf/Itemid.72/topic7479.0/). La catedral de Notre Dame de París fue el repositorio de los otros dos anillos, pero en este caso se creía que cada sortija correspondía a un cónyuge, esto es, considerando que María y José habían celebrado intercambio de anillos.

peso teológico, sobre todo a partir del Concilio de Trento, fue realzar la importancia de la bendición nupcial para la culminación de las formalidades en la celebración del matrimonio sacramental.

En los demás países de Europa se prefirió representar el sacramento matrimonial, en el que los esposos expresan su consentimiento de contraer matrimonio, lo cual visualmente queda expresado por medio de la unión de sus manos derechas. En estas obras el sacerdote suele bendecir la unión o tomar las manos de los novios. Ahora bien, hay algunas obras italianas en las que también se sigue este criterio y a su vez, igualmente hay ciertas obras europeas en las que se practica el ejemplo itálico.

Entre las obras italianas en las que el enlace es mostrado por la imposición del anillo se encuentran la de Giotto (h. 1266-1337) de la Capilla de Santa María de la Arena (ilus. 7), la de Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) de la Capilla Baroncelli (ilus. 8), las de Fra Angélico (1387-1455) del Convento de San Marcos (ilus. 24y 25) y la de la Iglesia del Gesù de Cortona (ilus. 23), la de la Escuela de Fra Angélico del Museo del Prado (ilus. 26), la de Domenico Ghirlandaio (1449-1494) de la Iglesia de Santa María Novella (ilus. 29), la pintura anónima veneciana del Museo del Louvre (ilus. 12), la de Pietro Perugino (1450-1523) del Museo de Bellas Artes de Caen (ilus. 20), la de Rafael Sanzio (1483-1520) de la Pinacoteca Brera de Milán (ilus. 21), la del Rosso Fiorentino (1494-1540) de la Basílica de

Ya desde el siglo XIV y comienzos del XV era venerado este par de anillos. El gran teólogo Juan Gerson (1363-1429) ayudó mucho a impulsar su veneración para lograr que se aprobara una fiesta con misa y oficio propio de los desposorios de la Virgen con San José, la cual quería que se ubicara en el tiempo litúrgico de Navidad y fuera celebrada en Notre Dame, “donde están los anillos del desposorio de la Virgen”. (*Ibidem*, pp. 3-4)

No obstante, el conjunto de anillos franceses no pudo rivalizar con la fuerte devoción ofrecida a la sortija de Perusa. Incluso ésta goza de indulgencias y varias leyendas milagrosas. Una de ellas habla sobre la llegada de la reliquia nupcial a la ciudad de Chiusi a principios del siglo XI. Según la leyenda, un joyero local llamado Rainerio o Ainerio la recibió de un judío en Roma, el cual le había pedido que la venerase como le correspondía. El joyero no cumplió con la petición, dejando al santo anillo semiolvidado en la Iglesia de Santa Mustiola. Después de 10 años el único hijo de Rainerio murió y su cuerpo fue llevado a esa Iglesia. Estando en el túmulo el muchacho resucitó para reprochar públicamente a su padre su pecado de descuido y tras haber recibido la seguridad de la reparación de la falta, falleció de nuevo, pero en paz.

Posteriormente el santo anillo fue sustraído por un religioso franciscano llamado Winter, originario de Magnucia y lo llevaba hacia Alemania cuando, según la tradición, una niebla muy densa y duradera lo sorprendió junto a Perusa, por lo que decidió entregarlo a las autoridades de la ciudad, quienes gozosas lo acogieron. El Papa Inocencio VIII favoreció a Perusa para que ahí permaneciera el anillo. En 1487 el franciscano Fray Bernardino de Feltre predicó una homilía tan fervorosa para honrar al santo anillo que animó a las autoridades a que le edificaran una capilla propia y a que se fundara la Cofradía del Santo Anillo.

Asimismo, la piedad popular le ha adjudicado a esta joya poderes milagrosos y tiene fama de proteger a esposas embarazadas y a familias en cualquier necesidad. Favores que no sólo obtienen los peregrinos que vayan a su capilla sino también quienes posean alguna copia del santo anillo de Perusa. (*Cfr. Ibidem*, pp. 4-6) Según María Victoria Chiacchio, cuando las autoridades recibieron el refrendo pontificio de la reliquia en su posesión en 1486 encargaron al Perugino (1450-1523) una imagen de los desposorios, la cual estuvo en la capilla desde 1504 hasta 1797, cuando los franceses se la llevaron, por lo que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Caen, Francia. (*Cfr. Ibidem*, p. 6). En contraposición con esta información, Louis Réau, afirma que la pintura que se encontraba en el altar del Santo Anillo era de Lo Spagna, la que en la actualidad también se encuentra en Caen. (*Cfr. L. Réau, Iconographie de l'art...*, tomo 2, 2ª parte, pp. 171-172).

San Lorenzo, la de Franciabigio (1482?-1525) del Claustro de la Iglesia de la Anunciación de Florencia (ilus. 32), la de Giuseppe Valeriano (1542-1596) y Scipione Pulzone (ca. 1550-1598) de la Iglesia del Gesù de Roma (ilus. 42), etc.

Entre las obras de los demás países de Europa que también presentan la imposición del anillo se halla la de la Escuela de Rhone de hacia 1500 del Museo de Bruselas, Bélgica, y el aguafuerte de Schelte de Bolswert (1586-1659) del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá¹⁰⁷ (ilus. 33), etc.



Ilustración 42.
Giuseppe Valeriano
y Scipione Pulzone,
finales del siglo
XVI, Iglesia del
Gesù, Roma,
Italia.(F. Zeri,
*Pittura e
Controriforma*, p. s.
n., ilus. núm. 60).

Hay artistas que tuvieron el cuidado de mostrar que la imposición del anillo se lleve a cabo sobre la mano izquierda de María, tal como señala la liturgia matrimonial católica, y no sobre la derecha, que es lo que hacen muchos artistas, quienes sólo cambian la acción de estrechar las manos derechas por la de la imposición del anillo, sin invertir la mano. Entre los artistas que tuvieron la atención de mudar las manos, se encuentra Fra Angélico (1387-1455) en todas sus obras (Ilus. 23-26), Rosso Fiorentino (1494-1540) en su pintura de la Basílica de San Lorenzo de Florencia y Franciabigio (1482?-1525) en su pintura del claustro de la Iglesia de la Anunciación de Florencia (ilus. 32). Y entre los que siguieron mostrando la imposición del anillo sobre la mano derecha de María se encuentran Pietro Perugino (1450-1523), en su obra del Museo de Bellas Artes de Caen (ilus. 20), el artista de la Escuela de Rhone en la pintura de 1500 del Museo de Bruselas, Rafael Sanzio (1483-1520) en su obra de la Pinacoteca Brera (ilus. 21), etc.

En cuanto a las obras europeas que prefieren mostrar el sacramento matrimonial y que por tanto exhiben el momento en que los consortes dan su consentimiento de contraer nupcias se encuentran las siguientes: la del Maestro de la Vida de la Virgen de la Antigua Pinacoteca de Munich (ca. 1469-1470) (ilus. 9), la del Maestro de Flémalle o Robert Campin (ca. 1380-1444) del Museo del Prado (ilus. 11), la de Pedro de Zuera y Bernardo de Arás del Museo Diocesano de Huesca (ilus. 27), el grabado anónimo de ca. 1460 que se localiza en el manuscrito de Alonso de Cartagena sobre la Genealogía de los Reyes de España, en la Biblioteca de El Escorial (ilus. 17), la atribuida a Pedro Berruguete (ca. 1450/1455-1503 ó 1504) de una colección particular en Madrid, España (ilus. 28), la de Bernard van Orley (1492?-1542?) de la Galería Nacional de Arte de Washington, la de

¹⁰⁷ La Universidad Nacional de Colombia tiene una colección de grabados flamencos entre los que se encuentra éste de Schelte de Bolswert, realizados en una edición especial a comienzos del siglo XX y usando las matrices originales. En 1926 fueron llevados ahí por el pintor y mecenas cultural Roberto Pizano. Cfr. María Clemencia Rodríguez de Santos, "Presentación" en *Lecciones Barrocas: pinturas sobre la vida de la Virgen de la ermita de Egipto*, Bogotá, Banco de la República, 1990. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/bar/indice.htm>

Michel Coxcie (1499-1592) ubicada en una Colección Particular en Gante, Bélgica, el grabado de Alberto Durero (1471-1528) de la Colección Estatal de Gráfica, en Munich, Alemania (ilus. 46), la pintura del Greco (1541-1614) de la Antigua Colección Real de Bucarest, Rumania (ilus. 14), la obra del Taller de Zurbarán de hacia 1640 de la Capilla Sacramental de la Colegiata de Santa María de las Nieves, Olivares, Sevilla, España, la de Francisco de Antolinez (1644-1700) del Museo del Prado, la de Vicente Carducho (1578-1638) del Palacio Real de Madrid (ilus. 39), la de Antonio Pereda (ca. 1608-1678) de la Sacristía de Matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio en París (ilus. 38), la de Juan de Valdés Leal (1622-1690) de la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla (ilus. 35), la de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) del Presbiterio de la Iglesia de la Asunción de la



Ilustración 43. Valerio Castello (1624-1659), Pintura, Galería Spínola, Génova, Italia. (E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, p. 215.

Cartuja de Granada (ilus. 40), la de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) de la Colección Wallace en Londres (ilus. 37), el grabado anónimo que aparece en el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo de 1538 (ilus. 47), el altorrelieve anónimo de la primera mitad del siglo XVI del retablo de la Natividad de Nuestra Señora en la Capilla de la Parroquia de San Gil, en Burgos, Castilla la Vieja (ilus. 31) y el también altorrelieve de Gaspar de Becerra (ca. 1520-1568) del retablo mayor de la Catedral de Astorga, ambos en España y el lienzo de Nicolás Poussin (1594-1665) del Museo de Belvoir Castle (ilus. 15), etc.

Respecto a las obras específicamente italianas que también muestran el sacramento matrimonial se hallan la de Pellegrino Tibaldi (1527-1596) del Claustro principal del Escorial (ilus. 41), la de Annibale Carracci (1560-1609) de la Colección Philip Pouncey de Londres, la de Pietro del Po (1610-1692) de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Toledo y la de Valerio Castello (1624-1659) de la Galería Spínola de Génova (ilus. 43).

Hay obras en la que ciertamente se encuentra algún elemento ritual judío, como la pintura de Giotto (h. 1266-1337) de la Capilla de Santa María de la Arena (ilus. 7) y la de Giuseppe Valeriano (1542-1596) y Scipione Pulzone (ca. 1550-1598) de la Iglesia del Gesù de Roma (ilus. 42) en las que la imposición del anillo se efectúa sobre el dedo índice de la mano derecha de María.

También hay obras en las que María y José no realizan alguna acción de compromiso ni queda de manifiesto su voluntad de contraer matrimonio, sino que sólo se limitan a recibir la bendición nupcial del sacerdote. Así sucede en la pintura anónima

flamenca de la Escuela de Rubens del Museo de la Iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, Valladolid (ilus. 22), y en la de Vittore Carpaccio (1455-1525) de la Galería Brera de Milán (ilus. 34).

Hay obras que, aunque tienen carácter narrativo también muestran una intención mistagógica, como la del Maestro de Flémalle o Robert Campin (*ca.* 1380-1444) del Museo del Prado (ilus. 11), la cual es narrativa en cuanto a que se encuentra asociada al pasaje de la elección de San José, pero el hecho de que el enlace se esté realizando en la puerta de una iglesia gótica en construcción, en oposición con el de la escena de la Elección de San José que es el templo de Jerusalén, además de que el matrimonio está representado con gran precisión litúrgica, y que el sacerdote presente en su indumentaria ornamentos sagrados de un obispo, como la mitra con ínfulas y la estola, con la que enlaza las manos de los contrayentes hace que esta imagen también tenga carácter mistagógico, ya que en ella se enaltece el significado sacramental de la unión de María y José y presenta a esta última como el suceso preliminar de la obra redentora de Cristo. Asimismo, el fresco de Franciabigio (1482?-1525) del Claustro de la Iglesia de la Anunciación de Florencia, Italia (ilus. 32) es interesante porque aunque es una imagen que está compuesta siguiendo los patrones narrativos e incluye pretendientes molestos y agresivos rompiendo sus varas secas, también, al parecer, relaciona el matrimonio de la Virgen y San José con el sacrificio salvífico de Cristo ya que, de acuerdo con lo que permite apreciar la reproducción fotográfica, en la parte superior del templo que se ve atrás se encuentra la escena de la desobediencia y destierro de Adán y Eva y por tanto, el matrimonio de María y José se muestra como su contraparte en la historia de la salvación.

Por último quiero nuevamente recalcar que como en Europa tuvo mucho peso la tendencia de representar al desposorio de María de manera anecdótica y bajo el influjo de las narraciones apócrifas, hay obras de carácter completamente narrativo como la de Giotto (ilus. 7) y la de Taddeo Gaddi (ilus. 8) y la mayoría de las obras no escapa de presentar algún o algunos resabios legendarios, aunque algunos de ellos fueron transformándose en elementos enfocados a resaltar el sentido mistagógico de las imágenes. Así sucede con la paloma que representa al Espíritu Santo, que de ser una figura de origen narrativo pasó a santificar la unión de María y José, y lo mismo pasa con la vara florida de San José, que de ser un elemento de procedencia fabulosa, se convirtió ya desde los mismos textos en el atributo básico de San José, ya que lo identifica claramente como descendiente de David y antecesor dinástico del Mesías, además de que la vara florida misma sobre la que se posa el Espíritu de Dios es el símbolo alegórico-mesiánico de Cristo por excelencia. Ahora bien, hay que tener muy presente que así como muchas de las imágenes mistagógicas están “contaminadas” de detalles legendarios, así también en numerosas imágenes narrativas se alcanza a observar cierta intención de presentar el enlace de María y José con un toque mistagógico.

Son pocas las obras en las que la representación del matrimonio se encuentra despojada de detalles narrativos y únicamente estén enfocadas a exponer la correcta ejecución de la liturgia matrimonial. En tales obras la composición tiene un sentido

completamente mistagógico. Es decir, que su objetivo es mostrar al matrimonio de María y José como un hecho sacramental de realidad trascendente que forma parte de la historia de la salvación y no como un pasaje secuencial de una narración. Este es el caso de la pintura de Bernart van Orley (1492?-1542?) de la Galería Nacional de Arte de Washington, muy posiblemente de la del Maestro de la Vida de la Virgen (activo entre 1463 y 1480) de la Antigua Pinacoteca de Munich (ilus. 9) y por supuesto de la del Greco (1541-1614) de la Antigua colección real de Bucarest, Rumania (ilus. 14).

Hay ciertas obras en las que en su intento por representar la realidad trascendental del matrimonio de la Virgen con San José, los artistas introdujeron seres angélicos, como la del grabado anónimo del manuscrito de Alonso de Cartagena sobre la genealogía de los Reyes de España de ca. 1460 (ilus. 17) y la del grabado de Schelte de Bolswert (1586-1659), del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (ilus. 33), o inclusive llegan a mostrar un espacio celestial abierto por el que se hace evidente la presencia divina como en la obra de Giusseppe Valeriano (1542-1596) y Scipione Pulzone (ca. 1550-1598) de la Iglesia del Gesù de Roma (ilus. 42), o en la de Antonio Pereda (ca. 1608-1678) de la Sacristía de Matrimonios de la Iglesia de San Sulpicio de París, Francia (ilus. 38). Sin embargo, algunas de estas últimas obras presentan ciertos elementos legendarios, como los pretendientes con sus varas secas. También hay obras en las que la presencia divina que santifica la unión está referida únicamente por la blanca paloma que simboliza al Espíritu Santo, como la de Nicolás Poussin (1594-1665) del Museo Belvoir Castle (ilus. 15). Con todo, ninguna de las obras europeas alcanzó a representar el grado de sentido mistagógico de la mayoría de las obras novohispanas.

V. LAS IMÁGENES NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVII

Las primeras imágenes novohispanas que tratan sobre los Desposorios de la Virgen corresponden al siglo XVII. Hasta el momento no se conoce alguna obra que sea del siglo anterior.¹ Afortunadamente, son pocas las obras estudiadas que están clasificadas como anónimas y la mayoría tiene firma o está estilísticamente relacionada con algún artista. De hecho, muchos de los autores poseen gran renombre dentro del arte novohispano, como es el caso de Luis Juárez, Luis Lagarto, Sebastián López Arteaga, Pedro Ramírez, Baltasar de Echave y Rioja, Diego de Borgraf, Juan Sánchez Salmerón, Cristóbal de Villalpando y Juan Correa.

En esta etapa predominan de manera ostensible las imágenes realizadas al óleo sobre tela (*v. gr.* las obras de Luis Juárez, núms. 1, 2 y 3, la de Sebastián López de Arteaga, núm. 7, etc.), siendo muy pocas las que presentan otras técnicas. De las obras incluidas en el catálogo, hay una sola vitela, que es la de Luis Lagarto (núm. 5) y un solo bordado, que es el del sevillano Marcos Maestre (núm. 6). Igualmente, hay un único relieve en madera policromada: el anónimo del retablo de la Iglesia de Otzcutzcab, en Yucatán (núm. 18). Y por último, al óleo sobre tabla solamente hay dos obras: la de Baltasar de Echave y Rioja que se encuentra en el retablo mayor de la Iglesia de Churubusco (núm. 14) y la de Juan Sánchez Salmerón que se localiza en la Catedral de México (núm. 21).

En cuanto a las medidas de las obras, las imágenes catalogadas en este trabajo que sin duda alguna, a pesar de que no tengo sus medidas exactas, tienen las menores dimensiones son la vitela de Luis Lagarto (núm. 5) y el bordado de Marcos Maestre (núm. 6). Por el contrario, la obra que exhibe el mayor tamaño es el lienzo de Baltasar de Echave y Rioja que se encuentra en la Capilla de San Cosme y San Damián de la Catedral de México (núm. 13). Mide 3.75 x 6.00 metros.

Los lugares en los que actualmente se localizan las obras son muy variados, pero afortunadamente la gran mayoría de las imágenes se encuentra en el país. Solamente hay una obra que se halla en Guatemala (núm. 12), otra en Estados Unidos (núm. 3), dos en España, (la núm. 29 en Jaén y la 31 en Antequera), y otra más en Montreal, Canadá (núm. 34). La Ciudad de México es el sitio donde está ubicado el mayor número de representaciones (núms. 7, 13, 14, 19, 21 y 22, 26, 27, 28, 30, 32, 33, etc.) siguiéndole en importancia decreciente el Estado de Puebla con obras en las ciudades de Puebla (núm. 16), Atlixco (núm. 1), y Cholula (núm. 35); la ciudad de Tlaxcala (núms. 23, 24 y 25); el Estado de México con obra en Tepotzotlán (núm. 6) y en Cocotitlán (núm. 15); la ciudad de Guadalajara (núms. 9 y 10); el Estado de Hidalgo con obra en Singuilucan (núm. 8) y Tulancingo (núm. 20); y finalmente Otzcutzcab, Yucatán (núm. 18).

La gran mayoría de las obras catalogadas está localizada en templos católicos y únicamente hay tres obras que se encuentran en colecciones particulares (núms., 4, 5 y 11); pero también hay obras en el Museo de Arte de Davenport, Iowa, EE.UU., el Museo

¹ Cfr. J. R. Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez...*, p. 142.

Nacional del Virreinato (núm. 6), Museo Nacional de Arte (núm. 7 y 28), el Museo Regional de Guadalajara (núms. 9 y 10), en la Colección del Colegio de las Vizcaínas (núm. 19), en el Museo de Antequera, España (núm. 31) y en el Museo de la Basílica (núm. 30).

Acerca de los lugares de procedencia de las imágenes, sabemos con seguridad que siete de ellas se hallan ubicadas en el sitio al que originalmente se les destinó (*v. gr.* núms. 1, 12, 13, 14, 15 y 18). La mayor cantidad de obras fue inicialmente asignada a templos (núms. 1, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21) y de éstas, la mayoría formaba o todavía forma parte de algún retablo (núms. 14, 15, 17, 18, y 21). Es interesante resaltar el hecho de que las imágenes de los Desposorios fueron designadas a iglesias de gran relevancia, tales como las catedrales (núms. 6, 12 y 13), pero también a parroquias (*v. gr.* núm. 1) y a iglesias de pequeños poblados (*v. gr.* núm. 15) y que dentro de los mismos templos varían los lugares a los que se destinó. En algunos casos se les asignaron sitios muy importantes como son los retablos correspondientes a los presbiterios (*v. gr.* núms. 14, 15 y 18), pero también se les adjudicó a retablos laterales (*v. gr.* núm. 17), sacristías (*v. gr.* núm. 1), etc. Hay imágenes que no fueron realizadas para templos sino para instituciones religiosas, como la de Juan Sánchez Salmerón que pertenecía al Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Caridad (núm. 19). Es importante señalar que de muchas obras no se tiene conocimiento del lugar para el que originalmente fueron creadas, (*v. gr.* núms. 3 - 5, 8 - 10, 16, 20, 22.- 25, 27 al 31, y del 33 al 35)

Muchas obras proceden de la Ciudad de México (núms. 6, 7, 13, 14, 19 y 21) y otras provienen de los Estados de Puebla (núms. 1, 17 y 35), México (núm. 15), Yucatán (núm. 18) y Zacatecas (núm. 2). La única obra que tiene su lugar de destino en el extranjero es la de Pedro Ramírez que está en la Catedral de Guatemala (núm. 12).

Al igual que en el caso de las obras europeas, las novohispanas también suelen formar parte de alguna serie o ciclo de imágenes que conformaban un conjunto temático. De las obras estudiadas, un gran número corresponde a series de la Vida de la Virgen (*v. gr.* núms. 1, 6, 12, 14, 18, 19, 20, 23, 27, 28 y 31), en menor proporción pertenecen a ciclos de la Vida de San José (*v. gr.* núms. 15, 16 y 17) y una sola a las Vidas de la Virgen y San José (núm. 35). Sólo hay una representación relacionada con la Vida de Santa Ana (núm. 21). Sin embargo, son pocas las series que están completas. Asimismo, por desgracia, de las demás, que constituyen la mayoría, no se tiene información sobre este punto (*v. gr.* núms. 2-5, 7-10, 13, 22, 24, 25, 29-30, 32- 34).

Las escenas representadas permiten deducir que la tendencia general de las series novohispanas estudiadas es presentar básicamente escenas con significado mistagógico, pero al mismo tiempo se percibe en ellas cierta ingenuidad e íntima familiaridad, tanto en los temas escogidos como en la forma de presentarlos. En este sentido, dos series dedicadas a San José son muy ejemplificativas. Una de ellas es la serie ya desaparecida que realizaron de manera combinada Diego de Borgraf, Pedro de Vergara y Pedro de Benavides en 1648 para un retablo colateral dedicado a San José de la Catedral de Puebla de los Ángeles. En los registros de las obras que se solicitaban para ese retablo se puede observar que las

escenas escogidas para integrar el retablo tenían el objetivo de glorificar a San José como esposo ejemplar, excelso custodio del redentor, buen trabajador y como un hombre íntegro y humilde hasta la muerte. Sin embargo, se evitó incluir escenas provenientes de las historias apócrifas que carecieran de algún mérito evangélico. Es decir, no se incluyeron escenas que no tuvieran alguno de los ya mencionados sentidos que Émile Mâle preconiza para las escenas bíblicas: el histórico, el alegórico, el tropológico y el anagógico.

Las escenas incluidas son las siguientes: *Trinidad de la Tierra*, *Huida a Egipto*, *Sueño de San José*, *Desposorios de San José con la Virgen*, *San José con la vara floreciendo y el Espíritu Santo encima*, *San José sentado con el niño Jesús en brazos*, *San José trabajando y el Niño con una cruz en la mano* y *El Tránsito de San José*, además de otras tres escenas pequeñas de la historia de San José cuyo contenido no se especifica². En estas escenas ya no se ve al San José huidizo que aparecía en antiguas obras europeas y que evadía casarse con la Virgen María. Tampoco se encuentra la representación de la elección de San José como esposo de María por el milagro de la vara florida. Por el contrario, una de las escenas es la emblemática de *San José con la vara floreciendo y el Espíritu Santo encima*, es decir, es San José con el símbolo alegórico de Cristo, que lo identifica como descendiente de David y ascendiente dinástico de Cristo. Esta imagen de naturaleza completamente alegórica y no narrativa hace juego, además, con la representación de *San José sentado con el niño Jesús en brazos*, ya que ambas lo exaltan como Padre Putativo de Jesús, sólo que la primera lo enaltece como el hombre escogido por ser descendiente del linaje real de David y la segunda lo pondera como custodio y protector.

De las otras escenas admitidas hay algunas mencionadas en los apócrifos, pero cuyo origen, en realidad, es evangélico, como es el caso de la *Huida a Egipto*, el *Sueño de San José* y por supuesto, los *Desposorios de San José con la Virgen María*. La escena de *La Trinidad de la Tierra* honra a la Sagrada Familia y la escena de *San José trabajando y el Niño con una cruz en la mano* destaca a San José como trabajador y sirve de anuncio y alegoría de la Pasión de Cristo. La única escena que tiene su origen en los apócrifos es la del *Tránsito de San José*, pero esta escena representa un hecho que trascendió a los mismos apócrifos, ya que alcanzó gran acogida devocional y los fieles suelen encomendarse a San José para obtener una muerte en gracia de Dios, porque se considera que él murió reconfortado por Jesús y por la Virgen María.

La otra serie josefina que muestra escenas mistagógicas de carácter intimista es la que se localiza en el Retablo principal de la Parroquia de la Inmaculada Concepción en Cocotitlán, en el Estado de México, la cual originalmente estaba dedicada a San José. La serie de pinturas del retablo representan la vida y virtudes del Santo. La imagen primordial es la de los *Desposorios de María y José*, puesto que se encuentra en la calle central, en el tercer cuerpo. Es decir, está al centro del retablo e inmediatamente debajo de la escultura del Padre Eterno bendiciendo. Es la escena con la que se inicia la participación de José en la historia de la Salvación. Las otras escenas son *San José cargando al niño y visión del Padre Eterno y del Espíritu Santo*; *San José adorando al niño dormido y atrás la Virgen*

² Cfr. La información completa sobre esta obra puede verse en el catálogo, en la ficha número 17 del Catálogo de las obras novohispanas.

haciendo la comida; Sueño de San José y San José pidiendo perdón a la Virgen; San José y la Virgen María embarazada en el censo. San José entrega un documento a un pretor romano; San José trabajando en su taller ayudado por un ángel y la Virgen viendo la escena; San José y el Niño caminando; Huida a Egipto; Regreso a Nazareth.

Estas escenas tan domésticas, glorifican a San José en la intimidad de su vida familiar. Son escenas piadosas que exaltan la nobleza y lealtad de San José desde un punto de vista mistagógico, no narrativo. Es decir, se realza el aspecto **místico** de su vida, no el legendario. De hecho, es muy importante recalcar que en ellas **no** se encuentran reproducidos pasajes de las leyendas apócrifas. Por el contrario, aunque algunas escenas tampoco tienen su origen propiamente en los evangelios canónicos, no entran en contradicción con ellos, sino los ratifican. Honran la participación de San José como esposo de María, padre putativo del redentor y proveedor de la Sagrada Familia. Enaltecen la santidad de su vida en todos los aspectos. Con profunda e ingenua devoción se visualizan pasajes de la vida de San José que lo muestran como perfecto esposo, ya que contrae verdadero y santo matrimonio con la Virgen María, y a ella la ayuda y protege en diversos eventos que afrontan juntos, como el censo en Belén, la huida a Egipto y el regreso a Nazareth. Incluso, se le presenta contrito y humilde ante María a la que le pide perdón por haber dudado de ella después de haber tenido el sueño en el que el Ángel del Señor le informa sobre las resoluciones de Dios.

Se le muestra como padre amoroso que comparte la verdadera paternidad de Dios Padre en las imágenes de *San José adorando al niño dormido y atrás la Virgen haciendo la comida* y la de *San José y el Niño caminando*, pero sobre todo en la de *San José cargando al niño y visión del Padre Eterno y del Espíritu Santo*, en la que se une a la figura josefina con la Santísima Trinidad. Asimismo, se le exhibe como hombre trabajador en la pintura de *San José trabajando en su taller ayudado por un ángel y la Virgen viendo la escena*, en donde también su trabajo cotidiano es apreciado como un suceso mistagógico en el que interviene un ente angelical. A partir de que se desposa con María, la vida de San José se une, junto con la de ella, a la vida del Redentor. Su vida también es vista como una sucesión de hechos sagrados interrelacionados con la historia de la Salvación.

Entre las obras incluidas en el Catálogo de Obras Novohispanas hay una que en realidad no representa a *Los Desposorios de María con san José* sino al *Matrimonio de Santa Ana con San Joaquín*, la cual está agregada para esclarecer las incertidumbres que pudiera haber sobre dicha obra, ya que por mucho tiempo fue considerada como una representación de los desposorios de María y José. Esta imagen pertenece a una serie dedicada a Santa Ana, la madre de María. Serie muy especial por el sentido mistagógico que presenta. Como afirmé en el capítulo sobre obras europeas, las series dedicadas a Santa Ana suelen ser narrativas porque todos los datos conocidos sobre ella son de origen apócrifo. Ahora bien, esta serie, que por supuesto está compuesta por escenas apócrifas, muestra una selección precisa de las escenas escogidas, las cuales se distinguen por un evidente sentido mistagógico. Las escenas hasta ahora conocidas de las que está formada son las siguientes: *Anunciación a Santa Ana, Desposorios de Santa Ana y San Joaquín* (ambas en Catedral), *Anunciación a San Joaquín, Inmaculada Concepción con San*

Joaquín y Santa Ana, El Nacimiento de la Virgen (las tres en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán), *San Joaquín entregando su ofrenda ante el Sumo Sacerdote* y *Santa Ana entregando su ofrenda* (ambas en las oficinas de la Iglesia de San Jacinto, San Ángel, México, D. F.).

Las escenas de la serie tienen el sentido de dignificar a los padres de María y manifestar su participación en la historia de la Salvación. Se han omitido escenas como la dimisión de San Joaquín al haber sido rechazadas sus ofrendas, la de San Joaquín abandonando su casa y también la del abrazo en la puerta dorada, la cual fue substituida por la de la *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana*. Al igual que en el caso de las series de San José, es manifiesto que esta serie no tiene la intención de servir de testimonio visual de acontecimientos legendarios, sino de evocar ciertos pasajes de las historias conocidas sobre los padres de María en los que se revela algún sentido mistagógico acorde con la historia de la salvación. Además, en esta serie están incluidas escenas que no tienen su origen en las leyendas apócrifas y cuyo objetivo es reafirmar la santidad de las vidas de San Joaquín y de Santa Ana. Cronológicamente la primera escena es la del *Desposorio de Santa Ana y San Joaquín*, la cual no surge de los apócrifos y está interpretada al modo sacramental, es decir, que en la imagen se muestra que los padres de la Virgen María celebraron verdadero y sagrado matrimonio. Las dos escenas siguientes en tiempo son las de las respectivas dedicaciones de las ofrendas de Santa Ana y de San Joaquín, con las que se exalta su espíritu caritativo y su responsabilidad ante el culto divino. Estas obras de caridad son premiadas con la concepción de María. Las escenas siguientes exhiben precisamente acontecimientos relativos al nacimiento de María: *Anunciación a Santa Ana, Anunciación a San Joaquín, Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana* y *El Nacimiento de la Virgen*, ya que estos hechos son los que les dan sentido y valor a sus “vidas” y los enlaza con la historia de la Salvación.

En cuanto a las series dedicadas a la Virgen María, algunas de las obras analizadas en este trabajo pertenecen a series incompletas, como es el caso de la imagen que realizó Luis Juárez que se encuentra en la Parroquia de Atlixco, en Puebla que solamente hace juego con una pintura en la que *Santa Ana educa en la fe a la Virgen Niña*. Lo mismo sucede con la pintura de Juan Sánchez Salmerón perteneciente a la Colección del Colegio de las Vizcaínas y que procede del Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Caridad. Además de *Los Desposorios de la Virgen* sólo se conservan las imágenes de *La Anunciación, la Huída a Egipto* y *La Presentación del Niño Jesús al Templo*. Igualmente, la imagen de *Los Desposorios* que realizó este mismo artista y que se encuentra en la Capilla de la Catedral de Tulancingo en Hidalgo, sólo está asociada con otra de *La Sagrada Familia*. A pesar de ser escasas, las imágenes que componen estas series son muy ilustrativas sobre el sentido que tenían sus respectivas series, el cual es evidentemente mistagógico.

El primer caso, aunque se trata de un pasaje que no tiene origen bíblico, pero tampoco apócrifo, y es de carácter intimista, presenta la función tropológica de enaltecer la labor educativa de Santa Ana, ya que de ella habría aprendido la Virgen María su instrucción religiosa y lo que decían los textos bíblicos sobre las antiguas profecías

relativas a la virgen que daría a luz al Mesías.³ Ilustra el deber de los padres de instruir a sus hijos en la fe. Es un pasaje que no tiene sentido anagógico ni alegórico, ni histórico, pero resalta la santidad de la Virgen en su formación espiritual, en su preparación para poder responderle al ángel Gabriel con toda certeza su *fiat*.

La serie de la Colección del Colegio de las Vizcaínas presenta únicamente pasajes evangélicos, lo que le confiere significación salvífica y la última serie, sólo compuesta por *Los Desposorios* y *La Sagrada Familia*, muestra el devenir del sagrado matrimonio que culminó en la Sagrada Familia.

Hay una serie muy completa que realizó Pedro Ramírez para la Catedral de Guatemala en la que sobre todo se destacan hechos reconocidos de la Vida de María, la cual de manera singular no culmina con la escena de su Coronación sino con la de Pentecostés, en la que se resalta la participación de María en un hecho tan trascendental de la historia de la salvación y con su Asunción. Asimismo, se encuentran intercaladas entre las escenas de la Vida de María algunas que ella vivió al lado de San José y de Jesús niño, pero en las que ellos son los principales protagonistas, como son la de la muerte de San José y la de Jesús entre los Doctores. Son escenas muy escogidas que captan momentos claves de las vidas de los miembros de la sagrada familia en las que sobre todo se manifiesta su asociación con Cristo en el mismo destino y función salvífica. Cada cual en su justa dimensión, resaltando sobre todo a María en los hechos de toda su vida desde su Concepción hasta su Asunción, sin incluir por supuesto lo relativo a la Pasión de Jesús. A Cristo desde su Concepción hasta el pasaje evangélico narrado por San Lucas de *Jesús entre los doctores* y a José desde su matrimonio con María hasta su muerte.

Otra serie de la vida de la Virgen bastante extensa es la anónima del retablo mayor de la Iglesia de Otzcutzab, Yucatán, la cual está compuesta además de la escena de *Los Desposorios*, por la *Presentación de la Virgen al templo*, la *Anunciación*, la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Reyes*, y *Pentecostés*. Es interesante que esta serie también culmine con la escena de Pentecostés y no con la Coronación de la Virgen, lo cual enfatiza el sentido evangélico de la vida de la Virgen, ya que salvo la escena de la *Presentación de la Virgen al templo*, todas las demás tienen fundamento bíblico. Es decir, más que exaltar a María misma exaltan su participación en los acontecimientos históricos de la salvación.

Por el contrario, el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Churubusco de Baltasar de Echave y Rioja luce únicamente imágenes de contenido mariano, cuya función exclusiva es enaltecer a María. Aquí no se encuentran pasajes de la vida de la Virgen interrelacionados con la vida de Cristo. Las escenas mostradas son las siguientes: *Anunciación a San Joaquín*, *Inmaculada Concepción*, *El Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de la Virgen en el Templo*, los *Desposorios* y la *Anunciación*. Además hay figuras de angelitos con los símbolos de la Letanía Lauretana. Es la vida de María, desde su propia anunciación hasta la anunciación del Salvador. Es decir, que la escena con la que termina esta serie es con la que comienza la acción de Cristo en el

³ Vide la nota correspondiente a la imagen de Atlixco que se encuentra en el Catálogo.

mundo, o sea la que sería la primera escena de una serie sobre la vida de Cristo. En esta serie se exalta la participación de María como la precursora, portadora y progenitora del Redentor.

La amplia serie del terno de la Catedral de México elaborado por el sevillano Marcos Maestre⁴ está compuesta por escenas que enaltecen sobre todo a María, pero también hay escenas cristológicas y josefinas. En la casulla están los pasajes del *Descanso en la huida a Egipto*, *Desposorios* y *Presentación de la Virgen en el templo*, *Sueño de San José* y la *Visitación*. En la parte baja del cuello aparece *Dios Padre* y en los cuellos la *Anunciación* y la *Adoración de los ángeles*. En la Capa pluvial están al lado derecho de la cenefa la *Presentación de la Virgen en el templo*, la *Adoración de los Reyes* y la *Visitación*. En el lado izquierdo se encuentran la *Anunciación*, el *Nacimiento de la Virgen* y la *Generación de María* [sic]⁵, en el capillo está *La Adoración de los pastores*. En la traveta de la capa pluvial está *El Salvador*. En una dalmática se encuentra la *Coronación de la Virgen*, la *Ascensión* y la *Asunción*. En la bocamanga de la dalmática está la escena de Jesús en el templo entre los doctores de la Ley. La escena del *Sueño de San José* es josefina y la de la *Ascensión* es cristológica. Algunas escenas se repiten como la de la *Anunciación* y otras son nuevas como la de la *Adoración de los ángeles*, pero todas las escenas reproducidas son escenas mistagógicas.

Las imágenes de este siglo presentan de manera predominante formatos rectangulares con disposición vertical (v. gr. núms. 1-3, 5-8, 10, 12, 14, 16, 18, 21, 24 25, 30, 31 y 33) y dentro de este grupo de obras solamente la de Baltasar de Echave y Rioja que se encuentra en el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, en Churubusco, (núm. 14) tiene el borde superior mixtilíneo y la atribuida a Antonio Rodríguez que está en la sacristía de San Juan Bautista en Coyoacán tiene los bordes inferior y superior mixtilíneos (núm. 26). Sólo la obra de Villalpando que se encuentra en el Museo Nacional de Arte (núm. 28) tiene su remate con forma trapezoidal. Únicamente nueve representaciones muestran formato apaisado (v. gr. núms. 4, 9, 11, 15, 19, 22, 27, 29 y 34). Hay una sola imagen cuyo formato es de medio punto (núm. 13) y sólo de cuatro obras se desconocen sus formatos (núms. 17, 20, 23 y 32).

Los esquemas compositivos que presentan las obras prácticamente no varían, siendo el tipo designado como "frontal piramidal" el que predomina de manera absoluta, puesto

⁴ Marcos Maestre también trabajó el tema de los desposorios en otras escenas historiadas que realizó junto con Sebastián de Montesinos para la confección de las ya desaparecidas capas de coro de la Iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, en Cádiz, España. Algunos de los pasajes que reprodujo para esta serie eran de tono narrativo, pero la mayoría tenían un sentido mistagógico: En la capa de preste estaban los pasajes de *San Joaquín en el campo con el ángel que le dice que vaya a la Puerta Dorada*, *San Joaquín y Santa Ana abrazándose en la Puerta Dorada*, *unidos por el ángel* y la *Natividad de María*. Sobre todo la primera escena de esta capa es la que considero narrativa. Marcos Maestre se comprometió a bordar las otras tres capillets con los temas de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, el *Desposorio de Nuestra Señora y del Señor San José con la vara florida en la mano* y la *Encarnación del Hijo de Dios*. En la misma capa estaba también la imagen de *Dios Padre*. La otra capa llevaba seis apóstoles sentados. Vide Isabel Turmo, *Bordados y Bordadores sevillanos...*, p. 67.

⁵ Armida Alonso Lutheroth, *El dibujo y la trama...*, p. 169; Isabel Turmo, *op. cit.*, p. 123.

que, a reserva de los modelos que puedan tener las obras de las que éstos se ignoran (v. gr. núms. 17, 20, 23, 32 y 35), todas las demás muestran el criterio ya mencionado.⁶ Hay que tener presente que el esquema compositivo se refiere exclusivamente a la disposición que presenta el grupo ternario compuesto por el sacerdote, San José y la Virgen y que el concepto "frontal piramidal" indica que, en términos geométricos, las figuras de estos personajes conforman una pirámide cuyo vértice es la mitra del sacerdote, quien por ello se encuentra al centro y de frente al espectador.⁷ Usualmente la Virgen y San José están en posición de tres cuartos. Salvo los cuadros anónimos que se conservan en la Catedral de Tlaxcala (núms. 24 y 25), la constante es que San José esté ubicado a mano derecha del sacerdote, lado izquierdo para el espectador, y la Virgen María a su mano izquierda, lado derecho para el espectador.

Durante el siglo XVII el esquema frontal-piramidal fue utilizado en cuanta ocasión se pudo, y no sólo para representaciones del matrimonio de la Virgen con San José, sino también para otras representaciones de matrimonios. Así se tratara de un pequeño dibujo dentro de una letra inicial de un libro de coro o de un enorme lienzo para la catedral, los tres personajes indispensables para la celebración del matrimonio se encuentran arreglados así, y ya sea que estén sólo ellos o acompañados por ángeles, damas, pretendientes, etc., el conjunto ternario destaca, no se confunde ni se pierde. No hay otros elementos a los que se les diera mayor importancia que a él. En la pintura europea si sucede esto y en algunas obras como en la de Rafael o en la del Perugino (ilus. 20 y 21) se le da más realce a la arquitectura, la cual también es prioritaria en la obra del madrileño Francisco Gutiérrez Cabello (ilus. 53). En las obras novohispanas las variaciones son referidas más bien a asuntos relacionados con la ubicación del episodio dentro del ámbito terrenal o del celestial. Lo mismo pasa con los testigos, si son seres celestiales, personajes relativos a los relatos apócrifos, los padres de María o retratos de personas contemporáneas al autor que

⁶ Es hasta el siglo XVIII cuando los artistas se atreven a hacer composiciones más audaces e innovadoras. Introducen algunos cambios que le dan mayor dinamismo a la escena pero que obliga al espectador a fijarse más en la obra para su correcta identificación, es decir, ya no se le da al primer golpe de vista ni tan directamente como sucedió durante el siglo XVII, son modificaciones que fueron originarias de obras europeas y llegaron a la Nueva España por medio de su reproducción en las láminas y grabados. La primera obra fechada en la que aparece el esquema lateral es la de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) de 1726 que se encuentra en el Retablo de la Capilla de los Reyes de la Catedral de México. Sin embargo, habrá que investigar las fechas de las obras de Francisco de León (*fl.* Últimas décadas del s. XVII-primeras del s. XVIII), puesto que también presentan ese mismo esquema. En el esquema lateral el sacerdote se encuentra en un extremo de la obra, de perfil al espectador. Es como si éste presenciara de lado el evento. Con la modificación del esquema compositivo y presentarlo de manera lateral, los artistas consiguen restarle importancia al sumo sacerdote y resaltar a la sagrada pareja. En algunas obras resaltan especialmente a María. Sin embargo, también se pierde el impacto de la obra como imagen cultural y sólo queda como descriptivo-narrativa. Hay artistas como Miguel Cabrera que gustaron mucho del esquema lateral, pero también de colocar a los novios arrodillados. No obstante, este dinamismo habla de un cambio conceptual de la escena, por lo que habrá de analizar en algún trabajo ulterior a qué principios obedece y si sigue manifestando el sentido mistagógico prevaleciente de las obras de la décimoséptima centuria.

⁷ Louis Réau señala que en general todas las composiciones sobre el tema se ordenan en torno a estas figuras centrales: "Le caractère commun de toutes ces représentations est que la composition est axée sur un groupe *ternaire*, étagé généralement en pyramide, de trois acteurs principaux: le grand-prêtre, la Vierge et Joseph." L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, segunda parte, sección II, capítulo 2, p. 171.

pagaron la obra. Todos ellos siempre están en segundo plano, nunca le “roban cámara” al grupo central.

Por esto, ya desde mucho antes del siglo XVII cuando se trata de testimoniar o reafirmar la existencia de algún enlace matrimonial es utilizado el esquema frontal-piramidal. Así sucede en algunas de las representaciones de matrimonios reales y de abolengo tanto de Europa como de América, en los que la influencia del esquema compositivo utilizado para los desposorios de la Virgen con San José es evidente en las imágenes de otros matrimonios. Entre los europeos están el grabado anónimo que muestra



Ilustración 44. Anónimo cuzqueño. *Matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta*, mediados del siglo XVII Óleo/tela Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana, Lima, Perú. (Kubler, *Art and architecture* ..., p. 177). (Réplica de la original).

la *Unión de Margarita de Anjou con Enrique VI de Inglaterra* (ilus. 50); la pintura de Pinturicchio (1454-1513) que muestra la *Boda de Federico III y Leonor de Portugal* (ilus. 51) y el lienzo de Rubens (1577-1640) sobre la *Unión de María de Médicis con Enrique IV* del Palacio de Luxemburgo (hoy en el Louvre), realizado entre 1622 y 1625 (ilus. 49). Este último cuadro tiene como única diferencia con el esquema compositivo de los desposorios de María y José el que las posiciones de los novios y sus respectivos acompañantes se encuentran invertidas. Los hombres están a la izquierda del obispo y las mujeres a su derecha.

Entre los americanos hay un grabado de etapa posterior, diseñado por el franciscano de la Provincia de México R. P. Fr. Mateo Jiménez, ofm., y hecho en Italia por el grabador Pedro Bombelli en el año de 1789. Representa el *Matrimonio del Beato Fray Sebastián de Aparicio* (ilus. 5). Esta ilustración es la más significativa de todas porque no sólo están todos los personajes que participan en el enlace ajustados al modelo de los desposorios de la Virgen sino que también sobre el muro que se encuentra en la parte trasera de la composición hay un cuadro cuyo tema es precisamente el de los desposorios de la Virgen con San José. También son muy importantes los dos lienzos cuzqueños, uno anónimo de mediados del siglo XVII ubicado en la Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana en Lima que representa la *Boda del gobernador de Chile don Martín de Loyola con la princesa doña Beatriz Ñusta* (ilus. 44) y el otro del siglo XVIII, obra de Marcos Zapata que se encuentra en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Cuzco sobre el *Matrimonio de don Beltrán García de Loyola con doña Lorenza de Idiáquez* (ilus. 45). En estas pinturas los



Ilustración 45. Marcos Zapata, *Matrimonio de Beltrán García de Loyola con Lorenza de Idiáquez*. Siglo XVIII, óleo/tela, Iglesia de la Compañía de Jesús, Lima, Perú. (J. de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. T. 2, ilus. 322.

enlaces se llevan a cabo a las puertas del templo y son obispos los que presiden la celebración matrimonial. Todos los testigos se encuentran ubicados como en los desposorios de la Virgen: los hombres del lado del novio (derecha del obispo) y las mujeres del lado de la novia (izq. del obispo). Por supuesto que el grupo ternario del Obispo y los contrayentes se encuentran agrupados en la composición frontal-piramidal. Lo mismo sucede en el grabado que representa el matrimonio de Sebastián de Aparicio. Las únicas diferencias son que en éste el enlace se realiza en el interior del templo y que el sacerdote

que celebra la boda no es obispo. También hay un hombre del lado de la novia, pero atrás de ella sólo hay mujeres.



Ilustración 46. Alberto Durero, 1505, Impresión xilográfica. Colección Estatal de gráfica, Munich, Alemania. (Albrecht Dürer. *Master Printmaker...*, p. 98).

Asimismo, también hay una obra de origen novohispano que representa el sacramento matrimonial, *Nenamictiliztli*, en la que la disposición del sacerdote y los contrayentes respeta el esquema frontal-piramidal. Se trata de una pintura anónima de 1735 que está basada sobre el grabado de Bartolomé Luimus, publicado en Italia en 1569 sobre *Los sacramentos*, (ilus. 4 y 6) la cual forma parte del gran lienzo dedicado a los sacramentos en el retablo del presbiterio de la parroquia de la Santa Cruz, en Santa Cruz, Tlaxcala⁸ (ilus. 48).

Las obras europeas, como ya he mencionado antes, constituyeron los modelos iconográficos y compositivos de las imágenes novohispanas. Ahora bien, la influencia europea llegó a tierras americanas principalmente a través de los grabados. Éstos, nos dice el maestro José Rogelio Ruiz Gomar

Desde tempranas fechas llegaron a estas latitudes en gran número; [...] no sólo cumplieron una finalidad artística de gran significación al participar en la transmisión del nuevo credo estilístico, sino que jugaron un papel decisivo en la fijación de los temas, las composiciones y la tipología de los personajes.⁹

Lamentablemente, no he podido encontrar muchos ejemplos de grabados que traten sobre el tema de los Desposorios de la Virgen. Los dos únicos que voy a comentar pertenecen al siglo XVI, los cuales, es muy probable que hayan sido conocidos en la Nueva España y en ellos ya se observa un concepto del tema surgido bajo el influjo de la reforma eclesiástica, la cual comenzó desde finales del siglo XV¹⁰. En estos grabados se percibe que ya había la intención de mostrar el tema concentrándose en el hecho, con gran fidelidad y ortodoxia sacramental y sin dependencia hacia las historias apócrifas. El primero de ellos es de 1505 y es una impresión xilográfica del artista alemán Alberto Durero. Es una composición frontal piramidal con significación sacramental en la que el matrimonio se lleva a cabo en la puerta del templo. El arco de entrada está rematado por un búho, lo cual está simbolizando que con el evento del matrimonio de María y José se está iniciando la nueva era de la humanidad guiada e iluminada por la luz de Cristo, ya que la figura del

⁸ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, p. 35

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ Cfr. Edith Simon *et al*, *La Reforma*, p. 101.

búho es alegoría de Cristo que sacó de las tinieblas a la humanidad.¹¹ Este significado queda enfatizado por el cirio encendido en el interior del templo. El sacerdote se encuentra de frente al espectador, es anciano y barbado y está vestido como un sumo sacerdote judío, aunque su mitra es igual a la de un obispo, sólo que él la tiene puesta de lado. Toma los brazos derechos de los cónyuges y está hablando mientras dirige su mirada hacia San José. Este último está del lado izquierdo, de perfil. Es viejo y semicalvo. Está vestido con túnica talar y con un gran manto. Camina hacia la Virgen y une su mano derecha con la de ella. La Virgen está del lado derecho y de 3/4 ante el espectador. Es joven y está vestida con elegante y larga túnica y con manto de armiño. Tiene la cabeza cubierta con un velo. Con su mano izquierda sostiene su manto. Atrás de ella hay tres mujeres que inclinan sus cabezas y llevan tocados y vestidos contemporáneos al pintor. Atrás de San José hay cuatro hombres en edad madura. Algunos de ellos ven con asombro el enlace nupcial. Entre el sacerdote y la Virgen hay un hombre anciano que lee un libro. (Vide ilus. correspondiente).¹²

El otro grabado es una estampa anónima que apareció publicada en el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo, que fue editado en Sevilla en 1538. Aunque



Ilustración 47. Grabado anónimo en el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo, p. 23 de la ed. facsimilar.

formalmente esta imagen es de estilo arcaizante el tema es apreciado desde la perspectiva sacramental. El enlace se realiza en un exterior delimitado por un muro de poca altura y rematado con diminutas almenas. Se trata nuevamente de una composición frontal piramidal en la que el sacerdote se encuentra atrás y al centro de los contrayentes. El sacerdote es joven e imberbe. Está vestido con ornamentos litúrgicos: Tiene mitra episcopal con ínfulas, amplio manto y túnica larga ceñida por un cingulo. Ve a San José. Con su mano derecha bendice la unión y la izquierda la mantiene elevada sobre las manos de los contrayentes. San José está del lado derecho, de tres cuartos ante el espectador. Es de edad madura y tiene barba. Está vestido a la usanza del siglo XVI, con túnica corta de amplio cuello de armiño, la cual está ceñida con un cingulo del que cuelga una bolsa.

Tiene sombrero y lleva botas. Su mano derecha la une con la de la Virgen y en la izquierda lleva una vara florida que parece de azucenas y se divide en tres ramificaciones. Ve a la

¹¹ Por ser un animal nocturno el búho se ha relacionado con la oscuridad. Sin embargo también se “relaciona con Jesucristo que sacó de las tinieblas a la humanidad”. Vide Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, p. 98.

¹² La ilustración que se presenta de esta obra está tomada de: *Albrecht Dürer. Master Printmaker...*, p. 98.

Virgen contento. La Virgen está del lado izquierdo, de tres cuartos. Es joven y lleva su pelo suelto. Es la única a la que una aureola rodea su cabeza. Lleva sencilla túnica larga y un gran manto. Está contenta y ve a San José. Su mano derecha la une con la de él y la izquierda la posa sobre su pecho. No hay testigos (*vide* illus. correspondiente).¹³

Las obras novohispanas más antiguas de las que se tiene noticia son las del pintor Luis Juárez (núms. 1, 2 y 3), las cuales no sólo constituyen las versiones vernáculas¹⁴ más remotas sino que además asientan el primer modelo compositivo e iconográfico sobre el tema que será dominante durante todo el siglo XVII. Analizando las correspondencias entre los grabados mencionados y las obras de Luis Juárez es patente que las obras de Luis Juárez comparten con los grabados la perspectiva sacramental del hecho y su independencia con respecto a las historias legendarias, sólo que las pinturas van más allá de los grabados y muestran además la realidad sobrenatural que rodea al matrimonio de la Virgen con San José.

En cuanto a los esquemas compositivos, o sea las posiciones de los personajes principales con respecto al espectador, se advierte que coinciden en ser del tipo llamado frontal piramidal. El sacerdote se encuentra de frente y en medio de los contrayentes. Estos se hallan ubicados tanto en el grabado de Durero como en las obras de Luis Juárez así: San José del lado izquierdo y la Virgen María en el derecho. Su localización solamente varía en el grabado que aparece en el libro de Bernardino de Laredo, en donde se hallan invertidas sus posiciones, puesto que San José está del lado derecho y la Virgen en el izquierdo.

Los escenarios del enlace son sumamente diferentes en ambos grabados y en las pinturas de Luis Juárez. El grabado de la composición de Durero presenta al desposorio en la puerta del templo y la arquitectura está muy detallada. En cambio, en el grabado anónimo el espacio es impreciso aunque hay algunos elementos arquitectónicos. En la primera obra de Luis Juárez el escenario es un interior casi neutro, en la segunda es por completo neutro y en la tercera se infiere que el enlace se realiza en el interior del templo porque a pesar de que el espacio también es prácticamente neutro hay elementos arquitectónicos que permiten suponerlo así: a cada lado hay un pilar de los que cuelgan sendos cortinajes y los personajes se encuentran parados sobre una alfombra ricamente decorada.

En la composición de Durero y en las obras de Luis Juárez el sacerdote es anciano y barbado, está vestido como sumo sacerdote hebreo y toma las manos de los contrayentes. En el grabado anónimo en cambio, el sacerdote es joven e imberbe, no tiene atributos de

¹³ La ilustración aparece en la página 23 de la edición facsimilar del libro de Bernardino de Laredo de Ediciones Rialp.

¹⁴ Es interesante mencionar que aunque se ha pensado que Luis Juárez nació en la Nueva España no se tiene la certeza de que efectivamente así haya ocurrido. Sin embargo, "por lo que toca a su expresión artística es decididamente un pintor novohispano, al grado de que se le considera como uno de los artistas más representativos de la suavidad y amabilidad que caracterizan la producción pictórica del México virreinal." (J. R. Ruiz Gomar, *op. cit.*, pp. 63-64).

En general, al referirme a las obras de Luis Juárez sólo considero a las catalogadas con los núms. 1, 2 y 3. La señalada con el núm. 4 es un caso aparte que está comentada en su ficha respectiva en el catálogo.

sacerdote hebreo empero de obispo y con su mano derecha bendice la unión. Sin embargo, no sólo en esta obra sino en todas se puede observar que de manera muy sutil o no tan sutil hay alguna analogía del vestido de los sumos sacerdotes con el traje litúrgico episcopal, ya sea porque la forma del efod recuerde a la de la casulla, como en las obras de Luis Juárez, porque la mitra sea igual a de un obispo, como en el grabado anónimo y en el de Durero (sólo que en este último el sacerdote la tiene puesta de lado), porque la túnica larga se asemeje al alba, etc. Asimismo, en las obras de Luis Juárez y en el grabado de Durero la presencia sacerdotal está relacionada con Dios Padre a partir del hecho de que el sacerdote es anciano y barbado y es mostrado como sumo sacerdote, es decir, como el máximo representante de Dios. Lo cual equivale en la Iglesia a la categoría de Obispo, que es el grado que muestra el sacerdote del grabado anónimo.

Como un resabio arcaizante de ambos grabados, San José es representado como anciano, al contrario de las pinturas de Luis Juárez, en las que el santo está personificado como un hombre joven de fisonomía semejante a la reconocida para Cristo. La sencilla túnica y el manto del grabado de Durero son más parecidas a las vestiduras que San José lleva en las obras de Luis Juárez que la túnica de cuello de armiño del grabado anónimo. Como consecuencia del alejamiento de la composición de las historias apócrifas, en la obra de Durero el santo no tiene vara florida. En cambio en el grabado anónimo lleva, al parecer, un manojito de azucenas y en los cuadros de Luis Juárez, San José lleva una larga y delgada vara que culmina con un racimo de delicadas flores de almendro. Sin embargo, tampoco en estas obras está asociada la vara florida con las historias legendarias, ya que no hay más elementos narrativos. Más bien la vara sirve de atributo característico del santo. En el caso de las azucenas, éstas enaltecen su pureza y en el caso de la vara florida de almendro es símbolo de su origen davídico.

La Virgen María es joven y bella en las cinco obras citadas, aunque el modelo de hermosura que representa varía de unas a otras. En el grabado de Durero es más corpulenta que en el grabado anónimo y en las pinturas de Luis Juárez. Tanto en las obras de Durero como en las de Luis Juárez, la Virgen está ricamente ataviada y en cambio, en el grabado anónimo lleva sencilla túnica larga y un manto sin adornos. Es esta última obra mencionada la única imagen en la que la Virgen tiene aureola.

En cuanto a los testigos, todas las obras difieren. En el grabado de Durero están presentes numerosos testigos: varios hombres que están atrás de San José, el anciano que se encuentra entre el sacerdote y la Virgen y las damas acompañantes de María. En el grabado anónimo no hay testigos, y en las pinturas de Luis Juárez únicamente seres celestiales presencian el acontecimiento: numerosos ángeles niños que sirven de pajes a los novios y Dios mismo, quien es aludido en las dos primeras obras por medio de caracteres hebreos y en la tercera es mostrado a través de la presencia del Espíritu Santo en forma de nívea y radiante paloma. Es interesante observar que el grabado de Durero está más acorde con las exigencias canónicas que impondría el Concilio de Trento sobre la presencia imprescindible de asistentes que testifiquen el enlace que el grabado anónimo que fue realizado con posterioridad al de Durero y que las pinturas de Juárez, que además son ulteriores incluso al Concilio y en las que tampoco hay testigos terrenales. Sin embargo, en

las obras de Juárez queda expresado más vívidamente el misterio y la gracia sacramental que envuelve al acontecimiento, ya que son visibles para el espectador la apertura del empíreo, la presencia divina y la de los ángeles que festejan el hecho. Se proyecta más la realidad trascendental que la tangible del matrimonio de María y José.

Por último, la manera de expresar el enlace matrimonial es la misma en los dos grabados: por medio de la unión de las manos derechas de los contrayentes, con lo cual queda exaltado el acto constitutivo del sacramento matrimonial. Por el contrario, en los tres cuadros de Luis Juárez es mostrado a través de la imposición del anillo, por lo que el momento ilustrado es el de la bendición nupcial, acto con el que culminaban las formalidades matrimoniales. Es probable que esto se deba a que el grabado o los grabados en los que el artista se basó para realizar sus composiciones sean de origen italiano. Tanto



Ilustración 48. Anónimo, *El Matrimonio: Nenamictiliztli*. Retablo de los Sacramentos, 1735. Iglesia de Santa Cruz. Santa Cruz de Tlaxcala, Tlaxcala. (S. Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, p. 37).

al grabado de Durero como al anónimo y a las pinturas de Luis Juárez podemos calificarlos de mistagógicos porque el sentido con el que están hechos es el de exaltar la sacralidad de la unión matrimonial de María y José, no sólo mostrar un pasaje de una historia apócrifa. Sólo que a los grabados podríamos calificarlos de sacramentales porque básicamente lo que muestran es la correcta ejecución del sacramento matrimonial, pero no muestran la realidad sobrenatural del mismo. En cambio a las obras de Luis Juárez las podemos calificar de plenamente mistagógicas porque no sólo muestran el acto con el que concluyen las formalidades matrimoniales sino también el contexto celestial que se suscita a causa del mismo.

Así pues, aunque tanto los grabados como las obras de Luis Juárez participan del ánimo de la reforma eclesiástica, realmente son muy pocas las similitudes entre cada grabado y las obras de Luis Juárez. Esencialmente, las diferencias son tan grandes que no nos permiten considerar que estos grabados hayan podido servir como el antecedente directo o sean el eslabón que una a las pinturas de Luis Juárez con el Viejo Continente. En definitiva, todavía no se conoce el

grabado o los grabados que sirvieron de fuente de manera íntegra a Luis Juárez aunque sí puede inferirse que este grabado sea muy posiblemente del siglo XVI y de vertiente itálica.

He dado tanta importancia a las pinturas de Luis Juárez porque, como ya expliqué, ellas conforman el primer modelo sobre el tema en la Nueva España, el cual ya muestra toda la carga teológica de la Contrarreforma, por lo que su diseño compositivo y su

esquema iconográfico se seguirán con denodada persistencia durante todo el siglo XVII. Son imágenes plenas de “sacra significación” en las que sobre abunda el misterio. Su composición compacta, concéntrica y frontal muestra de manera visual y efectiva la realidad trascendental de este episodio evangélico convirtiendo al espectador en un testigo presencial tanto del acontecimiento mismo como de su dimensión sobrenatural. Incluye tantos personajes y elementos gloriosos que casi parece que el desposorio se realiza en el cielo mismo. Sólo los pocos componentes arquitectónicos que incorpora nos dan la pauta para deducir que se trata de un espacio terrenal, el cual por cierto, es también un espacio sagrado, ya que es un templo. Así pues, las pinturas de Luis Juárez proyectan una visión mistagógica del matrimonio de María y José.

Los sacerdotes, personajes que, como ya he apuntado anteriormente son imprescindibles en las representaciones de los Desposorios de la Virgen porque en la tradición católica la presencia de un testigo calificado es indispensable, Luis Juárez los representa invariablemente como sumos sacerdotes, ancianos y barbados, puestos de pie y tomando las manos derechas de los contrayentes. Los exhibe con todos los atributos que corresponden a un sumo sacerdote hebreo: tienen efod, pectoral, manto, túnica larga, mitra, diadema y faja. Sin embargo, la forma del efod tiene un gran parecido con la de la casulla y la túnica larga recuerda al alba. A las mitras las muestra únicamente de forma de lúnula o de media luna, peculiaridad que aparece y predomina en Europa a partir del siglo XVI y a las túnicas largas les añade una decoración que consiste en numerosos ojos humanos, en lo cual muy probablemente siguió a algún artista italiano, puesto que el único pintor europeo del que tengo noticia que incluya esa característica es el Rosso Fiorentino, quien salpica de ojos humanos la túnica sacerdotal en sus *Desposorios de la Virgen* de 1523 de la Basílica de San Lorenzo en Florencia, Italia.¹⁵ Esta característica los relaciona con Dios, quien todo lo ve. Efectivamente, hay una clara conexión visual y simbólica del sumo sacerdote con Dios Padre, sobre todo por el hecho de ser sumo sacerdote y por ser el testigo calificado que ejecuta la voluntad de Dios. Además de ser la figura más imponente, ser anciano y ser barbado ya que a Dios Padre siempre se le representa así.¹⁶ Cualidad que se ve reforzada por el hecho de que en el espacio celestial del rompimiento de Gloria está comprendida la cabeza del sacerdote. En los *Desposorios* ubicados en la Parroquia de Atlixco y en los que están en la colección del Museo de Arte de Davenport (núms. 1 y 3) el sacerdote dirige su mirada hacia el espectador y en su cuadro que se encuentra en León, Guanajuato, el sacerdote observa la imposición del anillo (núms. 2). En las dos primeras obras, el sacerdote compromete al espectador como testigo del prodigio que se está llevando a cabo, ya que éste no sólo testifica el matrimonio sino que también observa la realidad sobrenatural que lo envuelve, en la que de manera explícita se manifiesta la voluntad de Dios.

La figura de San José que Luis Juárez nos presenta es la más vanguardista de su tiempo. San José es un hombre joven y de semblante muy semejante al propio de Jesucristo, que es la fisonomía que comenzó a prevalecer para el Santo a partir del siglo XVI en Europa y sobre todo en España. Lo muestra de personalidad dócil y obediente a la

¹⁵ Vide nota 77, capítulo IV.

¹⁶ Vide, nota 80, capítulo IV.

voluntad de Dios de desposarse con María. Vestido con amplio manto rojo u ocre y túnica semicorta de color verde y con sandalias.¹⁷ Siempre de pie, al lado derecho del sacerdote y en posición de tres cuartos ante el espectador. En las tres obras lleva como atributo una larga y delgada vara coronada por pequeñas y blancas flores de almendro. En ninguna de



Ilustración 49. Peter Paul Rubens (1577-1640), *El matrimonio de María de Médicis*. 1622-25. Óleo/lienzo. Museo del Louvre, París, Francia. (Rita de Angelis, "Rubens" en *Maestros de la pintura*, t. 2, cap. 7, p. s. n.)

las pinturas desciende sobre la vara josefina el Espíritu Santo en forma de blanca paloma, sin embargo esta vara lo identifica como el elegido (*Nm.* 17, 23) y como descendiente de David (*Is.* 11, 1). Dado que no hay elementos narrativos en estas imágenes y por el sentido mistagógico con el que están realizadas, creo que sería inadecuado considerar a la vara josefina como un resabio legendario, ya que enturbiaría el mensaje mistagógico de las mismas. Si fuera éste el caso, habría que preguntarse el objetivo por el que el artista podría haberlo incluido, ya que sería el único elemento narrativo presente en ellas. Creo que es más acertado considerar a esta vara como un atributo de gran significación simbólica con bases bíblicas que lo contemplan como signo profético de elección divina y distintivo dinástico que sólo como una señal milagrosa de origen legendario.

A la Virgen María la representa invariablemente como una jovencita cándida de rostro dulce y apariencia angelical. De tez blanquísima pero con las mejillas sonrosadas y su cabello extendido de color castaño claro y suavemente rizado. De cara ovalada y con frente grande y convexa. Ojos grandes, cejas delgadas,

curvilíneas y bien delineadas, su nariz fina y recta y su boca pequeña, carnosa y delicada. De constitución física mediana o más bien alta. Ella ejemplifica el prototipo de belleza de la época, afianzado sobre bases teológicas puesto que por la semejanza que presenta la apariencia física de María en las diversas obras de Luis Juárez nos damos cuenta de que es una fisonomía arquetípica que de manera alegórica expresa su belleza espiritual.¹⁸

¹⁷ La túnica corta identifica a San José como un hombre trabajador, puesto que históricamente los judíos pobres vestían con túnicas cortas: "Los ricos, los sacerdotes, los funcionarios, llevaban un vestido exterior de corte más elegante, es decir, un vestido bastante largo y esbelto, con mangas amplias y largas; en general, los vestidos de los ricos eran más largos que los del pueblo, atado a las exigencias de su trabajo." (M. Làconi, "Usos y costumbres palestinos en tiempos de María." *Enciclopedia Mariana Theotócos*", p. 140.

¹⁸ Cfr. J. R. Ruiz Gomar, *op. cit.*, pp. 117-118. De acuerdo con la Dra. Elisa Vargas Lugo esta idealización de la belleza en las representaciones de personas santas es una consecuencia de los dictados del Concilio de Trento:

"Otra de las causas que dieron forma al arte novohispano, tan importante como el concepto escolástico, fueron los cánones emitidos por el Concilio de Trento, en su sesión XXV de 1563, respecto a la producción y culto de las imágenes sagradas. El concilio resumió en cuatro puntos esenciales que aplicaban a la pintura y a la escultura el criterio eclesiástico acerca de la creación artística: "honestidad" en la representación de las imágenes y los adornos que se emplearan para eliminar figuras provocativas o deshonestas y apócrifas; "censura absoluta" para las imágenes supersticiosas; énfasis en la función "didáctica" de la pintura, dedicada a

Únicamente en el cuadro que se encuentra en la colección del Museo de Arte de Davenport (núm. 3) una diadema ciñe su cabeza confiriéndole mayor dignidad y tiene aureola, al igual que San José. Tanto San José, como ella se muestran respetuosos con la voluntad de Dios y aceptan gustosos el desposorio. En las tres obras del artista María está ubicada del lado izquierdo del sacerdote, puesta de pie y de tres cuartos ante el espectador. En la primera y en la tercera pintura la muestra vestida con lujosa túnica larga de color rosa salmonado y adornada con pedrería. Solamente en la segunda obra la presenta ataviada con túnica sencilla. Siguiendo la tradición italiana, en las tres obras tiene puesta una rica diadema de oro y pedrería que sostiene el transparente velo que lleva sobre su cabeza. En todas la engalanó con un gran manto azul con brocados. Las vestiduras de María y José se encuentran representadas “a la romana”, que es la forma que surgió cuando menos desde el siglo XIV en Italia y que predominó en toda Europa desde el siglo XVI.¹⁹ Al parecer, sólo en la imagen del Museo de Arte de Davenport (núm. 3) presenta aureola o nimbo. En sus tres obras, María y José bajan la mirada y ven hacia la imposición del anillo.

Los únicos testigos que están presentes en los desposorios son seres celestiales y divinos: ángeles niños y Dios mismo. Luis Juárez plasma de manera muy contundente la presencia de Dios. En su lienzo que se conserva en la Parroquia de Atlixco y en el que está en León, Guanajuato, expresa la presencia divina por medio de caracteres hebreos que despiden un gran resplandor y por dos manos que brotan entre las nubes y toman a los contrayentes por los hombros.²⁰ Cabe señalar que este símbolo de las manos para representar a Dios es una novedad dentro de la iconografía de los Desposorios de la Virgen, puesto que como ya comenté en su oportunidad, en la pintura europea Dios Padre es

la instrucción; afirmación del "valor simbólico", puesto que el honor que se rinde a las imágenes "... se refiere a los originales representados en ellas [...] cuya semejanza tienen". De esta manera, aunque el Concilio de Trento no se propuso crear un estilo, inevitablemente provocó el desarrollo de un ideal de belleza sagrada que en la Nueva España fue comprendido y expresado cabalmente, pues se trató siempre de crear -con ayuda de elementos simbólicos- imágenes que expresaran los valores morales de las personas representadas o, dicho de otra manera, presencias espiritualizadas de personas y no sus retratos físicos. Las señas particulares de los rostros se perdían, se universalizaban y ajustaban a los cánones del ideal de belleza sagrada tridentino.” (E. Vargaslugo, "Introducción al arte colonial", en *Historia del Arte Mexicano. Arte Colonial I*, t. 5, pp. 617-618).

¹⁹ Elisa Vargas Lugo señala que “siguiendo las informaciones de Manuel Trens, [*María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, p. 42] se puede decir que en el arte románico la imagen de María luce dos tipos principales de atuendo: o bien conservando la indumentaria clásica latina, con túnica y manto de sencilla elegancia, o bien como reina o emperatriz, engalanada con regias vestiduras enojadas. Estas dos maneras de representarla rebasaron los límites del primer milenio y puede decirse que continuaron en uso a través de los siglos.” Elisa Vargas Lugo, “La vida de María” en Elisa Vargas Lugo *et al.*, *Juan Correa. Su Vida y su Obra. Repertorio pictórico*, t. IV, primera parte, p. 77. Asimismo, afirma que la pintura mariana novohispana “es un arte mariano de carácter plástico local, que, en términos generales reservó los atuendos lujosos –vestidos de brocados y adornos de joyería- para muchas de las numerosas imágenes marianas de culto, tales como Nuestra Señora del Rosario, Nuestra Señora de Balvanera, etcétera y reservó el vestuario clásico –túnica y manto- para vestir a María.” *Ibidem*, pp. 77-78.

²⁰ “En señal de aprobación divina, dos misteriosas manos abrazan a la pareja.” (J. R. Ruiz Gomar, *op. cit.*, p. 141). La mano es un símbolo aceptado desde los comienzos del cristianismo para representar a Dios: “En los primeros días del arte cristiano los creyentes no solían pintar el rostro de su Dios: en cambio, indicaban la presencia del Todopoderoso mediante una mano saliendo de una nube que ocultaba la terrible y gloriosa majestad de Dios, que "no verá hombre ninguno sin morir." (*Éxodo 33*, 20). El origen de este símbolo se halla en las frecuentes referencias de la Escritura a la mano o al brazo del Señor, símbolos de Su omnipotente voluntad.” (G. Ferguson, *op. cit.*, p. 57).

representado por la figura de un anciano venerable. En su cuadro que se encuentra en la colección del Museo de Arte de Davenport las manos divinas también aparecen, pero en lugar de los caracteres hebreos se halla una radiante paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo. Aunque esta inclinación por resaltar tan categóricamente la presencia de Dios en el enlace de María y José pueda explicarse en el hecho de que en los textos de la vertiente del *Protoevangelio de Santiago* se consulta a Dios mismo para asignar un esposo a María, es más importante el afán por darle mayor dignidad y sentido mistagógico al evento. Hacer patente que el matrimonio se realiza por la absoluta complacencia y voluntad de Dios.

Acerca de la forma en que Luis Juárez pone de manifiesto que María y José están desposándose, es interesante advertir que no reproduce el signo sacramental, que es el de la unión de las manos derechas sino que, como ya expliqué, representa la bendición nupcial y sigue el modelo italiano, esto es, el de la imposición del anillo. Sin embargo, lo que no concuerda con el ritual del sacramento del matrimonio, en el que la sortija nupcial es impuesta en el dedo anular de la mano izquierda de la novia es que en sus obras el anillo es impuesto en el dedo anular de la mano derecha. Defecto éste que ya había sido manifestado en las pinturas italianas de Giotto y Taddeo Gaddi. Quizá el origen del error se deba a que los artistas sólo mudaron la acción de estrechar las manos por la de la imposición del anillo sin variar las manos en cuestión, pero posiblemente también se debe a la mezcla de ritos matrimoniales católicos y judíos, ya que aunque sobre todo a partir del siglo XVI se enfatiza que el desposorio de María y José es matrimonio sacramental igualmente está considerado dentro de la tradición hebrea.

En las representaciones que siguen a las de Luis Juárez, que son las de dos artistas formados en España, Luis Lagarto (núm. 5) y Marcos Maestre (núm. 6), el tipo de composición se mantiene igual, pero varía notablemente el escenario en donde se desarrolla el desposorio, pues en ambas predominan los elementos arquitectónicos y no hay ningún espacio celestial. Al parecer, en las dos obras el enlace se realiza al frente del templo, como ocurre en el grabado de Alberto Dürero. Este punto del escenario identifica a estas imágenes más con Europa que con la Nueva España. Sobre todo a la de Luis Lagarto. Sin embargo, es importante advertir que a diferencia de Luis Juárez y de Luis Lagarto, Marcos Maestre jamás trabajó en la Nueva España, sino que sólo envió sus trabajos desde el Viejo Mundo. En fin, lo importante de estas dos obras es resaltar el carácter sacramental de la unión de María y José y mostrar la liturgia del matrimonio de manera precisa. No muestran la dimensión sobrenatural del sacramento pero sí que se realiza con toda corrección canónica.

Los sacerdotes son esencialmente semejantes a los presentados en las obras de Luis Juárez. La figura de San José en cambio, muestra algunas variantes. En la ilustración miniada de Lagarto, los cambios más notorios que se aprecian son que San José lleva el cabello corto y sus vestiduras son ricas y elegantes, además de que el color de su manto es de un color rojo muy encendido. Asimismo, en la obra de Maestre su túnica es azul. Tanto en la ilustración de Lagarto como en el bordado de Maestre, San José tiene aureola y no

concentra su atención en las manos sino que dirige fijamente su mirada hacia los ojos de su consorte.



Ilustración 50. Anónimo. *Matrimonio de Margarita de Anjou (1429-82) y Enrique VI (1421-71) de Inglaterra.* Grabado, Museo Británico. (G. Tabouis, *La mujer en la historia*, p. 89).

La Virgen María difiere principalmente en su carácter, pues en las obras de Juárez presenta una dulzura e inocencia de las que carece en las imágenes de Lagarto y Maestre. Otrosí, en la ilustración de Lagarto se muestra audaz, puesto que ve firmemente a San José. En las obras de Lagarto y Maestre tiene aureola, su cabello está cubierto por un velo y sus vestidos son muy sencillos.

Los testigos son los personajes que presentan el mayor número de diferencias en relación con las obras de Luis Juárez. En la ilustración de Lagarto solamente son hombres los que atestiguan el enlace y en el bordado de Maestre hay cuatro hombres y una mujer. Es posible que esta mujer y un hombre que se encuentra en el extremo izquierdo personifiquen a Santa Ana y a San Joaquín. Ahora bien, en ninguna de estas dos obras hay

alguna manifestación divina o cualquier presencia celestial.

Por último, es importante resaltar que en estas dos obras el signo que simboliza el enlace matrimonial de María y José es el de las manos derechas entrelazadas y no el de la imposición del anillo. En la ilustración de Lagarto el sacerdote bendice la unión. Esto es, que son representaciones del sacramento matrimonial y no de la bendición nupcial, que es lo que se ve en las obras de Luis Juárez.

En el caso de estas obras es conveniente tener en cuenta que es manifiesto que no hay influencia de las obras de Juárez en las de los otros dos artistas ni viceversa. Por su parte, Marcos Maestre era un bordador sevillano que trabajó en España y, como ya mencioné antes, sólo envió sus trabajos a la Nueva España y Luis Lagarto era un artista que ya estaba activo desde *ca.* 1580, cuando la primera obra de Luis Juárez es de 1610. Por ello, cronológicamente Lagarto pertenece la segunda generación de pintores novohispanos y Juárez es de la tercera generación.

Entre las obras subsiguientes a éstas, que ya pertenecen al periodo barroco, destaca primordialmente la de Sebastián López de Arteaga (núm. 7), la que es de una importancia capital debido a que en varias de las pinturas que le siguieron se reproduce el modelo fijado por ella. Pues bien, esta imagen es heredera de las características generales de las pinturas de Luis Juárez: fondo prácticamente neutro en el que apenas se distinguen algunos elementos arquitectónicos y en el que mayormente resalta un extenso rompimiento de

Gloria: los personajes principales se encuentran dispuestos en composición frontal-piramidal y están en idénticas posiciones; análoga figura del sacerdote en la que inclusive su túnica larga tiene ojos estampados, aunque en la pintura de López de Arteaga la figura sacerdotal está aún más asociada con un apariencia episcopal por el color rojo de sus vestiduras; San José presenta la fisonomía reconocida para Cristo y la Virgen muestra el mismo ideal de belleza; los testigos son únicamente seres celestiales: Dios y los ángeles; y finalmente, la forma de indicar el enlace es por medio de la imposición del anillo.

Las diferencias que existen entre estas composiciones son más bien particulares. Por ejemplo, para resaltar la presencia divina en las obras de Luis Juárez aparecen unas manos que brotan de entre las nubes del rompimiento de Gloria y abrazan a los contrayentes, en cambio, en la de López de Arteaga la concurrencia de Dios es señalada únicamente por pretendidos caracteres hebreos que surgen del brillante núcleo del rompimiento de Gloria, lo cual también ocurre en los dos primeros cuadros de Luis Juárez (núms. 1 y 2). Asimismo, en la obra de López de Arteaga son más numerosos los ángeles que asisten al desposorio que en las de Juárez y cuatro de ellos son adolescentes, los que además tocan instrumentos musicales. Acerca de las figuras del sacerdote, San José y la Virgen, en la obra de López de Arteaga estos personajes se muestran más recios y gallardos. Con respecto a la vara milagrosa de San José también hay variaciones: en la pintura de López de Arteaga, la vara no sólo presenta flores de almendro como en los lienzos de Luis Juárez, sino que además están intercaladas flores de otros colores y azahares. Por último, un punto iconográfico que sí difiere de manera esencial de las obras de Luis Juárez es que en la pintura de López de Arteaga el Espíritu Santo, en la forma de una paloma blanca, desciende hacia la vara de San José, lo cual no sucede en ninguno de los lienzos de Juárez, pues aunque en el cuadro de este artista que se encuentra en la colección del Museo de Arte de Davenport (núm. 3) sí aparece el Espíritu Santo, no se dirige hacia la vara sino que preside el enlace matrimonial. Sin embargo, como ya he mencionado en numerosas ocasiones, la vara florida en combinación con el Espíritu de Dios que reposa sobre ella conforman el signo profético de Jesucristo, (*Is. 11. 1-3*) con lo que se remarca que San José es descendiente de David y ascendiente dinástico de Cristo.

En relación con las obras de Luis Juárez, en las demás imágenes de los desposorios de la Virgen sucede lo mismo que con la de Sebastián López de Arteaga: permanecen ciertas características generales compositivas, pero también hay algunas diferencias de mayor o menor importancia iconográfica. Es importante señalar que lo que más difiere del modelo iconográfico de Luis Juárez es el punto clave para simbolizar el enlace. Efectivamente, en muchas de las representaciones el casamiento se significa visualmente por medio de la unión de las manos derechas y no a través de la imposición del anillo. Empero, es importante apuntar que la mayoría de los artistas renombrados reproducen el signo de la imposición del anillo, como es el caso de Baltasar de Echave y Rioja (núms. 13 y 14) o Cristóbal de Villalpando (27-29), etc., aunque también hay autores como Juan Sánchez Salmerón que representaron ambos símbolos (*vide* núms. 19, 21 y 22), y otros como Juan Correa que prefirieron reproducir únicamente la unión de las manos (núms. 31, 33-34).



Ilustración 51. Pinturicchio, (1454-1513). *Matrimonio de Federico III y Leonor de Portugal* (detalle). Siena, Italia, Librería Piccolomini. (V. Chirone, *Moderna Enciclopedia Femenina*, t. 1, p. 196).

Los tipos de escenarios que predominan en el mayor número de imágenes son los propuestos por Luis Juárez consistentes en un fondo neutro o con muy pocos elementos arquitectónicos y un gran rompimiento de Gloria. En los que tienen fondo neutro, sólo por medio de un piso alfombrado o sin alfombrar se da a entender que el lugar en donde ocurre el desposorio es un espacio terrenal, aunque ambiguo (v. gr. núms. 10, 12, 16, 24 - 25). Y el otro modelo, que se observa en su obra que se conserva en la colección del Museo de Arte de Davenport (núm. 3) es el que está conformado por un fondo con elementos arquitectónicos pero de carácter un tanto impreciso y en el que algunas veces se orilla a suponer que la escena está ubicada en el presbiterio del templo (v. gr. núm. 21.) y otras en la entrada (v. gr. núms. 7, 18 y 22), de acuerdo con los lineamientos litúrgicos para celebrar el matrimonio y la bendición nupcial.

Igualmente, de manera altamente preponderante, extensa y muy relevante dentro de las composiciones, aparecen los rompimientos de Gloria desde las obras de Luis Juárez hasta las de Juan Correa (v. gr. núms. 7-10, 12-15, 19, 21, 22, 24-30, 33-34). En algunos de ellos surge el Espíritu Santo: v. gr. en la pintura atribuida a López de Arteaga que se localiza en el Museo Regional de Guadalajara (núm. 10), en la de Pedro Ramírez (núm. 12) y en la de Juan Sánchez Salmerón que se conserva en las Vizcaínas (núm. 19), etc. Y en otros aparecen caracteres hebreos, como sucede en la obra de Baltasar de Echave y Rioja que se encuentra en Churubusco (núm. 14). Sin embargo, queda claro que en ambos modelos, con fondo neutro o con pocos elementos arquitectónicos, lo que es de vital importancia es mostrar la visión mística del enlace de María y José. La tendencia general es incluir un rompimiento de Gloria en las representaciones, con lo que se le da gran fuerza mistagógica al evento, ya que quedan revelados los alcances sobrenaturales del matrimonio de María y José.

En todas las obras estudiadas los sacerdotes están ataviados con la indumentaria de los Sumos Sacerdotes judíos, siendo el modelo presentado por Luis Juárez el que predomina y en el que está patente la asociación visual y simbólica con la figura episcopal y con la de Dios Padre. Los elementos más significativos y que aparecen de manera constante son la mitra con forma de lúnula, la túnica larga estampada de ojos, el efod con brocados y semejante a una casulla pequeña y la túnica corta con campanillas, la cual a veces está confundida con el efod. Salvo el relieve anónimo del retablo de la Iglesia de Otcutzcab, Yucatán, en el que el sacerdote tiene su barba negra, en todas las demás imágenes se le representa anciano, al igual que en los lienzos de Luis Juárez y en conformidad con la ya apuntada identificación con la figura de la Dios Padre.

Con excepción de las obras anónimas de San Francisco de Tlaxcala (núms. 24 y 25), San José está situado del lado izquierdo, esto es, a la derecha del sacerdote. Invariablemente es representado con la apariencia vanguardista de un hombre joven y con fisonomía semejante a la de Cristo. Se le muestra barbado y de cabello largo. De personalidad un tanto apocada pero humilde, es en la ya comentada obra de Sebastián López de Arteaga donde se le exhibe con mayor gallardía (núm. 7). Salvo algunas imágenes finiseculares, aparece sencillamente vestido con su túnica semicorta verde y su gran manto ocre. Usa sandalias o botines. Ahora bien, en el mayor número de obras tiene vara florida, la que usualmente es de flores de almendro, aunque también hay imágenes en las que además hay rosas y azahares (núms. 7, 8 y 9).

En el caso de la Virgen María, a la inversa de San José, salvo las dos pinturas anónimas de San Francisco de Tlaxcala, (núms. 24-25) está ubicada en el lado derecho, a la izquierda del sacerdote. Aunque siempre es representada muy joven, en ninguna obra revela la candidez y dulzura que proyecta en los lienzos de Luis Juárez. Su actitud es de recato, obediencia y aceptación de los designios divinos. Su posición es idéntica a la de las obras de Luis Juárez: tiene su cabeza inclinada y su mirada baja, recibiendo la bendición nupcial. Al igual que en los lienzos de Luis Juárez y de acuerdo con los cánones de la época se le muestra estereotipadamente hermosa: de complexión mediana y tez blanquísima, con delicado rostro ovalado de finos rasgos, ojos grandes, nariz recta y boca pequeña y carnosa. Con excepción de las obras de Sánchez Salmerón en las que varían los colores de sus vestiduras, en las demás está aderezada como en los óleos de Luis Juárez, con larga túnica rosa y amplio manto azul. En muchas de ellas también está ricamente adornada. En todas las imágenes sostiene con su mano izquierda su manto y la derecha la alarga para que San José le imponga el anillo o para estrecharla con la de él.

Los personajes que atestiguan el desposorio son los que cambian más de una composición a otra y de ellos depende, en gran medida, la apreciación iconográfica de la escena. Si los testigos sólo son seres angelicales hay más énfasis en el misterio sacramental, pero si entre los testigos hay varones con varas secas hay mayor dependencia hacia las narraciones legendarias. En cambio, si sólo se encuentran como testigos mujeres y hombres no relacionados con las leyendas su función tiene un sentido canónico y litúrgico. En la mayoría de las obras predominan los ángeles. En muchas solamente hay ángeles como testigos (núms. 1-3, 7-9, 24-25, 27). Hay otras versiones en las que aunque haya ángeles, los testigos están conformados principalmente por los pretendientes derrotados y las doncellas que acompañan a María (*v. gr.* núms. 10, 13). Asimismo, también hay ángeles junto a testigos que no son los pretendientes ni las doncellas de las leyendas, sino sólo testigos y damas acompañantes (núms. 15, 22 y 31). También hay obras en las que sólo hay este último tipo de testigos (*v. gr.* núms. 5-6, 11, 14-15, 19, 21, 33-34). En ciertas obras hay únicamente damas y pretendientes (*v. gr.* núm. 29), en algunas no hay ángeles (*v. gr.* núms. 11 y 12); en otras los testigos sólo son hombres (*v. gr.* núms. 5 y 14) y únicamente en muy pocas no hay testigos, como son el óleo anónimo de la Iglesia de la Soledad en la ciudad de Puebla (núm. 16), el relieve anónimo de la Iglesia de Oztcutzcab, Yucatán (núm. 18) y la obra del Museo de la Basílica que ostenta la firma de Villalpando (núm. 30).

Es interesante observar que al contrario de lo que sucede en la mayoría de las imágenes europeas, sólo en algunas de las obras novohispanas estudiadas están representadas las figuras de San Joaquín y Santa Ana, puesto que al parecer únicamente se encuentran en una composición de hechura española, que es el bordado del maestro sevillano Marcos Maestre (núm. 6), en la obra de Sánchez Salmerón que se encuentra en la Parroquia de San Miguel Arcángel (núm. 22) y quizá en la pintura atribuida a Antonio Rodríguez de la sacristía de la Iglesia de San Juan Bautista en Coyoacán (núm. 25). Igualmente, es importante resaltar que hay una imagen en la que muy posiblemente los testigos que presencian el enlace son los donantes de la obra. Se trata del lienzo de Pedro Ramírez que se localiza en la Catedral de Guatemala (núm. 12).

La asistencia de Dios en las imágenes es mostrada por medio de manifestaciones de las dos primeras personas de la Santísima Trinidad: por el Padre Eterno y por el Espíritu Santo. Éste es invariablemente revelado bajo la apariencia de una radiante paloma blanca (*v. gr.* núms. 15, 19, 22, 24-31, 33-34)), y en cambio, el Padre es identificado por medio de unas manos que salen de entre las nubes (*v. gr.* núm. 24) o por la figura de un hombre anciano (*v. gr.* núms. 15, 24 y 25) o por caracteres hebreos (*v. gr.* núms. 1-3, 7-9, 14, 27-29).

Es muy revelador el marcado interés de los artistas por demostrar la presencia de las dos Divinas Personas en el matrimonio de la Virgen María con San José. Inclusive, en muchas obras aparecen incluidas de manera simultánea (*v. gr.* núms. 15, 24-25, 27-29). Asimismo, en algunas imágenes, como la anónima que se localiza en el retablo lateral de la Iglesia de San Francisco de Tlaxcala (núm. 24) se duplican los elementos que hacen patente la presencia de Dios Padre. El autor no sólo representa las figuras del Espíritu Santo y la del Padre, el cual aparece como un anciano venerable, sino que además añadió las manos divinas que surgen de las nubes, con lo que reiteró la presencia del Padre Todopoderoso. Lo mismo sucede en varias de las imágenes en las que al mismo tiempo que están los caracteres hebreos también se encuentran las manos de Dios. Igualmente, no hay que olvidar que la figura del sumo sacerdote está relacionada visual y simbólicamente con Dios Padre.

El Espíritu Santo suele presentarse en dos puntos muy significativos. Presidiendo la unión emergiendo del espacio celestial del Rompimiento de Gloria o dirigiéndose hacia la vara josefina. Son más numerosas las imágenes en las que el Espíritu Santo preside el enlace matrimonial (*v. gr.* núms. 3-4, 10-13, 15, 19, 22, 24-26, 30-31, 33-34)) que aquéllas en las que se dirige hacia la vara de San José (*v. gr.* núms. 7-9, 27-29). En ambos sitios su manifestación tiene un sentido teológico fundamental. En el primer caso su función consiste en bendecir el enlace ya que al aparecer en lo alto, sobre las manos entrelazadas, nos muestra la expresa voluntad de Dios porque se lleve a cabo el matrimonio de María con San José, además de revelar la protección divina sobre el sagrado enlace.

En el segundo caso nos recuerda la profecía mesiánica de *Isaías* (11, 1), y resalta a San José como descendiente de David y antecesor dinástico de Cristo. Aunque en ciertas obras la presencia del Espíritu Santo dirigiéndose hacia la vara de San José pudiera ser un

resabio narrativo y una proyección de la historia apócrifa de la elección divina de San José como esposo para la Virgen, lo que por tanto estaría relacionando a la escena de los desposorios con las narraciones del evangelio apócrifo del *Libro sobre la Natividad de María* y de los textos derivados de éste, hay que tener en cuenta que es precisamente a partir de esta misma leyenda en la que se le conecta con la profecía de *Isaías*, lo que de igual forma le da al hecho dimensión trascendental con un sentido teológico específico, que es el ya mencionado de señalar a San José como el elegido por ser descendiente de David.

Finalmente es curioso consignar que la participación del Espíritu Santo como presidente del enlace matrimonial trascendió de las imágenes de los Desposorios de la Virgen a las representaciones de otros esponsales. Tal es el caso de la pintura anónima que erradamente se atribuyó a Luis Juárez y que también incorrectamente se consideró como representación de los Desposorios de la Virgen, la cual más bien está escenificando la unión matrimonial de Santa Cecilia con San Valeriano (*vide* núm. 4). En ella, el Espíritu Santo bajo el aspecto de una paloma blanca preside el enlace, que está simbolizado por la unión de las manos derechas. Lo mismo sucede en otra pintura anónima del siglo XVIII llamada *El huerto del Carmen*, en la que está representado el desposorio de Jesucristo con un alma religiosa. Aquí, además de que el matrimonio también está simbolizado por la unión de las manos derechas, el Espíritu Santo aparece bajo el aspecto de una paloma blanca que desciende del cielo en dirección de las manos entrelazadas del Niño Dios y de una monja profesa, envuelto por un haz de luz dorada que surge del empíreo y se abre paso por entre las nubes.²¹

Por último quiero remarcar que la manera en que está tratado el tema de los desposorios de la Virgen desde el principio y en general durante todo el siglo XVII en la pintura novohispana no es la de mostrar un pasaje legendario, aunque en algunos casos haya ciertas características que evidencien la influencia emanada de las historias apócrifas y de las derivadas de éstas. No hay que olvidar que el tema tiene sustento bíblico y peso teológico, es decir, es un hecho que forma parte de la historia de la salvación, no sólo es un suceso legendario. Además, en realidad en las historias apócrifas no se describe el matrimonio de María con José, sino que sólo se narra la elección milagrosa de éste como esposo de la Virgen. Más aún, ni siquiera el aspecto histórico del tema en cuanto tal tiene peso en las representaciones, sino que lo único que interesa es expresar el misterio litúrgico del sacramento y hacer visible la acción divina que santifica al matrimonio de María y José.²²

²¹ Esta obra aparece reproducida en: X. Moyssén, "La pintura del siglo XVIII", en *Historia del Arte Mexicano. Arte Colonial IV*, t. 8, p. 1066. No se señala su ubicación.

²² Como señala Ildelfonso Herwegen, en "los mismos hechos del Nuevo Testamento no es el suceso histórico, sino la idea redentora que en él se manifiesta, lo que, en última instancia, tiene importancia religiosa. [...] "Hemos escuchado el hecho; busquemos el Misterio". Ildelfonso Herwegen, "Arte cristiano y misterio" en *Iglesia, Arte Misterio*, pp. 80-81. Asimismo, Juan Plazaola señala que las imágenes que tratan sobre pasajes históricos de la Redención deben "evocar la historia de la salud del mundo sin recurrir para ello a un realismo 'fotográfico', que atraería la atención a lo puramente exterior y epidérmico del misterio cristiano. Su mundo es el realismo *sacramental*, más que un naturalismo histórico." *Arte sacro actual*, p. 314.

Las imágenes novohispanas primigenias que sirvieron de modelo para las que se hicieron posteriormente, como las de Luis Juárez e incluso la de Sebastián López de Arteaga del Museo Nacional de Arte, no tienen un solo detalle de origen narrativo y están enfocadas a presentar la visión mística del evento. El creyente observa en ellas sobre todo el entorno sobrenatural que rodea al hecho, es decir puede ver la realidad invisible del matrimonio más importante, perfecto y ejemplar de toda la historia de la cristiandad, del paradigma de todo matrimonio cristiano y reflejo de la alianza entre Cristo y la iglesia.

En algunas de las obras posteriores sí llegaron a representarse elementos narrativos, pero siempre teniendo mayor peso el sentido mistagógico, como la de Cristóbal de Villalpando que pertenece a la colección del Museo Nacional de Arte (núm. 28), en la que hay pretendientes con sus ramas secas, pero éstos permanecen en segundo plano, sin robar atención, la cual está centrada en la bendición nupcial y su entorno místico. Asimismo, también hay artistas que siguieron fielmente el modelo mistagógico sin incluir detalles narrativos, como Juan Correa en todas sus obras. Por el contrario, no hay ni una sola obra en la que predomine el contexto narrativo sobre el mistagógico.

Las imágenes novohispanas cumplen con la función religiosa de transcribir de manera sensible por medio del lenguaje iconográfico y litúrgico un acontecimiento histórico de la salvación.²³ En general, no muestran una intención narrativa ni tampoco se observa en ellas elementos legendarios. Por el contrario, el tema está tratado con una visión no sólo muy distante de los apócrifos, sino incluso contraria, ya que las imágenes muestran una visión *mistagógica*, doctrinal y canónica del hecho, el cual está representado en cuanto a su dimensión sacramental, alegórica, tropológica, histórica y anagógica.

Aunque en principio estas imágenes son del tipo conocido como descriptivo-narrativo y su lugar en el templo es el de preparar a la imagen cultural, muestran ciertas características que corresponden a esta última. Como por ejemplo, el que en ellas el tema esté tratado de manera lacónica, no presentando más que los detalles indispensables, al igual que el ser estáticas en cuanto a que se desclavan del tiempo para fijarse en la eternidad y exhibir a los personajes de frente, nunca de perfil. Y sobre todo, el que representen el rostro sempiterno del suceso histórico descubriendo “su sentido dogmático y su rango en la cadena de sucesos de la economía de la salvación”,²⁴ presentando además la dimensión sobrenatural del evento, particularidad básica de la imagen de culto, “dirigida a la trascendencia, o, dicho más exactamente, [pareciendo] venir de la trascendencia”.²⁵

²³ Cfr. Juan Plazaola Artola, *Historia y Sentido del Arte Cristiano*, p. 4.

²⁴ Juan Plazaola Artola, *Arte Sacro Actual*, p. 312. Cfr. pp. 312-315.

²⁵ Romano Guardini, “Imagen de culto e imagen de devoción”, en *La esencia de la obra de arte*, p. 20.

**INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO DE OBRAS
NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVII**

El presente catálogo está constituido por representaciones del tema de "Los desposorios de la Virgen con San José" que fueron realizadas en la Nueva España durante el siglo XVII tanto por artistas anónimos como por artistas de renombre. Este registro no agota toda la producción artística sobre el tema pero es útil para conocer cuál es el primer esquema iconográfico que sobre tal asunto se consolidó en la Nueva España. Ahora bien, aunque los alcances de este trabajo no cubran toda la producción que fue hecha durante ese lapso de tiempo en todo el territorio novohispano sí se han consignado la mayoría de las obras más importantes y que mayor influencia ejercieron. Del paso del siglo XVII al XVIII sólo he incluido a las obras de los dos autores más representativos de periodo, que son Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, por la gran importancia que ostentan dentro de la creación pictórica novohispana.

Es oportuno señalar que se incluyeron obras que en realidad no representan a los *Desposorios de la Virgen con San José*, pero que en algún momento se tomaron como imágenes representativas del tema, por lo que tales imágenes están analizadas en este trabajo y se explican los motivos por los que es un error referirlas con esa denominación, esto es, el objetivo ha sido esclarecer la cuestión y dar luz sobre los temas que en realidad sí están representando.

La mayoría de las obras estudiadas fueron apreciadas *in situ* y sólo algunas fueron valoradas a través de ilustraciones aparecidas en la bibliografía o por reproducciones fotográficas facilitadas por el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar y por el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La cronología de la catalogación está elaborada sobre todo con respecto a la cronología de los autores y considerando, cuando es posible, la de las obras. El análisis de cada representación está hecho por medio de una ficha que consta de 13 puntos y cuyo contenido se examina como sigue:

1. *Nombre del autor y fechas de nacimiento y de muerte.* En los casos en los que se ignore el nombre del artista o que en la bibliografía consultada se indique que el autor es desconocido en la ficha se le denomina como "anónimo". También se indica si la obra está firmada y cómo lo está.

2. *Fecha en la que fue ejecutada la obra.*

3. *Técnicas o materiales con los que fue hecha la obra.*

4. *Medidas de la obra.* En primer lugar está anotada la altura de la representación y enseguida el largo. El criterio de medición está asentado sobre el sistema métrico decimal y las medidas se expresan con base en la unidad de longitud del metro: *m.*, por su sigla.

5. *Localización de la obra.* En este punto queda asentado el lugar en el que la representación se encuentra actualmente.

6. *Lugar de procedencia de la obra.* Se indica el sitio en donde estaba originalmente emplazada la obra.

7. *Ciclo o serie a la que pertenece la obra.* Generalmente, las imágenes de los desposorios de la Virgen eran realizadas para formar parte de algún conjunto temático como son la Vida de la Virgen o la Vida de San José, etc.

8. *Formato de la obra.* En este punto se hace mención de las formas que guardan los límites del espacio en donde están realizadas las pinturas, bordados, relieves, etc. La mayoría de las obras presentan formato rectangular con disposición vertical y formato rectangular con disposición horizontal. A este último se le nombra como "apaisado". También hay con forma de medio círculo, al que se le denomina como "medio punto".

9. *Composición.* Aquí se hace mención del esquema compositivo referido únicamente a la disposición del grupo ternario conformado por el sacerdote, San José y la Virgen con respecto al espectador. La figura del sacerdote es el eje que dirige al conjunto. La composición predominante es la llamada frontal-piramidal, nombre con el que se indica que en términos geométricos las figuras de los integrantes de este grupo ternario forman una pirámide. El sacerdote se encuentra al centro de los contrayentes y de frente al espectador, por lo que en las descripciones ya no se señala su posición.

10. *Descripción de la imagen.* El punto de referencia para señalar las posiciones de los personajes o de los objetos siempre es el espectador, a excepción de que se indique de otro modo. Se inicia con la revisión de la escena en donde se lleva a cabo el desposorio. A continuación se examina al sacerdote, tomando en cuenta su edad, apariencia, vestuario y actitud. Enseguida se analiza de la misma manera, pero añadiendo la posición, a San José y a la Virgen y por último se comenta a los testigos. En algunas ocasiones la presencia divina se expone cuando se estudia al escenario y en otras cuando se habla de los testigos. Lo mismo sucede con los ángeles.

11. *Fuente fotográfica.* Se señala la bibliografía de donde procede la ilustración que se presenta o, en su defecto, se indica el origen institucional o particular de esta misma. Cabe señalar que no fue posible conseguir fotografías de todas las obras, por lo que ocho de ellas carecen de ilustración.

12. *Bibliografía.* Mención de las obras en las que se habla sobre los artistas y sobre las imágenes aquí tratadas. Se ha procurado presentar el mayor número de títulos y por supuesto, las obras más importantes. La bibliografía se señala como sigue: Nombre del autor abreviado, título completo o, en su defecto, abreviado del libro, volumen y número de página. Las fichas bibliográficas completas aparecen en la bibliografía sumaria.

13. *Comentarios.* Reflexiones personales acerca de la obra, exaltando aquellos puntos que considero de mayor relevancia.

**CATÁLOGO DE LAS REPRESENTACIONES NOVOHISPANAS DE LOS
DESPOSORIOS DE LA VIRGEN CON SAN JOSÉ**

SIGLO XVII

1. *1. Luis Juárez* (ca. 1585-ca. 1636).
2. 1610-1625 (según Rogelio Ruiz Gomar en *Painting a New World*, p. 130).
3. Óleo sobre tela.
4. 2.47 x 1.70 m.
5. Sacristía de la Parroquia de Santa María de la Natividad, Atlixco, Puebla.
6. *Idem*.
7. Vida de la Virgen. Hace juego con una pintura de *La Virgen Niña educada en la fe por Santa Ana*.¹
8. Rectangular vertical.
9. Frontal piramidal.
10. Al parecer, el desposorio se realiza dentro de un interior, pues aunque el fondo es neutro, en el piso hay un tapete decorado muy ricamente. En la parte superior hay un rompimiento de Gloria, en cuyo centro aparecen inscripciones hebreas.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra de forma de lúnula, el pectoral de 12 piedras preciosas, el efod bordado de color dorado, su manto con orladura y la túnica larga de lino blanco decorada con ojos. Dirige su mirada al espectador con seriedad. Con sus manos toma las manos derechas de los contrayentes. Está parado sobre una plataforma.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y tiene su fisonomía muy semejante a la de Cristo. Su larga túnica es de color verde y su manto de color rojo. Lleva sandalias en los pies. Con su mano izquierda



¹ El Maestro Ruiz Gomar en su libro de *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, p. 162, n. 26. señala que esta obra había sido denominada por Manuel Toussaint como la *Educación de la Virgen* pero que él prefirió denominarla como *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen niña*. Sin embargo, hay que tener en cuenta el hecho de que en la época en que fue realizada esta obra la instrucción femenina no era algo esencial, como por el contrario sí lo era la educación en la fe, la cual era de importancia vital. Yo creo que la imagen muestra que Santa Ana instruye a María Niña en la religión y sobre todo le hace ver que en ella tendrán cumplimiento las profecías mesiánicas, como la de *Isaías*, 7, 14 y *Miqueas* 5, 2. Lo cual se refuerza por el hecho de que por encima de la figura de María se abre un rompimiento de Gloria en el que Dios Padre le envía a ella al Espíritu Santo. Por todo esto creo que es más correcto denominar a dicha imagen como *La Virgen Niña educada en la fe por Santa Ana*.

sostiene su vara florida de almendro y con la derecha va a darle el anillo a la Virgen. Su actitud es de humildad y se inclina con respeto hacia la Virgen.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y su tez es la más blanca. Su pelo es rubio y rizado y lo lleva suelto. Su manto azul cubre parcialmente su cabeza, se extiende por su espalda y la rodea cubriéndole el torso. Su túnica es de color rosa. Se inclina un poco en señal de humildad y obediencia.

A cada lado del rompimiento de Gloria hay dos angelitos que sobrevuelan la escena y arrojan flores. Abajo, en un segundo plano y a los lados de los personajes principales hay dos pares de niños o ángeles que ven hacia el exterior del cuadro.

De entre las nubes del rompimiento de Gloria aparecen dos manos que toman a María y a José por los hombros.

11. G. Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en la Nueva España (1557-1640)*, p. 141.

12. M. B. Burke, *Treasures of Mexican colonial painting: the Davenport Museum of Art collection*, pp. 17-20.

M. Díaz, *Arquitectura religiosa en Atlixco*, p. 54.

X. Moysén, "Sebastián de Arteaga, 1610-1652", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, pp. 32-33.

D. Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, *Painting a New World, Mexican art and life 1521-1821*, pp. 128-130.

J. R. Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, pp. 141-144.

M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 98.

M. T. Velasco de Espinosa, "Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana...", *Cuadernos de arte colonial*, núm. 2, pp. 42, 44.

13. De todas las obras de Luis Juárez esta interpretación gozó mucho tiempo de la primacía de considerarse como la primera versión conocida del tema, porque es la obra de la que primero se tuvo la certeza de que era de este artista. Desde esta inicial obra novohispana sobre el tema que nos ocupa ya van implícitas ciertas características y valores que perdurarán en la generalidad de las subsecuentes representaciones coloniales de los desposorios, como son la fisonomía y atuendo del sacerdote, el aspecto juvenil de San José y la presencia divina manifestada por medio de una paloma blanca presidiendo el enlace. Es interesante que aunque en la imagen estén incluidos solamente seres celestiales además de los tres personajes imprescindibles que son el sacerdote, la Virgen María y San José, lo que hace que el evento se desenvuelva básicamente en un ambiente celestial, también participa de la realidad terrena y actual, lo que se infiere por los pocos elementos arquitectónicos que presenta y sobre todo porque el sacerdote dirige su mirada penetrante y seria hacia el espectador, convirtiendo a éste en un perenne testigo.

Es muy probable que Luis Juárez se haya basado en un grabado de origen italiano para hacer sus propias composiciones, ya que hay dos características que permiten suponerlo así: La primera, es que prefiere representar la unión matrimonial a través de la imposición del anillo nupcial y no por el signo visible del sacramento, que es el de la conjunción de las manos derechas de los contrayentes, el cual es el que manifiesta preferentemente la voluntad de estos últimos de contraer matrimonio. En Italia, por conservarse la reliquia del anillo de la Virgen en la ciudad de Perusa, precisamente en la Capilla del anillo, se promovieron mayormente las representaciones de la imposición del anillo o alianza. Sin embargo este acto también impulsa la ceremonia de la bendición nupcial. La segunda es

que gusta de incluir grandes rompimientos de gloria en sus obras y de acuerdo con las obras europeas analizadas solamente es en las italianas en donde aparece esa peculiaridad.

Asimismo, es muy probable también que el grabado que sirvió a Luis Juárez como modelo haya sido del o posterior al siglo XVI, porque es a partir de ese momento es cuando se representa a San José joven y con la fisonomía reconocida para Cristo. Además de que no se pierde en grandes escenarios ni con muchos personajes.

2. 1. Luis Juárez (ca. 1585-ca. 1636).

2.

3. Óleo sobre tela.

4. 2.00 x 170 m. aprox.

5. León, Guanajuato.

6. Zacatecas, Zac.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El lugar en donde se lleva a cabo el desposorio es indefinido o neutro.

En la parte superior y central del cuadro se lleva a cabo un rompimiento de Gloria. En medio de dorados círculos concéntricos se encuentran unos signos que aparentan ser hebreos y que emiten luz. De la parte baja del rompimiento de Gloria y por entre las nubes brotan unas misteriosas manos que toman a María y a José por los hombros.



unas misteriosas manos que toman a María y a José por los hombros.

Rodeando por ambos lados al rompimiento se encuentran cuatro ángeles niños; dos de cada lado arrojando flores de colores rosa y blanco a la escena, tales como rosas, claveles, etc. Uno de estos ángeles ve el rompimiento de Gloria, dos ven la escena y el último ve hacia el exterior del cuadro.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra con forma de lúnula blanca con su diadema de oro. Lleva su pectoral de 12 piedras preciosas, su efod blanco con brocados dorados, su manto púrpura con brocados y orlado con campanillas y granadas y su túnica blanca decorada con ojos. Con sus manos toma las derechas de los contrayentes. Hacia éstas dirige su mirada.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y de fisonomía semejante a Cristo. Tiene el cabello largo y una pequeña barba. Su pelo es de color castaño oscuro. Lleva su túnica verde y su manto ocre muy sencillos. Con su mano izquierda sostiene su vara florecida de almendro y con la derecha va a colocarle el anillo a la Virgen. Se inclina un poco y ve hacia su mano derecha.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y es la que tiene la tez más blanca. Lleva un amplio manto azul que le cubre parcialmente la cabeza y una túnica rosa ceñida a la cintura. Tímidamente inclina un poco su cabeza y baja la mirada. Con su mano izquierda sostiene su manto y la derecha se la ofrece a San José para que él le imponga el anillo en el dedo anular.

Atrás de San José hay un ángel niño que lleva una bandeja dorada. Atrás de María hay otros dos ángeles. Uno de ellos le sirve de paje y le ayuda a llevar su manto. Este último ve hacia el espectador.

11. Fotocopia ampliada de una fotografía facilitada por el Mtro. José Rogelio Ruiz Gomar.

12. Datos tomados del reverso de la fotografía.

Sobre el grabado de Jean Duvet: X. Moyssén, “Sebastián de Arteaga 1610-1652)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 59, p. 32, figura. 14.

13. En contraste con la pintura española del siglo XVII, en la que abundan sofisticadas arquitecturas y perspectivas en la Nueva España los temas no se pierden en grandes escenarios. En esta obra, al igual que en la generalidad de pinturas novohispanas sobre los desposorios, el asunto es presentado de manera concéntrica y no hay detalles decorativos que distraigan la atención del espectador sobre el hecho fundamental que se está tratando, es decir, el enlace de María y José, por lo que responde mejor a los dictados del Concilio de Trento en cuanto a que el tema está expuesto de manera clara, correcta, sintética y didáctica.

Es interesante que al igual que en la anterior obra de Luis Juárez el desposorio se lleva a cabo en un ambiente celestial en el que se destaca la presencia de Dios a través de los signos que pretenden ser hebreos en medio de la dorada gloria de la que surgen las manos divinas y también por el sacerdote mismo que por ser la autoridad que ejecuta el enlace hace las veces de Dios Padre, lo que se remarca por su mirada bondadosa, su aspecto de anciano de larga barba blanca, su atuendo de sumo sacerdote judío y los ojos esparcidos en su túnica; además de que su cabeza es la que queda más cerca del centro de la gloria divina, dando inclusive la impresión de que las manos que surgen de ésta fueran las de él. La identificación de Dios Padre con el sumo sacerdote se ve muy claramente en el grabado de Jean Duvet (1485-ca.1561) en el que está representado el matrimonio de Adán y Eva y en el que Dios Padre bendice el enlace. Este



Ilustración 52. Grabado de Jean Duvet (1485-ca. 1561) sobre la *Unión de Adán y Eva*. Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, Francia (X. Moyssén, “Sebastián López de Arteaga. 1610-1652” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 59, figura 14).

último presenta un atavío que salvo algunos detalles puede ser identificado como de sumo sacerdote hebreo, y su aspecto también es el de un anciano barbado (*vide* ilus. Núm. 52). Al igual que en la obra anterior, en esta el único testigo terrenal es el espectador.

Con esta comparación entre las composiciones de ambas obras también queda muy evidente la identificación del matrimonio de María y José con la unión de Adán y Eva, evento este último que simboliza la institucionalización del sacramento. Asimismo, en la mentalidad escolástica María es la nueva Eva, y Adán es prefigura de Cristo (*vide* Louis Réau, *El arte de la Edad Media...*, p. 18). En las imágenes que surgieron a raíz de la reforma católica San José tiene aspecto de Cristo, por lo que el enlace de María y José en muchas ocasiones ha sido considerado más propio para representar a la institución matrimonial que el pasaje veterotestamentario. María a su vez es figura de la Iglesia, por lo que su matrimonio con San José –de quien su semblante es el de Cristo- es alegoría de la unión de Cristo con la Iglesia.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, las composiciones de los Desposorios ayudaron a crear el tema de la unión de Adán y Eva y no al revés. De hecho, según Louis Réau originalmente en las imágenes de Adán y Eva la escena que se mostraba era la presentación de Eva a Adán y no su unión. Esta última vino a representarse hacia finales de la Edad Media por influencia de los desposorios de María con San José. [*Vide* Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, primera parte, p. 82]. Podemos incluso agregar que no sólo las imágenes de la unión del primer hombre con la primera mujer tomaron como modelo las composiciones sobre el matrimonio de María con San José sino que lo mismo sucedió con obras referidas a otros matrimonios de personajes bíblicos y de civiles. [*V. gr. Matrimonio de María de Médicis con Enrique IV* por Rubens, (ilus. 49) 1622, *Los esponsales de Margarita de Anjou* en el Museo Británico (ilus. 50), *El matrimonio de Federico III y Leonor de Portugal* de Pinturicchio (1454-1513) (ilus. 51), etc.]

3. 1. Luis Juárez (ca. 1585-ca. 1636). (Firmado *Ludovicus*)

2. Ca. 1610-1620 (según Rogelio Ruiz Gomar en *Painting a New World*, p. 128).

3. Óleo sobre tela.

4. 2.10 x 1.45 m.

5. Desde 1995 en el Museo de Arte de Davenport Iowa, E.E.U.U. (Con anterioridad estuvo en la colección del Dr. Charles Muskavitch en Auburn, California, E.E.U.U.).

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El desposorio parece estar ocurriendo en el interior de un templo porque a los lados se ven pilastras tableradas que en su parte superior están cubiertas por cortinajes verdes y porque los personajes están parados sobre una rica alfombra.



En la parte central superior hay un gran rompimiento de Gloria dorado, en el que aparece el Espíritu Santo en forma de paloma blanca presidiendo el enlace. De entre la parte baja de las nubes que conforman el rompimiento de Gloria aparecen dos manos que toman a María y a José por los hombros.

El sacerdote es anciano y barbado. Está ataviado como corresponde a un Sumo Sacerdote hebreo: Lleva una mitra blanca de forma de lúnula, su pectoral de oro con 12 piedras preciosas, el efod rojo ricamente recamado con hilos de plata y adornado con perlas y piedras preciosas. Túnica corta violeta orlada con granadas y campanillas de oro y túnica larga blanca decorada con ojos. Dirige su mirada hacia el espectador y con sus manos toma las manos derechas de los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y su fisonomía es muy parecida a la de Cristo. Tiene aureola. Su pelo rubio está ensortijado. Se inclina un poco como signo de humildad y respeto. Dirige su atención hacia el anillo que va a entregar a María. Con su mano derecha hace entrega del anillo a la Virgen y con la izquierda sostiene su vara florida de almendro. Está vestido con una sencilla túnica verde y un amplio manto rojo de fondo blanco. Lleva medias azules sandalias.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y muy blanca. Tiene aureola. Su cabello es rubio y rizado, está extendido sobre su espalda. Una enjoyada diadema de oro sostiene el delicado y transparente velo que lleva sobre su cabeza. Su túnica rosa también está ricamente decorada con perlas y un zafiro y su manto azul índigo está orlado con finos brocados. Dos gruesas cadenas de oro cuelgan sobre su pecho. Inclina su cabeza y baja la mirada. Extiende su mano derecha para que San José le coloque el anillo en el dedo anular y con su mano izquierda sostiene su manto.

En los ángulos de la parte superior dos angelillos sobrevuelan la escena y esparcen flores, entre las que hay rosas blancas y rosas y azucenas. Uno de los angelitos ve hacia la escena y el otro dirige su mirada hacia la paloma del Espíritu Santo. Abajo, en segundo plano, hay dos angelitos de cada lado. Los angelitos que están del lado izquierdo llevan una bandeja con dos velas, una cadena o yugal y una rosa blanca. Uno de ellos voltea a ver al otro, quien a su vez ve hacia el espectador. Los angelitos del lado derecho sirven de pajes a la Virgen, puesto que le ayudan a llevar su manto. Uno de ellos lleva una rosa blanca en la mano. Al igual que los del lado izquierdo, también uno ve hacia el otro y éste hacia el espectador.

11. M. B. Burke, *Treasures of Mexican Colonial Painting: the Davenport Museum of Art collection*, p. 19.

12. *Ibidem*, pp. VII-VIII, 17-20.

X. Moyssén, "Sebastián de Arteaga, 1610-1652". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, pp. 32-33. Ilus. núm. 13.

D. Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, *Painting a New World, Mexican Art and Life 1521-1821*, pp. 128-130.

J. R. Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*, pp. 277-278.

13. En esta obra el autor presenta el mismo modelo que ya había utilizado en sus otras dos obras sobre el tema, pero le añade o cambia algunos detalles que le confieren su carácter propio. Uno de estos detalles es el mayor predominio de joyas y brocados. Otra particularidad que distingue enormemente esta obra de las anteriores es la presencia de los cortinajes, y las columnas laterales lo que permite ubicar la escena en un espacio

arquitectónico, que al parecer, es el interior del templo, el cual finalmente sirve de antesala al cielo. La gloria está restringida al ámbito de las densas nubes, sin embargo, al igual que en las otras obras, únicamente se hallan seres celestiales presenciando el enlace. Es interesante observar que solamente el ángel que aparece en el ángulo superior izquierdo contempla el enlace y que el ángel que está en el ángulo superior derecho mira al Espíritu Santo convirtiéndose así en los testigos de ambos sucesos. Dos de los ángeles que sirven de pajes a los contrayentes y el sumo sacerdote dirigen su mirada penetrante y envolvente al espectador quien de esta manera queda como el único testigo terrenal del evento y de la milagrosa forma en que fue realizado: en medio de la gloria celestial, bajo los auspicios de Dios mismo y ante la presencia de los ángeles.

4. *1. Anónimo.* (Atribuido indebidamente a Luis Juárez por la Galería Louis C. Morton según me indicó el Mtro. J. Rogelio Ruiz G.)

2. Primer tercio del siglo XVII.

3. Óleo sobre tela.

4. 0.80 x 0.94 m.

5. Colección particular.

6. Colección Galerías "La Granja". (Subastada el 24 de abril de 1991).

7.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. Aunque en el catálogo de

la Galería Louis C. Morton aparezca esta obra identificada como *Desposorio de la Virgen con San José*, es evidente que se trata de un error. Se trata del enlace de Santa Cecilia con San Valeriano. La identificación de la santa queda demostrada por el órgano musical que se encuentra atrás de ella, el cual es su atributo particular, y que como elemento aislado no tiene valor en la iconografía de los Desposorios de la Virgen.

El fondo es neutro. En la parte superior y al centro se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma atestiguando el enlace. Se dirige hacia las manos estrechadas de los contrayentes. Una aureola rodea su cabecita.

En el lado izquierdo se encuentra San Valeriano. Es joven y barbado. Su pelo es lacio, oscuro y un poco largo. Está vestido muy ricamente y a la usanza del siglo XVII. Lleva puesta una capa. Con la mano izquierda se lleva al pecho un sombrero de dos plumas. Mira con mucha ternura a la desposada.

Del lado derecho está Santa Cecilia. Es joven y su pelo es rizado y de color claro. También está vestida a la moda de ese siglo y muy lujosamente. Tiene un largo velo transparente. También tiene puesta una capa. Ella es más alta que el pretendiente. Inclina su cabeza y ve contenta hacia las manos enlazadas. Con su mano izquierda sostiene su velo. Ambos unen sus manos derechas. Aunque de acuerdo con la historia de Santa Cecilia tanto



ella como San Valeriano pertenecían a familias patricias de Roma del siglo III según Ferguson o de fines del siglo V según Butler sus ropas, en este cuadro, no tienen ningún vestigio arqueológico. [Vide Alban Butler, *Vida de los santos*, vol. IV, pp. 401-404. // George Ferguson, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, pp. 160-161.]

11. *Catálogo de la subasta de la primera parte de la Colección de Galerías "La Granja"*. Fotografía núm. 37

12. *Ibidem*, p. 11.

13. Es una pintura interesante por su marcado tenebrismo, lo que la hace una obra prototipo de su etapa artística, pero también una obra rara en la generalidad del repertorio novohispano. Asimismo es una representación atípica del matrimonio en cuanto a que muestra la ejecución clandestina de un casamiento, en una época en la que se tenía gran cuidado con la ortodoxia doctrinal, canónica y litúrgica sobre el mismo y se cuidaba mucho la representación correcta de la liturgia matrimonial, de lo cual son prueba fehaciente las imágenes de los desposorios de la Virgen. Aunque esta unión se encuentra bendecida por el Espíritu Santo, lo cual pone de manifiesto la eficacia sacramental del juramento matrimonial, finalmente contraviene los dictados tridentinos. El Concilio establece que para que un matrimonio sea válido debe efectuarse ante la presencia de un sacerdote y cuando menos dos testigos. En esta obra el matrimonio se realiza sin la presencia de algún sacerdote que lo bendiga y sin la asistencia de los dos testigos exigidos por Trento, esto es, que así como está la representación, se trata de un matrimonio clandestino. En el Libro Cuarto, Título I, núm. III del *III Concilio Provincial Mexicano*, que fue el celebrado para aplicar aquí los dictados de Trento, se precisa esta cuestión:

Se prohíben los matrimonios clandestinos.

Para poner remedio a los muchos males que resultaban de los matrimonios clandestinos, los irritó el Concilio general Tridentino y prescribió la forma de los que se hubiesen de celebrar, de modo que se contraiga el matrimonio en presencia del párroco u otro sacerdote con licencia del mismo párroco o del ordinario y de dos o tres testigos. Y los contraídos sin estas circunstancias los declaró nulos y de ningún valor. Siguiendo pues la autoridad del dicho Concilio decreta y manda el sínodo, que ninguno se atreva a contraer el matrimonio por palabras de presente sino conforme lo dispone el Tridentino. Pero si alguno contraviniere, además de las penas establecidas por derecho, incurrirá también en la de excomunión; los contrayentes serán condenados en treinta pesos, y cada testigo en quince, aplicados a la iglesia de donde fueren parroquianos. Y el párroco o sacerdote estará un mes en prisión. (pp. 343-344).

En contraste con la generalidad de las imágenes novohispanas de los Desposorios de la Virgen en los que abundan seres angelicales, entorno celestial y un ambiente festivo y alegre, aquí predomina una sobriedad sin par. El fondo es absolutamente neutro, indefinido, sin el menor indicio de nubes o de alguna evidencia arquitectónica. Es una escena íntima, amorosa y reservada.

5. 1.- **Luis Lagarto**. (Firmada *Luis Lagarto*).

2. 1619 (fecha).

3. Iluminación sobre vitela.

4.

5. Colección particular.

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El desposorio se lleva a cabo a la entrada de un templo.

El sacerdote es anciano y barbado. Su mitra es en forma de lúnula y de color blanco con adornos dorados. Su efod es dorado y su faja es blanca. Su túnica larga es de color rosa pálido. Ve hacia las manos unidas de los contrayentes. Su mano izquierda la posa sobre el brazo de la Virgen y con su mano derecha bendice la unión.

San José está del lado izquierdo, de perfil. Es joven, su pelo es de color castaño oscuro y lo lleva corto. Tiene una pequeña barba. Su túnica es de color verde olivo y su manto es rojo; ambos con orlatura dorada. Su vara florida tiene el palo dorado y las flores son de almendro, de color blanco. Camina hacia la Virgen y la ve con atención. Une su mano derecha con la de ella. Se ve contento. Tiene aureola.

La Virgen está del lado derecho, de perfil. Es joven. Su tez es la más blanca y su pelo es rubio. Su túnica es de un color rosa muy pálido. Su manto es azul. Tiene aureola. Con su mano izquierda sostiene su manto y con la derecha estrecha la de San José. También ella ve fijamente a San José. Se ve contenta.

Atrás de ellos hay cinco hombres. Dos de ellos son ancianos y los otros tres son jóvenes. Están serios y tristes. Dos de los jóvenes ven con atención el enlace. Los ancianos bajan su vista.

Alrededor de la imagen de los desposorios se encuentran representados diez santos. En las esquinas se encuentran santos de la Orden de Predicadores: En la esquina superior izquierda Santo Domingo de Guzmán; en la superior derecha Santo Tomás de Aquino, en la inferior izquierda San Pedro de Verona, conocido también como San Pedro Mártir y en la inferior derecha San Jacinto de Cracovia. Al centro de la parte superior está Santa Úrsula y las once mil vírgenes y al centro del segmento inferior el ángel de la Guarda. En el marco del lado izquierdo se encuentran Santa María Magdalena y San Juan Bautista y en el del lado derecho Santa Catalina de Alejandría y San Lorenzo.

11. G. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía. El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, p. 146.

12. G. Tovar de Teresa, *Arte Novohispano. Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, pp. 170, 172-173

G. Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía. El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, p. 147.

13. Obra de gran virtuosismo, gracia y finura, en la que el tema está tratado con mucha propiedad. La composición es completamente diferente al modelo de las obras de Luis



Juárez, en cuanto a la sobriedad de conjunto y a que aquí predominan los elementos arquitectónicos y no hay ningún ser celestial. Sin embargo, al igual que en las obras de Juárez las tres figuras centrales, el sacerdote, la Virgen María y San José, ocupan la mayor cantidad de superficie de la representación y por tanto atraen la atención del espectador hacia el punto central que es la unión de las manos derechas de los contrayentes y la bendición del enlace. Es decir, lo que se resalta es la sagrada unión de María y José. Por esto, comparto la opinión de Guillermo Tovar de Teresa acerca de que esta obra, como todas las pinturas novohispanas de ese periodo no es ni manierista ni barroca puesto que evita “tanto la inverosimilitud del Manierismo y su confusión, como el carácter festivo y retórico del Barroco.”

Las figuras de la Virgen María y San José tampoco están tratadas como en las obras de Juárez: La Virgen no se ve tan joven y candorosa y San José, aunque es joven y barbado no tiene el cabello como suele representarse al de Jesucristo, esto es, más largo. Como personajes de mayor relevancia, María y José están resaltados por medio de sus doradas aureolas pero también por sendos arcos, aunque extrañamente el que toca a San José es mayor, el cual debería corresponderle a María por ser ella de mayor dignidad espiritual.

6. 1. Marcos Maestro (bordador que floreció en Sevilla y cuyas fechas aproximadas son 1590-1665).

2. Primera mitad del siglo XVII (h. 1623-1632, según documentos del Archivo de Protocolos encontrados por Isabel Turmo, en *Bordados y bordadores...*, p. 64).

3. Bordado a mano con hilo de oro y sedas de colores.

4.

5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

6. Tesoro de la Catedral de México.

7. Vida de la Virgen: En la parte trasera de la casulla, además de *los Desposorios* se encuentran el *Descanso de la huída a Egipto* y la *Presentación de la Virgen al Templo*. También están el *Sueño de San José* y la *Visitación*. En la parte baja del cuello aparece Dios Padre. En la capa pluvial están las escenas del *Nacimiento de la Virgen*, la *Concepción de María*, la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Adoración de los Reyes* y en el capillo de la capa pluvial la *Adoración de los pastores*. En la traveta está *El Salvador*. En la dalmática: *Coronación de la Virgen*, la *Ascensión* y la *Asunción*. En la bocamanga de la dalmática está la escena de *Jesús en el Templo entre los doctores de la Ley*. En los cuellos de las dalmáticas: la *Anunciación* y *Adoración de los ángeles*.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. Al parecer, el desposorio se lleva a cabo en el presbiterio de un templo renacentista, ya que en segundo plano se ve el arco triunfal que limita el ábside semicircular encasetonado.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene mitra lunular, efod púrpura con campanillas, pectoral de 12 piedras y túnica larga azul. Su mitra lunular está formada por un círculo grande que forma el exterior de la mitra y un círculo pequeño que la delimita interiormente, la cual hace juego con las aureolas de María y José. Dirige su mirada hacia la Virgen. Posa su mano izquierda sobre las que unen los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de perfil. Tiene aureola. Es de edad viril. Tiene su pelo corto y rizado y es barbado. Lleva su túnica talar azul y su manto ocre. Camina hacia

la Virgen y la ve a ella aunque inclina su cabeza hacia abajo. La mano derecha la une con la de la Virgen. Tiene su vara florida.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven, lleva su cabeza cubierta con un velo. Tiene túnica rosa y manto azul. También tiene aureola. Con su mano izquierda toma su manto y la derecha la une con la de San José. Dirige su mirada hacia las manos enlazadas. Está contenta.

En el extremo derecho hay un hombre anciano que ve con atención la escena. Probablemente es San Joaquín. Entre San José y el Sacerdote se asoma un joven que ve con atención el enlace. También entre el sacerdote y la Virgen hay un hombre barbado que dirige su mirada hacia el espectador. En el extremo derecho hay una dama que tiene su cabeza y su cuello cubiertos y que ve con mucha atención el enlace. Probablemente es Santa Ana.

11. M. Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario...*, fig. 82.

V. Armella de Aspe y G. Tovar de Teresa, *Bordados y bordadores*, p. 69 (ilus. en detalle).

12. A. Alonso Lutheroth, "El dibujo y la trama" en *Tepozotlán...*, pp. 168-169, 172.

V. Armella de Aspe y G. Tovar de Teresa, *op. cit.*, pp. 66-69.

A. M. Carreño, *La exposición de arte...*, pp. 9-10, 13, 64.

M. Toussaint, *op. cit.*, pp. 190, 236.

I. Turmo, *Bordados y bordadores...*, pp. 63-64, 122-123.



13. Como ya se ha mencionado en este trabajo, el tema de los desposorios de la Virgen María con San José era muy importante porque con sus representaciones se ejemplificaba el sacramento matrimonial además de demostrar que la Virgen y San José habían contraído verdadero matrimonio. El hecho de que esté representado este tema en la casulla, que es una vestidura sagrada que se utiliza para celebrar misa y acompañado de otras dos escenas de la vida de la Virgen María creo que sirvió para cubrir esas dos funciones: Es probable que esta casulla se haya utilizado en fiestas de la Virgen María y quizá también con ocasión de bendiciones o ceremonias matrimoniales.

Es la única obra de bordado conocida en territorio novohispano en la que esté representado el desposorio de la Virgen con San José. Es un magnífico trabajo en el que también se evitan las distracciones y se centra en la representación del signo matrimonial por excelencia que es el de la conjunción de las manos derechas. La arquitectura sólo sirve de referencia y enmarca la escena pero no desvía la atención.

Es curioso que el sacerdote pose su mano izquierda sobre las manos unidas de los contrayentes y no aparezca su mano derecha que es con la que debería estar bendiciendo la unión.

Esta obra también tiene la característica de ser una de las pocas del siglo XVII novohispano en la que al parecer están presentes como testigos del enlace San Joaquín y Santa Ana.

Evidentemente, la obra de Lagarto como ésta tienen en común con las obras de Luis Juárez el hecho de que tanto unas como otras presentan el mismo esquema compositivo, el tema de manera concisa y al sacerdote, la Virgen y San José de configuración semejante, pero difieren enormemente en cuanto al entorno, los testigos, y sobre todo en el signo que simboliza la unión, ya que en las obras de Juárez se representa la imposición del anillo y en estas dos últimas la conjunción de las manos derechas.

7. 1. Sebastián López de Arteaga (1610-1652). (Firmado *Sebastián de Arteaga fa.*).

2. *Ca.* 1650 (según Rogelio Ruiz Gomar en *Painting a New World*, p. 130).

3. Óleo sobre tela.

4. 2.23 x 1.87 m.

5. Museo Nacional de Arte. INBA, México, D. F. (Antes en la Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, D. F.)

6. Iglesia de San Agustín de México (según M. Toussaint).

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es prácticamente neutro, salvo por una serie de columnas en el centro y hacia el lado derecho que posiblemente ubiquen la escena al frente de un templo. En el suelo hay una alfombra muy decorada.

En la parte superior y al centro se abre un resplandeciente rompimiento de Gloria, en cuyo dorado núcleo hay una inscripción en caracteres hebreos. A cada lado del rompimiento hay tres ángeles niños que arrojan flores (azucenas, rosas, etc.). Los paños que llevan estos ángeles son azules y rojos. En el límite del rompimiento se encuentra el Espíritu Santo bajo su forma de paloma blanca, el cual brota de las espesas nubes grises y vuela hacia la vara florida de San José.

El sacerdote es anciano y barbado. Su mitra es de forma lunular peraltada; es de color rojo y la diadema es dorada. El pectoral es dorado y tiene doce piedras preciosas. El efod también es de color rojo, túnica corta púrpura y orlada con campanillas y granadas. La túnica larga de lino tiene las mangas blancas, pero en su parte inferior se ve más bien gris. El sacerdote ve fijamente hacia el espectador. Está muy serio. Con sus manos toma las derechas de los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y su fisonomía es muy semejante a la de Cristo. Su pelo es castaño, lo lleva largo y tiene barba. Su túnica talar es verde olivo

y su manto es ocre con el fondo blanco. Dirige su mirada hacia el anillo que va a entregarle a la Virgen. Con su mano derecha toma el anillo y con la izquierda sostiene su vara florida de flores de almendro blancas y rosas de color rojo y rosa.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven, Su tez es la más blanca de todos los personajes representados. Su pelo es castaño claro y lo lleva extendido por su espalda. Su túnica es larga y de color rosa, con pedrería en el cuello y en la cintura. Su amplio manto es de color azul. Su mano derecha la extiende para que San José le coloque el anillo en su dedo anular. Con su mano izquierda sostiene su manto. Inclina su cabeza y ve hacia su mano derecha. Al igual que San José, se ve tranquila, obediente y conforme.

Atrás de San José hay dos ángeles adolescentes que tocan instrumentos musicales. El que está más adelante y que ve al espectador está tocando una viola y el que está atrás toca una flauta. Del lado derecho, atrás de la Virgen, hay otros dos ángeles adolescentes que tocan una lira. Un tercer ángel niño que se encuentra más adelante que los dos anteriores sirve de paje y le ayuda a la Virgen a llevar su manto.



11. F. de la Maza *et al.*, *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte colonial*, p. 184, ilustr. 171.

12. D. Angulo Iñiguez *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 406.

M. B. Burke, *Treasures of Mexican Colonial Painting: the Davenport Museum of Art Collection*, pp. 17-20.

J. B. Couto, *Diálogos sobre la historia de la pintura México*, pp. 66-68, 120.

J. Fernández, "'Los Desposorios de la Virgen' de López de Arteaga", en *Caminos de México*, núm. 5, p s. n.

-----, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 28, pp. 14-15.

C. Gutiérrez Arreola, *Algunas observaciones sobre la pintura "Los desposorios de la Virgen" de Sebastián López de Arteaga*, pp. 3-4, 6-10.

X. Moyssén, "Índice general de las ilustraciones". F. de la Maza *et al.*, *op. cit.*, pp. 185, 416.

-----, "Sebastián de Arteaga, 1610-1652". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, pp. 29-34.

D. Pierce, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, *Painting a New World, Mexican Art and Life 1521-1821*, pp. 128-130.

M. G. Revilla, *El arte en México*, pp. 115, 125-126.

M. Romero de Terreros, *El arte en México durante el Virreinato*, pp. 55-56.

- , *Historia sintética del arte colonial de México*, pp. 58-59.
- G. Tovar de Teresa, *México Barroco*, pp. 303, 323.
- L. E. Rosell, *Iglesias y conventos coloniales de México...*, p. 191.
- J. Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII". *Historia del Arte Mexicano*, t. VII, pp. 1046-1047.
- M. Soria y G. Kubler, *Art And Architecture In Spain And Portugal And Their American Dominions, 1500-1800*, pp. 170, 310, 393, notas, 38, 39, 40.
- M. Toussaint, *Arte colonial en México*, pp. 76-77.
- , *Pintura colonial en México*, pp. 102-103, 256-257, nota 14 del capítulo XVI, 257, nota 11 del capítulo XVII.
- , "Pinturas coloniales mexicanas en Davenport". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, núm. 14, p. 27.
- M. T. Velasco de Espinosa. "Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles". *Cuadernos de arte colonial*, núm. 2, pp. 41, 43-47.
- A. Velázquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, pp. 203-205.
- , *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*, p. 174.
13. Siguiendo la línea de Luis Juárez en la composición frontal-piramidal, en los testigos, que son únicamente ángeles, y en el signo que simboliza el enlace, esta obra presenta el tema de la misma manera aunque con algunas diferencias. La calidad técnica es indudable y los personajes son majestuosos. De todas las obras tratadas, la figura de San José de esta pintura es la más bella de todas. El sacerdote también es imponente, con sus recias facciones y la mirada severa y penetrante que dirige al espectador, convirtiendo a este último en testigo presencial del enlace
- El entorno es un punto en el que difiere esta obra de las composiciones de Luis Juárez, ya que aquí se aprecia mejor el lugar en el que están ubicados los personajes, esto es, al frente de un elegante templo. Además, el espacio celestial está limitado únicamente a la parte superior del cuadro.
- Otro punto en el que se diferencia de las obras de Luis Juárez es en el hecho de que la presencia de Dios Padre sólo es resaltada en la Gloria por medio de los caracteres hebreos y no hay manos divinas además de que la paloma que representa al Espíritu Santo no preside el enlace sino que se dirige a la vara florida de San José, lo cual, más que por el relato apócrifo de la elección de él como esposo de María, ya que el tema no está tratado con un sentido narrativo, se debe sobre todo a que con este símbolo alegórico se recuerda que San José es de estirpe davídica y que su hijo dinástico será el retoño de Jesé, sobre quien reposará el espíritu de Dios.
- El ambiente festivo, místico y trascendental del evento está remarcado por el hecho de que los ángeles están tocando música, quedando esta obra como precedente de aquéllas en las que aparece ese elemento. Es interesante que aunque el episodio se está llevando a cabo en un lugar terrenal, los testigos son seres celestiales y la música que tocan es celestial también, conectando el espacio terrenal con el celestial, lo que se refuerza más aún por las flores que los pequeños ángeles dejan caer desde el ámbito celeste al terrestre.
- Es muy importante la introducción de los ángeles músicos en la iconografía de los desposorios por el hecho de que en la época barroca y más especialmente durante el siglo XVII se "insistió en la existencia palpable de la música divina. Era una música que sólo las

almas privilegiadas sabían oír, pero las menos favorecidas podían tener algún acceso a ella a través de la música real que llenaba las iglesias y las ceremonias, en las que se borraban los límites entre las artes y entre el arte y la religión” [Bargellini, Clara, “La música y la experiencia mística”, en Gilles Chazal *et al.*, *Arte y mística del barroco*, p. 298].

8. 1. Anónimo.

2.

3. Óleo sobre tela.

4.

5. Parroquia de Singuilucan, Hidalgo.

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

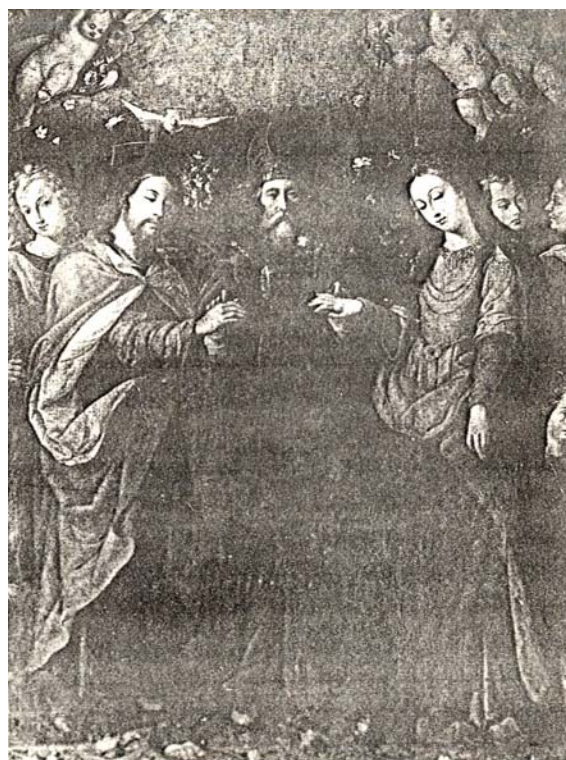
10. Imagen basada sobre la composición de López de Arteaga.

El fondo es neutro. En el piso hay una alfombra muy decorada. Al centro de la parte superior se abre un rompimiento de Gloria que está flanqueado por dos angelitos de cada lado que echan flores: rosas y azucenas. En el lado izquierdo, el Espíritu Santo bajo el aspecto de una paloma blanca brota de entre las espesas nubes que conforman el rompimiento de Gloria y vuela en dirección hacia la vara florida de San José.

El sacerdote es viejo y barbado. Ve hacia el espectador inexpresivamente. Su mitra tiene forma lunular peraltada y la diadema es de oro. Tiene su pectoral de 12 piedras preciosas. Lleva su efod orlado con campanillas y granadas y su túnica larga de color grisáceo. Con sus manos toma las derechas de los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven, con fisonomía semejante a la de Cristo. Se ve contento y tranquilo. Lleva un gran manto ocre y su túnica talar muy sobria. Camina hacia la Virgen. Con su mano izquierda sostiene su vara florida, que tiene rosas y azahares. Su mano derecha la extiende para entregarle el anillo a la Virgen. Ve hacia su mano.

La Virgen está en el lado derecho, de 3/4. Es joven y lleva su pelo con diadema y extendido por la espalda. Su manto es amplio y de color azul. Su túnica es larga y de color rosa. Tiene un rico collar y un lujoso broche en la cintura. Se ve muy contenta. Su mano derecha la extiende para que San José le coloque el anillo. Con su otra mano sostiene su manto. Dirige su mirada hacia su mano derecha.



Atrás de San José hay dos ángeles jóvenes que tocan instrumentos musicales. Uno toca una viola y el otro una flauta. El primero ve hacia el espectador. Atrás de la Virgen hay otros dos ángeles adolescentes que platican entre sí. Un ángel niño le ayuda a la Virgen a llevar su manto.

11. X. Moyssén, "Sebastián de Arteaga, 1610-1652". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, Figura núm. 16 (entre pp. 32-33).

12. *Ibidem*, p. 33.

13. Compositiva e iconográficamente es tan dependiente esta imagen de la de López de Arteaga que no ofrece realmente algo de especial interés. Lo que es importante mencionar es que efectivamente tuvo tanto éxito la obra de Arteaga en el gusto de la sociedad novohispana que sirvió de modelo para otras muchas obras, como es el caso de la presente.

9. 1. Anónimo.

2. Siglo XVII. (¿?)

3. Óleo sobre tela.

4.

5. Bodega del Museo Regional de Guadalajara, Jalisco.

6.

7.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal

10. Imagen basada sobre la composición de López de Arteaga.

El fondo es neutro. En la parte superior hay un rompimiento de Gloria. En el ángulo superior izquierdo hay dos angelillos que esparcen flores y en ángulo derecho hay tres. Entre las flores que arrojan hay rosas y azucenas. Espesas nubes les sirven de base a los angelitos. En este cuadro el ámbito celestial y el terreno se traspasan y confunden.



El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra lunular peraltada, tiene su pectoral de 12 piedras preciosas, su efod, su faja, túnica corta orlada con campanillas y granadas y su túnica larga. La mitra, el efod y la túnica corta son rojos. Con sus manos toma las derechas de los contrayentes. Con mirada inexpresiva ve hacia el espectador.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y su fisonomía es muy semejante a la de Cristo. Tiene un amplio manto ocre y su túnica talar verde. Se ve tranquilo y dirige su mirada hacia su mano derecha, que es con la que le va a entregar el anillo a la Virgen. Con su mano izquierda sostiene su vara florida de rosas y flores de almendro.

El Espíritu Santo en forma de paloma blanca se dirige hacia la vara florida.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y lleva su pelo suelto. Su manto de colores azul y rojo, le cubre parcialmente la cabeza. Su túnica es blanca. Tiene joyas. Está muy seria pero se ve tranquila. Dirige su mirada hacia su mano derecha.

En el ángulo inferior izquierdo, atrás de San José, hay un ángel niño que lleva una bandeja con el yugal y una vela. Ve hacia el exterior del cuadro. En el ángulo inferior derecho y atrás de la Virgen hay otro ángel niño que le ayuda a ella a llevar su manto. También este ángel ve hacia el exterior del cuadro.

11. Fotografía facilitada por el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Clasificación: CP 2002.

12.

13. Aunque evidentemente esta obra tuvo como modelo a la pintura de López de Arteaga, ya que tal influencia se aprecia en numerosos detalles como por ejemplo los angelitos que se encuentran en el rompimiento de gloria, que son idénticos en su composición y las vestiduras de los personajes, también es cierto que no es una copia exacta. Los puntos en los que difiere son, sin embargo, de cierta relevancia iconográfica: Uno de ellos es la ausencia de elementos arquitectónicos, ya que según puede apreciarse, aunque con un poco de dificultad en la fotografía, el fondo es neutro, nebuloso, al estilo de las composiciones de Luis Juárez en las que el rompimiento de gloria se extiende hacia abajo envolviendo a los personajes y el único objeto que permite saber que están en un lugar terreno es la alfombra del piso. Otro punto en el que se diferencia de la obra de Arteaga es que no hay música. Los ángeles que se encuentran en la parte inferior del cuadro sirven de pajes a los contrayentes, pero no hay ángeles músicos.

Por seguir el juego compositivo, el autor puso a los ángeles pajes volteando sus cabezas hacia sus respectivos lados, pero dan la extraña sensación de que hay algo que sucede fuera del cuadro que es más importante para ellos que el enlace nupcial de María y José, y nadie salvo el sacerdote, dirige su mirada hacia el espectador, pero es una mirada lánguida, sin fuerza.

Es raro que en esta obra se hayan omitido los elementos musicales de la obra original y también que la túnica de la Virgen sea blanca en vez de la acostumbrada rosa.

Por lo demás, la obra no tiene la calidad de la de López de Arteaga pero es de cierto mérito.

10. 1. Sebastián López de Arteaga (1610-1652).? (Atribución de Velázquez Chávez.).

2.

3. Óleo sobre tela.

4. 3.50 x 2.00 m aproximadamente.

5. Museo Regional de Guadalajara, Jalisco.

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es neutro. En la parte superior se desenvuelve el rompimiento de Gloria. En el centro de éste aparece el Espíritu Santo bajo el aspecto de una paloma blanca. No se dirige hacia la vara de San José. A su paso se abren las nubes, dando lugar a un gran resplandor. En los extremos del rompimiento de Gloria hay numerosos ángeles niños que cantan y

tocan instrumentos. Un ángel del lado izquierdo toca el laúd y otro del lado derecho toca el violín. Estos dos ángeles voltean a ver al Espíritu Santo.

En el piso hay un tapete muy rico en decoración con motivos geométricos.

El sacerdote es anciano y barbado. Su mitra es lunular y es dorada y plateada. Su pectoral es de 12 piedras preciosas de colores azul y rojo. El efod es dorado con brocados. Su túnica corta es azul oscuro con campanillas en el borde y está estampada con ojos. Su túnica larga es blanca y lisa. Su mano derecha la posa sobre el hombro de San José y con la izquierda toma el brazo derecho de la Virgen. Su actitud es solemne y grave. Voltea a ver al Espíritu Santo.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Está inclinado hacia la Virgen. Es joven, con fisonomía parecida a la de Cristo pero con mirada y actitud muy dulces. Su manto es color ocre y su túnica verde. Por calzado lleva puestas botas. Su mano derecha la une con la de la Virgen y en la izquierda tiene un anillo. Su cabeza emite luz. Dirige su mirada hacia las manos entrelazadas.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es muy joven y de tez muy blanca. Su pelo lo lleva largo y esparcido por los hombros. Su cabeza emite más luz que la de San José. Su manto es azul oscuro y está orlado con brocados dorados. Su túnica es rosa lisa. Con su mano izquierda recoge su manto y la derecha la entrelaza con la de San José. Ve hacia las manos. Su expresión es muy dulce.

Atrás de los personajes principales hay numerosas personas. En el lado izquierdo hay hombres jóvenes. Uno de ellos tiene su vara seca. Los que están más adelante están vestidos a la usanza del siglo XVII. Platican entre ellos. Del lado de la Virgen hay cinco damas jóvenes. También dos de ellas están vestidas a la usanza de la época. Una de ellas ve hacia el espectador.

En los ángulos inferiores hay dos pares de ángeles niños. Los del lado izquierdo platican entre sí. Uno lleva una bandeja de plata que contiene un yugal de perlas y el otro lleva la vara de flores de almendro de San José. Uno de los que están en el lado derecho ve hacia el espectador y lleva una rama de azucenas. El otro está atrás de la Virgen y le ayuda a ella a llevar su manto.

11. A. Velázquez Chávez, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*, fotografía núm. 173.

12. *Ibidem*, p. 175.

13. Aunque Velázquez Chávez atribuye esta obra a López de Arteaga, creo yo que la atribución es incorrecta, pues aunque López de Arteaga no presenta uniformidad de estilo en sus trabajos, la calidad de dibujo y la fuerza que presentan los rostros de los personajes



de sus composiciones es superior a la que se muestra en esta obra, que definitivamente también es de gran calidad, pero de tono más amable, y cuyos personajes no tienen la dignidad ni la fuerza expresiva de la obra de Arteaga, sobre todo el sacerdote, San José y la Virgen María.

Además, la composición y la iconografía que exhibe nada tienen que ver con la obra firmada por López de Arteaga, ya que el signo que expresa el enlace no es el de la entrega del anillo sino el de la unión de las manos derechas y el Espíritu Santo preside el matrimonio y no se dirige a la vara de San José, como ocurre en la obra de Arteaga. Asimismo, esta pintura sale también del estereotipo novohispano generalizado, esto es del prototipo concéntrico, puesto que, por el contrario, está llena de personajes secundarios y de un gran rompimiento de gloria que ocupa toda la parte superior del cuadro y le resta un poco de atención al evento.

Los ángeles músicos y la espesa consistencia de las nubes del rompimiento de gloria recuerdan el estilo del pintor sevillano Francisco de Zurbarán (1598-1664).

En mi opinión veo un poco más cercana esta obra al estilo de José Juárez (1617-ca. 1661), en cuanto a que él gustaba más de incluir amplios de rompimientos de gloria con ángeles músicos y por la forma en que están tratadas las caras y las posturas de los personajes.

En las imágenes de desposorios novohispanos es un rasgo poco común la inclusión de los pretendientes rechazados y de las compañeras de María, y lo es aún menos que cuando estos aparecen estén vestidos a la usanza de la época. Estas características hacen evidente que esta obra no está basada en las obras de Luis Juárez ni en la de López de Arteaga.

11. 1. José Juárez (1617-ca. 1661). (Atribución. Vide Nelly Sigaut, *José Juárez*, pp. 110-111).

2. Ca. 1640-1650 (según Nelly Sigaut, *op. cit.* p. 111).

3. Óleo sobre tela.

4. 1.33 x 1.52 m.

5. Colección particular de Cándida Fernández y Eduardo Calderón.

6. Fue subastada en Sothebys, Nueva York, pero no hay noticia sobre su emplazamiento original.

7.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. Aunque se aprecia que los personajes están ubicados en un espacio arquitectónico, éste es muy sobrio e indefinido, puesto que no se puede precisar que lugar es. No puede saberse si es la entrada o el testero de un templo. Realmente los pilares que se encuentran a los lados únicamente sirven para hacer juegos de contrastes de zonas luminosas y zonas con sombras. Es muy distintivo de esta pintura el que no haya rompimiento de Gloria, ni un elegante tapete decorando el piso. También faltan las flores y la presencia de los ángeles.

La única presencia celestial es la del Espíritu Santo, quien aparece en la forma de una paloma blanca y sobrevuela por encima del sacerdote, en dirección de la unión de las manos derechas de los contrayentes y la bendición sacerdotal.

El sacerdote es un sumo sacerdote hebreo, anciano y barbado y está vestido con las vestiduras propias de los sumos sacerdotes: Su mitra es lunular, el pectoral es de oro con doce piedras blancas, su efod, que semeja una casulla, es púrpura con brocados dorados, su túnica corta morada con filete dorado y campanillas, su túnica larga es blanca y está salpicada de ojos dorados. Con su mano derecha bendice la unión de María y José. Su otra mano no se ve. Dirige su mirada hacia arriba, hacia el Espíritu Santo. Se ve muy serio. San José está del lado derecho del sacerdote, a la izquierda del espectador. Es joven, con fisonomía semejante a la de Cristo. Con cabello largo y barba. Es muy blanco. Sus vestiduras son muy sencillas. Lleva puesta una vestidura interior cuyas mangas son de color rojo. Su túnica verde es corta y como único adorno tiene un



filete dorado. Su manto es ocre. Tiene botas grises. Se muestra obediente a la voluntad divina e inclinando la cabeza estrecha su mano derecha con la de la Virgen. Con la mano izquierda sostiene su vara florida de almendro, que tiene en la cúspide cinco florecitas y un adorno dorado. Su mirada la dirige hacia las manos entrelazadas. Una aureola rodea su cabeza.

La Virgen María está del lado izquierdo del sacerdote y derecho del espectador. Es joven y muy blanca. Es muy bonita: Su cara es ovalada, su nariz es pequeña y recta, su boca fina y sus ojos grandes. Sus mejillas son sonrosadas y llenas. Está erguida aunque baja

su mirada, dirigiendo la vista hacia las manos entrelazadas. Su cabeza la rodea una aureola. Su cabello, de color castaño claro, lo lleva suelto y extendido por la espalda. Sus vestiduras no son tan lujosas como las del sacerdote pero tampoco son tan sencillas como las de San José. Su túnica es rosa fuerte sin ningún adorno, pero lleva colgando del cuello una cadena de oro con un dije muy rico. Su manto es azul oscuro orlado con filetes dorados y por debajo es blanco con brocados dorados. Está abrochado con una joya muy lujosa. Con su mano izquierda sostiene su manto y la derecha la une a la de San José.

Atrás de San José hay tres hombres que hablan entre sí. Se ven molestos y rudos. Son más grandes de edad que San José. El más anciano señala el enlace. Los tres llevan sombreros. El que está más adelante tiene barba de cabello negro, lleva túnica gris, manto y botas negras. Con su mano derecha sostiene su manto. Observa enfadado el enlace.

Atrás de la Virgen hay dos damas. Ambas están muy adornadas y sus vestiduras son muy elegantes. Las dos llevan sombreros muy lujosos. Tienen pendientes largos. La más joven tiene manto rojo, sobre-túnica verde con brocados dorados y plateados y orlada con filetes dorados. Su túnica es rojiza. Mira con mucha satisfacción el enlace. La otra mira hacia el suelo inexpresivamente.

11. Sigaut, Nelly, *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, p. 111.

12. *Ibidem*, pp. 110-111.

13. En esta obra creo que lo que más resalta es la ausencia de lo divino y de seres celestiales.

A pesar de esto, me parece que hay una franca conexión entre esta pintura y la anterior, ya que se pueden observar bastantes coincidencias. Una de ellas es el signo que simboliza el enlace, esto es, la unión de las manos derechas de los contrayentes. Otra es que los que hacen las veces de testigos son los pretendientes rechazados y las damas acompañantes de María de los relatos apócrifos; asimismo las posturas de varios de los personajes. Por ejemplo, de los pretendientes rechazados, el hombre barbado que está de perfil y ve fijamente el enlace y el otro que voltea su cara, el cual en la pintura anterior dirige su mirada hacia él y en ésta se encuentra volteando porque le habla otro hombre que está atrás. En las dos damas que están atrás de María también me parece que aunque sus fisonomías, expresiones y tocados son distintos, hacen el mismo juego compositivo.

También encuentro semejanzas en detalles como son el tipo vestuarios de los tres personajes principales, las mangas de los brazos de María y José, el efod del sacerdote, la altura de la túnica de San José, etc., asimismo el hecho de que los pretendientes y las damas lleven sombreros. La forma en que San José se inclina y alarga su brazo derecho para unir su mano con la de María. Al igual que en la obra anterior el sacerdote dirige su mirada al Espíritu Santo, no al espectador, como sucede en la obra de López de Arteaga.

Entre las notables diferencias está por supuesto la carencia del rompimiento de Gloria que resalta tanto en la pintura anterior y la ausencia de ángeles además de la sobriedad del escenario. Es una representación más concentrada, en la que la paloma del Espíritu Santo casi toca la mitra del sacerdote. En total oposición con la representación anterior en la que el ámbito celestial inunda al terrenal en una atmósfera festiva y mística, aquí no hay distractores. En primer plano en un área luminosa están María, José y el sacerdote y atrás, en una zona más oscura y sin entrar en contacto con el espectador, están los pretendientes y las damas. Tampoco hay flores ni objetos simbólicos del matrimonio

como las arras, el yugal etc. Como no hay ángeles en esta obra, el mismo San José lleva su vara florida.

12. 1. Pedro Ramírez (ca. 1638-1679).

2.

3. Óleo sobre tela.

4. 2.08 x 1.25 m.

5. Catedral de Guatemala, Guatemala.

6. *Ídem*.

7. La Sagrada Familia: *Nacimiento de la Virgen, Presentación de la Virgen al Templo, Desposorios, Anunciación, Visitación, Asunción, Inmaculada Concepción, Adoración de los Pastores o Nacimiento de Cristo, Adoración de los Reyes, Huída a Egipto, Presentación de Jesús en el Templo, Jesús entre los Doctores, Pentecostés y Tránsito de San José.*

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es neutro. El piso es de cuadrados lisos. En la parte superior hay un rompimiento de Gloria. Espesas nubes se abren para dar paso al Espíritu Santo, quien bajo la forma de una nivea paloma y proyectando rayos luminosos desciende hacia la escena, dirigiéndose hacia las manos entrelazadas de los contrayentes.



El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra lunular. Su efod es dorado, el pectoral de 12 piedras de colores rojo y negro, su túnica corta púrpura y su túnica larga blanca. Alza la vista y con mirada grave ve al Espíritu Santo. Al parecer, tenía ambas manos sobre las manos de los contrayentes, pero ante la llegada del Espíritu Santo las levanta asombrado.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven, con fisonomía semejante a la de Cristo. Se ve contento y tranquilo. En la cabeza lleva una corona formada con hojas de laurel. Su túnica talar es verde y su manto ocre. Ve a la Virgen con dulzura. Con su mano izquierda sostiene su vara de flores de almendro, y con la derecha toma la de la Virgen.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y muy blanca. Lleva su pelo suelto por la espalda y tiene una corona de rosas de color rosa y azucenas. Su amplio manto es azul y su túnica rosa. Con su mano izquierda sostiene su manto y la derecha la une con la de San José. También se ve muy contenta y tranquila. Está muy derecha.

Por testigos hay un hombre y una mujer que no tienen los rostros idealizados sino que parecen retratos. Posiblemente estos personajes sean los donantes de la obra. En el lado derecho y atrás de San José está el hombre, quien dirige su mirada hacia el espectador, lleva un turbante azul en la cabeza y se cubre con un manto rojo. La mujer está del lado

derecho, atrás de la Virgen. Ella también ve hacia el espectador. Tiene su cabeza cubierta con un manto blanco.

11. Fotografía facilitada por el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Clasificación: 88.

12. G. Kubler y M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their dominions, 1500-1800*, p. 311.

J. R. Ruiz Gomar, "Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII". *Historia del Arte Mexicano*, t. VII, pp. 1050-1051.

M. Toussaint, *Pintura Colonial en México*, pp. 257-258, nota 16 del capítulo XVII.

13. Esta obra sigue la línea de las composiciones concisas y sobrias, producto de los términos del Concilio de Trento. No hay elemento alguno que distraiga la atención del espectador. Los personajes están vestidos muy sobriamente, sin ningún adorno, con excepción de la corona de laurel de San José y la de rosas y azucenas de María. Es muy posible que la corona de San José se refiera a su castidad y la de María, a su pureza (*Vide* Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, pp. 110, 113). Sin embargo, aunque de acuerdo con su significado es muy razonable que se les haya puesto a María y José estas coronas, también es notorio el hecho de que es la única obra en la que aparecen tales objetos simbólicos.

Por ser una obra que se encuentra perfectamente dentro de la ortodoxia, el artista prefirió representar el signo que por excelencia simboliza al matrimonio: la unión de las manos derechas.

Una característica interesante de esta obra por ser la primera de las aquí estudiadas, en las que así aparece, es que el espacio circunscrito al rompimiento de Gloria es ovalado y las espesas nubes que lo rodean están delimitadas por dentro y por fuera.

Con todo, quizá el detalle más importante sea que los personajes que aparecen como testigos son muy posiblemente los donantes de la obra. Aunque están vestidos de acuerdo con el convencionalismo considerado clásico para la representación de este tema, esto es, con manto, túnica y turbante, el hecho de que las caras no sean idealizadas y de que los dos están viendo hacia el espectador hace suponerlo así.

13. 1. Baltasar de Echave y Rioja (1632-1682). (Firmado *Echave f.*)

2. Último tercio del siglo XVII (según catálogo de *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, p. 197).

3. Óleo sobre tela.

4. 3.75 x 6.00 m.

5. Capilla de San Cosme y San Damián, Catedral de México, D. F.

6. Catedral de México, aunque se ignora el lugar exacto de donde procede. Asimismo, es seguro que no corresponde al lugar en donde se encuentra actualmente.

7. Posiblemente remataba un retablo sobre la Vida de San José.

8. Medio punto.

9. Frontal piramidal.

10. Al parecer el desposorio ocurre en un interior porque hay un muro en cada extremo lateral. Al centro en la parte superior tiene lugar un gran rompimiento de Gloria. Las espesas nubes se despejan al entrar en escena el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma blanca irradiando rayos luminosos. Abajo del rompimiento de Gloria hay una zona de

fondo neutro. Los personajes se encuentran parados sobre una plataforma que está cubierta casi en su totalidad por una alfombra de adornos rojos, dorados, azules, etc.

El sacerdote es anciano y barbado. Lleva su mitra blanca, su efod púrpura, el pectoral dorado de 12 piedras preciosas y la túnica blanca, sin decoración de ojos. Dirige su mirada hacia el cielo, hacia el Espíritu Santo. Con su mano izquierda sostiene el brazo de la Virgen y su mano derecha la posa sobre la de San José.



San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven, de fisonomía semejante a la de Cristo. Tiene aureola. Su túnica es verde con adornos dorados y su manto ocre. Camina hacia la Virgen para entregarle el anillo, gesto que realiza con su mano derecha. Con su mano izquierda sostiene su manto. Ve con ternura a la Virgen.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y de tez muy blanca. Se inclina un poco y recibe humildemente el anillo. Se ve muy contenta. Dirige su mirada hacia la entrega del anillo. Tiene aureola. Su manto es azul con joyas y con el filo dorado. Su túnica es roja y enjoyada también. Su mano derecha la extiende para que San José le coloque el anillo en el dedo anular. Con la izquierda sostiene su manto.

Del lado de San José hay un grupo de hombres que platican entre sí. Uno de ellos que está en el extremo izquierdo sobresale por estar en primer plano. Da la espalda al espectador y voltea hacia el exterior del cuadro. Lleva su vara seca.

Un angelito niño que está junto a San José y que está vestido con los colores de él pero invertidos, túnica ocre y manto verde, lleva la vara florida del santo.

Del lado de la Virgen hay un grupo de mujeres que platican entre sí y voltean hacia el exterior del cuadro. Una mujer que está en el extremo derecho sobresale por estar en primer plano. Tiene un manto de amplios pliegues. Ve con mucha atención la escena.

Un angelito niño vestido de color rosa pálido lleva una bandeja con el yugal de perlas.

11. Fotografía facilitada por el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México

12. J. R. Ruiz Gomar, "Capilla de San Cosme y Damián". *Catedral de México, Patrimonio artístico y cultural*, p. 187, ilustración en p. 197.

P. J. Sandoval, *La Catedral Metropolitana de México*, pp. 84-85.

M. Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, p. 153.

13. En esta obra, Baltasar de Echave y Rioja retoma la tradición de raíz italiana y propagada en México por Luis Juárez de mostrar el enlace de María y José por medio de la imposición del anillo. Asimismo, siguiendo la línea de Luis Juárez vuelve a incluir ángeles como ayudantes de los desposados y un gran rompimiento de Gloria por el que entra a escena el Espíritu Santo en forma de paloma. También, al igual que Luis Juárez, incluye un rico tapete y escasos elementos arquitectónicos que permiten suponer que el enlace se está llevando a cabo en el interior de un templo, específicamente en el presbiterio.

Esta pintura es heredera de aquellas obras que no se constriñen a representar únicamente a los personajes básicos, sino que incluyen a las damas y pretendientes rechazados de las historias de los apócrifos. Si bien, aunque el sacerdote, San José y la Virgen se encuentran rodeados por todos esos personajes, no se pierden entre ellos, sino que resaltan gracias a un excelente manejo de la perspectiva, por lo que el autor consigue que la atención se centre en el enlace matrimonial.

Dos características muy notables de esta obra son su gran tamaño y el hecho de encontrarse en el templo más importante de la ciudad. Por desgracia no se tiene noticia del lugar que ocupaba originalmente en el conjunto catedralicio pero es posible que coronara un retablo con pinturas dedicadas a la Vida de San José, ya que es precisamente el pasaje del desposorio lo que da relevancia al Santo, pues éste cobra importancia en la historia sagrada por estar desposado con la Virgen María, lo que lo convierte también en el padre putativo del Hijo de Dios.

14 1. Baltasar de Echave y Rioja (1632-1682).

2. 1676. (Efraín Castro Morales, "Introducción", en *Churubusco...*, p. 10.)

3. Óleo sobre tabla.

4. 1.35 x 1.00 m.

5. Retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, Churubusco, México, Distrito Federal.

6. Ídem.

7. Vida de la Virgen: *Anunciación a San Joaquín, Inmaculada Concepción, El Nacimiento d la Virgen, Presentación de la Virgen al Templo, Desposorios y Anunciación*. Además hay angelitos con atributos de la *letanía lauretana*.

8. Rectangular vertical con el borde superior mixtilíneo.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es neutro. En la parte superior y al centro hay un rompimiento de Gloria. En el interior del rompimiento hay un óvalo que contiene una inscripción hebrea y que emite rayos de luz. Espesas nubes se abren al contacto de los rayos.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene una mitra de forma lunular, su pectoral de 12 piedras preciosas, su efod y la túnica larga blanca. Con actitud seria dirige su mirada hacia el espectador. Con sus manos toma las derechas de los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven, de fisonomía semejante a la de Cristo. Tiene su manto y túnica muy sobrios. Con su mano izquierda sostiene su vara florida de almendro y con la derecha le va a entregar el anillo a la Virgen. En su rostro refleja preocupación, quizá por la responsabilidad que implica el matrimonio. Tiene aureola.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Tiene aureola también. Es joven y de tez muy blanca. Lleva su pelo suelto, pero tiene una corona de flores. Tiene su manto azul y su túnica rosa. Con su mano izquierda sostiene su manto y la derecha la extiende con delicadeza para que San José le coloque el anillo. Se inclina un poco en señal de obediencia. Se ve contenta.

Atrás de la Virgen hay un hombre joven que voltea hacia la derecha, hacia el exterior del cuadro. Atrás de San José hay dos hombres que platican entre sí.

11. E. Castro Morales y A. Alonso Lutteroth, *Churubusco. Colecciones de la Iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles*, p. 48.

12. *Ibidem*, pp. 9-11, 13, 36, 48.

C. Gutiérrez Arreola, *Algunas observaciones sobre la pintura "Los desposorios de la Virgen" de Sebastián López de Arteaga*, p. 4.

L. E. Rosell, "Churubusco. Convento dieguino de Santa María de los Ángeles". *Artes de México. Ciudad de México -V. Sus villas Coyoacán y Churubusco*, núm. 105, p. 73.

13. Aquí nuevamente está presentado el esquema sucinto, en el que sólo están expuestos los elementos precisos: Los tres personajes imprescindibles, María, José y el sumo sacerdote en primer plano; dos testigos y la presencia divina mostrada por medio de los signos hebreos en medio de un radiante óvalo que está inmerso en el rompimiento de Gloria. Es interesante resaltar el hecho de que de las obras de los desposorios aquí estudiadas ésta es la primera en la que aparece dicho óvalo como un espacio delimitado dentro del rompimiento de Gloria, pero ajeno a él, y es como una entrada o salida directa del cielo. En este caso en su interior están los signos hebreos, pero hay otras obras en las que está el Espíritu Santo en forma de paloma.



En esta obra sintética y por lo tanto en concordancia con los cánones tridentinos, el artista prefirió mostrar la imposición del anillo sobre el signo de la unión de las manos derechas, puesto que aunque este último es la señal convencional por excelencia para indicar el compromiso voluntario y personal de la unión matrimonial, la imposición del anillo representa la bendición nupcial, sin la cual no se consideraba cumplidos los rituales litúrgicos de las ceremonias nupciales.

Es lógico suponer que la representación sintetizada se debe más a la falta de espacio que por apego a la ortodoxia, y es claro que presenta el mismo esquema compositivo de la obra de la Catedral, pero de manera compendiada, con el mismo juego de posturas de los personajes principales y de los testigos inmediatos a ellos, independientemente de la respectiva cronología de cada obra.

A pesar de que hay un rompimiento de Gloria con el que Dios manifiesta su voluntad y aprobación por el enlace matrimonial de María y José, el sumo sacerdote se muestra apocado y San José incluso se ve preocupado. La única que se ve obediente y gozosa es la Virgen María. Solamente el sacerdote hace partícipe al espectador. Los testigos se muestran ajenos al enlace.

15. 1. Anónimo.

2. Siglo XVII.

3. Óleo sobre tela.

4. 1.05 x 1.20 m. aproximadamente.

5. Remate del retablo mayor de la Iglesia de la Inmaculada Concepción, Cocotitlán, Estado de México. (Retablo dedicado originalmente a San José).

6. Idem.

7. Vida y virtudes de San José: *Desposorios* [pintura principal, en el remate, al centro del retablo y debajo de la escultura del Padre Eterno bendiciendo]; *Sueño de San José y San José pidiendo perdón a la Virgen*; *San José y la Virgen en el censo: San José entrega un documento a un pretor romano y la Virgen está encinta*; *Huída a Egipto*; *Regreso de Egipto*; *San José adorando al Niño dormido y atrás la Virgen haciendo la comida*; *San José cargando al Niño y visión del Padre Eterno y del Espíritu Santo*; *San José trabaja en su taller, ayudado por un ángel y la Virgen observa la escena*; *San José y el Niño caminando*.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es neutro. En la parte superior hay un rompimiento de Gloria en cuyo centro aparece el Padre Eterno bendiciendo con su mano derecha la Unión. El Padre Eterno lleva puesta túnica blanca y manto rojo. Abajo de Él está el Espíritu Santo en la forma de una paloma blanca y sobrevolando la escena.

En los extremos del rompimiento hay un angelito de cada lado que arroja rosas blancas.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra lunular blanca con el turbante interior de color rojo. Tiene su efod púrpura, su pectoral de 12 piedras preciosas de distintos colores y su túnica larga blanca estampada con ojos. Ve hacia el espectador. Con su mano derecha bendice a los contrayentes y con la otra toma las manos unidas de los novios.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y su fisonomía es muy semejante a la de Cristo. Su cabeza emite luz. Tiene manto ocre con brocados y túnica verde. Su mano derecha la une con la de la Virgen y la otra se la lleva al pecho. Tiene su vara florida.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven. Su cabeza emite luz. Tiene manto azul estampado con flores blancas de cuatro pétalos y túnica roja. Su mano derecha la une con la de San José y con la izquierda sostiene su manto. Ve contenta la unión de las manos.

Atrás de San José hay tres hombres jóvenes. Dos de ellos platican entre sí y el que está más adelante ve con mucha atención la escena.

Atrás de la Virgen hay tres damas jóvenes. Dos de ellas están muy interesadas en la escena y la otra, que está más al fondo ve hacia el lado derecho, hacia el exterior del cuadro.

11.

12. J. Armendáriz Zúñiga, "Encanto provinciano en las festividades del Señor San José de Cocotitlán". *Tiempo Libre. Estado de México*, publicación semanal del 8 al 14 de marzo de 1990, año III, núm. 118, pp. 4-5.

13. Esta es una obra notable por varios aspectos, pero definitivamente el más importante es que es la primera representación de desposorios en la Nueva España en la que aparece la figura de Dios Padre. En las obras anteriores su presencia había sido sugerida por medio de signos hebreos, por unas manos que surgían por entre las nubes de los rompimientos de Gloria o incluso por el mismo personaje del Sumo Sacerdote. De hecho, en la presente obra éste último tiene las características que usualmente lo identifican como representante del Padre Eterno: es de edad avanzada, tiene larga barba blanca y vestiduras de Sumo Sacerdote, las que como ya se vio con anterioridad, cuando menos desde Jean Duvet (1485-ca. 1561) (ilus. 52) la figura sacerdotal y la de Dios Padre se encuentran empalmadas. La característica de los ojos estampados en la túnica refuerza tal conexión. En fin, lo importante es que aquí Dios Padre aparece en forma humana, como un anciano venerable, con la túnica blanca y el manto rojo que lo identifican como tal, bendiciendo el enlace.

La presencia divina tiene gran peso en esta obra, pues además de haber incluido a Dios Padre también está el Espíritu Santo. Asimismo, el ambiente celestial se refuerza por la presencia de los angelitos que arrojan rosas blancas a los desposados, para simbolizar su pureza.

Un detalle original es que el manto de la Virgen está decorado con florecitas blancas de cuatro pétalos, característica que no había aparecido antes.

Es interesante señalar que aunque sigue la línea de Luis Juárez en cuanto a la tendencia de incluir rompimiento de Gloria y figuras celestiales, el signo que simboliza el enlace es el de la unión de las manos derechas, y no el de la imposición del anillo.

Quiero añadir también que en el retablo en donde está colocada esta pintura ella constituye el eje de todas las demás escenas de la vida de San José y por supuesto es la de mayores dimensiones. Su importancia radica precisamente en el hecho de que por su matrimonio con María San José es escogido por Dios para cuidar de ella y del niño Dios y por eso se hizo santo. Esta es la primera obra consignada que pertenece con certeza a una serie de la vida de San José, aunque habría que tener fechas precisas de las imágenes que forman parte de tales series para saber con exactitud cual es la que realmente inicia esa práctica.

16. 1. Anónimo.

2. (La obra se encuentra en un retablo del siglo XVII o quizá sea del primer tercio del XVIII).

3. Óleo sobre tela.

4. 1.00 x 0.60 m. aproximadamente.

5. Retablo testero del crucero derecho de la Iglesia de la Soledad, Puebla, Puebla. Retablo dedicado a San José.

6.

7. Vida de San José.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. Fondo neutro color sepia. Suelo liso. No hay rompimiento de Gloria.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra lunular blanca, su efod blanco con el filo dorado y su túnica larga blanca. Tiene también una sobrepelliz pardo. Ve hacia el espectador. Posa sus manos sobre las de los contrayentes.

San José está del lado izquierdo. Es joven y su fisonomía es muy semejante a la de Cristo. Lleva una túnica verde y manto ocre. Une su mano derecha con la de la Virgen. No tiene vara. El lado izquierdo, en donde está San José, es el lugar más oscuro del cuadro.

La Virgen está del lado derecho. Tiene su túnica blanca y su manto azul. Ella es la más blanca e iluminada. Con su mano izquierda sostiene su manto y con la derecha toma la mano de San José.

La Virgen y San José ven hacia sus manos entrelazadas.

No hay testigos.

11.

12. J. Baird, *Los retablos del siglo XVIII...*, p. 392.

13. La extrema sencillez con la que están representados tanto los personajes como el tema hace pensar que en realidad ésta es una obra más reciente, quizá de finales del siglo XVIII, aunque se encuentre en un retablo del siglo XVII.

Es notorio que la túnica de la Virgen sea blanca porque en general el color preferido para esta prenda de María en las imágenes de los desposorios es el rosa en sus distintos tonos, de muy pálido a casi rojo.

Es interesante también que no haya testigos, ni celestiales ni terrenales. El sacramento está simbolizado por la unión de las manos derechas de los contrayentes y la bendición sacerdotal y no hay ninguna alusión al pasaje apócrifo de la elección de San José, éste ni siquiera tiene el atributo de su vara florida.

17 1. Diego de Borgraf (m. 1686).

2. 1648. (De acuerdo con el documento del contrato)

3. Óleo sobre tela.

4.

5. No me fue posible localizar esta obra. Sólo se conoce por estar documentada.

6. Retablo colateral dedicado a San José de la Catedral, Puebla de los Ángeles, Puebla.

7. Vida de San José: *Trinidad de la Tierra, Huida a Egipto, Sueño de San José, Desposorios de San José, San José con la vara floreciendo y el Espíritu Santo encima, San*

José con el Niño Jesús en brazos, San José trabajando en su taller y acompañado por el Niño Jesús, quien tiene una cruz en la mano, Tránsito de San José.

8.

9.

10.

11.

12. F. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, pp. 166-169.

F. E. Rodríguez-Miaja, Diego de Borgraf, *Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, p. 589.

M. Toussaint, *Pintura Colonial en México*, pp. 120-121.

13. Francisco Pérez Salazar es quien proporciona el documento del contrato celebrado en la ciudad de Puebla de los Ángeles el 26 de agosto de 1648 entre el mayordomo de la fábrica espiritual de la Catedral de Puebla, el licenciado Francisco de los Santos y los pintores Pedro de Vergara, Diego de Borgraf, Gaspar Conrado, Pedro Chacón y Pedro de Benavides, en el que estos últimos se comprometen a realizar los lienzos de los retablos colaterales de la Catedral.

En tal contrato está especificado qué pinturas haría cada pintor:

El dicho Pedro de Vergara y el dicho Diego Borgraf, han de hacer el retablo de San José, que tiene diez lienzos en esta forma: el de arriba, la *Trinidad de la Tierra* y la *Huida a Egipto* y otro de los pequeños de abajo, ha de ser de la historia, que se ordenare de San José y otro del *Sueño de San José*, que éstos ha de hacer el dicho Pedro de Vergara y el *Desposorio de San José* y otro del mismo Santo, con la *Vara Floreciendo* y el Espíritu Santo encima; y otro de San José, sentado con el niño Jesús en brazos y otros dos pequeños de la historia que se ordenare, que éstos ha de hacer el dicho Diego de Borgraf. El dicho Pedro de Benavides, ha de hacer los lienzos de pintura, uno del *Tránsito de San José* y otro en que ha de estar trabajando el Santo y El Niño, con una Cruz en la mano... [Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, pp. 166-167]

Asimismo, en otra parte del documento se vuelve a señalar qué pintor haría cuales pinturas y cómo quedarían dispuestas en el retablo:

El retablo de San José tiene diez lienzos en esta forma: el de arriba *La Trinidad de la Tierra*, que éste, y la *Huida de Egipto*, y otros de los pequeños de abajo y otros del *Sueño de San José*, los ha de hacer, Pedro de Vergara.

El Desposorio de San José, otro en que ha de estar el santo con la vara floreciendo y el Espíritu Santo encima; otro donde ha de estar San José sentado con el Niño en brazos, y otro de los pequeños, ha de hacer Diego de Borgraf.

El tránsito de San José y otro en que ha de estar trabajando el Santo y el Niño con la Cruz en la mano, ha de pintar, Pedro de Benavides. Y si se hubiere de mudar cualquier lienzo de éstos, o repartirlos a los dichos, sea de elección del Maestrescuela Obrero Mayor. [*Ibidem*, p. 168]

Los artistas tenían que entregar en tres meses las pinturas, las cuales debían quedar al gusto y conformidad del Obispo Palafox y de Pedro Ferrer.

Lamentablemente, en la actualidad el retablo con sus respectivas pinturas ya no existen. Ya no hay ninguna capilla dedicada a San José, sólo un altar o retablo neoclásico del lado del Evangelio en el que no hay pinturas. De Diego de Borgraf únicamente se conserva una Inmaculada Concepción, la cual se localiza en una habitación contigua a la sacristía, arriba de la puerta que conduce a la Sala Capitular y que está firmada en el ángulo inferior derecho.

Sin embargo, aunque no se tenga información sobre la iconografía de tales desposorios, por los datos proporcionados por el contrato se puede saber que ésta y todas las obras tenían un sentido misterial, ya que no se mencionan escenas de origen apócrifo sin

contenido evangélico. Es interesante que haya una dedicada a exaltar a la figura josefina con la vara floreciendo sobre la que reposa el Espíritu Santo, ya que al estar representada así sin ningún elemento narrativo no está haciendo alusión al pasaje legendario sino que por el contrario enaltece el hecho como el cumplimiento de la profecía de Isaías (11, 1-2).

18 1. Anónimo.

2. Siglo XVII (?) (Se encuentra en un retablo salomónico).

3. Relieve en madera policromada.

4.

5. Retablo de la Iglesia de Otzcutzcab, Yucatán.

6. *Ídem.*

7. Vida de la Virgen: *Presentación de la Virgen en el templo, Desposorios, Anunciación, Adoración de los Reyes, Adoración de los Pastores, Pentecostés.*

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. Al parecer, el desposorio ocurre al frente de un templo porque al fondo se ve la entrada de un edificio.

El sacerdote es joven. Es barbado y su pelo es color negro. Lleva su mitra roja, su manto con campanillas de color blanco y su túnica negra. Está parado sobre unas escaleras doradas. Ve hacia el espectador. Con sus manos sostiene las de los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y barbado. Semejante a la fisonomía de Cristo. Su túnica es de color café verdoso, su manto rojo con el borde dorado y lleva zapatos negros. Su pelo es de color negro. Ve hacia el espectador. Su mano derecha la une con la de la Virgen. No tiene vara. Lleva una corona de flores rojas y blancas.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es joven y su pelo también es negro. Lo lleva largo y suelto. Su túnica es roja y su manto azul con el borde dorado. Su mano izquierda se la lleva al pecho y la derecha la une con la de San José. También ella ve hacia el espectador. Tiene una corona de flores rojas y blancas.

No hay testigos. El piso es dorado.

11. G. Tovar de Teresa, *México barroco*, p. 271.

12. *Ídem.*

13. De todas las obras analizadas aquí, ésta es la única que es escultórica. Es un hermoso y sencillo relieve de manufactura popular que presenta el tema de manera concisa y directa, sin testigos, ni rompimiento de Gloria, ni nada que pueda distraer la atención por encima de la unión de María y José. Es un poco arcaizante, teatral, pues así como en el estilo manierista era común que los artistas pusieran a sus personajes en posiciones exageradas y falsas, aquí María y José voltean, hacia el frente, hacia el espectador, como si estuvieran en un escenario, que es como se aprecia la arquitectura representada al fondo. No obstante, como ya se ha visto en el caso de otras obras, con que alguno o algunos de los personajes



dirija su mirada hacia el espectador convierte a este último en un testigo ocular del enlace de María con San José.

Iconográficamente es un hecho novedoso el que ambos contrayentes lleven puestas sendas coronas de flores y sus cabellos sean negros. También lo es el que el sumo sacerdote tenga el pelo negro y sea joven.

El conjunto forma parte de un retablo salomónico yucateco que es representativo del estilo escultórico de la región, caracterizado por lo aplanado y hierático, al decir de Guillermo Tovar de Teresa.

19. 1. Juan Sánchez Salmerón (1666-1708). (Atribución de Elisa Vargas Lugo, “Los tesoros artísticos” en *Los vascos en México...*, p. 212).

2. Siglo XVII (Ma. Josefa González Mariscal, “Colección de pintura y escultura” en *Íbid.*, p. 247).

3. Óleo sobre tela.

4. 1.39 x 2.11 m.

5. Colección del Colegio de las Vizcaínas, México, Distrito Federal. Instalaciones del Museo.

6. Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Caridad.

7. Vida de la Virgen: *Desposorios, Anunciación, Presentación del Niño Jesús al Templo, Huida a Egipto.*

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. Al parecer, el desposorio se realiza frente al ábside de un templo. En la parte superior y central se abre un resplandeciente rompimiento de Gloria. Espesas nubes grises se despejan para dejar paso al Espíritu Santo, quien bajo el aspecto de una nívea paloma refulgente sobrevuela la escena y ve las manos unidas de María y José.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra blanca en forma de lúnula, pectoral, efod rojo y túnica gris. Ve hacia el Espíritu Santo. Abraza a los contrayentes.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven, de fisonomía semejante a la de Cristo. Es muy blanco. Tiene aureola. Lleva su túnica verde y su manto amarillo de forro blanco muy sencillos. Su cabeza emite luz. Une su mano derecha con la de la Virgen. Tiene su vara florida de almendro. Contento, dirige su atención hacia las manos enlazadas.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es muy blanca. Su cabeza emite más luz que la de San José. También tiene aureola. Es joven. Tiene su amplio manto aterciopelado de color azul oscuro con forro blanco y una túnica larga rosa pálido. Lleva un cinto enjorado que es de oro con esmeraldas, que al centro tiene una flor nacarada cuyos pétalos están hechos con concha de madreperla. Con su mano izquierda sostiene su manto y la derecha la enlaza con la de San José. Contenta dirige su mirada hacia las manos unidas.

Atrás de San José hay tres hombres de tez morena que van entrando, los cuales no participan mucho del enlace puesto que casi todos están distraídos. Dos de ellos están platicando. Sólo uno sí ve con mucha atención la escena. Los tres son barbados. Dos de ellos llevan turbantes.

Del lado de la Virgen hay cuatro mujeres jóvenes muy blancas, en cuyos vestidos predomina el color rosa. Una de ellas ayuda a la Virgen a sostener su manto. Solamente dos de ellas ven la escena con atención. Las otras voltean hacia el exterior del cuadro.

11. Fotografía facilitada por la Mtra. Mercedes Lambarri.

12. M. J. González Mariscal, "Colección de pintura y escultura" en J. Muriel *et al*, *Los vascos en México y su colegio de las Vizcaínas*, p. 247.

E. Vargaslugo, "Los tesoros artísticos". *Ibidem*, p. 212.

13. Como en todas las obras del siglo XVII ésta también sigue el esquema frontal piramidal, es bastante convencional y sigue la línea de representar el enlace nupcial por medio del acostumbrado gesto de la unión de las manos derechas.

Es interesante el hecho de que los testigos varones se encuentren identificados como judíos o paganos, lo cual se aprecia por el uso de turbantes. Es notoria la ausencia de ángeles y pajes. Quizá una de las características más notables de esta pintura es que hay más elementos arquitectónicos que en la mayoría de las representaciones.



Un detalle importante a considerar es el cinto enjoyado de María, porque Sánchez Salmerón es de los artistas que más adornada representa a la Virgen. Claro que el presentarla así tiene un significado simbólico muy interesante. En este caso, además de enaltecerla y mostrarla de alta alcurnia espiritual y social, el cinto, símbolo de la castidad, tiene el valor simbólico de los elementos con los que está realizado: Está hecho de oro, metal incorruptible relacionado con la realeza y lo divino. Las esmeraldas representan la esperanza, y la flor compuesta por concha de madreperla simboliza la pureza virginal de María. Además, considerando que la concha está ligada simbólicamente a la perla por ser precisamente ésta la que la protege de cualquier contaminación, se puede decir que esta flor nacarada también es símbolo de Cristo: "... según dice Chevalier, San Efrén utiliza el antiguo mito de la perla para ilustrar tanto a la Inmaculada Concepción, como el nacimiento espiritual de Cristo, a quien Orígenes identifica con esta piedra tan codiciada."

[María del Consuelo Maquívar, “El oro y la plata en la imaginería religiosa novohispana”, en *México en el Tiempo*, núm. 34, p. 33.]

20. 1. Juan Sánchez Salmerón (1666-1708).

2. Último tercio del siglo XVII.
3. Óleo sobre (?).
- 4.
5. Una capilla de la Catedral de Tulancingo, Hidalgo.
- 6.
7. Vida de la Virgen. Hace juego con una *Sagrada Familia*.
- 8.
- 9.
- 10.
- 11.
12. M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 115.

-----, *Arte colonial en México*, p. 118.

13. Según Manuel Toussaint, en la capilla de la Catedral de Tulancingo donde se localiza este cuadro sólo hay otra obra de Sánchez Salmerón que es una *Sagrada Familia*. Como únicamente existe esta referencia no se puede afirmar ni tampoco negar que pertenece a una serie de la Vida de la Virgen. Puede ser que en realidad perteneciera a una serie de la Vida de San José o a una de la Sagrada Familia, quizás incluso a alguna de los Sacramentos y que la otra pintura no tenga nada que ver con ésta, pero como esa información no la cubre el autor citado por lo pronto todo queda en conjeturas.

Asimismo, como no hay descripción de ella no puedo hacer comentarios sobre la representación del tema.

21. 1. Juan Sánchez Salmerón (1666-1708).

2. Último tercio del siglo XVII (N. Sigaut, “Altar de la Divina Providencia” en *Catedral de México. Patrimonio...*, p. 57).
3. Óleo sobre tabla.
4. 2.06 x 1.60 m.
5. Altar de la Divina Providencia de la Catedral de México, Distrito Federal.
6. Retablo de Santa Ana de la ex-capilla de Santa Ana de la Catedral de México.
7. Vida de Santa Ana: *Anunciación a Santa Ana*, *Desposorios de Santa Ana* y *San Joaquín* (ambas en Catedral), *Anunciación a San Joaquín*, *Inmaculada Concepción con San Joaquín* y *Santa Ana*, *El Nacimiento de la Virgen* (las tres en el Museo Nal. del Virreinato, Tepotzotlán), *San Joaquín entregando su ofrenda ante el Sumo Sacerdote* y *Santa Ana entregando su ofrenda* (ambas en las oficinas de la Iglesia de San Jacinto, San Ángel, México, D. F.).
8. Rectangular vertical.
9. Frontal piramidal.
10. Al parecer el desposorio se realiza bajo el baldaquino de un templo. Columnas helicoidales sostienen el baldaquino. En el fondo, juegos de pilares indican la nave del templo y los deambulatorios laterales. Al final se ve el arco de la puerta que da al exterior. Los personajes se encuentran parados sobre una alfombra decorada.

En la parte superior del cuadro hay un rompimiento de Gloria, ya que se ven espesas nubes oblongas. Sin embargo, posiblemente la pintura está recortada, puesto que no se ve el centro del rompimiento. Varios angelitos ven hacia el núcleo del rompimiento, lo que quizá indique alguna manifestación de la presencia divina. El rompimiento emite luz.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra blanca, en forma de lúnula y con adornos dorados y rojos, un pequeño pectoral, su efod púrpura, túnica corta blanca y túnica larga de color café. Con su mano izquierda sostiene el brazo de Santa Ana y con la derecha bendice la unión. Dirige su mirada hacia las manos unidas de los contrayentes.

San Joaquín está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y de fisonomía semejante a la de Cristo. Tiene aureola. Su manto es rojo con el borde dorado. Lleva una sobre-túnica verde y su túnica larga de color rosa. Su mano derecha la enlaza con la de Santa Ana. Contento ve hacia las manos unidas. Está parado muy erguido.

Santa Ana está del lado derecho, de 3/4. Tiene aureola. Es joven y de tez muy blanca. Lleva un velo blanco enrollado en la cabeza. Tiene una sobre-túnica púrpura enjoyada, una túnica larga verde y su manto de color ocre. Su mano derecha la enlaza con la de San Joaquín. Con su mano izquierda sostiene su manto. Ve las manos unidas contenta. También ella está muy erguida.

Atrás de San Joaquín hay dos hombres. Uno es viejo y el otro es de edad viril. Los dos ven el enlace con atención.

Atrás de Santa Ana hay dos jovencitas que están platicando y no ven la escena.

11. Fotografía facilitada por el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

12. J. Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, pp. 36, 39.

N. Sigaut, "Altar de la Divina Providencia". *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, pp. 50, 57.

13. Esta obra que no representa a los *Desposorios de la Virgen* se encuentra incluida en este catálogo porque hay bibliografía en la que se haya consignada bajo ese título, *v. gr.* N. Sigaut, "Altar de la Divina Providencia". *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, pp. 50, 57, por lo que los comentarios aquí vertidos tienen el objetivo de esclarecer la cuestión.

Aunque la tipología de esta imagen es absolutamente convencional tiene algunos puntos muy interesantes que señalar. Uno de ellos es que es una de las pocas pinturas novohispanas en las que la arquitectura es un elemento compositivo cardinal. Otra característica que resalta por estar fuera de los cánones es la combinación de colores que



tienen en sus ropas el sacerdote y los contrayentes. En cuanto al sacerdote lo único que está modificado de color es la túnica larga, que en vez de ser la usual blanca grisácea es de color café. Sin embargo, en el caso de los novios los cambios de los colores aplicados a sus ropajes tiene un sentido más profundo. De hecho, la identificación de los personajes está comprometida por esa condición. Esto es, tradicionalmente los colores arquetípicos que identifican a la Virgen María y a San José como tales, cuando menos desde el Renacimiento, son el azul y el blanco o rosa para la Virgen y el amarillo u ocre y el verde para San José. En todo caso, en las vestimentas de San José sí se observan ciertas variaciones de mayor o menor importancia a través de las obras, pero en cuanto a María se refiere hay una constancia inquebrantable. Cabría preguntarse por qué el artista no les aplicó los colores correspondientes. ¿Por simple capricho u equivocación? Es muy poco probable, puesto que por una parte, las obras, y en especial las religiosas estaban sometidas a rigurosa observación por la Iglesia y el gremio de pintores. Además esta obra pertenecía a una capilla de la iglesia más importante del país, la Catedral Metropolitana. Por otra parte, en aquella época los artistas no podían darse el lujo de tener caprichos tan ostensibles. Esta pintura perteneció originalmente a un retablo dedicado a Santa Ana y las otras obras que formaban juego con ella corresponden a un ciclo biográfico de la santa: la anunciación a San Joaquín, la anunciación a Santa Ana, San Joaquín dando su ofrenda ante el sumo sacerdote, Santa Ana ofreciendo limosna y el Nacimiento de la Virgen María. Por esto hay que considerar que el cuadro del que estamos hablando se refiere al matrimonio de San Joaquín con Santa Ana, lo cual explica el cambio en los colores de sus ropajes. Una prueba más es que la figura femenina que he identificado como Santa Ana en el lienzo de este mismo autor que se encuentra en la Parroquia de San Miguel Arcángel también tiene sobretúnica púrpura, túnica ocre y manto verde, es decir, los mismos colores en sus ropajes que presenta aquí, aunque los dos últimos variando de prenda. Evidentemente la representación en sí está tomada de manera directa de las imágenes que muestran el matrimonio de María y José y los rostros y composición convencionales ayudan a favorecer la confusión, pero considerando que la obra pertenece a una serie de la vida de santa Ana lo lógico es que ella junto con San Joaquín aparecieran incluidos como testigos en el desposorio de María con San José, y no lo están, lo que refuerza esta teoría. Creo incluso que esta obra tiene el fin de enseñar que los padres de la Virgen se unieron por verdadero matrimonio, sirviendo ante la feligresía como documento visual. La ausencia en esta serie de la representación del abrazo en la Puerta Dorada de Jerusalén, episodio al que de manera tradicional se le dio una importancia decisiva por considerarse como el suceso con el que se simbolizaba la Inmaculada Concepción (*vide* André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, p. 123) podría deberse incluso a la incorporación del enlace matrimonial de San Joaquín y Santa Ana. Quizá el hecho de que en esta pintura sea tan prominente el arco del fondo se deba a que hay una cierta asociación con la susodicha Puerta Dorada.

Observando toda la serie, me llama mucho la atención que en una genial mezcla de ingenua devoción con un acentuado sentido misterial, Sánchez Salmerón dignifica las vidas de Santa Ana y San Joaquín hasta mostrarlas tan virtuosas y equiparables a las de la Virgen María y San José.

Esta representación es un claro ejemplo de la fuerza compositiva que tuvo el esquema de los *Desposorios de la Virgen*, ya que como se ha dicho en otros lugares éste sirvió de prototipo para otros enlaces conyugales tanto de matrimonios de personajes

históricos como de personajes bíblicos y de santos. En esta obra es muy marcada la influencia de los *Desposorios de la Virgen*, lo que muy probablemente dio lugar a la confusión sobre su identificación.

22. 1. Juan Sánchez Salmerón (1666-1708). Firmada en el ángulo inferior derecho.

2. 1682. (Fechado)

3. Óleo sobre tela.

4. 2.32 x 3.18 m.

5. Parroquia de san Miguel Arcángel, México, Distrito Federal.

6.

7.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. Al parecer, el desposorio se desenvuelve en el portal de un templo.

En la parte superior y central de la escena hay un rompimiento de Gloria. Espesas nubes se abren para dar paso al Espíritu Santo, quien bajo el aspecto de una paloma blanca se introduce en la escena. El Espíritu Santo ve hacia la imposición del anillo, no hacia la vara de San José. Sale de un óvalo que emite rayos de luz. En las nubes que rodean al rompimiento hay cabecitas aladas de ángeles que ven hacia todas direcciones.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene una mitra roja en forma de lúnula con adornos dorados, la cual tiene una inscripción en caracteres hebreos. Lleva su pectoral de 12 piedras preciosas, su efod rojo con adornos dorados, cíngulo, su túnica corta púrpura bordeada con campanillas y granadas en su parte inferior y su túnica larga blanca decorada con ojos. Está parado sobre una pequeña plataforma. Su piel es más oscura que la de los contrayentes. Toma las manos derechas de ellos y hacia éstas dirige su mirada. Está muy serio.

San José está del lado izquierdo, de 3/4. Es joven y su fisonomía es semejante a la de Cristo. Lleva puestos una camisa color lila, su manto ocre con forro blanco y su túnica verde. También tiene unas sandalias doradas con violeta. Está muy serio. Dirige su mirada hacia su mano derecha, con la cual va a entregarle el anillo a la Virgen. Con su mano izquierda sostiene su vara florida de almendro. Tiene aureola.

La Virgen está del lado derecho, de 3/4. Es muy joven y de tez muy blanca. Su cabello es de color castaño claro. Lo lleva suelto y no tiene velo. Su cabeza emite rayos luminosos. Su cara es ovalada, su boca chica y su nariz recta. Su túnica es larga y blanca. Está muy enojada. Su manto es azul oscuro con el forro lila y el borde dorado. Su mano derecha la alarga para que San José le coloque el anillo en el dedo anular. Con su mano izquierda sostiene su manto.

Atrás de San José hay dos ángeles niños. Uno de ellos lleva una bandeja de plata con dos cirios largos y blancos, una cadena de oro y monedas. Este ángel ve hacia el espectador; el otro lo ve a él.

Atrás de ellos vienen tres hombres. Dos jóvenes y un anciano. Este último resalta sobre los otros dos, quizá sea San Joaquín Están vestidos con túnicas y mantos. El anciano y un joven miran muy asombrados el enlace y el otro que está atrás de ellos ve hacia el espectador.

Del lado de María hay dos ángeles niños que le sirven de pajes a la Virgen. Uno de ellos le ayuda a llevar su manto y el otro lleva una vara de 3 azucenas.

Atrás de ellos vienen las damas de María. Son cuatro. Son muy blancas y más altas



que ella. Todas llevan su cabello recogido. Algunas llevan su cabeza cubierta. Una ve el enlace y otra lo señala. La que está más atrás está distraída. En contraste, la que se encuentra más al frente resalta sobre todas las demás y hace juego con el anciano del lado de San José, por lo que podría tratarse de Santa Ana

En el suelo hay un tapete rojo con figuras de flores de cuatro pétalos.

11. Programa del décimo festival del centro histórico, p. 13.

12. Cédula de pie de objeto. Exposición de obras restauradas en la Capilla de las Ánimas de la Catedral de México, marzo de 1992.

Restauradora de los *Desposorios de la Virgen*: Lourdes S. de Azuara.

Asociación Patrocinadora de la restauración de los *Desposorios de la Virgen* en marzo de 1992, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología. Asociación Mexicana de Casas de Bolsa (A. C.).

13. De las tres obras analizadas aquí de Sánchez Salmerón, ésta ofrece algunos puntos de gran interés en aspectos compositivos, litúrgicos e iconográficos que no aparecen en las otras obras de desposorios del artista.

En cuanto a la composición, el Rompimiento de Gloria es diferente a los que figuran en sus otras obras, porque los bordes formados por nubes están repletos de cabecitas aladas, aunque eso sí, como en las otras dos pinturas, está ubicado en la parte superior y al centro. Es notorio que entre todas las obras estudiadas sólo ésta y la de Baltasar de Echave y Rioja que se encuentra en el retablo mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Churubusco tienen un óvalo que sirve como de entrada o salida

directa del cielo en el interior del Rompimiento, sirviendo éste sólo como un espacio intermedio entre el mundo terrenal y el celestial. De hecho en la obra que ahora analizamos los rayos de luz son proyectados por este espacio y no por el Espíritu Santo. La diferencia con la pintura de Echave y Rioja es que en ésta hay signos hebraicos en dicho óvalo y no la paloma blanca del Espíritu Santo. Asimismo, la forma en la que el artista resolvió el juego arquitectónico para crear zonas oscuras e intimistas que son las que están en primer plano y es donde se lleva a cabo el desposorio y otras llenas de luz en la parte de atrás, con vanos abiertos a un cielo despejado, color azul, que tiene cierta semejanza con la obra de los *Santos Justo y Pastor* de José Juárez.

Me parece interesante también que Sánchez Salmerón acomodara a todos los personajes de tal manera que con excepción de los ángeles pajes quedan más altos que María y José, siendo precisamente María la que se ve más bajita. Siguiendo el juego de sus caras la mirada es llevada por líneas compositivas que confluyen hacia el vértice de un ángulo invertido, conformado por el signo simbólico del enlace.

En cuanto a la liturgia, en esta obra resalta, que la Virgen María y San José no se dan la mano sino que están celebrando la imposición del anillo, esto es, que aquí está representada la bendición nupcial. Es curioso este hecho porque el artista prefirió la representación de la unión de las manos derechas en sus otras pinturas.

Acercas de las innovaciones iconográficas que con respecto a sus otros desposorios incluye Sánchez Salmerón aquí, son que la túnica de la Virgen no es de color rosa sino que es de las pocas obras de desposorios en las que María aparece vestida de blanco. Igualmente, sucede con la vara de azucenas que simboliza la pureza de María. De todas las obras analizadas en este trabajo sólo en esta pintura, en la de López de Arteaga? del Museo Regional de Guadalajara y en la de Juan Correa del Museo de Antequera, España, aparece dicha vara, aunque en muchas representaciones hay flores arrojadas por ángeles que tienen la misma función. La presencia de los personajes que posiblemente representen a San Joaquín y Santa Ana, y la de tantos ángeles: los pajes que ayudan a los novios y las cabecitas aladas del Rompimiento de Gloria. También hay que mencionar al óvalo en el que se encuentra inmerso el Espíritu Santo, dentro del Rompimiento de Gloria, que parece como el conducto directo del cielo y del que ya hablé arriba. Por último, quiero destacar que de todas las obras, con excepción de las de Villalpando, ésta es la única en la que la Virgen María se encuentra tan enjoyada.

Evidentemente el pintor tuvo a la mano un grabado o fuente iconográfica diferente a la que usó como modelo para las otras composiciones. En ésta retoma la línea de Luis Juárez en cuanto a la inclusión de ángeles y por supuesto el Rompimiento de Gloria y mostrar la unión por medio de la imposición del anillo.

23. 1. José Rubí de Marimón (segunda mitad del siglo XVII – ca. 1729).

2. 1684. (La obra de *La Presentación de la Virgen en el Templo* está firmada y fechada).

3. Óleo sobre tela.

4.

5. Iglesia del convento franciscano de Tlaxcala, Tlaxcala.

6.

7. Vida de la Virgen. Varias obras dedicadas a la Vida de María. Una de ellas es la *Presentación al Templo*.

- 8.
- 9.
- 10.
- 11.

12. M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 271, nota 18 del capítulo XXVIII.

13. En el libro de Toussaint, en la nota núm. 18 del capítulo XXVIII, Xavier Moyssén presenta algunos datos biográficos sobre el autor y también sobre algunas obras del artista. Acerca de un grupo de obras con temas relacionados a la vida de la Virgen María, Moyssén señala lo siguiente: “A estas obras hay que sumar las telas de un retablo dedicado a la Virgen María, en la iglesia del convento franciscano de Tlaxcala; en el cuadro de la *Presentación al templo*, aparece la firma de Rubí de Marimón y la fecha 1684.”

Contando con tan escueta información no podemos ni siquiera saber con certeza si efectivamente había un cuadro sobre desposorios en esa serie. Lo lógico es suponer que sí había y por eso está consignada aquí.

24. 1. Anónimo.

2. Siglo XVII (según me indicó, con reservas, el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar).

3. Óleo sobre tela.

4. 1.00 x 0.70 m.

5. Retablo lateral de la Catedral de Tlaxcala (originalmente Iglesia de San Francisco), Tlaxcala.

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El desposorio ocurre en un espacio indefinido o neutro. En la parte superior hay un gran rompimiento de Gloria. En éste aparece Dios Padre presidiendo la escena. Es anciano y barbado. Tiene mitra pontificia. Está rodeado de querubines. En el rompimiento se emite luz dorada con el fondo blanco.

Abajo de Dios Padre está el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma blanca. Inmediatamente después está el sacerdote.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene una mitra en forma de lúnula, su túnica corta dorada y su túnica larga blanca. Mira hacia el espectador muy serio. Con su mano derecha bendice la unión de los contrayentes y su mano izquierda se la lleva al pecho.

San José está del lado derecho. Es joven y de fisonomía semejante a la de Cristo. Tiene su túnica café y su manto verde olivo. Ve a la Virgen contento. Su mano derecha la une con la de la Virgen y con la izquierda sostiene su manto.

La Virgen está del lado izquierdo. Es joven, tiene su cabello de color negro. Tiene su túnica rosa y manto azul oscuro. Está contenta. Su mano izquierda se la lleva al pecho y con la derecha toma la de San José. Su mirada la dirige hacia las manos unidas.

En la parte superior, dos angelitos que están de perfil rodean el rompimiento de Gloria, los que por su postura pareciera que llevaran cargando al rompimiento.

Abajo, del lado de San José hay dos ángeles adolescentes. Uno es rubio y el otro tiene el pelo oscuro. Éste ve al espectador y el anterior lo ve a él. Uno de estos ángeles

lleva la vara florida de almendro. También hay un niño, el cual ve al espectador y lleva una bandeja.

Del lado de la Virgen hay dos ángeles. Uno está de perfil y sólo se ve su cara y un pie. El otro está vestido de verde y ve hacia el espectador. Lleva una caja. También hay un niño que le ayuda a la Virgen a llevar su manto.

En la parte inferior del rompimiento de Gloria hay una nube de cada lado. De esas pequeñas nubes brotan unas manos, las que se posan, una, sobre la cabeza de la Virgen y la otra sobre la de San José.

El piso es liso, aunque no se distingue bien porque el cuadro está retocado.

Las figuras más modificadas o con mayores innovaciones son las de la Virgen y San José.

Todo tiene luz uniforme. No hay figuras más claras o más oscuras.

11.

12. C. Gutiérrez Arreola, *Algunas observaciones...*, p. 4.

13. La pintura se encuentra en un retablo manierista. Es el primero del lado derecho en la nave central de la catedral de Tlaxcala. Es la única pintura en el retablo, está en el remate pero es evidente que no es original de ahí. Como no hay más pinturas en el retablo no se puede saber si pertenecía o no a alguna serie.

Su hechura parece un tanto popular, pero es posible que esto se deba a que está repintado y con mala técnica. Las figuras más afectadas por el repintado son las de María y José. En el caso de San José, pareciera que donde está él originalmente hubiera estado la Virgen, porque su túnica tiene zonas de color rosa y lleva botas azules. Por su parte, la Virgen también presenta características que transgreden su iconografía tradicional. Su manto es de color azul oscuro y su túnica es rosa, pero es un tono rosa que tiende al morado. Además su cara no es tan dulce y femenina como suele representarse. Es la única pintura con este tema en la que ella tiene el pelo negro, pues además de la talla del retablo de Otzcutzcab, Yucatán, en la que María aparece con cabello así, entre todas las obras analizadas. En la escultura del retablo yucateco tanto el sumo sacerdote, como María y José tienen el pelo negro, pero en esta obra es sólo María. La generalidad de las obras marca para ella cabello rubio o cuando menos castaño. Usualmente ella lo tiene un poco más claro que San José, por todo lo cual llama la atención que María tenga aquí el pelo del color del azabache, como la Virgen de Guadalupe.

Iconográficamente ofrece un punto de especial interés: Dios Padre aparece presidiendo el matrimonio de María y José junto con el Espíritu Santo en forma de paloma y además con las manos que salen de entre las nubes del Rompimiento de Gloria y que finalmente son alusivas a El mismo. Sólo esta obra además de la anónima del retablo mayor de Cocotitlán y la anónima del retablo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Tlaxcala son las únicas en las que aparece Dios Padre presidiendo el enlace, conjuntamente con el Espíritu Santo. Curiosamente, ambas obras se encuentran rematando retablos, pero la de Cocotitlán si se encuentra en su emplazamiento original y ésta no.

También, sucede aquí que las posiciones de María y José están intercambiadas, lo cual probablemente se deba a que el artista utilizó alguna lámina de grabado y no la interpretó bien, respetando su orden en el lienzo.

25. 1. Anónimo.

2. Siglo XVII. (Según el Mtro. José Rogelio Ruiz Gomar).

3. Óleo sobre tela.

4. 1.20 x 1.00 m. aprox.

5. Retablo de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Tlaxcala (originalmente Capilla de la Tercera Orden de la Iglesia de San Francisco), Tlaxcala.

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El lugar en donde ocurre el desposorio es impreciso, neutro. El fondo de la escena es de color amarillo.

En la parte superior y al centro hay un rompimiento de Gloria. En éste aparece Dios Padre, el cual es anciano y barbado. Está señalando hacia arriba y a la derecha. Abajo de Él está el Espíritu Santo con el aspecto de una paloma blanca e inmerso dentro de un óvalo. Rayos dorados rodean a Dios Padre y al Espíritu Santo. Ellos dos ven hacia la unión de las manos.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene su mitra en forma de lúnula dorada con blanco. Lleva su pectoral de 11(¿?) piedras preciosas, su manto rojo con adornos dorados, su túnica larga es gris con manchas rojas y tiene decoración de ojos. Tiene una actitud tranquila; voltea a ver a la Virgen. Con su mano derecha bendice la unión y con la izquierda toma las manos de los contrayentes. Está parado sobre una plataforma.

San José está del lado derecho. Es joven y de fisonomía semejante a la de Cristo. Tiene su túnica verde y el manto rosa. Camina hacia la Virgen. Con su mano izquierda toma su manto y la derecha se la ofrece a la Virgen. Se ve muy serio y solemne. Es más bajo de estatura que María. Ve hacia su mano derecha.

La Virgen está del lado izquierdo. Es joven y de tez muy blanca. Su pelo es de color rubio. Su túnica es de color rosa pálido y su manto azul con el borde dorado. Su mano izquierda se la lleva al pecho y la derecha se la da a San José. Se ve tranquila y contenta. Su actitud es de humildad. Es alta y tiene rasgos muy dulces. Su pelo lo lleva suelto por la espalda. Ve hacia la unión de las manos.

A cada lado del rompimiento de Gloria hay un angelito revoloteando. El que está del lado izquierdo lleva una corona de flores que le va a poner a la Virgen. El del lado derecho le lleva flores a San José.

Atrás de la Virgen hay un niño que recoge el manto de María para poder ver la escena. Del mismo lado hay dos ángeles adolescentes. Uno de ellos ve hacia el rompimiento de Gloria y el otro ve hacia el espectador; éste último lleva una bandeja.

Del lado de San José y atrás de él hay otros dos ángeles adolescentes. Uno de ellos ve al espectador y el otro hacia la aparición celestial o rompimiento de Gloria. Éste lleva la vara florida de San José. El otro lleva una caja. Adelante de ellos hay un ángel niño vestido de amarillo que lleva la vasija con el agua bendita, ve hacia el rompimiento de Gloria y su mano izquierda se la lleva al pecho.

En el piso hay una alfombra de múltiples colores y dibujos. Sobre él hay rosas de colores blanco y rosa pálido regadas.

11.

12. C. Gutiérrez Arreola, *Algunas observaciones...*, p. 4.

13. Esta pintura es la que más destaca en el retablo en el que está colocado. Se encuentra en el primer cuerpo del retablo, en la calle central, rematándolo. Es la pintura con mayores dimensiones de todo el retablo. Las demás pinturas que se encuentran ahí son de diversos temas: San Miguel, San Francisco abrazando a Cristo crucificado, Santa Rosa de Lima, Virgen del Carmen, San José con el Niño etc. Arriba de los Desposorios hay un pequeño remate con San Onofre. Son pinturas que por su estilo y temas son muy dispares. No conforman una unidad. Por esto, al igual que en el caso de la obra anterior no se puede saber si pertenece o no a alguna serie.

Un punto que se me hace muy interesante es que esta pintura al igual que la anterior y la de Cocotitlán son las más importantes de los retablos en los que están puestas, ocupando la parte superior del mismo y las tres coinciden en tener a Dios Padre en sus respectivos rompimientos de Gloria, aunque realmente sólo la que está en el retablo de Cocotitlán si guarda relación con todo el conjunto, ya que es un retablo dedicado a San José y se encuentra conformado como lo estuvo desde el principio.

El esquema compositivo de Luis Juárez tuvo tanto éxito que todavía hace un fuerte eco en esta pintura. Está repleta de ángeles y la participación divina queda más que remarcada. El lugar en donde se encuentran es por completo impreciso. No hay ningún fragmento de arquitectura. Lo único que permite saber que no están en el cielo es que sobre el suelo hay un tapete multicolor salpicado de rosas.

Me llama la atención la fuerte significación que tienen aquí las flores, las que por ser símbolo de pureza abundan en esta composición, como sucede también en las obras de Luis Juárez, aunque en éstas hay pero con menos profusión. Además de las flores que están en el tapete, se encuentran las que conforman la corona que le va a ser puesta a María y el ramo que le va a ser dado a San José, aparte de las que están en su vara florida.

Igualmente, es interesante que los ángeles lleven tantos objetos relativos a la liturgia del matrimonio, incluyendo la vasija del agua bendita, puesto que aunque en algunas obras de otros artistas, entre las que también se encuentran pinturas de Luis Juárez hay algún angelito que sirve de paje y lleva la bandeja con el yugal, las candelas, etc. aquí son varios ángeles llevando cosas, lo que hace más rica la representación.

Por último hay que hacer notar que aquí, al igual que la pintura que se encuentra en el retablo lateral de la Catedral de Tlaxcala las posiciones de María y José se encuentran invertidas.

26. 1. Atribuido a Antonio Rodríguez (ca. 1639-ca. 1700) por Pedro Rojas.

2. Siglo XVII.

3. Óleo sobre tela.

4. 1.30 x 1.00 m. aprox.

5. Sacristía de San Juan Bautista, Coyoacán, México.

6. Se ignora su lugar de procedencia, pero por su marco se aprecia que pertenecía a un retablo.

7.

8. Vertical mixtilíneo.

9. Frontal piramidal.

10. Al fondo se ven los fustes de sendas columnas a los lados. Por la luz zurbaranesca con la que está iluminado el espacio, los fustes se ven oscuros y el fondo es de color dorado o café. Se logra la sensación de espacio cóncavo. Al parecer el evento se realiza en el ábside de un templo.

En la parte superior hay un rompimiento de Gloria, en cuyo centro se encuentra el Espíritu Santo en forma de paloma blanca e inmerso en un óvalo azul que emite rayos luminosos. Este espacio azul es el acceso directo del cielo. Espesas nubes grises lo rodean, delimitando así el espacio celestial. Aunque el Espíritu Santo se encuentra en el centro, voltea hacia el lado de la vara de San José.

El sacerdote está al centro. Es viejo y barbado. Lleva puestos su túnica larga blanca grisácea salpicada de ojos, su efod rojo sobre el que tiene el pectoral y su mitra blanca. Con expresión afectiva voltea a ver a la Virgen. Sus manos las posa sobre los brazos derechos de los contrayentes.

San José es joven y su aspecto es semejante a Cristo. Su túnica es verde fuerte y su manto amarillo ocre. Lleva su vara florida. Estrecha su mano derecha con la de la Virgen.

La Virgen es muy joven. Su cara ovalada es el punto más luminoso de todo el cuadro. Es la que tiene la tez más blanca de todos. Lleva su pelo largo y suelto. Su túnica es roja y su manto azul. En el cuello lleva un velo transparente. Con su mano izquierda toma su manto y la derecha la estrecha con la de San José. Se ve tranquila y contenta. Se inclina un poco en señal de aceptación y obediencia.

Las miradas de la Virgen y San José se dirigen hacia sus manos entrelazadas.

Ninguno personaje está enjoyado.

Como testigos figuran una dama joven que se encuentra atrás de la Virgen y que ve fijamente la escena, y un hombre no muy mayor que está atrás de San José que también ve fijamente la escena y hace un ademán con su mano derecha. No se aprecia muy bien el color de sus vestiduras. Están muy oscuros.

En el piso hay un tapete rojo con formas azules y amarillas. No se ve que estén sobre alguna plataforma. Hay azucenas y rosas blancas y rosas esparcidas por el piso.

El punto central de la composición son las manos unidas de los contrayentes.

11. Fotografía facilitada por el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, clasificación: CP 1318, fotografía en blanco y negro.

12. Comisión nacional de arte sacro A. C., *Cartel informativo de Arte Sacro*.



Pedro Rojas, "The venerable convent of San Juan Bautista in Coyoacán", en *Artes de México*, núm. 105, Año XV, 1968, segunda época, p. 47.

José Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII", en *Historia del arte mexicano*, t. VII, p. 1053.

Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 117.

13. Una vez más, en esta obra se repite el mismo esquema que en todas las anteriores: El esquema frontal-piramidal. Es increíble el peso que tuvieron durante todo el siglo XVII las obras de Luis Juárez, al parecer este esquema no cambia sino hasta que su bisnieto, Juan Rodríguez Juárez, pinta los desposorios para la serie de la Vida de la Virgen del retablo de los reyes de la Catedral de México, fechados en 1726.

No obstante lo dicho en cuanto al esquema, con respecto a la liturgia aquí sí se da preferencia por el signo que tradicionalmente simboliza la unión: la conjunción de las manos derechas de los cónyuges.

Pudiera ser que los testigos que presencian el evento sean San Joaquín y Santa Ana. De hecho, aunque no hay elementos que ayuden a reafirmar esta suposición de manera precisa, veo cierta relación entre estos personajes y los que identifique como los padres de la Virgen en la obra de Sánchez Salmerón que se encuentra en la parroquia de San Miguel Arcángel de la Ciudad de México. Se asemejan sobre todo en sus posturas, incluyendo el ademán de la mano derecha de San Joaquín. Por lo demás, salvo que en el rompimiento de Gloria de ambas obras hay un óvalo azul por el que a modo de ventana se introduce el Espíritu Santo a la escena, no hay ninguna otra semejanza.

Esta pintura es una versión condensada de lo que debe ser el matrimonio canónico correctamente llevado a cabo. Especialmente el de la Virgen María con San José. No hay elementos que distraigan la atención pero tampoco falta nada importante. Están los testigos mínimos que debe haber; Dios dando su consentimiento directo expresado con la presencia del Espíritu Santo; el sumo sacerdote administrando el sacramento a los cónyuges y la ubicación de la escena en el ábside del templo.

No se tienen noticias sobre las otras pinturas que conformaban el retablo ni tampoco a que serie perteneció.

27. 1. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714). (Firmado "*Villalpando Inven/tor*" en el ángulo inferior derecho.

2. Principios de la década de 1690-1699 (Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 98).

3. Óleo sobre tela.

4. 178 x 285 cm.

5. Antigua capilla doméstica del Museo del Ex-convento de El Carmen, San Ángel, México, D. F.

6.

7. Vida de la Virgen. Hace juego con una *Consagración de la Virgen a Dios* o *Purificación de Santa Ana*. (Anteriormente conocida como *Presentación de la Virgen en el Templo*)

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es neutro, pero gran parte del espacio está ocupado en su parte superior por un rompimiento de Gloria. Oscuras y espesas nubes grises se abren dejando ver la luz dorada

de la gloria divina. La apertura de las nubes desciende un poco sobre la figura del sumo sacerdote, hasta la altura de sus hombros. Al centro de la gloria se encuentra un óvalo blanco con inscripciones doradas que intentan simular caracteres hebreos. Del interior de la gloria emerge la paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo, quien se dirige hacia la vara josefina. De la parte baja de las nubes surgen a cada lado sendas manos celestiales que abrazan a María y José.



El suelo y un pequeño peldaño sobre el que está parado el sacerdote están cubiertos por un tapete muy decorado con grecas y otros dibujos. Sobre el tapete hay esparcidas varias rosas de diversos colores, pero éstas se encuentran sólo en el área que ocupan San José, el sacerdote y la Virgen.

El sacerdote que preside la unión es anciano y barbado y lleva puestas las vestiduras de un sumo sacerdote hebreo: Manto púrpura, efod rojo, un gran pectoral de oro y piedras preciosas que queda semioculto por su barba y túnica blanca que se ve oscura por la sombra, con ojos. Tiene mitra blanca bicorne que se cierra en su parte superior formando un círculo. El sacerdote está de frente y su mirada la dirige hacia el espectador. Toma los brazos derechos de los contrayentes.

San José es joven y delgado, su aspecto es semejante al de Cristo. Tiene aureola. Sus cabellos son largos y está barbado. Está ligeramente inclinado. Se encuentra en posición de $\frac{3}{4}$ hacia el espectador. Lleva túnica verde y manto ocre. Su túnica llega a los tobillos dejando ver sus pies. Tiene sandalias doradas que cubren la parte superior del pie. Con la mano izquierda sostiene su vara de siete flores pequeñas de cuatro pétalos cada una. Con su mano derecha va a entregar la sortija matrimonial a María.

La Virgen María es la figura que se encuentra ubicada más hacia el frente. Está en posición de $\frac{3}{4}$ hacia el espectador. Es joven y su tez es un poco más blanca que la de San José. Sus cabellos castaños claros los lleva largos y sueltos, semicubiertos por un velo transparente. También tiene aureola. Está ligeramente inclinada. Lleva puesto un rico manto de color azul fuerte, con un grueso filete de brocados dorados, sostenido por

un gran broche de oro y piedras preciosas. Su túnica es de color rojo claro y está fileteada con adornos dorados. Una hilera continua de botones de oro y piedras preciosas la recorre de arriba abajo. Está ajustada a su cintura por un cinto de oro en forma de “V”. Con su mano izquierda recoge su manto y la derecha la alarga hacia San José.

Como testigos se encuentran cuatro ángeles. Dos atrás de María y dos atrás de San José. Los cuatro son de aspecto muy semejante: son jóvenes, altos y de tez muy blanca. Sus cabellos son rubios y rizados. Todos llevan botas al estilo romano. Sus túnicas les llegan a las rodillas. Tienen alas. Lo único que les diferencia es el color de sus túnicas que son distintos en cada caso. Los ángeles que están atrás de San José platican entre sí. Uno de ellos lleva una rama de flores de azucenas, símbolo de la castidad de San José. Los que están del lado de María le sirven de pajes. Uno, que está de espaldas al espectador y viendo la gloria, recoge la cauda del manto de María. El otro, que ve hacia el espectador lleva la bandeja dorada con las arras y el yugal.

11. Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, p. 267,ilus. 80.2.

12. Pedro Ángeles Jiménez *et al.*, *Catálogo de pintura del Museo del Carmen*, p. 40
Cecilia Gutiérrez Arreola, “Algunas observaciones...”, p. 4.

Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, pp. 98, 266-268, 392-393.

Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, pp. 179-180.

Francisco de la Maza, *Pintura barroca...*, p. 29.

Manuel G. Revilla, *El arte en México*, p. 130.

Manuel Romero de Terreros, *El arte en México durante...*, p. 59.

Manuel Toussaint, *La pintura colonial...*, p. 143.

Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 122.

María Teresa Velasco, “Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles” en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 2, p.50.

A. Velásquez Chávez, *La pintura colonial en Hidalgo, en tres siglos de pintura colonial mexicana*, p. 293.

13. El momento representado es el de la bendición nupcial, en la que el sacerdote bendice el anillo, se lo da al esposo y luego éste a su esposa.

Es una obra en la que se muestra con gran esplendor la realidad celestial de la unión matrimonial de María y José. La bendición de Dios queda revelada de manera expresa.

La figura del sacerdote queda asociada a la de Dios porque es el único personaje que queda dentro del espacio de la Gloria divina y es por quien se manifiesta la voluntad de Dios.

Lo que se muestra en esta imagen es la glorificación divina de la unión de la Madre de Dios con San José.

28. 1. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714). (Firmado “*Villalpando fact*” en el ángulo inferior derecho.)

2. Entre 1700 y 1714 (Rogelio Ruiz Gomar en Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 334)
3. Óleo sobre tela.
4. 164 x 144 cm.
5. Museo Nacional de Arte, México, D. F.
6. Capilla del Palacio Arzobispal de Tacubaya, llamado “Casa Amarilla”.
7. Serie de la Vida de la Virgen. Hace juego con *La Anunciación*, *la huída a Egipto* y *La adoración de los pastores* (estos dos últimos cuadros en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán, Estado de México).
8. Rectangular vertical con remate en forma trapezoidal.
9. Frontal piramidal.

10. El fondo es completamente neutro. En la parte superior hay un enorme rompimiento de Gloria, en el que espesas nubes se abren para mostrar el brillante espacio celestial en el que se encuentra un óvalo dorado con tres signos inauditos que quizá intentan semejar a los caracteres hebreos o simbolizar a las tres divinas personas de la Santísima Trinidad. En los contornos de las nubes hay numerosas cabecitas aladas. Entre el espacio divino y el espacio



terrenal hay pequeños angelitos que sobrevuelan el enlace y esparcen flores sobre los presentes. En la parte inferior, sobre un hermoso tapete yacen varias de las flores, que son rosas de color rosa y azucenas. El sacerdote se encuentra parado sobre un peldaño que también está cubierto por el tapete y que quizá signifique que se encuentra en el área del presbiterio.

El Espíritu Santo en forma de paloma blanca sale del rompimiento de Gloria y se dirige hacia la vara josefina.

El sacerdote es anciano y barbado y presenta las vestiduras propias de un sumo sacerdote judío. Su figura está visualmente muy conectada con la de Dios Padre, no sólo por ser viejo y barbado sino porque a los lados de su cabeza surgen del rompimiento de Gloria unas misteriosas manos que aluden a la presencia de Dios y su túnica larga blanca grisácea se encuentra salpicada de ojos.

Posa sus manos sobre los brazos de los contrayentes y su mirada la dirige al cielo. La oración que el Sacerdote le dirige a Dios lo convierte en el vehículo por el que Dios bendice a los contrayentes.

San José es joven y delgado, su aspecto es semejante al de Cristo. Su túnica es corta y de color verde fuerte. Su manto es amarillo ocre. Tiene botas. El cuello y el cinto de su túnica son dorados. Lleva su vara florida. Inclina su cabeza para ser tocado por una de las manos que surgen del rompimiento de Gloria. Tiene aureola. Con su mano derecha toma la sortija que va a entregar a la Virgen. Un pequeño paje alza su manto.

La Virgen es muy joven. Su figura es la más luminosa de todos y su piel es la más blanca. Lleva su pelo largo y recogido. Lleva puesta una diadema que sostiene un discreto velo. Sus ropas son muy lujosas. Su túnica es rosa fuerte, está muy entallada y sus mangas

tienen perlas. Su ceñidor es de oro con pedrería. Su amplio manto es azul, está prendido por un rico y enojado broche de oro. Los bordes están decorados con una cenefa dorada. Lleva puestos dos grandes collares de oro. Con su mano izquierda levanta su manto y la derecha la extiende hacia San José. Se ve contenta. Se inclina un poco para recibir el toque y bendición de la mano divina. Un pequeño paje levanta su manto.

Detrás de San José, en la penumbra, se encuentra un grupo de pretendientes con sus varas secas que platican entre sí. Hay un hombre vestido de manto y gorro rojo que se encuentra de perfil.

Detrás de la Virgen se encuentra un grupo de damas. Resalta la cara de una joven y se ve una anciana de perfil que dirige su mirada hacia abajo y que hace juego con el hombre que está de perfil.

11. Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, p. 335, cat. 116.1.

12. Abelardo Carrillo y Gariel, *Autógrafos de pintores coloniales*, pp. 123 y 167.

Cecilia Gutiérrez Arreola, "Algunas observaciones...", p. 4.

Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 122.

Manuel Toussaint, *La pintura colonial en México*, pp. 143-144, ilus. entre pp. 152-153.

María Teresa Velasco, "Los desposorios de la Virgen...", pp. 46, 48-49.

A. Velásquez Chávez, *La pintura colonial en Hidalgo, en tres siglos de pintura colonial mexicana*, p. 292, ilus núm. 291.

13. Nuevamente en esta pintura el momento escogido para mostrar la unión de María y José es el de la bendición nupcial en el instante en que San José está a punto de entregar la sortija nupcial a María.

Aunque hay ciertos detalles de origen legendario, como el hecho de que se encuentren pretendientes rechazados con sus varas secas, de manera evidente esta obra no tiene un sentido anecdótico. Por el contrario, su función es exaltar el sentido místico del enlace matrimonial de María y José. La presencia de Dios es manifiesta. Así, aunque los símbolos que se encuentran en el óvalo dorado de la Gloria nada tienen que ver con el tetragrama del nombre de Dios y más bien aludan de manera simbólica a la Trinidad, igualmente cumplen con la función de revelar la presencia divina, la que queda aún más reiterada por la bellísima gloria llena del dinamismo que sólo Villalpando sabe proporcionar a sus composiciones, por la imponente figura del sacerdote que dirige su mirada al cielo y por las manos que brotan de entre las espesas nubes y que casi parecen surgir de la cabeza del sacerdote. Todo tiene el sentido de expresar la bendición de Dios hacia la unión matrimonial de María y José. Es decir, lo que aquí importa es la bendición divina hacia tan dichosa unión. Lo que se muestra es la realidad supraterrrenal en la que está inmersa la unión de María y José. De ahí que los elementos legendarios no tienen importancia en cuanto a su sentido anecdótico, ya que, por ejemplo, los pretendientes rechazados, de los que sabemos que son pretendientes rechazados porque de entre ellos se asoma una vara seca, sólo cumplen con una función compositiva. En todo caso tienen la cualidad canónica de ser testigos de la unión. Además, se encuentran agrupados atrás, sin "robar cámara". Su presencia no mengua en absoluto el esplendor ni el sentido trascendental del acontecimiento.

29. 1. **Cristóbal de Villalpando** (ca. 1649-1714). (Sin firma)

2. Entre 1700 y 1714 (Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 407. Esta obra se encuentra clasificada dentro de la última etapa de la producción artística del pintor).

3. Óleo sobre tela.

4. 165 x 207 cm.

5. Museo de la catedral de Jaén, Jaén, España.

6.

7.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.



10. En esta obra, el espacio arquitectónico prácticamente queda oculto por el rompimiento de Gloria. En la periferia del rompimiento las espesas nubes del rompimiento se disipan un poco y permiten ver columnas a los lados. Toda la parte superior está ocupada por el rompimiento.

El rompimiento de Gloria está formado por espesas nubes que se abren y dejan ver un espacio de luz dorada en cuyo centro se encuentra un óvalo radiante en cuyo interior se encuentra el tetragrama con el nombre propio de Yahveh. Al igual que en la pintura de Villalpando del Museo del Carmen, sólo la figura del sacerdote queda inmersa dentro de la Gloria hasta los hombros.

El Espíritu Santo en forma de blanca paloma surge desde de su propio espacio oval dentro de la Gloria y se dirige hacia la vara florida de San José. A cada lado de los bordes de la Gloria se encuentran sendos conjuntos de cabecitas aladas.

El piso está cubierto por un tapete decorado y hay un pequeño peldaño donde está parado el sacerdote.

El sacerdote es anciano y barbado. Tiene las vestimentas propias de un sumo sacerdote hebreo: Tiene manto púrpura, efod rojo, un pequeño pectoral de oro y piedras preciosas que queda semioculto por su barba y túnica blanca que se ve oscura por la sombra, con ojos. Tiene mitra blanca bicorne que se cierra en su parte superior formando un círculo. La figura sacerdotal queda identificada con la de Dios Padre, porque es quien lleva a cabo la voluntad divina. Además, el sacerdote es el único que se encuentra incluido en la Gloria divina y su mirada la dirige hacia el tetragrama con el nombre de Yahveh. Un rayo luminoso del óvalo en donde se encuentra el tetragrama da directamente sobre él. Toma las manos derechas de María y José.

San José está del lado derecho del sacerdote y en posición de $\frac{3}{4}$ hacia el espectador. Es joven y tiene el semblante reconocido para Cristo. Tiene aureola y su cabeza emite luz. Su tez es muy blanca. Su largo pelo y su barba son de color castaño. Tiene túnica talar verde y manto ocre. Sus pies se asoman por debajo de la túnica. Se inclina para recibir la bendición nupcial. Con su mano derecha va a entregar la sortija a María y con la izquierda sostiene su vara florida de almendro.

La Virgen María esta del lado izquierdo del sacerdote y en posición de $\frac{3}{4}$ hacia el espectador. Es joven y de tez muy blanca. Tiene aureola y su cabeza emite luz. Su cabello es castaño claro y muy largo. Lo lleva suelto y derramado sobre su espalda y hombros. Está semicubierto por un velo blanco que pende de un broche con un lazo que se encuentra en el arranque de su cabello. La Virgen está muy enjoyada: Lleva dos grandes collares de oro y un cinto de oro rematado con un aderezo. Su túnica es de color rosa satinado y está muy entallada. Su manto es azul cobalto fileteado con brocados dorados y está abrochado por un hermoso joyel. María se inclina para recibir la bendición nupcial. Su mano derecha la alarga para que San José le coloque la sortija en el dedo anular.

Dos manos divinas abrazan a los novios.

Detrás de San José hay cuatro hombres. Algunos de ellos llevan varas secas. Están platicando entre sí. Hay uno que se encuentra hasta el frente que ve hacia el espectador y está ricamente vestido, como rey, lleva estola de armiño y capa azul. Posiblemente sea el retrato del donante.

Atrás de María se encuentra su cortejo de seis damas. Las doncellas son jóvenes. Todas están vestidas con mucha opulencia, pero hay una en especial, que se encuentra de espaldas al espectador y que voltea a ver el enlace, que está vestida con una estola de armiño y manto rosa, como reina. La que se localiza en el extremo derecho dirige su mirada hacia el espectador.

11. Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, p.407.

12. Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, pp. 98-99, 110-111, 407.

13. Al igual que en sus otras versiones sobre el tema, Villalpando vuelve a recrear la bendición nupcial, en el momento en que San José va a entregar la alianza a María. Como en su pintura del Museo Nacional de Arte, vuelve a introducir elementos de origen legendario, los cuales no merman el sentido mistagógico de la composición. Sin embargo, en esta obra el elemento narrativo de la presencia de los pretendientes rechazados adquiere mayor relevancia.

Efectivamente, de todas las obras de Villalpando sobre este tema, ésta es la única versión en la que los pretendientes y el cortejo de damas de María resaltan tanto. Esto seguramente se debe a que el autor quiso hacerles espacio y darles distinción a las figuras del hombre que se encuentra hasta el frente que ve hacia el espectador y lleva la estola de armiño y la capa azul y a la dama que está de espaldas al espectador y que voltea a ver el enlace, la cual está vestida con una estola de armiño y manto rosa. -La observación de estas dos figuras obliga a apreciar diagonalmente el cuadro-. Desconozco si estos personajes son los donantes de la obra, pero por sus vestiduras es incuestionable que se trata de personalidades de cierta alcurnia social y política. El rostro de la dama es muy convencional, aunque no descarto la posibilidad de que sí sea un retrato auténtico. En cambio, el rostro del hombre sí tiene rasgos individualizados, aunque presenta la apariencia melancólica y triste que Villalpando gustaba de representar.

Ahora bien, pese a que la presencia tan prominente de estos personajes y de los pretendientes y las damas de María, le resta un poco de importancia al hecho de los desposorios, es conveniente remarcar que la imagen está realizada bajo una perspectiva mistagógica, es decir, que de todos modos el sentido de la representación no es narrativo, sino que está enfocado a exaltar al matrimonio de la Virgen con San José en cuanto a su valor histórico, alegórico, anagógico y tropológico. Los elementos narrativos aparecen imbricados con los mistagógicos, pero finalmente éstos resaltan más. Por ejemplo, aparecen los pretendientes rechazados, pero aunque son más notorios que en las otras obras de Villalpando, de todos modos ocupan un lugar secundario y más bien discreto. Asimismo, en esta obra la paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo se dirige a la vara florida de San José, lo cual aunque es un resabio narrativo no hay que olvidar que es alegoría de Cristo y distintivo davídico de San José. La presencia divina bendice al matrimonio por medio de la figura del sacerdote, por las manos que salen entre las nubes, por la majestuosa gloria y por el tetragrama. La presencia del Espíritu Santo dirigiéndose hacia la vara josefina refuerza aún más la presencia del Omnipotente, ya que visualmente se descubre a la Santísima Trinidad por medio de las figuras del Sacerdote, San José y la nivea paloma que encarna al Espíritu Santo.

30. 1. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) (?). (Firmado “*Villalpand f.*” en el ángulo inferior derecho).

2.

3. Óleo sobre tela.

4. 162 x 137 cm.

5. Museo de la Basílica de Guadalupe.

6.

7.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. El fondo es neutro. Está muy oscuro y sólo en la parte superior, al centro, se abren las espesas nubes y por ahí sale el Espíritu Santo en forma de blanca paloma. En el interior de la Gloria se vislumbra una luz dorada. En el suelo, que es completamente liso, sobre un peldaño, se encuentran parados los personajes y esparcidas delante de ellos múltiples flores.

La mayoría son blancas, como azucenas, de almendro, rosas, etc. También hay pocas flores de color rojo. Del lado de San José hay una flor que tiene los dos colores, blanco y rojo.

El Espíritu Santo corona la composición. Sobrevuela sobre la figura del Sumo Sacerdote. De entre las espesas nubes salen unas manos misteriosas que abrazan a María y José.

El Sumo sacerdote es anciano y barbado. Está de frente al espectador, pero su mirada se dirige hacia el Espíritu Santo. Con su mano derecha está bendiciendo a los contrayentes y con la otra toma las manos unidas de éstos. Viste con su túnica larga blanca salpicada de ojos y su efod dorado. Tiene su pectoral de 12 piedras. Lleva puesta su mitra blanca bicorne que cierra en la parte superior formando un círculo. En el interior de este círculo se halla un adorno de flores con una luna encima.



San José está del lado izquierdo, a la derecha del sacerdote. Está en posición de $\frac{3}{4}$ hacia el espectador. Está un poco inclinado para recibir la bendición. Tiene aureola. Es joven, con el aspecto reconocido para Cristo. Es barbado y tiene su cabello largo y de color castaño oscuro. Lleva sencilla túnica semilarga de color verde que deja ver sus sencillas botas negras. Su manto tampoco tiene adornos, es de color amarillo con el interior blanco. Su mano derecha la estrecha con la de la Virgen, pero en la mano izquierda tiene la sortija que va a darle a María. Dirige su mirada hacia las manos unidas. En su hombro derecho está recargada su larga vara florida, la cual tiene 6 pequeñas flores: 4 blancas y 2 rojas.

La Virgen es joven. Está muy derecha, ella no inclina su cabeza. Está del lado derecho, a la izquierda del sacerdote. Su posición ante el espectador es frontal. Una aureola rodea su cabeza. No tiene velo. Su cabello es castaño oscuro y lo lleva extendido por su espalda. Lleva larga túnica roja con el borde adornado por un filete de brocados dorados. Su manto es azul oscuro con el interior blanco y también tiene su borde adornado. Un hermoso aderezo sostiene su manto. Tiene un collar de oro. Une su mano derecha con la de San José y con la izquierda sostiene su manto. Su mirada la dirige hacia las manos entrelazadas.

No hay testigos.

11. Fotografía original del Museo de la Basílica de Guadalupe. Núm. de inventario: 2-42.

12. J. Rogelio Ruiz Gomar, *El pintor Luis Juárez...*, p. 142, nota 4.

13. Esta imagen es completamente diferente a las otras versiones sobre el tema que realizó Villalpando. Está incluida entre sus obras porque se encuentra firmada en el ángulo inferior derecho. Además de que efectivamente hay ciertas similitudes con sus otras obras, como por ejemplo, el que las manos divinas se encuentren saliendo por entre las nubes para abrazar a María y José y la representación del aderezo de María al igual que su collar de oro. Asimismo, el que haya numerosas flores esparcidas por el piso.

Es interesante advertir que ésta es la única obra en la que se trata de representar los dos momentos básicos del matrimonio: el de la unión sacramental y la bendición nupcial, ya que María y José están estrechando sus manos derechas y el sacerdote los está bendiciendo, pero además San José lleva la sortija nupcial.

Es interesante el hecho de que no se incluyeron más testigos que a Dios en la primera y tercera persona y al espectador. No hay ningún resabio narrativo, con excepción de la vara josefina que es más bien atributo del santo.

A diferencia de sus otras obras, en ésta el Espíritu Santo preside la unión, no se dirige hacia la vara florida de San José.

Esta imagen es completamente misterial, ya que está dirigida a mostrar el enlace de María y José sobre todo en cuanto a su sentido anagógico además del alegórico, tropológico e histórico.

31. 1. Juan Correa (ca. 1650-1716). (Firmado *Juan Correa F.* En la parte inferior izquierda).

2.

3. Óleo sobre tela.

4. 208 x 146 cm.

5. Museo de Antequera, España.

6.

7. Vida de la Virgen: Nacimiento, Presentación en el Templo, Desposorios, Anunciación, *Tota pulchra*, Visitación, Adoración de los pastores, Adoración de los reyes magos, Huida a Egipto, Asunción, y dos pinturas más del “Mudo” Arellano con los temas de la Circuncisión y el Tránsito de la Virgen.

8. Rectangular vertical.

9. Frontal piramidal.

10. La escena se lleva a cabo en el interior de un templo en la zona del ábside. Sobre el



suelo hay un tapete muy decorado con flores, roleos, etc. sobre el que los angelillos que sobrevuelan la escena han dejado caer hermosas flores. Algunas son rosas blancas y otras de color rosa. Hay una pequeñita azul hasta adelante. Hay otras flores más grandes y exóticas de forma cuadrada con el centro rojo de pétalos blancos. Sólo los pétalos de las esquinas tienen las puntas rojas. Estas flores son semejantes a las flores de cactus.

En la parte superior, al centro, aparece el Espíritu Santo rodeado por una línea ovalada de color dorado que emite rayos luminosos, de los cuales sólo dos se extienden hacia las figuras de María y José. El Espíritu Santo aparece como una paloma blanca con sus alas extendidas que aunque se encuentra sobre la figura del sacerdote y sobre el signo matrimonial de las manos unidas de los novios

bendecidas por la del sacerdote se dirige hacia la Virgen María.

De cada lado del Espíritu Santo hay dos angelitos niños. Uno de los del lado izquierdo está volteado hacia ese lado y tiene sus manos en actitud de oración. El otro se dirige hacia el Desposorio. En una mano lleva rosas de color rosa y en la otra una rama de flores de azucenas, símbolo de la pureza de José. De los del otro lado, uno tiene flores rojas y azules y se dirige hacia el desposorio. El que está atrás dirige su cuerpo hacia la derecha y su cara la voltea hacia el Espíritu Santo.

El sacerdote está al centro girado un poco hacia la Virgen. Es anciano y barbado. Su grave mirada la dirige hacia María. Aunque lleva las vestiduras de los sumos sacerdotes hebreos, éstas se encuentran representadas como vestiduras litúrgicas. Su manto blanco con brocados parece capa pluvial y su túnica corta de color rojo carmín recuerda las vestiduras episcopales. La túnica larga blanca se encuentra decorada por representaciones de ojos humanos. Tiene puesta una mitra bicorne de oro y blanco con brocados que hace juego con el manto en cuyo interior hay un bonete también de color carmín con decoraciones de orfebrería. Su mano izquierda la posa sobre el brazo derecho de la Virgen y con la izquierda bendice la unión.

San José está del lado derecho del sacerdote. Es joven, con fisonomía semejante a la reconocida para Cristo. Tiene aureola. Está un poco inclinado, recibiendo la bendición del sacerdote. Su mano derecha la estrecha con la de la Virgen y con la izquierda sostiene su manto. Lleva túnica semi-larga de color violeta con filetes dorados. Su túnica interior es roja. Su manto es amarillo. Por calzado lleva botas con brocados.

La Virgen es joven y tiene su cabello suelto. Tiene aureola. Ella es la figura más iluminada de todos. Está del lado izquierdo del sacerdote. Ella sólo inclina su cabeza para recibir la bendición. Un velo transparente rodea su cuello y su cabello. Tiene manto azul fileteado de brocados dorados. Su túnica es larga y lisa, de color rosa. Sólo está ceñida a su cintura. Tiene dos collares de oro. Su mano derecha la une con la de San José y con la izquierda levanta su manto.

Junto a la Virgen hay un angelito vestido con túnica verde que lleva una rama de azucenas, símbolo de su pureza. Atrás de María hay una dama joven que lleva velo y cuyo vestido púrpura tiene mangas de las llamadas acuchilladas.

Junto a San José hay otro angelito vestido de túnica de color rojo que lleva su vara florida, símbolo de su estirpe davídica. Atrás de San José hay un hombre joven de bigote y vestido con túnica roja y manto azul. No tiene vara seca, lo que permite identificarlo como testigo y no como pretendiente descartado.

11. Elisa Vargas Lugo *et al.*, *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del barroco*, p. 149.

12. Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, t. II, 1ª parte, pp. 72-73. ficha II. 4. Tomo II, 2ª parte, p. 427.

Elisa Vargas Lugo *et al.*, *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del barroco*, pp. 148-149.

13. Esta interpretación de Correa es una excelente muestra de una composición plenamente mistagógica. En ella no hay elementos de origen meramente narrativo, sino que por el contrario, todo tiene un sentido doctrinal y/o simbólico. Lo que está representado es el momento preciso en que se efectúa el sacramento matrimonial, el cual está mostrado con toda corrección litúrgica y legal. El Espíritu Santo santifica la unión con su presencia. El hombre y la mujer que concurren a la boda son los dos testigos que la legislación canónica exige como requisito para la validación del sacramento, además del testigo cualificado, es decir el aparente sumo sacerdote cuyas artificiosas vestiduras en verdad revelan a un obispo, que en nombre de Dios bendice a tan sagrada unión. Su condición de representante de Dios queda enfatizada por los múltiples ojos que hay en su túnica larga.

32. 1. Juan Correa (ca. 1650-1716).

2.

3.

- 4.
5. Colección de Jorge Trejo y Lerdo de Tejada.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 10.
- 11.
12. Manuel Toussaint, *La pintura colonial...*, p. 142.
- 13.

33. 1. Juan Correa (ca. 1650-1716).

- 2.
3. Óleo sobre tela.
- 4.
- 5.
6. Convento de la Merced. México, D.F. (?)
- 7.
8. Rectangular vertical.
9. Frontal piramidal.

10. La escena está ubicada en un lugar indefinido, aunque quizá se trate de algún interior, ya que en el suelo hay un tapete decorado, sobre el que hay esparcidas diversas flores, como rosas, etc.

En la parte superior del cuadro hay un rompimiento de Gloria, el cual está conformado por un círculo de nubes que quizá rodean al Espíritu Santo. Aunque esto no puede apreciarse por el mal estado de la pintura, es de suponerse que el Espíritu Santo en forma de paloma blanca se encuentra en medio de la Gloria, ya que en las otras composiciones sobre el mismo tema realizadas por Juan Correa invariablemente aparece así.

De entre las nubes surgen sendas manos divinas que abrazan a ambos novios.

El sacerdote está al centro de frente al espectador, aunque su cara la voltea hacia arriba, dirigiéndose con solemnidad a Dios. Es anciano y barbado. Está vestido con el atuendo de los sumos sacerdotes hebreos. Lleva mitra bicorne, pectoral de doce piedras, túnica corta con campanillas y túnica larga estampada con representaciones de ojos. Con su mano derecha bendice la unión y la izquierda la posa sobre las manos entrelazadas de los contrayentes.

San José es joven y tiene la fisonomía reconocida para Cristo. Está del lado derecho del sacerdote, a la izquierda del cuadro. Está vestido con sus vestiduras tradicionales de túnica talar y manto. Su mirada la dirige a la Virgen. Estrecha su mano derecha con la de María y con la izquierda sostiene su vara florida. Tiene aureola.



La Virgen es joven. Se encuentra del lado izquierdo del sacerdote, a la derecha del cuadro. Lleva puestos su túnica larga ceñida a su cintura y su manto. Está enojada, dos grandes collares penden de su cuello y un gran aderezo sirve de broche a su manto. Su cabello es rizado. Con su mano izquierda levanta su manto y la derecha la une a la de San José. Contenta, dirige su mirada hacia las manos entrelazadas.

Atrás de San José se asoma la cabeza de un testigo que dirige su mirada hacia el rompimiento de Gloria. Atrás de la Virgen hay una joven que ve con gusto las manos estrechadas de los desposados.

La fotografía está en blanco y negro, por lo que no puedo indicar los colores.

11. Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, t. II, 2ª parte, p. 427, ficha XIII. 4.

12. José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, p. 73. Manuel Toussaint, *La pintura Colonial...*, p. 142.

Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, t. II, 2ª parte, p. 427, ficha XIII. 4.

13. Contrariamente a la preferencia de Cristóbal de Villalpando por representar la acción de la bendición nupcial, Correa opta por mostrar el acto del sacramento matrimonial. Esta es una constante en todas las obras de Correa.

Para realizar esta pintura, con mucha probabilidad Correa tuvo como modelo alguna de las tres obras de Villalpando que muestran las manos divinas abrazando a los novios, de las cuales creo que la más verosímil es la del museo de la catedral de Jaén. Sin embargo, también es posible que Correa haya retomado la idea de alguna de las obras de Luis Juárez.

Asimismo, repite el gusto de Luis Juárez y de Villalpando de ubicar la escena sobre un tapete ricamente decorado y salpicado de flores.

Al igual que en sus otras obras, Correa muestra el tema desde la perspectiva mistagógica y no intercala elementos de origen apócrifo sin soporte teológico. Es decir, en absoluto se percibe nada narrativo. Por el contrario, es evidente la intención de mostrar la dimensión sacramental y litúrgica del matrimonio y el origen divino de tan celebrada unión.

34. 1. Juan Correa (ca. 1650-1716). (Firmado en el ángulo inferior izquierdo).

2.

3. Óleo sobre tela.

4. 114 x 165 cm.

5. Iglesia del Gesú, Montreal, Canadá.

6.

7.

8. Apaisado.

9. Frontal piramidal.

10. El desposorio tiene lugar en el interior de un templo, aunque no se alcanza a distinguir

si el fondo es abierto o cerrado. En la parte superior el Espíritu Santo en forma de blanca paloma entra a la escena en medio de un halo de nubes, que circundan el espacio celestial y permiten el acceso al terrenal. Está volteada hacia el lado de San José. Se encuentra exactamente arriba del sacerdote.

El sacerdote es anciano y barbado. Se encuentra al centro, de frente al espectador, aunque voltea su cara hacia María. Su figura es la de mayor altura. Con su mano derecha toma el brazo de San José y con la izquierda toma la mano de María. Sus vestiduras son al modo de los sumos sacerdotes hebreos. Lleva puesta su mitra bicorne cuyas puntas se cierran en la parte superior formando un círculo. Tiene pectoral, túnica corta con apariencia de sobrepelliz con campanillas en su borde inferior y túnica larga blanca estampada de ojos.



San José es joven y con l apariencia reconocida para Cristo. Tiene aureola. Está del lado izquierdo, a la derecha del sacerdote. Lleva puesta túnica talar y manto. Con su mano izquierda sostiene su vara florida y la derecha va a unirla con la de la Virgen. Su mirada se dirige hacia las manos.

La Virgen es joven. Tiene aureola. Está del lado derecho, a la izquierda del sacerdote. Lleva puesta túnica larga ceñida a su cintura, manto y velo transparente. Todas sus vestiduras son sencillas, sin adornos o pedrería. Lleva su cabello suelto, extendido sobre su espalda. Con su brazo izquierdo detiene su manto y su mano derecha la va a estrechar con la de San José. Inclina su cabeza y ve contenta hacia la unión de las manos.

Atrás de San José hay dos testigos jóvenes que comentan el suceso. Ambos se quitan sus sombreros en señal de respeto. Al parecer no llevan varas secas. Están vestidos con túnicas y mantos.

Atrás de María hay dos damas jóvenes. También ellas comentan la boda de María y José.

En el piso, sobre un rico tapete se encuentran esparcidas varias flores, entre las que figuran rosas, azucenas, etc.

11. Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*. Tomo II, 1ª parte, p. 97, ficha II. 19 Bis.

12. Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*. Tomo II, 1ª parte, pp. 12, 97, ficha II. 19 Bis.

13. Nuevamente en esta obra Juan Correa trata el tema de manera mistagógica. La figura del sacerdote se encuentra otra vez asociada con la figura de Dios Padre, lo que se remarca no sólo por su fisonomía, sino también por los múltiples ojos estampados en su túnica larga y porque el cielo se abre sobre su cabeza, además de que el Espíritu de Dios se encuentra exactamente arriba de él. Asimismo, lo que él está legitimando como testigo calificado es el cumplimiento de la voluntad divina.

Juan Correa de nuevo prefiere mostrar la acción que compone el primer paso para llevar a cabo las nupcias, que es precisamente la realización del sacramento, es decir, el momento en que los novios se comprometen en matrimonio.

Los donceles y las damas presentes son los testigos que la iglesia exige para considerar válido el sacramento, esto es, su presencia no tiene relación alguna con ninguna narración.

35. 1. Anónimo o Juan Correa (ca. 1650-1716) o **Taller de Juan Correa**. [Atribución de María Ester Ciancas.]

2. Último tercio del siglo XVII.

3. Óleo sobre tela.

4. 70 x 100 cm. Aprox.

5. Convento de San Gabriel, Cholula, Puebla.

6.

7. La Sagrada Familia o Vidas de la Virgen y de San José. Son 13 cuadros: El nacimiento de María, La presentación de la Virgen en el Templo, Los desposorios, La anunciación, La visitación, El ángel apareciéndose en sueños a San José, La adoración de los pastores, La adoración de los reyes, La circuncisión, La presentación de Jesús en el Templo, El niño en el templo, La muerte de San José, La dormición de la Virgen.

8. Apaisado.

9.

10. Testigos en movimiento.

11.

12. María Ester Ciancas, *El arte en las iglesias de Cholula*, pp. 109-110, 112.

13.



Para analizar las imágenes novohispanas del siglo XVII acerca del tema de los desposorios de la Virgen con San José, hay que tener siempre presente que son obras

artísticas **religiosas** y por tanto tienen una función que cumplir en y para la Iglesia. Por tratarse de un tema de carácter histórico, ya que trata de un pasaje sobre la historia de la Madre de Cristo es del tipo de imagen descriptivo-narrativa, cuya función está ordenada a preparar a la imagen cultural. Ésta puede ser una imagen de la Virgen, de San José o de la Sagrada Familia. Si están realizadas para honrar a la Virgen María sirven para dejar en claro que María contrajo santo y verdadero matrimonio, si se encuentran ordenadas en torno a San José tienen la función de exaltar el suceso con el que el Santo se incorpora a la Historia de la Salvación, como esposo de la Madre de Dios y Custodio del Salvador, y si están enfocadas en la Sagrada Familia cumplen con la función de destacar que la familia tiene su origen y fundamento en el sacramento matrimonial. Sin embargo, cabe la posibilidad de que alguna obra de los desposorios haya sido también imagen cultural ya que hay imágenes que no forman parte de alguna serie y están representadas con gran nobleza, son de grandes dimensiones y muestran características propias de las imágenes culturales, como son la frontalidad, la sencillez y la presentación del tema de forma medular y estática, en cuanto a que la escena se encuentra fija en la eternidad. Tal vez éste sea el caso de la obra de López de Arteaga. Si hay obras con esa finalidad, lo que se está honrando en ellas es a la institución del matrimonio sacramental establecida por Dios mismo, y al enlace de la Virgen y San José como el paradigma de todo matrimonio cristiano y como figura de la unión de Cristo con su Iglesia. Si bien hay que tener presente que aunque tales imágenes de los desposorios no sean culturales e incluso pertenezcan a alguna serie, los fieles de igual forma perciben en ellas dichos conceptos.

Asimismo, las series de las que forman parte las obras de los desposorios de María y José, ya sean de la vida de la Virgen, de la de San José o de la Sagrada Familia, están conformadas con base en una estructura diseñada por el magisterio de la Iglesia en la que sólo están incluidas escenas cuyo contenido tiene algún significado acorde con la Historia de la Salvación. Son obras teológicamente dirigidas, no son producto de la conciencia popular, por lo que no tienen la función de ilustrar o de narrar sino presentar tipos simbólicos que revelan episodios evangélicos en cuanto a que son misterios que se integran “en el Misterio total de la obra redentora de Cristo”². Por tanto, aunque haya escenas de origen legendario el sentido de éstas es mistagógico. Es decir, las escenas incluidas de origen legendario son escenas que adquirieron gran trascendencia mariológica y su sentido va más allá de lo netamente narrativo, como es el caso de la presentación de la Virgen en el templo, que tiene su propia fiesta en el calendario litúrgico y cuyo alcance está orientado a exaltar la consagración virginal de María a Dios, cuestión de gran valía en el pensamiento católico. Igualmente, sobre todo en el caso de San José suelen estar incorporadas escenas íntimas cuyo origen no se encuentra en las leyendas apócrifas y que tienen la función de enaltecer la santidad de su vida.

Es muy significativo que desde las primera obra novohispana la forma de apreciar el tema de los desposorios de la Virgen es desde la perspectiva mistagógica y no desde la narrativa. En la generalidad de las obras se muestra el suceso como un misterio que forma parte de la historia de la Redención, no como un evento legendario sin sentido teológico. Es un error considerar que sólo sirven para ilustrar “la anécdota de los esponsales de la Virgen

² Ildefonso Herwegen, “Arte cristiano y misterio” en *Iglesia, Arte, Misterio*, p. 87. Vide. pp. 83-88.

María y San José, narrados en los *Evangelios Apócrifos*³. Si las obras hubieran sido creadas desde este punto de vista no tendrían ningún valor catequético ni evangelizador. Por el contrario, su inclinación es netamente tridentina y el tema es visto como un “*misterio de nuestra Redención*”, por medio del cual “*se instruye y afirma al pueblo en los artículos de la fe*” tales como la sacramentalidad del matrimonio y la pureza virginal y fecunda de María. Lo cual, sin embargo, no impide que en ciertas obras aparezca intercalado algún detalle de origen legendario.

En las leyendas además ni siquiera se describe la ceremonia nupcial de María y José, sino que sólo se limitan a relatar la elección milagrosa de José como esposo de María. Por el contrario, las imágenes novohispanas están enfocadas a exhibir al enlace de la Virgen y San José como ejemplo de la ceremonia matrimonial católica, siendo este punto en donde se centran todos los autores, ya sea que muestren el momento de la realización del sacramento matrimonial, que es cuando los consortes unen sus manos, o de la bendición nupcial, cuando José entrega el anillo a María. Algunos artistas enfatizan también en la realidad sobrenatural del sacramento y descubren la acción divina que opera a través del mismo.

De la misma forma, en estas imágenes tampoco se pretendió reproducir con fidelidad histórica el hecho, ya que de manera consecuente con el sentido de la revelación cristiana, el suceso histórico no es lo que tiene importancia religiosa, sino la idea redentora que se manifiesta en él⁴. Por ello no existe en ellas la intención de mostrar el ceremonial nupcial judío, ya que esa no era su función. Como señala Juan Plazaola, el deber de las imágenes descriptivo-narrativas es

... evocar la historia de la salud del mundo sin recurrir para ello a un realismo “fotográfico”, que atraería la atención a lo puramente exterior y epidérmico del misterio cristiano. Su mundo es el realismo *sacramental*, más que un naturalismo histórico. El arte religioso tiene sus raíces en una realidad histórica, pero supera las particularidades de la historia para presentar lo que hay de universal en un suceso limitado por el tiempo.⁵

Aunque desde el principio se observa que en general las composiciones se encuentran impregnadas de la significación mistagógica, producto de la contrarreforma y el Concilio de Trento, lo cual es más evidente, sobre todo en las imágenes de Luis Juárez y Sebastián López de Arteaga y en las composiciones conectadas con éstas, también hay algunas en las que se aprecian determinadas características que hacen patente un cierto alejamiento de la apreciación mistagógica para descubrirse más mundanas o incluso legendarias. En estas obras los rompimientos de Gloria son más reducidos, hay más elementos arquitectónicos y se introducen más testigos, quienes restan atención al acto sacramental y distraen con sus ademanes y gesticulaciones. Esto empieza a darse a partir de las obra atribuida a José Juárez, en la que prácticamente ha desaparecido la ambientación mística y sólo queda el Espíritu Santo para denotar la presencia divina. En cambio, en las

³ Ma. Teresa Velasco de Espinoza, “Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana...”, *Cuadernos de Arte Colonial*, p. 42.

⁴ Cfr. Ildefonso Herwegen, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁵ Juan Plazaola, *Arte sacro actual*, p. 314.

obras de Luis Juárez y en la de López de Arteaga y las copias de ésta el cielo y la tierra se unen en ese instante de gozo místico. Esta espiritualidad también se da en obras posteriores como la anónima de Cocotitlán, la de Pedro Ramírez ubicada en la Catedral de Guatemala, la de Echave y Rioja del retablo mayor de Churubusco, etc.

Con anterioridad a José Juárez las composiciones son concisas y se centran en la cabal representación de la liturgia matrimonial, incluyendo a la de Luis Lagarto y a la de Marcos Maestre. En contraste, La obra en la que hay más distractores es la de Echave y Rioja de la capilla de los santos Cosme y Damián de la Catedral de México. Sin embargo, con todo, los distractores que se encuentran en ella son muy discretos y bastante moderados. Nunca alcanzan a restarle valor e importancia al enlace conyugal.

En las imágenes novohispanas del siglo XVII la santidad del matrimonio es honrada y glorificada. Es decir, aunque presenten el tema influenciadas por las narraciones legendarias su *quid* es el misterio sacramental. Así, aunque los componentes mistagógicos aparecen imbricados con los legendarios nunca llegan a presentar al matrimonio de María y José meramente como un suceso narrativo, no llevan nunca hacia la leyenda, lo que sí llega a ocurrir en algunas imágenes europeas anteriores a Trento, como la de Taddeo Gaddi (ca. 1290-1366) de la Capilla Baroncelli (ilus. 8), e incluso en la de Rafael Sanzio (1483-1520) (ilus. 21) que son obras de carácter más bien anecdótico y cuya dependencia de las narraciones apócrifas es axiomática, al igual que en ciertas obras posteriores a Trento como la del pintor español Juan de Valdés Leal (1622-1690) de 1657 que se encuentra en la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla (ilus. 35), en la que el enlace de María y José también se encuentra representado de manera descriptiva, y en la que la influencia de los apócrifos tiene mucho peso.

Así pues, en las imágenes novohispanas pertenecientes al siglo XVII los desposorios de la Virgen se expresan en medio de una ambientación mística y con proyección mistagógica. Las imágenes no tienen intenciones descriptivas ni históricas, sino mistagógicas. Por ello suele mostrarse al enlace nupcial de María y José en un entorno celestial. Se revela un trasfondo de eternidad, pudiendo verse con ojos humanos la realidad sobrenatural que produce la gracia sacramental del matrimonio y la importancia trascendental del hecho en cuanto a que forma parte de la historia sagrada.

Ahora bien, también hay obras en las que no hay elementos o personajes celestiales y por tanto no están enfocadas a mostrar la realidad teológica supraterrrenal o trascendente del matrimonio, sino que su objetivo está limitado a exponer con toda precisión la más pura ortodoxia de la celebración del sacramento matrimonial o de la bendición nupcial. Muestran con exactitud los requisitos doctrinales, litúrgicos y canónicos del enlace matrimonial. En algunas, como en el bordado de Marcos Maestre, o la pintura atribuida a José Juárez de la colección de Cándida Fernández se enseña que el sacramento del matrimonio es celebrado en total concordancia con las normas litúrgicas y canónicas, al igual que en la de Pedro Ramírez de la Catedral de Guatemala. También hay otras, como la de Juan Sánchez Salmerón de la Parroquia de San Miguel

Arcángel de la Ciudad de México en las que se muestra que la bendición nupcial se lleva a cabo siguiendo fielmente las pautas prescritas por la Iglesia.

CONCLUSIONES

*El arte sagrado ha de distinguirse por su capacidad
de expresar adecuadamente el Misterio.
Juan Pablo II¹*

Al hablar de los desposorios de la Virgen María con San José estamos refiriéndonos, de acuerdo con los relatos evangélicos, al compromiso nupcial pactado entre María y José antes de que aconteciera la encarnación de Jesucristo en el vientre de María. La forma en que este compromiso ha sido percibido, valorado e interpretado a través del tiempo por la cultura cristiano-católica y cómo ha sido expresado en el arte, sobre todo en el novohispano del siglo XVII es lo que se ha pretendido estudiar en el presente trabajo.

Históricamente, la unión de María y José corresponde al ámbito de la civilización hebrea. En ésta, durante la antigüedad, el enlace conyugal era realizado en dos pasos. En el primero que era el compromiso matrimonial o desposorio, la mujer era consagrada a su marido por él mismo ante la presencia de dos testigos y a partir de ahí a los novios se les consideraba casados. Esta consagración era verificada cuando el novio colocaba el anillo en el dedo índice de la mano derecha de la novia. En el segundo paso, que era llevado a cabo un año después, el novio firmaba el contrato matrimonial, los novios eran bendecidos por un rabino bajo la *Jupá* y la novia pasaba a casa de su marido. A partir del siglo XII ambas partes de la ceremonia nupcial fueron fusionadas en una sola. Considerando esta tradición, cuando en la *Biblia* se dice que María y José estaban desposados significa que la Virgen ya había sido consagrada a San José pero todavía no vivía en su casa.

Ahora bien, en las imágenes no hay fidelidad histórica. Aunque en ellas exista una ambientación judía porque aparezcan signos que semejen caracteres hebreos y el que oficia el enlace invariablemente tenga la apariencia de un Sumo Sacerdote judío e incluso en ciertas obras europeas la ubicación de la escena esté referida al Templo de Jerusalén y sólo San José le entregue sortija a la Virgen, y parezca que en verdad hay una alusión directa y precisa del mundo hebreo, no es así. No existe la intención de representar con fidelidad histórica los ritos matrimoniales israelitas. Las imágenes de los desposorios de la Virgen **no** están representando una boda judía, sino la celebración matrimonial católica. Los elementos hebreos incluidos efectivamente sirven para ubicar el enlace de María y José en el ambiente cultural judío y en un momento determinado dentro de la historia de la salvación, pero también, y sobre todo, sirven para que el espectador visualice ciertos conceptos y principios cristianos que en realidad

¹ Juan Pablo II, *Ecclesia de Eucaristia*, 50. Citado en Juan Plazaola Artola, *et al.*, *La Eucaristía, Luz y Vida en el Arte Sacro del Nuevo Milenio*, p. 7.

no tienen nada que ver con el mundo hebreo, sino que de hecho son contrarios a él. Por ejemplo, la imponente presencia del Sumo Sacerdote, la cual no tiene su razón de ser en los usos matrimoniales judíos ya que en éstos ni los Sumos Sacerdotes ni los sacerdotes en general presidían las bodas. Se debe más bien, a que su inveterada figura evoca a Dios Padre, quien unió a la primera pareja humana y le dio la orden de ser fecunda y multiplicarse. Asimismo, el hecho de que el celebrante sea un sacerdote es consecuente con la legislación de la Iglesia católica, en la que, sobre todo a partir del Concilio de Trento, para que un matrimonio sea válido tiene que ser bendecido necesariamente por el prelado respectivo. Su presencia es imprescindible tanto en la celebración del sacramento como en las bendiciones nupciales. De hecho, las figuras sacerdotales están presentadas bajo un aspecto que mezcla visualmente las imágenes de Dios Padre, de un sumo sacerdote hebreo y de un obispo, ya que el color rojo con el que se suele representar a la túnica corta es muy parecido al de las vestiduras episcopales.

El Templo de Jerusalén, lugar santo por excelencia y núcleo del judaísmo pero también referencia obligada del cristianismo, es otro elemento ajeno a las bodas judías. Éstas no se llevaban a cabo ahí. En cambio, como en la liturgia católica el templo es importante en el cumplimiento del sacramento del matrimonio, pero sobre todo es imprescindible para poder realizar la bendición nupcial, ubicar la escena en el Templo de Jerusalén sirve para crear la idea de que María y José celebraron sus bodas en el templo de mayor significación histórico-religiosa.

Así pues, el modelo ceremonial presentado en las obras europeas tiene su origen en la liturgia nupcial católica. Sólo en muy pocas imágenes se presenta algún resabio judío. La ambientación judía se da más bien en algún detalle ornamental o arquitectónico y en los vestidos de los personajes que asisten al desposorio. Las imágenes muestran las dos acciones básicas de las que se compone el ritual litúrgico matrimonial. La primera está referida al mutuo consentimiento de los consortes, que es propiamente el sacramento matrimonial, el cual visualmente se expresa por medio del símbolo jurídico y litúrgico correspondiente, que es el de la unión de las manos derechas de los contrayentes. La segunda está dirigida a mostrar la bendición nupcial del sacerdote, en la que sucede la imposición del anillo. En las obras italianas predomina esta última escena debido a la devoción popular por la reliquia del anillo conservado en la Catedral de Perusa. Sin embargo, esta escena es muy importante en el adoctrinamiento de la feligresía porque realza la importancia de la bendición nupcial, paso necesario para concluir con las formalidades matrimoniales, sobre todo a partir del Concilio de Trento. En los demás países de Europa se prefirió representar la primera acción para realizar el casamiento, o sea el sacramento matrimonial y por tanto las imágenes muestran el signo clave del enlace conyugal, es decir, el símbolo heredado del Derecho Romano denominado como *Dextrarum junctio*, el cual consiste en la unión de las manos derechas de los contrayentes. En ellas el sacerdote bendice la unión o toma las manos unidas de los novios, revelando la voluntad divina.

De esta forma, en las imágenes europeas se aprecia gran influencia de la liturgia matrimonial canónica, ya que no sólo en muchas de ellas se representa a María y José

estrechando sus manos derechas y al sumo sacerdote bendiciendo la unión, sino que, además, en las series de los siete sacramentos de Poussin el matrimonio se ejemplifica con los desposorios de la Virgen con San José.

Asimismo, el enlace de María y José alcanzó una dimensión trascendental. A partir de que el matrimonio fue considerado como uno de los siete sacramentos y de que contó con una doctrina, liturgia y legislación propias, la unión de María y José fue juzgada como el máximo ejemplo del matrimonio perfecto, pero a su vez, de manera inversa, el concepto formado sobre el matrimonio de María y José influyó en la configuración de la doctrina del matrimonio y en la noción del matrimonio ideal. La referencia bíblica de María como virgen y desposada influyó a tal grado en la conformación de la doctrina y de la legislación canónica sobre el matrimonio, que fue determinante para que se considerase como elemento vital del mismo al sólo consentimiento de los cónyuges, sin ser necesaria la unión sexual. De ahí que el virtuoso matrimonio de María y José, en el que se considera que privó la castidad, sea el modelo ideal, ya que para la Iglesia la virginidad consagrada a Dios es un don precioso, aún mayor que el matrimonio, aunque este último también tenga carácter de sagrado. María y José conservan ambos estados y su matrimonio es un matrimonio santo, ejemplo de todo matrimonio cristiano e ilustrativo de los distintos significados mistagógicos atribuidos al sacramento, como son la alianza de amor entre Cristo y la Iglesia y entre Cristo y el alma de cada feligrés. Por esto último es muy notorio que en muchas imágenes novohispanas de los desposorios la figura de San José se encuentra indudablemente referida a la de Cristo y puesto que la Virgen María, es el símbolo por excelencia de la Iglesia, en las imágenes, sobre todo en las que no pertenecen a alguna serie no sólo está representado el enlace de María y José sino también de manera velada el de Cristo con su Iglesia.

En la Nueva España, junto con la aculturación, arribaron pronto los conceptos más vanguardistas tridentinos sobre el matrimonio, con su doctrina, liturgia y legislación precisas, al igual que las ideas en torno al matrimonio de María y José. El matrimonio canónico adquiere forma jurídico-eclesiástica y una liturgia puntual por medio del decreto *Tametsi de Reformatione Matrimonii*, celebrado en 1563 durante el Concilio de Trento, a partir del cual, para que un matrimonio sea válido debe celebrarse ante la presencia del párroco o de su delegado y de la de cuando menos dos testigos. Además, debido a que el matrimonio católico tomó su conformación jurídico-canónica del derecho romano de la época imperial, el enlace se contrae por medio del recíproco consentimiento de los consortes, lo que se manifiesta visualmente a través de la conjunción de las manos derechas.

En consideración de los enunciados tridentinos, el Papa Paulo V promulgó en 1614 el *Rituale Romanum*, en donde quedaron establecidos los preceptos que debían observar los sacerdotes para la administración de los sacramentos. Aunque la publicación del *Ritual* no abrogó las ceremonias particulares, todos los manuales para la administración de los sacramentos que se editaron después de él lo tomaron como fundamento.

En España el rito del matrimonio se efectuaba en el templo o en alguna casa particular. El párroco asistía acompañado de algún clérigo que llevaba el *Ritual Romano* y un vaso de agua bendita con hisopo. El novio se ubicaba a la mano derecha del sacerdote y la mujer a su izquierda. Delante de dos o más testigos y en presencia de los familiares el párroco les preguntaba a los novios en su lengua vernácula su consentimiento para contraer matrimonio y después de escuchar las recíprocas aceptaciones les mandaba unir sus manos derechas mientras él los desposaba. Por último, los rociaba con agua bendita y los exhortaba a recibir la bendición nupcial lo más pronto posible. Esta sólo podía darse en la Iglesia y dentro de la Misa votiva “*pro sponso et sponsa*”. Antes de la Misa los desposados esperaban al sacerdote en la puerta de la Iglesia. Ahí el sacerdote bendecía y rociaba con agua bendita las arras y los anillos. También rociaba a los circunstantes. Tomaba un anillo y se lo daba al esposo que lo colocaba en el dedo anular de la mano izquierda de la mujer. Y luego procedía igual con la mujer. Después, el sacerdote daba las arras al esposo y éste a su consorte. El sacerdote les decía que se dieran las manos y se fueran hacia el altar. Entonces comenzaba la *Misa de Nuptiis*. Los novios se arrodillaban junto a su grada en el altar y oían Misa. Durante la lectura del Evangelio y mientras se celebraba la Eucaristía tenían prendidas sendas velas cada uno. Al terminar de decir el Padre Nuestro, el ministro cubría con un velo de seda blanco y rojo la cabeza de la mujer y lo tendía sobre los hombros del varón. También les ponía una cadena o yugal sobre los hombros. Luego el sacerdote les decía en latín las dos oraciones de las que se compone la bendición nupcial. Enseguida comulgaban el sacerdote y los contrayentes y continuaba la Misa. Cuando terminaba ésta el sacerdote se dirigía hacia los casados y les decía otra bendición. El ministro les quitaba el velo y el yugal y el sacerdote los exhortaba a que se guardaran lealtad. Los rociaba con agua bendita y se regresaba al altar desde donde bendecía a los asistentes. Acabada la Misa entregaba la esposa al marido y juntándoles las manos derechas los enviaba en paz.

Cuando el matrimonio era celebrado conjuntamente con las bendiciones nupciales de la Misa se llevaba a cabo en la puerta del Templo, en donde también se daban las bendiciones de las arras y de los anillos. Luego todos entraban a la iglesia para celebrar la Misa y los novios recibieran las bendiciones nupciales. Antes de despedir a los desposados, el párroco anotaba todos los datos concernientes al matrimonio efectuado.

Con base en este ritual, para que el matrimonio sea válido requiere de dos actos fundamentales: El primero es que los consortes expresen su consentimiento verbal y visualmente frente a un testigo cualificado y dos testigos comunes, lo que constituye la celebración del sacramento y segundo, la bendición nupcial dada por un sacerdote dentro de la Misa votiva “*pro sponso et sponsa*”. Ambos momentos están expresados en las imágenes. En algunas de ellas María y José entrelazan sus manos y son las que están mostrando el primer paso y en otras José entrega la sortija a María y son las que muestran el segundo.

El tema iconográfico de los desposorios de la Virgen tiene su base escriturística en los *Evangelios Canónicos*. En los evangelios de *San Mateo* y de *San Lucas* se hace la referencia de María la madre de Jesucristo como de una *virgen desposada* con José.

Estos dos estados combinados de María, el de virgen y el de desposada se irán reinterprestando en los textos que expresan la tradición de la Iglesia. Dentro de esta línea, los documentos más antiguos que aluden al desposorio de María y José son los *Evangelios Apócrifos*, base de los subsecuentes relatos que se siguieron escribiendo a través del tiempo. Aunque las historias narradas en los *Apócrifos* no son fieles a la verdad histórica ya que en ellos se observa una gran manipulación de la información conforme con una visión retrospectiva de los hechos consecuente con el influjo de los valores y usos cristianos, tuvieron la utilidad de fijar ciertos principios iconográficos e incluso históricos en torno a los personajes del tema, sobre todo en San José y un tanto también en María.

El pasaje de los desposorios tiene cuatro fuentes apócrifas originales: *El Protoevangelio de Santiago*; el *Evangelio del Pseudo Mateo*, el *Libro sobre la Natividad de María* y la *Historia de José el Carpintero*. Estos relatos conformaron la base literaria sobre la que se cimentaron los escritos posteriores que describieron el hecho. Los textos apócrifos se dividen en dos vertientes. Una de influjo occidental en la que se exalta a la Virgen María y la otra de origen oriental en la que se realza a San José. La primera está constituida por el relato del *Protoevangelio de Santiago* del siglo II y por los escritos derivados de éste que son el *Evangelio del Pseudo Mateo* de mediados del siglo VI y el *Libro sobre la Natividad de María* del siglo IX. La segunda se conforma únicamente por el apócrifo ortodoxo de la *Historia de José el Carpintero* del siglo IV o V, versión que no tuvo mucha divulgación en la cultura occidental y realmente el único texto que la sigue cabalmente es el relato del siglo XVI que se encuentra en la *Suma de los Dones de San José* de Fray Isidoro de Isolano.

El Evangelio Apócrifo que gozó de mayor influencia es el del *Libro sobre la Natividad de María*, del que derivan la mayoría de las narraciones que se conocieron en Europa y en la Nueva España, como son la de *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (1264), la del *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega (1580) y la de la *Mística Ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda (1670). Ahora bien, de toda la historiografía analizada, creo que únicamente el texto de Pedro de la Vega pudo haber tenido una influencia más directa sobre las imágenes novohispanas del siglo XVII o cuando menos hubo cierta conexión entre algunas nociones expuestas en el relato con las expresadas en las representaciones, pero esta conexión se limita únicamente a la representación de los personajes y a sus atributos, sobre todo de San José, pues ningún relato, incluido éste, habla propiamente sobre la ceremonia nupcial.

A través del tiempo, en las distintas narraciones las figuras de la Virgen María y San José y el concepto del enlace nupcial se fueron modificando de acuerdo con los valores doctrinales y teológicos de cada época. María y José dejan de ser personajes anodinos para convertirse en personas de gran presencia, cuya santidad se va acentuando con mayor fuerza cada vez. En María se va enfatizando más su naturaleza pura y excepcional. San José es el que cambia más. Deja de ser una figura oscura e insignificante para convertirse en un personaje de presencia vital.

Es curioso constatar que en los textos se habla de detalles anecdóticos en torno a María, sobre como se escogió a San José como su pretendiente, pero no se describe el enlace ni se hace referencia a alguna forma de celebración específica. Lo único que varía es que al principio las referencias apuntan a un contexto judío en el que el matrimonio se lleva a cabo en dos actos y en las posteriores se habla del enlace como de un acto único, con lo que se puede inferir que se hace alusión de la liturgia católica, ya que el desposorio deja de considerarse como un simple compromiso de matrimonio a futuro para convertirse en el matrimonio mismo.

Mi exhaustivo análisis historiográfico resultó en cierta forma infructuoso, puesto que sólo los escritos más modernos, como el del *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, redactado en Sevilla hacia el año de 1580 o alguna narración contemporánea o posterior a ésta pudo haber sido tomada en cuenta para las representaciones del tema porque a partir de ella es que se considera joven a San José y de semblante similar al reconocido para Cristo. Muchos de los conceptos que se encuentran en las narraciones antiguas como la edad avanzada de san José, o el que hubiera estado casado, no eran compatibles con las ideas vigentes en el siglo XVII en torno al santo. Esto es, que sobre la cuestión del influjo literario o legendario del tema las imágenes son vanguardistas, puesto que éstas concuerdan con las ideas contenidas en los relatos vigentes en ese momento.

Sin embargo, hay que tener muy presente que las narraciones básicamente influyeron en las representaciones de María y sobre todo de San José, pero no en la conceptualización de su matrimonio. Aunque constantemente se ha afirmado acerca de las imágenes de los desposorios de la Virgen con San José que

Los orígenes de la iconografía para la representación de esta escena de la vida de la Virgen, se encuentran en los evangelios apócrifos, ya que en los textos bíblicos no se dan pormenores sobre el asunto.²

Tal aseveración no es del todo acertada porque en esencia, los orígenes de la iconografía para la representación de esta escena de la vida de la Virgen tampoco se halla en los apócrifos, ya que lo que está narrado en ellos es la elección milagrosa de José como el esposo de María, no el desposorio en sí. La noción del matrimonio de la Virgen con San José y su correspondiente celebración mostrada en las imágenes no tiene bases legendarias. Así pues, aunque con el objetivo de analizar y comprender las imágenes novohispanas que tratan sobre este tema, la generalidad de los historiadores del arte han partido de la premisa de que su representación sólo “ilustra la anécdota de los esponsales de la Virgen María y San José, narrados en los *Evangelios Apócrifos*”³, la verdad es que como se puede observar en las obras analizadas, una gran cantidad de ellas no tienen conexión con tales narraciones y su función va mucho más allá de ilustrar un pasaje ficticio. Por eso, uno de los objetivos básicos de esta investigación es **erradicar** la idea de considerar la escena de los desposorios únicamente como la

² Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, Tomo II, Primera Parte, p. 72.

³ Ma. Teresa Velasco de Espinoza, “Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana...”, *Cuadernos de Arte Colonial*, p. 42.

ilustración de un pasaje fabuloso.

Aunque efectivamente las narraciones apócrifas sirvieron como motivo de inspiración para ciertas imágenes sobre el tema, principalmente para las más antiguas europeas, también es cierto que es muy rara la obra novohispana del siglo XVII en la que la influencia de estos relatos tenga mayor peso. De hecho, a partir de las obras europeas del siglo XV el tema comenzó a valorarse de manera decisiva, no como la representación de una anécdota narrativa fantasiosa, sino más bien como un *misterio*, Únicamente en este sentido las imágenes que lo representan tienen valor catequético y evangelizador. Estas obras exhiben ante los ojos de los creyentes varios conceptos substanciales de la religión y de gran trascendencia teológica y mariológica. Por ejemplo, enaltecen la unión de María y José como una unión virginal y fecunda que además es verdadero matrimonio sacramental, del cual, también esta unión es el paradigma por excelencia. Asimismo, visualizan la realidad trascendental del sacramento matrimonial, En las imágenes se observa igualmente la ilustración del principio evangélico de la unión mística de Cristo con su Iglesia. Lo primordial en estas obras es revelar un episodio en cuanto es misterio e integrarlo en el Misterio total de la obra redentora de Cristo, no ilustrar un pasaje anecdótico.

Es muy importante considerar que en el devenir iconográfico de las imágenes de los Desposorios de la Virgen con San José, ciertamente las obras más antiguas europeas muestran la escena partiendo de las historias legendarias y como parte de una sucesión de episodios, como en obras como la de Giotto de la Capilla de Santa María de la Arena y sobre todo en la de Taddeo Gaddi de la Capilla Baroncelli, aunque con un pequeño toque de sacramentalidad. A partir del siglo XV, seguramente como consecuencia de la renovación espiritual impulsada por la “*devotio moderna*”⁴ que exaltaba la más pura ortodoxia, en algunas obras como la del Maestro de Flémalle del Museo del Prado hay una clara intención de representar el episodio desde una perspectiva trascendental y no sólo narrativa, aunque todavía lo muestra en conexión con escenas legendarias. La tendencia mistagógica se ve reforzada a raíz del Concilio de Trento, lo que es muy palpable en obras como la pintura del Greco de la Antigua Colección Real de Bucarest, en la que se aprecia la esencia tridentina de renovación espiritual y autenticidad religiosa. En esta pintura no hay ni un solo rasgo que recuerde las historias apócrifas. Por ello, a las imágenes que presentan el tema considerando el misterio trascendental del matrimonio de la Virgen con San José y

⁴ La *devotio moderna* es un movimiento de renovación espiritual que surgió en los Países Bajos desde la segunda mitad del siglo XIV, a partir de la experiencia religiosa del predicador flamenco Gerhard Groote (1340-1384). Durante los siglos XV y XVI se difundió por España, Italia, Francia y Alemania, antecediendo a la Reforma luterana. Influenció en la espiritualidad de figuras como Tomás Moro (1478-1535), Erasmo de Rotterdam (1466-1536) e Ignacio de Loyola (1491-1556). El texto más representativo de esta corriente espiritual es el de *La Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis (1380-1471). Se fundamenta en la reforma personal, independientemente del estado clerical o laico, propiciada a través de la caridad, la recepción de los sacramentos, la piedad, y sobre todo por la oración, la contemplación y la unión con Dios por medio del conocimiento de la Escritura. Cfr. *ArteHistoria*. “Protagonistas de la historia. Ficha Reforma y laicos”. <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/1297.htm> y “Devotio moderna” en *MSN Encarta*: http://it.encarta.msn.com/encyclopedia_1041537375/Devotio_moderna.html

su significado teológico, las he denominado “*mistagógicas*”. A las que muestran la escena sólo como parte de una secuencia narrativa las he llamado por eso mismo “*narrativas*”.

Sin embargo, vuelvo a recalcar, que a pesar de la renovación espiritual tridentina, la influencia de las leyendas apócrifas nunca se erradicó por completo y aún en una época de tal renovación espiritual y por supuesto, más tarde, al diluirse la corriente reformista algunos artistas siguieron apoyando sus composiciones en los relatos que vienen en ellas, como Juan de Valdés Leal (1622-1690) en su pintura de la Capilla de San José en la Catedral de Sevilla. Aquellos artistas que se enfocaron más en mostrar el sentido misterial, no se escaparon de su influencia e incluyeron de manera cotidiana algunos detalles narrativos, como el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando (*ca.* 1649-1714) en la mayoría de sus obras. Lo mismo sucede con las series a las que pertenecen las imágenes.

Ahora bien, recapitulando las ideas básicas en torno a las obras novohispanas, hay que comenzar por decir que las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen más antiguas que se conocen datan del siglo XVII, siendo las obras del pintor Luis Juárez las más antiguas que se conocen y son las que asentaron el tipo iconográfico que prevaleció durante toda la centuria y más allá. De ahí la gran importancia de las obras de Luis Juárez ya que además su modelo iconográfico corresponde plenamente con las miras de la renovada espiritualidad tridentina, por lo que puede afirmarse que el criterio iconográfico reformista y tridentino sobre el tema entró de lleno a la imaginería novohispana con las obras de este pintor, ya que sus imágenes están dirigidas a enaltecer la realidad trascendental del hecho y no su sentido anecdótico.

La mayoría de las obras del siglo XVII son óleos sobre tela y están firmadas o se encuentran estilísticamente relacionadas con algún artista de renombre. En la mayoría está representado el enlace matrimonial y sólo en algunas la velación o bendición nupcial.

En cuanto a la forma de interpretar el tema en las imágenes novohispanas del siglo XVII, la literatura legendaria llena de anécdotas y pormenores sólo influyó en la representación de los prototipos iconográficos de María y José, en el afianzamiento de sus atributos y, en ciertas imágenes, con alguna que otra reminiscencia narrativa, aunque esta influencia procede únicamente de los relatos contemporáneos del siglo XVI o quizás del XVII. Ahora bien, dado que en ellos se habla básicamente de cómo fue escogido San José como el esposo de María y no del enlace, prácticamente no hay influjo de esta literatura en las obras. El contenido de las imágenes en general no es descriptivo, sino que se encuentra enfocado a mostrar el sentido trascendental del matrimonio. Por esto, a pesar de mi meticuloso análisis historiográfico sobre las narraciones apócrifas y mi ingente esfuerzo por encontrar algo relevante en ellas que me diera luz sobre la forma de representar el matrimonio de María y José no encontré nada especial que mostrara alguna conexión absoluta, real y directa de esos textos con las imágenes, ya que son muy pocas las obras en las que hay detalles legendarios, y sólo hay eso, detalles, como el que aparezcan varones con sus varas secas

De todos los textos analizados, los únicos que ejercieron su total autoridad y fueron respetados absolutamente son los pasajes evangélicos. En ellos están asentados tanto las historias apócrifas y sus derivados como las imágenes mismas. Por esto es que aunque a través del tiempo se fue modificando la forma de apreciar la unión nupcial de María y José y al principio se le consideraba como un compromiso de matrimonio a futuro y para el siglo XVI ya se apreciaba como el matrimonio en sí, a las representaciones artísticas del tema se les sigue nombrando aún hoy día con el nombre de “Desposorios de la Virgen”, porque la expresión utilizada en los evangelios es la de “una virgen **desposada** con un hombre llamado José, de la casa de David” (*Lc 1, 27*).

Es de suponer que dada la costumbre generalizada de la época de imitar las creaciones de los grandes maestros europeos, los artistas novohispanos, las tomaran como modelos para realizar sus propias representaciones plásticas. Por tanto, las obras europeas sirvieron de antecedentes iconográficos y compositivos de las imágenes novohispanas. Ahora bien, a causa de la falta de acceso directo a las obras mismas, los artistas novohispanos se sirvieron de los grabados y las láminas que las reproducían, ya que éstos les eran más asequibles por su fácil reproducción y transportación. En el caso del tema de los Desposorios de la Virgen, desafortunadamente no he hallado algún grabado que pueda considerarse cabalmente como la referencia primigenia. Los únicos dos grabados que encontré son de principios del siglo XVI. Uno de ellos es el de la impresión xilográfica de Durero de 1505 y el otro es el anónimo que aparece en el *Tratado de San José* de Bernardino de Laredo, editado en Sevilla en 1538. Ambos grabados coinciden en presentar el tipo de composición frontal-piramidal y en que el matrimonio se muestra a través de la unión de las manos derechas.

Muchas obras europeas presentan formatos rectangulares con disposición vertical y el esquema compositivo que prevalece es el llamado “frontal-piramidal” en el que el sacerdote se encuentra al centro de los contrayentes y de frente al espectador. En el caso de todas las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen con San José del siglo XVII es regido bajo este canon sin excepción. El impacto visual es tan directo que con sólo ver al grupo ternario del sacerdote, la Virgen y San José dispuesto en ese orden inmediatamente sabemos que se trata de la escena de los desposorios.

Sin embargo, en la mayoría de las obras europeas se da más importancia a la arquitectura y al entorno general. En ellas, el evento suele estar ubicado en lugares concernientes al Templo de Jerusalén, ya sea en el interior, en la zona del presbiterio, en el crucero, bajo el palio nupcial, etc., o en el exterior, frente a la puerta, en el portal, en el atrio, etc. Desde el siglo XVI se comienzan a incluir las visiones celestiales conocidas como “rompimientos de Gloria”, pero de todas las obras estudiadas, la única de ese siglo en la que se encuentra tal elemento es en la pintura de los artistas italianos Giuseppe Valeriano y Scipione Pulzone. En la pintura española se encuentran desde el siglo XVII. De todas las imágenes europeas estudiadas los Rompimientos de Gloria apenas aparecen.

En las obras europeas siempre está presente un sacerdote que une en matrimonio a María y José, y aunque hay algunas obras en las que se encuentran varios sacerdotes,

invariablemente se resalta a uno de ellos en particular, que es el que los desposa. En general, a este sacerdote principal se le muestra de edad avanzada, barbado y con las vestiduras asignadas a los sumos sacerdotes hebreos. De manera invariable es representado de pie y habitualmente se halla bendiciendo o tomando las manos de los contrayentes, con la vista puesta en la unión de las diestras de éstos, o en su caso, en la imposición del anillo. También hay obras en las que dirige su mirada hacia el espectador, hacia Dios, puesto que ve hacia lo alto, o hacia a alguno de los novios.

A San José se le representa anciano durante los siglos XIV y XV, pero hacia finales de esta última centuria se le comienza a mostrar de manera contundente como un hombre en edad viril. Cuando es así, su fisonomía es muy semejante a la reconocida para Jesucristo. En general, es mostrado como un hombre de reconocida probidad espiritual. Su indumentaria usualmente consiste en túnica verde y manto ocre. Es frecuente que se halle localizado a la derecha del sacerdote. El atributo con el que se acostumbra representarlo es una vara de flores de almendro o de azucenas.

La Virgen María invariablemente es presentada hermosa, muy joven y de tez blanquísima. Su rostro refleja su pureza y su bondad y su actitud la manifiesta obediente y sumisa a la voluntad de Dios. En la mayoría de las obras aparece con su largo cabello suelto y vestida con una túnica larga de color rojo o rosa y manto azul, con excepción del arte flamenco, en el que se le muestra ataviada con vestiduras de color azul oscuro. Habitualmente se le encuentra ubicada del lado izquierdo del sacerdote.

En general, María y José dirigen sus miradas hacia la unión de sus manos o, en su caso, hacia la imposición del anillo.

En cuanto a los testigos, quienes aparecen con mucha frecuencia en las obras europeas son los pretendientes fracasados, los que suelen encontrarse del lado de San José y las doncellas acompañantes de María, las que a su vez se hallan cerca de ella. En contradicción con los textos, San Joaquín y Santa Ana figuran con gran regularidad en las imágenes. A partir del siglo XV aparecen también los ángeles pero no de manera constante. En gran cantidad de obras la asistencia de Dios es manifestada básicamente a través de la presencia del Espíritu Santo, que se muestra en la figura de una paloma blanca, pero también hay algunas obras en las que se encuentra Dios Padre con el aspecto de un anciano venerable. En muy pocas obras no hay testigos.

Gran cantidad de imágenes acostumbra formar parte de algún ciclo relativo a un conjunto temático. De las obras analizadas, un extenso número corresponde a series de la vida de la Virgen, otras a ciclos de San José, de Santa Ana y sólo las imágenes de Nicolás Poussin (1594-1665) pertenecen a series de sacramentos. Todas estas series pueden clasificarse como narrativas o mistagógicas, dependiendo de los pasajes escogidos y de la manera de presentar los temas. Son narrativas aquellas en las que se presentan las escenas como ilustraciones secuenciales de las narraciones apócrifas. Por el contrario, las series mistagógicas presentan sólo escenas que tengan base bíblica o doctrinal y las escenas escogidas son acontecimientos claves en la historia de la salvación. Además, la forma de

mostrar las escenas es concisa y solemne. Algunas de las series que son narrativas e incluyen escenas cuyo origen es completamente legendario y no tienen nada que ver con la historia de la salvación, se encuentra la serie de Giotto de la Capilla de la Arena, en la que hay escenas tales como la convocatoria de los solteros para encontrar esposo para María y la del sacerdote ante las varas de los pretendientes colocadas sobre el altar. Entre las series mistagógicas que sólo incluyen escenas evangélicas, es decir, hechos o misterios significativos vinculados con la historia de la salvación se encuentra la serie realizada por el Greco para la Iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas, en Toledo.

Las pinturas de Luis Juárez, que hasta hoy se les considera como el modelo configurador del tipo compositivo, esquemático e iconográfico que se siguió pertinazmente a todo lo largo del siglo XVII en la Nueva España tienden a ser, en términos generales, más semejantes al grabado de Durero que al anónimo que aparece en el Tratado de San José de Bernardino de Laredo, de 1538. Concuerdan con el primero en la posición de los personajes, la fisonomía del sacerdote y en algunos detalles, sin embargo, entre las numerosas diferencias que hay entre ambos se encuentra el del punto más significativo de las representaciones, que es la señal visible que simboliza el enlace matrimonial. Como ya indiqué antes, tanto en el grabado de Durero como en el anónimo, se muestra el matrimonio por medio de la unión de las manos derechas de los contrayentes, y en cambio, en las obras de Luis Juárez la alianza es expresada a través de la imposición del anillo. Esto es un fuerte indicio para considerar que el grabado que Luis Juárez tomó como modelo haya sido de origen italiano. Asimismo, otra característica que realza la suposición de que el grabado en cuestión pudo haber sido de procedencia itálica y contemporáneo a Luis Juárez o cuando menos del siglo XVI es que este autor incluye magnos rompimientos de Gloria en sus composiciones.

Esta hipótesis se refuerza además porque en las representaciones de Luis Juárez las túnicas largas de los sacerdotes aparecen ornadas por ojos humanos, característica que de las obras europeas que analicé, sólo se encuentra en la pintura de 1523 del artista italiano conocido como Rosso Fiorentino. Así también, los colores de las vestiduras de la Virgen como las de San José tienen su origen en la tradición italo-renacentista. Además, en cuanto a la época a la que pertenece el grabado utilizado por Juárez, se remarca que no pudo ser anterior al siglo XVI porque las mitras sacerdotales son dibujadas con forma de media luna, rasgo que aparece y predomina en Europa a partir de ese siglo.

Los sacerdotes representados en las obras de Luis Juárez invariablemente son ancianos, barbados y se encuentran ataviados como corresponde a la dignidad de un sumo sacerdote hebreo. Están de pie y toman las manos derechas de los contrayentes. En sus obras ubicadas en la Parroquia de Atlixco y en la que pertenece a la colección del Museo de Arte de Davenport el sacerdote dirige su mirada al espectador, pero en la que se encuentra en León, Guanajuato, éste ve la imposición del anillo.

A San José, Luis Juárez lo describe en todas sus obras como un hombre joven y de fisonomía semejante a la de Jesucristo, características que de nuevo reivindican la teoría de que el grabado que sirvió de modelo al artista es contemporáneo a él o cuando más atrás,

del siglo XVI. Obediente y sumiso a la voluntad divina, sus ropas expresan su condición de trabajador, ya que porta sencilla túnica verde semicorta y amplio manto rojizo u ocre y sandalias, pero no le restan nobleza. De pie al lado derecho del sacerdote, llevando por atributo una larga y delgada vara coronada con un racimo de pequeñas flores blancas de almendro.

A la Virgen María la muestra como una bella y dulce jovencita de apariencia angelical. De tez muy blanca y de cabello rizado extendido. Su rango espiritual es demostrado de manera tácita por medio de sus lujosas vestiduras, cuyo manto siempre es azul y su túnica de tonalidad rosa salmonado.



Ilustración 53. Francisco Gutiérrez Cabello (Madrid, h. 1616-h. 1670), óleo/lienzo, 165 x 165 cm., 1662. Firmado y fechado en el reverso. Villagarcía de Campos, Valladolid, España, Colegiata de San Luis. (Fernando Collar de Cáceres *et al*, *El mundo de Carlos V*. p. 173).

Vuelvo a recordar que tanto los colores de las vestiduras de María como las de San José son herencia del arte italo-renacentista.

Psicológicamente, la presenta como corresponde a su imagen evangélica, esto es, obediente a la voluntad de Dios y aceptando con alegría su matrimonio con San José. Su ubicación invariablemente es al lado izquierdo del sacerdote. En las tres obras de Luis Juárez, María y José se inclinan para recibir la bendición nupcial y ven atentos hacia la imposición del anillo.

Como testigos fungen sólo seres celestiales: Dios mismo y ángeles. La presencia de Dios queda manifestada por medio de caracteres hebreos o una paloma blanca que es una de las formas con las que se identifica al Espíritu Santo y por dos manos que surgen de las nubes.

Luis Juárez no representa el signo sacramental visible del sacramento del matrimonio, que es la unión de las manos derechas de los contrayentes, sino que, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, sigue el esquema italiano de la imposición del anillo, por lo que el momento ilustrado es el de la bendición nupcial o velación, acto con el que culminaban las formalidades matrimoniales.

En las demás representaciones inmediatas a las de Luis Juárez que son las de Luis Lagarto y Marcos Maestre, se sigue el mismo tipo de composición presentada por Luis Juárez pero se distinguen en lo que respecta al escenario, ya que en estas últimas predominan los elementos arquitectónicos y no aparece ningún recodo glorioso. Así como tampoco ningún testigo procede del reino celestial. Asimismo difieren en cuanto al colorido de las vestiduras de San José. Sin embargo, la diferencia básica es que estas dos obras sí representan el sacramento matrimonial, pero no muestran la realidad sobrenatural del matrimonio.

Hay obras en las que la influencia de las pinturas de Luis Juárez es evidentísima, pero también hay otras en las que es marcada la ausencia de la misma. Por ejemplo, las ya comentadas obras de Luis Lagarto y Marcos Maestre no tienen nada que ver con las de Luis Juárez, pero la de Sebastián López de Arteaga e incluso otras obras más alejadas en el tiempo como las de Villalpando y Correa son marcadamente herederas de la tipología creada por Juárez.

En contraste con las obras europeas, en las imágenes novohispanas hay una línea más definida de representación. No se permitieron las variaciones que hay en las obras europeas. *V. gr.*, siempre hay un solo sacerdote, que es el que los desposa. Asimismo, la mayor parte de la superficie de las imágenes está ocupada por el grupo ternario de los personajes principales y se prescinde de elementos distractores, al contrario de ciertas obras españolas como la de los *Desposorios de la Virgen* de Francisco Gutiérrez Cabello (h. 1616-h. 1670), de la Colegiata de San Luis, Villagarcía de Campos, Valladolid,⁵ en la que la monumentalidad arquitectónica y la sofisticada perspectiva en la que se mueven los numerosos y reducidos personajes disminuye la atención del espectador sobre el evento del matrimonio de la Virgen (*vide* ilustr. 53). En las obras novohispanas se incluyen sólo pocos objetos que hacen alusión al espacio sagrado en el que se está llevando a cabo el evento o de plano el fondo es neutro, atemporal e inespacial: eterno. Lo que cobra una importancia inmoderada es el rompimiento de Gloria. La Gloria divina se abre para vincular al Cielo con la Tierra. El matrimonio de María y José tiene participación en ambas entidades. Se revela y glorifica la realidad invisible del misterio de esta sagrada unión y del sacramento matrimonial.

En cuanto a la respuesta que dan estas imágenes a las tendencias de su época es muy importante resaltar que las obras de Luis Juárez y aquéllas que siguen sus lineamientos son las que mejor expresan el carácter teológico del arte que buscaba la Iglesia Reformada y demandaba la catequización del Nuevo Mundo. Son imágenes que nos transportan a la realidad que está más allá de lo visual. Sirven de puente y nos elevan hacia lo trascendente, hacia el misterio de la gracia sacramental del santo matrimonio entre la Madre de Dios y San José. La unión con Dios y el cumplimiento de su voluntad queda magníficamente expresado en estas imágenes. Al cumplir con su voluntad la Gracia divina se manifiesta y su Gloria se hace visible. Dios baja a la Tierra o los desposados junto con el espectador se elevan hacia Dios. Se rompen las fronteras entre el Cielo y la Tierra. En

⁵ *Vide* ilustración e información sobre esta obra en Fernando Collar de Cáceres *et al.*, *El mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro*, pp. 173-174.

oposición a los textos, que en general se concentran más en cuestiones anecdóticas y sociales y que incluso dejan de lado el episodio del matrimonio por darle más importancia a la elección de San José, son obras en las que la narración sale sobrando, no hay interés por el hecho. En vez de ilustrar el suceso comunican el misterio trascendente que éste proyecta. Por lo mismo, tampoco hay interés en complacerse con complicadas perspectivas o afanes estéticos que empujarían al espectador a admirar a las obras por las obras en sí. En este sentido no comparten la tendencia general del barroco en su iconografía sentimentalista, sensual y ostentosa:

En la iconografía fastuosa, enfática y sentimental del barroco, por la que los protestantes acusan al catolicismo de haber hecho del arte un instrumento no de la gloria de Dios, sino de su propia gloria, poniéndolo al servicio de ambiciones apologeticas, vuelve a producirse esa complacencia abusiva en la imagen por sí misma que está acechando siempre a la imaginería cristiana. La imagen deja de ser puente, signo y transparencia. No nos levanta hacia lo trascendente; nos deja donde estamos, brindándonos un espectáculo.⁶

Una característica general de las imágenes novohispanas del siglo XVII es que prácticamente no hay reminiscencias de los pasajes narrados en los *Evangelios apócrifos*. La presencia del Espíritu Santo no es consecuencia de los relatos apócrifos sino de la intención de hacer evidente la asistencia de Dios al evento. Asimismo, la vara de San José es atributo dinástico o símbolo de pureza del Santo y no referencia fantástica de su elección como consorte. El concurso de varones al enlace se debe más a la función que tienen estos personajes como testigos que como pretendientes rechazados. En pocas obras tienen varas secas y en ninguna pasa lo que sucede en las pinturas anteriores a Trento, como la de Benozzo Gozzoli (1420-1497), de la predela de la Virgen de la Cinta en la pinacoteca del Vaticano, Italia y la de Fra Angélico (s. XV) de la Iglesia del Gesú en Cortona, en donde uno de los pretendientes llega al extremo de romper su vara por su desesperación de no haber sido escogido y otro llega incluso a golpear a San José. Este interés por lo anecdótico sí se siguió conservando en obras europeas del mismo siglo XVII como la ya mencionada del artista español Francisco Gutiérrez Cabello.

Como señala Émile Mâle, mientras más elementos narrativos contienen las obras más alejadas se encuentran de los parámetros establecidos por el Concilio de Trento y procurados por la Iglesia Contrarreformista. En general las obras novohispanas de los desposorios del siglo XVII realmente se mantienen dentro de tales lineamientos, mejor aún que muchas obras europeas e incluso que las mismas recomendaciones del tratadista Francisco Pacheco, quien retoma las historias apócrifas como modelo para sus indicaciones sobre las representaciones del matrimonio de María y José. Por expresar tan admirablemente la experiencia de lo divino cumplen muy bien con las directrices que el Papa Juan Pablo II reclama para el arte sacro actual: “El arte sagrado ha de distinguirse por su capacidad de expresar adecuadamente el Misterio” (*Ecclesia de Eucharistia*, 50).⁷ Las imágenes novohispanas consiguen producir en los fieles “mediante la experiencia de las

⁶ Juan Plazaola, S.J., *El arte sacro actual*, p. 421.

⁷ Juan Plazaola Artola *et al.*, *La Eucaristía, Luz y Vida en el Arte Sacro del Nuevo Milenio*, p. 7.

formas concretas, visiones y sensaciones del mundo sobrenatural.”⁸ Permiten ver la dimensión objetiva e intangible del acontecimiento mismo y del sacramento matrimonial.

Las imágenes de los desposorios de la Virgen con San José cumplen la importantísima doble función de representar el sacramento del matrimonio y de testimoniar visualmente que la Virgen María y San José llevaron a cabo verdadero y santo matrimonio antes de la concepción de Jesucristo. Dos cuestiones atacadas por el protestantismo. En el caso del sacramento del matrimonio no es reconocido como tal por ninguna iglesia protestante, esto es, en ellas no se considera que el matrimonio pueda comunicar gracia santificante a los contrayentes y aunque del siglo XVII no tengo imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen con San José que formen parte de series de sacramentos, la manera en que están realizadas, exponiendo la celebración sacramental y no el rito judío así lo hace apreciar. En cuanto a que si la Virgen contrajo verdadero matrimonio va en relación con su honor. No hay que olvidar que en contra de ella dirigieron múltiples embates las Iglesias evangélicas, por tanto éste era un asunto importante de zanjar. Tal preocupación puede verse al final del escrito referente a los desposorios de la Virgen en el tratado del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, en donde el autor recalca que “fuese verdadero este matrimonio, es de fe, [...]y que la Virgen fue, según Gracián, “desposada y velada con todas las ceremonias y bendiciones que entonces usaban los sacerdotes”. Asimismo, más tardíamente, en el siglo XVIII, el jesuita novohispano José Ignacio Vallejo sigue con esa preocupación y afirma que aunque el matrimonio se realizó bajo el rito judío también era sacramental.

Acerca de los aspectos sociales que proyectan las imágenes de los desposorios de la Virgen con San José, hay que considerar que su esencia es presentar una realidad supraterrrenal por lo que no reflejan hechos concretos históricos, sino que por el contrario sirvieron de modelo para todos aquellos católicos que quisieran celebrar su unión “como Dios manda”. Muestran el “deber ser” y reproducen el modelo matrimonial que presenta el discurso oficial de la Iglesia. Exhiben la manera correcta de celebrar el matrimonio. Quiénes tenían que estar presentes, cuál era su función, los lugares que debían ocupar, el ritual que se tenía que llevar a cabo, etcétera. En este sentido puede considerarse que en la medida que la práctica concuerde con la teoría en la misma proporción las imágenes reflejarán esa realidad. Sin embargo, lo que si expresan es la religiosidad de una Iglesia que trataba de ser más auténtica y profunda, correspondiente con la depuración espiritual contrarreformista.

Difícilmente se podrá encontrar en las imágenes de los desposorios de la Virgen alguna particularidad que permita avizorar cómo era la relación de pareja o la vida familiar cotidiana de la sociedad virreinal en el siglo XVII. En cambio, se puede inferir sin lugar a equivocación, cuál era el “deber ser” de los hombres y las mujeres al contraer matrimonio. Si contemplamos la figura de San José en las obras podemos inferir que de los hombres se esperaba responsabilidad, fuerza y juventud para trabajar, cortesía y honorabilidad. Viendo

⁸ Elisa Vargaslugo, “la obra de arte como móvil de la experiencia mística”, en Chazal, Gilles *et al.*, *Arte y mística del barroco*, p.118.

a María se puede deducir que de las mujeres se deseaba pureza o virginidad, inocencia, juventud, belleza, obediencia y sumisión.

Para finalizar quiero remarcar que las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen con San José del siglo XVII reflejan el espíritu reformista de la Iglesia católica y son dignas representantes de lo que podría definirse como “estilo trentino”, ya que la renovación teológica y la profundización de la Fe de esa época derivaron en una promoción del arte religioso que propugnaba por una autenticidad en la expresión de lo sagrado. Estas imágenes no exponen el sentido anecdótico del hecho sino su trascendencia. Esto es lo más importante, porque independientemente de las pequeñas o grandes variaciones que haya entre ellas la tendencia general es mostrar el matrimonio en su sentido sacramental y como un misterio que forma parte de la historia de la salvación. Son representaciones plásticas de un misterio sagrado, no de un hecho legendario y fantástico. Muestran la visión *mistagógica*, doctrinal y canónica del suceso, el cual está representado en cuanto a su dimensión histórico-salvífica, alegórica, tropológica y anagógica.

La austeridad escenográfica y su atemporalidad, la presencia del Espíritu Santo presidiendo el suceso o confirmando la ascendencia davídica de San José en combinación con la vara florida, e incluso la existencia de ésta, bien en este sentido de signo de ascendencia davídica o bien como símbolo de la castidad de San José, la asistencia de hombres y mujeres como testigos y no como pretendientes rechazados y damas acompañantes hacen que estas imágenes sean portadoras de un mensaje nuevo, que nada tiene que ver con la narración apócrifa; por el contrario, son expresión visual de la realidad trascendente a la que todo creyente aspira. Son manifestación viva de las ideas predominantes de la Iglesia de su tiempo. De una Iglesia moderna que trataba de sacudirse abusos devocionales y errores teológicos. Por todo esto creo que hay que considerarlas como obras de auténtica espiritualidad, libres de vana fastuosidad y de cualquier intento de complacencia en la imagen por sí misma.

Además son muy vanguardistas porque no sólo el tema fue tratado de manera actual sino también los mismos personajes que participan en él. A San José por ejemplo, desde las primeras obras realizadas aquí se le representó joven y fuerte, con el aspecto de Cristo, tal como dictaban las reflexiones de los teólogos de la época.

Asimismo es evidente que el control ejercido por los obispos o censores eclesiásticos sobre las imágenes fue más efectivo aquí que en Europa y que en la misma pudorosa y sobria España, ya que en América, en la Nueva España, se cumplió mejor con los preceptos tridentinos. En las imágenes de los desposorios la iconografía es más depurada, el tema es presentado de manera actualizada, de acuerdo con la espiritualidad renovada de la Iglesia reformada. Aunque ciertamente hay características o detalles de algunas obras que no se encuentran totalmente dentro de una ortodoxia pura. Según el criterio de los obispos o veedores se permitieron ciertas “incorrecciones”. Por ejemplo, el hecho de que en ocasiones se mostrara a los testigos varones con varas secas, aunque incluso en estas obras no se pierde el sentido mistagógico del tema.

El éxito visual de la composición concreta y en su modalidad “frontal-piramidal” que permite la identificación inmediata y rápida del tema y la contemplación directa del misterio que éste expresa hicieron que tal composición perdurara en muchísimas obras, incluyendo numerosas del siglo XVIII.

Los desposorios de la Virgen con San José llegaron a tener fuerte injerencia en el desarrollo de la doctrina, liturgia y legislación canónica sobre el matrimonio por el concepto creado que envolvió al hecho. Asimismo, las imágenes que los representaban también influyeron en la forma de representar el matrimonio mismo y los enlaces de personajes históricos, de personajes bíblicos y de santos. Por todo lo cual este hecho tuvo gran importancia tanto en la religión, como en el arte.

BIBLIOGRAFÍA.

Adame Goddard, Jorge, *El matrimonio civil en México (1859-2000)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Serie Estudios Jurídicos núm. 59, 2004.

Adame Goddard, Jorge, "Evolución del concepto de matrimonio en el derecho mexicano (1821-1917)" en *Estudios en homenaje a Don Manuel Gutiérrez de Velasco*, México Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2000.

Ágreda, Sor María de Jesús de, *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María. Visiones y revelaciones*. Introducción, notas y edición por Celestino Solaguren O.F.M. et al. México, Los Mínimos Franciscanos del Perpetuo Socorro de María. La Casa del Desagravio, 1985, 6 tomos.

Alastruey Sánchez, Gregorio, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, La Católica, 4ª. Ed., 1956.

Alborg, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española, . Época barroca*. Madrid, Gredos, 2ª. Ed., 1980, t. II.

Albrecht Dürer, Master Printmaker. Boston, Massachusetts, Museum of Fine Arts. Department of Prints and Drawings, 1971.

Alonso Lutteroth, Armida, "El dibujo y la trama", en *Tepozotlán. La vida y la obra en la Nueva España*. México, Museo Nacional del Virreinato/ Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/ Bancomer, 1988.

Ang, Gonzalo *et al.*, *Misterios de la Biblia*, México, Reader's Digest de México, 1990.

Angelini, César Mons., *La Biblia*. Buenos Aires, Argentina, Codex, 1962, vol. II.

Angelis, Rita de, "Rafael" en *Maestros de la pintura*. Italia, ANESA-Noguer-Rizzoli, 1973. Vol. Primero, cap. 13, s.n.

Angelis, Rita de, "Rubens" en *Maestros de la Pintura*. Buenos Aires, Argentina, América Norildis Editores, Sociedad Anónima (ANESA), 1973. t. II.

Angulo Iñiguez, Diego, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte hispánico. Pintura del siglo XVII*, Madrid, Plus-Ultra, 1971, vol., XV.

Angulo Iñiguez, Diego y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velásquez, 1969.

Angulo Iñiguez, Diego *et al.*, *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona, Salvat, 1956, t. II,

Angulo Iñiguez, Diego, "Los frescos de Céspedes en la Iglesia de la Trinidad de los Montes de Roma." *Archivo Español de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velásquez, 1967, t. XL, núm. 160, pp. 305-307.

Arias Espinoza, Joaquín, *Museo Exhacienda de San Gabriel de Barrera*. Guanajuato, D.I.F., 1987.

Armella de Aspe, Virginia y Guillermo Tovar de Teresa, *Bordados y Bordadores*. México, Fernández Cueto Editores/Grupo GUSTA, 1992.

Armendáriz Zúñiga, Jorge, “Encanto provinciano en las festividades del Señor San José de Cocotitlán”, *Tiempo Libre. Estado de México*. México, Año III, núm.118, del 8 al 14 de marzo de 1990, pp. 1, 3-5.

ARTEHISTORIA – Protagonistas de la Historia – Ficha El Matrimonio. Como final de la segunda serie de los Sacramentos, Poussin, aunque en su línea severa y arqueologicista... [sic]

www.artehistoria.jcyl.es/historia/obras/5101.htm

ARTEHISTORIA – Genios de la Pintura – Ficha El Matrimonio. Para su amigo Casiano dal Pozzo realizó Poussin una serie de siete cuadros sobre Los Sacramentos entre 1636 y 1642.

www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/5084.htm

ARTEHISTORIA. Protagonistas de la historia. Ficha Reforma y laicos.
<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/1297.htm>

Asimov, Isaac, *El Imperio Romano*, México, Alianza Editorial, tercera ed., 1983.

Asimov, Isaac, *La tierra de Canaán*, México, Alianza Editorial, cuarta ed., 1983.

Asamblea Eucarística. Julio 2008, México, Progreso editorial, Año XXVI, No. 7.

Atlas de la Biblia, México, Selecciones del Reader's Digest, 1983.

Auboyer, Jeannine, Damián Bayón *et al.*, “El arte en Flandes durante el siglo XV” en *Historia del Arte*. México, Salvat, 1984, t. 10, pp. 1203-1233.

Ayala Mallory, Nina, *Bartolomé Esteban Murillo*. Madrid, Alianza Ed., 1983.

Azcárate, J. M., Escultura del siglo XVI. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, Plus Ultra, 1958, t. XIII.

Aznar Gil, Federico R. Dr, *La introducción del Matrimonio Cristiano en Indias: Aportación Canónica (s. XVI)*. Salamanca, España, Universidad Pontificia, 1985.

Baird, Joseph A. Jr., Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México. Traducción de Rebeca Barrera de Fraga. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética núm. 24, 1987.

Bargellini, Clara, “I. Retablo Mayor. Templo de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla”, en J. Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo Razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C./ Instituto de Investigaciones Estéticas/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, pp. 132, 134.

Bargellini, Clara, “La música y la experiencia mística” en Chazal, Gilles *et al.*, *Arte y mística del barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Ciudad de México Departamento del Distrito Federal, 1994, pp. 295-300.

Barnes, Susan J., “La decoración de la iglesia del Hospital de la Caridad (Illescas)”, en *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*. Madrid, Alianza, Alianza Forma núm. 46, 1984.

Bauer, Hermann, Alte Pinakothek, Munich. Novara, Instituto Geográfico De Agostini/ Salvat, 1967.

Bayón, Damián, “Rubens” en *Historia del arte Salvat*. México, Salvat mexicana de Ediciones, 1984, t. XVI.

Bazin, Germain, Fra Angélico. Paris, The Hyperion Press, 1949.

Bénézit, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. Paris, Librairie Gründ, 1976, 10 tomos.

Bello y Zetina, José Luis y Enrique Cordero y Torres, *Galerías Pictóricas de Puebla*. México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1967.

Benítez, Fernando, *Historia de la Ciudad de México*, Barcelona, España, Salvat, 1984, t. IV, 10 tomos.

Bernardo, San, *La Virgen Madre*, Madrid, Rialp, 1957.

Biblia de Jerusalén. Edición manual. Bilbao, España. Desclée de Brouwer, 1976.

Biblia de Jerusalén. Editorial Española Desclée de Brouwer, Bilbao, España, 1975.

Boehn, Max von, *La moda. Historia del traje en Europa, desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Siglo XVI*. Barcelona, España, Salvat, tercera ed., 1951, t. II.

Boff, Leonardo, *El Ave María. Lo femenino y el Espíritu Santo*, Santander, Sal Terrae, 4ª. ed., 1982. Colección "Alcance", 27.

Boletín de Nuestra Señora de Guadalupe, Sábado 22 de noviembre de 1902, México, Año II, núm. 8.

Bouyer, L., *Diccionario de Teología*, Barcelona, Herder, 6ª ed., 3ª impresión, 2007.

Brígida, Santa, *Celestiales revelaciones de Santa Brígida. Princesa de Suecia*. Madrid, Administración del Apostolado de la Prensa, 1901.

Brosse, Olivier de la, et al., *Diccionario del Cristianismo*, Barcelona, Herder, 1974.

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, Alianza Forma núm. 14, 1980.

Brundage, Burr Cartwright, *Lords of Cuzco; a history and description of the inca people in their final days*. With drawings from Huaman Poma. Norman, University of Oklahoma, 1967.

Bruño, G. M., *Catecismo de la doctrina cristiana. Conforme con el Código vigente. Curso superior*. México, Enseñanza, 1927.

Burke, Markus B., *Treasures of Mexican Colonial Painting: the Davenport Museum of Art Collection*, Davenport, Iowa, Davenport Museum of Art / Museum of New Mexico Press, 1998

Burkhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona, España, Sophia Perennis, José J. de Olañeta, Ed., 2000.

Butler, Alban, *Vidas de los santos*. Tr. Wilfredo Guinea, S:J., México, Collier's International / John W. Clute, S.A., 4 tomos, 1965.

Cabanne, Pierre, *Diccionario Universal del Arte*, Barcelona, España, Argos-Vergara, 1979. 5 tomos.

Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*. México, Trillas, 1995.

Camón Aznar, José, *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 1970, Primera ed., t. XXIV.

Camón Aznar, José, *La pintura española del siglo XVII. Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 1977, t. XXV.

Camón Aznar, José, J. L. Morales y Marín, E. Valdivieso González, *Arte español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, segunda ed., 1986, t. XXVII

Campos Mota, José, Pbro. *et al*, *Inventario de Pinturas. Propiedad del Obispado de Zacatecas custodiadas por el Sr. Pbro. Don José Campos Mota en el Santuario Diocesano de Ntra. Sra. De Guadalupe, Zacatecas, Zacatecas*, 1987.

Cantú Corro, José, Pbro., *La Virgen María y las artes o sea la Madre de Dios, inspiradora de las mejores obras de poesía, música, pintura, escultura, arquitectura y demás artes*, México, Escuela Tipográfica Salesiana, 1924.

Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modeos y diferencias*. Madrid, España, Turner, 1979.

Carreño, Alberto María, *La exposición de arte religioso en Guadalajara*, Guadalajara, Jalisco, 1942.

Carrete Parrondo, Juan *et al.*, *El grabado en España. (Siglos XV al XVIII). Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, vol. XXXI.

Carli Enzo, Angela Ottino della Chiesa, Francisco Valcanover, *Museos de Siena, Galería Brera, Galería de la Academia de Venecia*, Novara, Italia, Instituto Geográfico De Agostini/ Salvat, 1969.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte en México, XXXII, segunda ed., 1972.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, segunda ed., 1983.

Castro M., Efraín y Armida Alonso Lutteroth, *Churubusco. Colecciones de la Iglesia y ex-convento de Nuestra Señora de los Ángeles*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981.

Catálogos de las exposiciones de la antigua academia de San Carlos de México (1850-1898). Edición de Manuel Romero de Terreros, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

Catálogo de la subasta de la primera parte de la Colección de Galerías "La Granja". Tallas, estofados, muebles europeos, pintura europea, colonial mexicana y siglo XIX, porcelana, cristal de Granja y Compañía de Indias, México, Subastas Galerías Louis C: Morton, 1991.

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos-Inmuebles, Edo. De Chihuahua. Municipios. Tomo III, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Programa Cultural de las fronteras, Gobierno del Estado, 1986.

Catecismo de la Iglesia católica, España, Asociación de Editores del Catecismo, 1993.

Chanfón Olmos, Carlos, "Dos representaciones del atrio mexicano en el siglo XVI" en *Revista de Churubusco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Churubusco, 1977.

Chastel, André, *El gran taller de Italia 1460-1500*. Madrid, Aguilar, 1966.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

Chiacchio, María Victoria, *23 de enero: Desposorio de la Virgen María con San José, Fiesta Universal*, Foros de la Renovación Carismática Católica de Habla Hispana. Foros dedicados a la Virgen María. Publicado el 22 de enero de 2008, 02:04:22.

www.rcc.org.ar/component/option,com_smf/Itemid,72/topic,7479.0/

Chirone, Vanna, *Moderna enciclopedia femenina. La mujer y su mundo*. Barcelona, España, Editorial Luis Miracle, sexta ed., 1966.

Ciancas, María Ester y Bárbara Meyer, *Catálogo de la colección de miniaturas del Museo Nacional de Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988.

Ciancas, María Ester, *El arte en las iglesias de Cholula*, México, Secretaría de educación Pública, 1974.

Collar de Cáceres, Fernando *et al*, *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro. México, 3 de Noviembre de 2000 – 25 de febrero 2001, Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Distrito Federal, 2000.

Concilios provinciales; primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilmo. y Rmo. Señor don fray Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565. Dalos a luz el Ilmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana. En México, Joseph Antonio de Hogal, 1769.

Concilio Tercero Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el Gobierno español en diversas reales órdenes. México, publicado por Mariano Galván Rivera, Eugenio Maillefert y Compañía, editores, primera ed. en latín y castellano, 1859.

Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de México, *Recuerdo de la Profesa*, s. d.

Collantes, Justo, S. J., *Historia Salutis. La fe de la Iglesia Católica*. Madrid, La Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 446, 1984.

Cortés, Feliciano y Alfonso Marcué González, *Tesoro artístico de la Basílica de Guadalupe*. México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1943.

Couto, José Bernardo, *Diálogos sobre la Historia de la pintura en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Cuarto Centenario del Monasterio de El Escorial. Las Colecciones del Rey. Pintura y Escultura. España, Patrimonio Nacional, 1986.

Cuadriello, Jaime, *De la grandeza novohispana al criollismo militante: Los pintores de la Maravilla Americana*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo Nacional de Arte/ Secretaría de Educación Pública, s.f.

Cuadriello, Jaime *et al.*, *Los baluartes de la fe: Los pintores del manierismo y el barroco*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo Nacional de Arte/ Secretaría de Educación Pública, s. f.

Cuadriello, Jaime, “Nuestro Acervo” en *Memoria*, Museo Nacional de Arte. México, núm. 1, otoño-invierno, 1989.

Cuarto Centenario del Monasterio de El Escorial. Las colecciones del Rey. Pintura y escultura, España, Patrimonio Nacional, 1986.

Datos Marianos Interesantes, 23p. <http://mx.geocities.com/suly33mx2000/12-datos.html>

D'Addario, Arnaldo *et al.*, *La comunita cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del cinquecento*, Florencia, Becocci, 1980.

D'Ancona, Paolo, *Giotto 1266-1337*. Milán, Silvana Editoriale d'Arte, 1956.

Daniélou, Jean, S. J., *Sacramentos y culto según los Santos Padres*, Madrid, Guadarrama, segunda ed., 1964.

De la Broise, R., y V. A. Gambi, *Vida de María*, México, Ediciones Paulinas, tercera ed., 1979.

“Decreto sobre la invocación, veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas (1563)” en Garriga, Joaquim, *Fuentes y documentos para la historia del arte. Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, vol. IV, pp. 345-349.

“Devotio moderna” en *MSN Encarta*: http://it.encarta.msn.com/encyclopedia_1041537375/Devotio_moderna.html .

Díaz, Marco, *Arquitectura religiosa en Atlixco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.

Diccionario enciclopédico Espasa. Madrid, Espasa Calpe, octava ed., 1978, 12 tomos.

Diccionario Enciclopédico Salvat. Barcelona (España), Salvat, undécima ed., 1964, 12 tomos.

Doctrina Cristiana. Curso Superior. México, Progreso, novena ed., 1962.

Dujovne, Marta, *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Durando, Guillermo, “Rationale Divinorum Officiorum” en Yarza Luaces, Joaquín *et al.*, *Fuentes y documentos para la historia del Arte. Arte medieval II. Románico y Gótico*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, vol. III.

Eeckhout, M. Paul y Diego Angulo Iñiguez, *Exposición de pintura flamenca. Palacio de Fuensalida, Toledo, mayo-junio de 1969*. Toledo, Ayuntamiento de Gante y Toledo, Dirección General de Bellas Artes, 1969.

Eisenhofer, Ludwig, *Compendio de Liturgia Católica*, Barcelona (España), Herder, tercera ed., 1956.

El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento. Trad. al idioma castellano por Ignacio López de Ayala, agrégase el texto original corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, Madrid, Imprenta Real, 1785.

Enciclopedia Católica, edición online, 5p. <http://ec.aciprensa.com/s/snjose.htm>

Enciclopedia de la Religión católica, Barcelona, Dalmau y Jover, 1953, VII tomos.

Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, 70 tomos.

Encyclopaedia Judaica Jerusalem. Jerusalem (Israel), Keter Publishing House Jerusalem, 1972.

Escobar, Fr. Juan, *Vida del B. Sebastián de Aparicio*, México, 1958

Estrada, Genaro, *El arte mexicano en España*, México, Porrúa, 1937, Enciclopedia ilustrada mexicana, núm. 5.

Estrada, Hugo, s. d. b. *Los siete sacramentos*, México, Kerygma, s.f.

Estudios josefinos. Revista dirigida por Carmelitas descalzos, *San José en los XV primeros siglos de la Iglesia. Actas del Simposio Internacional en el primer centenario de la proclamación de San José como Patrono de la Iglesia Universal. Roma, 29 de*

noviembre - 6 de diciembre 1970. *Centro español de investigaciones josefinas, enero-diciembre 1971*, año XXV, Valladolid, núms. 49-50, 1971.

Feder, J. S. J., *Missel quotidien des fidèles*, Tours, France, Maison Mame, 1955.

Ferguson, George, *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, Emecé, 1956.

Fernández Arenas, José, *Fuentes y documentos para la historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Fernández, Justino et al., *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Hidalgo. Formado por la comisión de inventarios de la primera zona, 1929-1932*. México, Secretaría de Hacienda y crédito público. Dirección general de Bienes Nacionales, Talleres Gráficos de la Nación, 1940. 2 vols.

Fernández, Justino, "Composiciones barrocas de pinturas coloniales" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 28. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

Fernández, Justino, "Los desposorios de la Virgen de López de Arteaga" en *Caminos de México*, Año I, núm. 5, México, Compañía hulera Euzkadi, noviembre-diciembre 1953.

Fernández Marcos, Natalio, "Los orígenes" en *Historia Universal de la Literatura*. Vol. I *De la Antigüedad al Renacimiento*, México, Origen/ OMGSA/RBA, 1983, pp. 9-24.

Fernández, Martha, "El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y el Templo de Jerusalén", en Eduardo Merlo et al., *Memoria de la 5ª Jornada de Estudio de Arte Sacro de la Comisión de Arte Sacro de la Arquidiócesis de México. 475 años de Santa María de Guadalupe en el arte*, México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 2006.

Fernández, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, 2003. Colección de arte 52.

Fleming, William, *Arte, música e ideas*. México, Interamericana, 1985.

Flicoteaux, o. s. b., Dom E., *Mystères et fêtes de la Vierge Marie*. Paris, Éditions du Cerf, 1956.

Flórez, Gonzalo, *Matrimonio y familia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Sapientia Fidei, Serie de Manuales de Teología, 1995.

Forteza Steegman, Felisa, "Una serie iconográfica de los sacramentos en Mallorca", en *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y Literatura* núm. 2. Palma de Mallorca, Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras, 1973.

Friedlaender, Ludwig, "La sociedad romana. Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos." En Iglesias, Román, *Roma a 2740 años de su fundación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Frost, Elsa Cecilia, *La educación y la ilustración en Europa*, México, Secretaría de Educación Pública/ El Caballito, 1986.

Fuentes Rojas, Elizabeth, "Las parroquias" en *Historia del arte mexicano. Arte colonial IV*. México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, 2ª ed. 1986. t. 8.

Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

García Granados, Rafael, *La ciudad de Oaxaca*. México, Talleres gráficos de la nación, 1933.

García Gutiérrez, Jesús cango. *Ramillete de flores marianas*. México, Buena Prensa, 1946.

García Zambrano, Ángel Julián, *El remodelado interior de la Catedral de Puebla, México, 1850-1860*, Mérida-Venezuela, Universidad de los Andes, 1984.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1958.

Gerlero, Elena I. E. de, “La pintura mural durante el Virreinato”. *Historia del Arte mexicano. Arte colonial III*, México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, segunda ed., 1986. Tomo 7.

Gerritzen, Francisco B., “María en el Nuevo Testamento” en autores varios, *María la “mujer nueva” disponible al Espíritu*. Bogotá, Colombia, Paulinas, 1979. Colección Espíritu y Vida, 9.

Gestoso y Pérez, José, *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1912.

Girón Blanc, Luis F., *Textos escogidos del Talmud*, Barcelona, Riopiedras, s.f.

Glorieux, Mons, Palémon, “Saint Joseph dans l’oeuvre de Gerson” en *San José en los XV primeros siglos de la Iglesia. Actas del Simposio Internacional en el primer centenario de la proclamación de San José como Patrono de la Iglesia Universal, (Roma 29 noviembre –6 diciembre 1970)*. Estudios josefinos. Valladolid, Centro español de investigaciones josefinas. Enero –diciembre 1971. Año XXV núms. 49-50.

Godtsseels, Luis, S. J., *Biblia temática*. León, Gto., México, Impresora Arturo Villanueva, 5ª ed., 1984.

Gombrich, E. H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1983.

González Galván, Manuel, “Génesis del barroco y su desarrollo formal en México.” en *Historia del arte mexicano. Arte colonial II*. México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, segunda ed., 1986. t. 6.

González Mariscal, María Josefa, “Colección de pintura y escultura” en Muriel, Josefina, *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*. México, Cigarros la Tabacalera Mexicana (CIGATAM), 1987.

González Pozo, Alberto (coordinador) *et al.*, Estado de Guanajuato. *Cuatro monumentos del patrimonio cultural II. Catálogo.*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.

Grabar, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Editorial, Alianza Forma 49, 1985.

Gracián, Jerónimo, Fr., *La Josephina*. Madrid, Antonio de Sancila, 1780.

Gran Enciclopedia Espasa, Colombia, Espasa, 2005, 20 tomos.

Graziani, René, “The ‘Rainbow Portrait’ of Queen Elizabeth I and its religious symbolism.” *Warbourg Journal*, núm. 35, 1972.

Gregorio Magno, San, “Carta a Sereno, Obispo de Marsella, sobre el uso y respeto de las Sagradas Imágenes”, en Plazaola, S. I., Juan, *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid, Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, pp. 503-504.

Gual, Enrique F., *Museo de San Carlos de México. Artes de México núm. 164*. México, año XX, 1960.

Guardini, Romano, “Imagen de culto e imagen de devoción”, en *La esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, Cristianismo y hombre actual, núm. 23, 1960.

Guillén, José, “Urbs Roma, vida y costumbre de los romanos”, en Iglesias, Román, *Roma a 2740 años de su fundación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Guillet, Louis, *El arte religioso de los siglos XIII al XVII. Historia artística de las órdenes mendicantes*. Buenos Aires, Argos, 1947.

Guinzburg, Iser, *El Talmud*, México, Berbera Editores, 2003.

Gutiérrez Arreola, Cecilia, *Algunas observaciones sobre la pintura de “Los desposorios de la Virgen” de Sebastián López de Arteaga*. Inédito, 10 p.

Gutiérrez de Medina, Cristóbal, *Sermón panegírico de la Natividad de Ntra. Señora*. México, Iván Ruiz, 1646.

Gutiérrez, Eulogio, Pbro., “Relación de las obras artísticas de la Catedral de Aguascalientes compendiada en julio de 1978.” en Toussaint, Antonio y Eulogio Gutiérrez, *La Catedral de Aguascalientes y su tesoro de Arte Sacro. Monografías de Arte Sacro núm. 2*. México, Comisión Nacional de Arte Sacro, enero 1979.

Gutiérrez Haces, Juana, Pedro Ángeles, Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo Razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C./ Instituto de Investigaciones Estéticas/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Haag, Herbert, *Breve diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, segunda ed., 1982.

Haag, Herbert, A. van den Born, Serafín de Ausejo, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, novena ed., 1987.

Hahn, Cynthia, “‘Joseph will perfect, Mary enlighten and Jesús save thee’: The Holy Family as Marriage model in the Mérode Triptych.” En *The art bulletin*. Nueva York, N. Y., Marzo 1986, vol. LXVIII, núm. 1, The College Art Association of America.

Hani, Jean, *El Simbolismo del Templo Cristiano*, Barcelona, Sophia Perennis, 1983.

Havers, Guillermo María y Bricio Torres, S.J., *Directorio Católico de Términos y Doctrinas Religiosas*. México, Obra Nacional de la Buena Prensa, 2ª. Ed., 1985.

Hemming, John, *La conquista de los incas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Hernández Díaz, José et al., *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII. Summa Artis. Historia General del Arte*. Madrid, Espasa Calpe, 3ª ed., 1985, vol. XXVI.

Hérubel, Michel, *Historia general de la pintura. Pintura gótica I*. Madrid, Aguilar, 1969. vol. 7.

Hérubel, Michel, *Historia general de la pintura. Pintura gótica II*. Madrid, Aguilar, 1969. vol. 8.

Herwegen, Ildefonso, “Arte cristiano y misterio” en *Iglesia, Arte, Misterio*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Cristianismo y Hombre actual núm. 11, 1959.

Holanda, Francisco, "Libro de la pintura antigua" en Fernández Arenas, José, *Fuentes y documentos para la Historia del arte. Renacimiento y barroco en España*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. vol. VI.

Isolano, Fr, Isidoro de, "Suma de los dones de San José" en Llamera O. P., Fr. Bonifacio, *Teología de San José*. Madrid, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos 108, 1953.

Jeremías, Joachim, *Jerusalén en tiempos de Jesús: estudio económico y social del mundo del Nuevo Testamento*. Madrid, Cristiandad, 2ª ed., 1980.

Jesús y su tiempo. México, Selecciones del Reader's Digest, 1989.

Jiménez ofm., Fr. Mateo y Fr. Juan Escobar ofm., *Vida del B. Sebastián de Aparicio*, Puebla, México, 1958.

Knappe, Karl Adolf, Dürer. *The complete Engravings, etchings and woodcuts*. Londres, Thames and Hudson, 1965.

Knipping, John B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. Netherlands, B. de Graaf-Nieuwkoop/ A. W. Sijthoff-Leiden, 1974.

Kraus, Henry, "Eve and Mary: Conflicting Images of Medieval Woman". En Broude, Norma y Mary D. Garrard, *Feminism and art History. Questioning the Litany*. Nueva York, Icon Editions, 1982.

Kubler, George y Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500 to 1800*. Great Britain, Penguin Books. The Pelican History of art, 1959.

Laboa, Juan María (Tr.), *La Iglesia y su historia*. Madrid, Encuentro, 1979, X tomos.

Làconi, Mauro, "Usos y costumbres palestineses en tiempos de María" en *Enciclopedia Mariana "Theotócos"*. Madrid, Studium, 1960.

Lalonde c.s.c, P. Marcel., "La signification mystique du mariage de Marie et de Joseph d'après la Tradition (Jusqu'au XV^e s.)", en *Estudios josefinos*. Revista dirigida por Carmelitas descalzos, *San José en los XV primeros siglos de la Iglesia. Actas del Simposio Internacional en el primer centenario de la proclamación de San José como Patrono de la Iglesia Universal. Roma, 29 de noviembre - 6 de diciembre 1970. Centro español de investigaciones josefinas, enero-diciembre 1971, año XXV, Valladolid, núms. 49-50, 1971.*

Laredo, Bernardino de, *Tratado de San José*, Madrid, Rialp, 1977. Ed. facsimilar de la ed. de 1538.

Laurent, Marie-Celine, *Valor cristiano del arte*. Andorra, Casal I Vall, 1960.

León-Portilla, Miguel (coordinador), *Historia de México*. México, Salvat, X vols.

Link, Pablo, *Manual enciclopédico judío*, Buenos Aires, Israel, 1950.

Lira, Andrés y Luis Muro, "El siglo de la integración" en Cosío Villegas, Daniel *et al.*, *Historia General de México, México*, El Colegio de México, tercera ed. 1981, t. I

Llamera O.P., Fray Bonifacio, *Teología de San José*, Madrid, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos núm.108, 1953.

Llopis, José J. y Miquel Ferrer, *Historia Universal de la Literatura. España. Literaturas castellana, catalana, gallega y vascuence*. Barcelona, España, Daimon, Manuel Tamayo, 1977.

López de Lara, J: Jesús, *Guadalupe. Guía de un viejo convento*. Zacatecas, Ed. J: Jesús López de Lara, 2ª.ed., 1981.

López Torrijos, Rosa, "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Revista virtual de la fundación universitaria española. Cuadernos de arte e iconografía*/ Tomo I-2, 1988. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0205.html>

Lorente, Manuel, *Prado, Madrid I*. Novara, Instituto Geográfico de Agostini/Salvat, Colección Museos y monumentos, 1964.

Lotona, Fray Bartolomé, *Relación auténtica sumaria de la vida, virtudes y maravillas del V. P. Fr. Sebastián de Aparicio. Lego franciscano de la provincia de México*, (1662). México, Fr. José Álvarez, O. F. M., 1947.

Machuca Díez, Anastasio, Pbro., *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*. Madrid, Librería Católica de D. Gregorio del Amo, 1903.

Mâle, Émile, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI, du XVII et du XVIII siècle*. Paris, Armand Colin, 1932.

Mâle, Émile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, Breviario núm. 59, 1952.

Manrique, Jorge Alberto, "El transplante de las formas artísticas españolas a México" en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México, El Colegio de México, 1970.

Manrique, Jorge Alberto, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, t. 1, núm. 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XIII, 1982.

Manrique, Jorge Alberto, *La fe en la forma según el Concilio de Trento*, en *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Bialostocki Sexagenario Dicata. Separatum*, Varsovia, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, pp. 75-77.

Manrique, Jorge Alberto, "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista" en *Coloquio Internacional de Oaxtepec: La diáspora del manierismo*. Julio de 1976. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de arte y estética 15, 1980

Manrique, Jorge Alberto, "Manierismo en Nueva España" en *Plural*, núm. 56. México, Excelsior, mayo de 1976, vol. V, núm. 8.

Manrique, Jorge Alberto, "Reflexión sobre el manierismo en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 40, vol. X. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

Mansilla, Baltasar de, *Sermón del glorioso patriarca San José, esposo de María Santísima. En la festividad que le dedica el muy noble e ilustre Colegio de su advocación de la Ciudad de Manila*. Manila, Mateo López Perea, 1670.

Manzo, José, *La catedral de Puebla*. Puebla, talleres de la Imprenta "El Escritorio", 1911.

Maquívar M., María del Consuelo, "El oro y la plata en la imaginería religiosa novohispana", en *México en el Tiempo. Revista de Historia y Conservación. Joyería Mexicana*. México, México desconocido, Año 5, núm. 34, Enero/ Febrero 2000.

Maquívar M., María del Consuelo, "Escultura y retablos. Siglos XVI –XVII" en *Historia del arte mexicano. Arte colonial IV*, México, Secretaría de Educación Pública/Salvat, 2ª ed., 1986. tomo 8.

María de S. J., Pedro, O. C. D., *Miriam. Misal diario latino-castellano y devocionario*. Bilbao, España, Vizcaína, 3ª ed., 1958.

Martínez-Burgos García, Palma, *El Greco. El pintor humanista, obra completa*, España, Diana/ LIBSA 2005.

Martínez de la Parra S. J., Juan, *Luz de verdades católicas y explicación de Doctrina Cristiana*. Barcelona, Juan Solís Impresor, 1770.

Martínez Millán, José *et al.*, *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Martínez Arq., Vicente Medel, (Dirección). *Catálogo de Bienes Muebles de Propiedad Federal: Municipio de Guanajuato*, México, Secretaría de Patrimonio Nacional, 1976.

Martini, Carlo Maria, *Invitación a la belleza. Discursos sobre el arte*. Buenos Aires, Lumen, 2006.

Mayer, August Liebmann, *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1942.

Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

Maza, Francisco de la, *Fray Diego Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.

Maza, Francisco de la, “Los Cristos de México y la Monja de Ágreda” en *Boletín Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 30, diciembre de 1967.

Maza, Francisco de la, *Los Retablos Dorados de la Nueva España. Enciclopedia Mexicana de arte, núm. 9*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

Maza, Francisco de la, “Panorama del arte colonial de México” en Maza, Francisco de la *et al.*, *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte colonial*. México, Galería de Arte Herrero, 1970.

Maza, Francisco de la, “Pintura barroca mexicana. (Cristóbal de Villalpando)” en *Archivo Español de Arte*, núms. 137-140. Madrid, Instituto Diego Velásquez, t. XXXV, 1962, pp. 21-38.

Mazure, Andrée *et al.*, *Adán y Eva*, Barcelona, Gustavo Gili, s. f.

Mebold K. S. D. B., Luis, *Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras en monasterios y conventos de religiosas de Antigua fundación*. Chile, Universidad católica de Chile, 1987.

Mendoza Escobar, Antonio de, *Historia de la Virgen Madre de Dios María. Desde su purísima Concepción sin pecado original, hasta su gloriosa Asunción. Poema heroico*. Valladolid, Jerónimo Murillo, 1618. Ed. facsimilar, 2 vols., Nueva York, De Vinne Press, 1903.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España. Las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos. Desarrollo de las ideas estéticas hasta fines del siglo XVII*. México, Porrúa, Sepan Cuantos... núm. 475, 1985.

Mesa, José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Fundación Augusto N: Wiese, 1982, II tomos.

Micheletti, Emma, *Santa Croce*. Florencia, Becocci, 1982.

Migne, J. P., *Scripturae Sacrae cursus completus*. París, 1866.

Misionero Josefino (?), *Vida popular del castísimo Patriarca San José*. Prólogo de E. Galindo, S. S. I., México, Instituto Josefino, 1940.

Molina, Fray Alonso de, *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana (1569)*. Edición facsimilar. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 5ª ed., 1984.

Monitor. *Enciclopedia Salvat para todos*. México, Salvat/ Instituto Geográfico de Agostini, Novara, Italia, 1967, 12 tomos.

Monterrosa Prado, Mariano *et al.*, *Catálogo de Monumentos Históricos Muebles de la Catedral de Puebla*. México, Gobierno del Estado de Puebla/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988. II tomos.

Morales, Alfredo J. *et al.*, *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

Moreno Toscano, Alejandra, “El siglo de la conquista” en Cosío Villegas, Daniel *et al.*, *Historia General de México*, México, El Colegio de México, tercera ed., 1981, t. 1, pp. 289-369.

Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Mostaza Rodríguez, Antonio, “Consentimiento matrimonial”, en *Diccionario Jurídico Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 224-231.

Moyssén, Xavier, “Índice general de las ilustraciones” en Maza, Francisco de la *et al.*, *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte colonial*. México, Herrero, 1970.

Moyssén, Xavier, “La pintura del siglo XVIII” en *Historia del arte mexicano. Arte colonial IV*, México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, 2ª ed., 1986, t. 8.

Moyssén, Xavier, “Sebastián de Arteaga 1610-1652” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XV, núm. 59, 1988, pp. 17-34.

Moyssén, Xavier y Efraín Castro Morales, *Puebla Monumental*. México, Fomento Cultural Banamex, 1981.

Muriel, Josefina *et al.*, *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*, México, Cigarros la Tabacalera Mexicana (CIGATAM), 1987.

Museo Franz Mayer, *Boletín bimestral núm. 16*, México, noviembre- diciembre 1986.

Museum of Religious Art. Official Guide of the Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, s. f.

Nagel, Demetrias von, “La mujer entre la perdición y la salvación” en Bogler, Theodor, O.S.B., *La mujer en la salvación*. Madrid, Cristiandad, Cristianismo y hombre actual 51, 1964.

Navarro Valls, Rafael, “Forma ordinaria del matrimonio canónico” en *Diccionario Jurídico Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 430-433.

Navascués Palacio, Pedro y Carlos Sarthou Carreres, *Catedrales de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1983.

Nicolás Poussin en la Galería Olga:
<http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin31.html>
<http://www.abcgallery.com/P/poussin/poussin55.html>

Obregón, Gonzalo *et al.*, *Artes de México. Puebla*, núms.. 81/82, México, Artes de México, Año XIII, 2ª época, 2ª ed., 1966.

Obregón, Gonzalo, *El Real Colegio de San Ignacio de México (las Vizcaínas)*. México, El Colegio de México, 1949.

Obregón, Gonzalo, *Rasgo breve de la Grandeza Guanajuatense. Estudio preliminar*. México, Academia Literaria, Colección de Joyas Bibliográficas 1, 2ª ed. 1957. (1ª ed. 1767).

Obregón, Gonzalo, *San Felipe Neri de Oaxaca*. México,. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Monumentos Coloniales 19, 1968.

Orendain, Leopoldo I., *Pintura. Siglos XVI, XVII y XVIII*. México, Diana, Colección Jalisco en el arte, 1960.

Orozco Díaz, Emilio, *La Cartuja de Granada*. León, España, Everest, 4ª ed., 1987.

Ortega Noriega, Sergio, “El discurso teológico de Santo Tomás de Aquino sobre el matrimonio, la familia y los comportamientos sexuales” en Seminario de Historia de las mentalidades, *El placer de pecar y el afán de normar*, México, Joaquín Mortiz/ Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

Ortega Noriega, Sergio, “Los teólogos y la teología novohispana sobre el matrimonio, la familia y los comportamientos sexuales. Del Concilio de Trento al fin de la Colonia” en Seminario de Historia de las Mentalidades, *Del dicho al hecho... Transgresiones y pautas culturales en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.

Oviedo S. J., Juan Antonio de (1670-1757), *Vida de Nuestra Señora, repartida en quince principales Misterios, meditados en los quince días primeros de Agosto, para disponerse a celebrar con devoción y fruto su triunfante Asunción en Cuerpo y Alma a los cielos y su gloriosa coronación de Reina del Universo*. México, Imprenta de las Siete Revueltas, 1739.

Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, (edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638), Preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, 1956, 2 vols.

Palafox y Mendoza, Juan de (1600-1659), *Manual para la administración de los Santos Sacramentos y demás funciones parroquiales*. Puebla de los Ángeles, 1788.

Palomera S. J., Esteban J., *Fray Diego Valadés, O.F.M., Evangelizador humanista de la Nueva España; su obra*, México, Jus, 1962.

Palomero Páramo, Jesús Miguel, *El retablo sevillano del renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, 1983.

Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. Madrid, M: Aguilar, 1947. (1ª ed. 1715).

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, Alianza Universidad 12, 1972.

Panofsky, Erwin, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en Panofsky E., *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, Alianza Forma 4, 2ª ed., 1980, pp. 45-75.

Panofsky, Erwin, “Jan van Eyck’s ‘Arnolfini’ Portrait”. *Western Art History. An anthology of 20th century. Writings on the Visual Arts*. United States of America, Holt Rinehart and Winston, Inc., 1971.

Panofsky, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, Alianza Forma 27, 1982.

Parra Sánchez, Tomás, *Diccionario de Liturgia*. México, San Pablo, segunda edición, 1996.

Papa Pío XI, Carta encíclica *Casti Connubii* sobre el matrimonio cristiano, Roma, 31 de diciembre de 1930.

Pelletier, Anne Marie, *El cristianismo y las mujeres*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Serie Iglesia y Sociedad para una historia de occidente, 2002.

Peña, Margarita, "Estudio Preliminar" en Alfonso el Sabio, *Antología*, México, Porrúa, Sepan Cuantos núm. 229, quinta ed., 2000.

Percy, Ann *et al.*, *Bernardo Cavallini of Naples 1616-1656*. Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1984.

Perera Calderó, Jaime, *Cultura Religiosa en grabados*, México, Litográfica México, 1982.

Pérez Gutiérrez, Francisco, *La indignidad en el arte sagrado*, Madrid, Guadarrama, Cristianismo y hombre actual 27, 1961.

Pérez Ramírez, Juan Pbro., "El desposorio Espiritual" en *Poetas Novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. Estudio selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario 33, 2ª ed., 1964.

Pérez Salazar, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, Edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo, 1963.

Petit, Eugène, *Tratado elemental de Derecho Romano*, México, Época, 1977.

Pfeiffer, Charles F. *et al.*, *Diccionario Bíblico Arqueológico*, Estados Unidos de Norteamérica, Editorial Mundo Hispánico, 1ª ed., 1982.

Pierce, Donna, Rogelio Ruiz Gomar, Clara Bargellini, *Painting a New World. Mexican Art and Life 1521-1821*, Denver, Colorado, United States of America, Denver Art Museum, 2004.

Pigler, Andor, *Barockthemen*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.

Pijoan, José, *Historia del arte*, Barcelona (España), Salvat, duodécima ed., 1971, 4 tomos.

<http://pintura-gótica-aragon.blogspot.com/2009/02/5-estilo-gotico-internacional-2-parte.html>

Plazaola Artola S. J., Juan, *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*. Madrid, Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos 250, 1965.

Plazaola Artola S. J., Juan, *El arte sacro actual*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, BAC maior 82, 2006.

Plazaola Artola S. J., Juan, *Historia del arte cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Sapientia Fidei. Serie de Manuales de Teología, 1999.

Plazaola Artola S. J., Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

Plazaola Artola S. J., Juan, *et al.*, *10. La Eucaristía, Luz y Vida en el Arte Sacro del Nuevo Milenio*. México, Ediciones Católicas de Guadalajara, Colección: "La Eucaristía, Luz y Vida del Nuevo Milenio", 2004.

Plazaola Artola S. J., Juan, *La Iglesia y el arte*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Serie Iglesia y Sociedad para una historia de occidente, 2001.

Poma de Ayala, Felipe Huaman, fl. 1613., *Nueva crónica y buen gobierno (codex péruvien illustré)*. París, Institut d'ethnologie, Université de Paris, 1936.

Ponce, Manuel, Pbro., et al., *Tota Pulchra. Congreso Mariano de la Arquidiócesis de Morelia, 1954*. Morelia, Imprenta "Fimax", 1955.

Potterton, Homan, *National Gallery, Londres*. España, Océano, Colección Grandes Museos, 1988.

Programa del décimo festival del Centro Histórico. México, Miembros de la Unión de Industriales litógrafos de México, Marzo de 1994.

Puigdevall, Federico, *Grandes Maestros del Museo del Prado. Tomo II, Las Colecciones de Pintura Extranjera*, España, Distribuidora Antonio L. Mateos, 1997.

Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, España, Alianza Editorial, Alianza Forma 36, 1983.

Ramírez Montes, Mina, *Manuscritos novohispanos. Ejercicios de lectura*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Réau, Louis y Gustave Cohen, *El arte de la Edad Media: Artes Plásticas, Arte literario y la civilización francesa*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1956.

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959, 5 vols.

Redig de Campos, D. (Coordinador), *Museos del Vaticano* Novara, Instituto Geográfico de Agostini y Salvat, Colección Museos y Monumentos, 1966.

Revilla, Manuel G., *El arte en México*. México, Librería Universal de Porrúa Hermanos, 2ª ed., 1923.

Ribadeneyra S.J., Pedro, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, Barcelona, Imprenta de los consortes Sierra, Oliver y Martí, Plaza de San Jaime, 1790, 3 tomos.

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España. De 1523-1524 a 1572*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Riquer, Isabel de, "La novela de caballerías" en *Historia Universal de la Literatura*. Vol. I, *De la Antigüedad al Renacimiento*, México, Origen/OMGSA/R.B.A, 1983, pp. 217-232.

Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*. México, Editora Nacional, 1967, facsimilar de la ed. de 1880, 3 tomos.

Rocha Sibata, Margarita y Salvador Toussaint H., *Pinacoteca Virreinal. Pintura mexicana de los siglos XVI-XVII-XVIII*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública/ Cultura, 1984.

Rodríguez de San Miguel, Juan N., *Pandectas Hispano-mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, cuarta edición, 1991, t. II. (3 tomos).

Rodríguez de Santos, María Clemencia, "Presentación" en Hernán Aguilar, José et al., *Lecciones Barrocas: pinturas sobre la vida de la Virgen de la ermita de Egipto*, Bogotá, Banco de la República, 1990. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/bar/indice.htm>

Rodríguez Mercado, Benjamín, *La imagen de María en el arte de la Nueva España del siglo XVI, estudio iconológico*. México, B: Rodríguez M., 1981.

Rodríguez-Miaja, Fernando Edmundo, *Diego de Borgraf, Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, Puebla, Puebla, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, A. C./ Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 2001.

Roguet, A.M., *Los sacramentos signos de vida*. Barcelona, Estela, 5ª ed., 1968.

Roig, Juan Ferrando, Pbro., *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950.

Rojas García, Alejandro, “Dos pinturas de Juan Rodríguez Juárez”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 35, marzo de 1969, pp. 38-41.

Rojas, Pedro, “The venerable convent of San Juan Bautista in Coyoacán” en Novo, Salvador *et al.*, *Artes de México, núm. 105. Ciudad de México- V. sus villas Coyoacán y Churubusco*. México, Artes de México, Año XV. Núm. 105, 1968, 2ª época, pp. 39-53.

Romero de Terreros, Manuel, *Arte colonial*. México, Librería Cultura, 1921. 3 tomos.

Romero de Terreros, Manuel, *El arte en México durante el Virreinato*. México, Porrúa, 1951.

Romero de Terreros, Manuel, *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821)*. México, Porrúa, 1922.

Roschini, O.S.M., P. Gabriele, *Diccionario Mariano*. Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1964.

Rosell, Lauro E., “Churubusco. Convento dieguino de Santa María de los Ángeles” en Novo, Salvador *et al.*, *Artes de México, núm. 105. Ciudad de México- V. sus villas Coyoacán y Churubusco*. México, Artes de México, Año XV. Núm. 105, 1968, 2ª época.

Rosell, Lauro E., *Iglesias y conventos coloniales de México. Historia de cada uno de los que existen en la Ciudad de México*. México, Patria, 2ª ed., 1961.

Rotterdam, Erasmo de, *Elogio de la locura*, Barcelona, RBA Editores, Historia de la literatura núm. 93, 1995.

Ruiz Gomar, José Rogelio, “Capilla de los Reyes” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 16-44.

Ruiz Gomar, José Rogelio, “Capilla de San Cosme y San Damián” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Fomento Cultural Banamex, 1986, 180-199.

Ruiz Gomar, José Rogelio, “El aire se serena” en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*. México, Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/ Bancomer/ Joaquín Mortiz, 1989, pp. 120-149.

Ruiz Gomar, José Rogelio, *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987.

Ruiz Gomar, José Rogelio, “Las pinturas de la Profesa” en *Artes de México núm. 172. Ciudad de México IX. Tres iglesias del siglo XVIII. La Profesa. La Santísima. La Enseñanza*. México, Artes de México, Año XX, núm. 172.

Ruiz Gomar, José Rogelio, “Pintura barroca en la segunda mitad del siglo XVII” en *Historia del Arte Mexicano. Arte colonial III*. México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, 2ª ed., 1986, t. 7, pp. 1044-1061.

Ruiz Gomar, José Rogelio, "Pintura manierista en la Nueva España", en *Historia del Arte Mexicano. Arte colonial III*. México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, 2ª ed., 1986, t. 7, pp. 1029-1043.

Ruiz Gomar, José Rogelio, "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 50. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XIII, núm. 50 (t. 1), 1982.

Ruysbroeck, Juan, *Adorno de las Bodas espirituales*. Barcelona, Montaner y Simón, 1943.

Saavedra, Emmanuel de, "OFFICIUM SANCi. JOSEH. Sponsi B. M. Virginis." DE Mandato R.P.D.F. Emmanuelis de Saavedra Lectoris Jubilati Concionatoris Regis. Sanctae Inquisitionis integerrimi Qualificatoris Patris, ac Ministri Provincialis huius alm[a]e Sancti Evangelii Esparchiae. Anno Domini MDCCVIII Esquibel Fac.^{at}. (h. 84 v.) en *Antiphonarius liber pro feria sexta post Dominicam sexagesimae, dominicis a Septuagésima ad usque primam Quadragesimae, et festis Sanctae Catherinae Boniensis, Sancti Paschalis Baylonis et Sancti Joseph*. México, 1708. h. 84-107.

Saenz de la Peña Dr., Andrés, *Manual de los santos sacramentos conforme al ritual de Paulo Quinto*. Formado por el mandato de D: Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), México, Francisco Robledo, impresor del Secreto del Santo Oficio, 1642.

Sánchez Cantón, F. J., *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, Museo del Prado, 1945.

Sánchez Cantón, F. J., *Tesoros de la pintura en el Prado*. Barcelona, Daimon-Manuel Tamayo, 3ª ed., 1966.

Sánchez O. P., Fray Francisco, *Ritual para la recta administración de los Santos Sacramentos y demás funciones sagradas pertenecientes a los Párrocos. Conforme al Ritual Romano publicado por la santidad de Paulo V y dispuesto con las notas y privilegios concedidos a los ministros de las Indias*. México, Doña María de Benavides viuda de Juan de Ribera en el Empedradillo, 1689.

Sánchez Pérez, José Augusto, *El culto mariano en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.

Sandoval, Pablo Jesús, *La Catedral metropolitana de México*. México, Imprenta "Barrie", 2ª ed., 1943.

Santos Otero, Aurelio de los, *Evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 5ª ed., 1985.

Saravia Maynez, Carlos, *José: silencio y palabra*. México, Librería Parroquial, 1984.

Schillebeeckx O. P., E., *Le mariage, réalité terrestre et mystère de salut*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1966. t. 1.

Schmaus, Michael, *Teología dogmática VI. Los sacramentos*. Madrid, Rialp, 2ª ed., 1963.

Schneider, Theophora, "Lo integran Cristo y la Iglesia. La mujer en el matrimonio" en D. Demetrias von Nagel *et al.*, *La mujer en la salvación*. Madrid, Cristiandad, Cristianismo y hombre actual 51, 1964, pp. 89-114.

Schneider, Theophora, "María como modelo de la mujer cristiana" en D. Demetrias von Nagel *et al.*, *La mujer en la salvación*. Madrid, Cristiandad, Cristianismo y hombre actual 51, 1964, pp. 149-166.

Schuster Card., Ildefonso, *El Evangelio de Nuestra Señora*. Madrid, Guadarrama, Colección Cristianismo y hombre actual 25, 1961.

Sebastián López, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992. Colección Arte Novohispano, t. 6.

Sebastián López, Santiago, “Influencia de Bartolommeo da Brescia en Méjico” en *Revista de Churubusco*. México, Centro Churubusco, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1977.

Sebastián López, Santiago, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa, *Summa Artis. Historia general del arte. Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia. (Segunda parte)*. Madrid, Espasa Calpe, 2ª ed., 1986, vol. XXIX.

Sigaut, Nelly, “Altar de la divina providencia” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 44-57.

Sigaut, Nelly, “Capilla de la Purísima Concepción” en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Fomento Cultural Banamex, 1986, pp. 252-271.

Sigaut, Nelly, José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C./ Banco Nacional de México, S.A./ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Simon, Edith *et al*, *La Reforma*, México, Ediciones Culturales Internacionales/ Time-Life, decimonovena reimpresión, 2004.

Solá, Miguel, *Historia del arte hispanoamericano. Arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII Y XVIII*. Barcelona, Labor, 2ª ed., 1958.

Soria, Martín S., “Painting” en Kubler, George y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions*. Harmondsworth, Middlesex, The Pelican History of Art, 1959, part three, p. 310, notas p. 393, 170.

Spiazzi O.P., Raimondo *et al.*, *Enciclopedia Mariana “Theotócos”*. Madrid, Studium, 1960. Colección mariana, núm. 21.

Stastny, Francisco, *La presencia de Rubens en la pintura colonial*, Lima, Sobretiro de la Revista Peruana de Cultura, núm. 4, enero de 1965.

Stevenson, R. A. M. (introducción), *Rubens. Paintings and drawings*, Great Britain, Phaidon Edition/ Oxford University Press, 1939.

Stratton, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, en *Revista virtual de la fundación universitaria española. Cuadernos de arte e iconografía / Tomo I-2*, 1988. Traducción de José L. Checa Cremades.

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>

Tabouis, Geneviève, *El mundo de la mujer. La mujer en la historia*. México, Tlálloc, 1ª. ed., 1968., t. 1.

Tanck de Estrada, Dorothy, *La ilustración y la educación en la Nueva España*. México, Secretaría de Educación Pública/ El Caballito, 1985.

The Catholic Encyclopedia. An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church. Ed. by Charles G. Hebermann *et al.*, New York, The Gilmary Society, 1913. XV vols.

Thieme Ulrich y Felix Becker et al., *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler: von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: VEB E. A. Seemann, 1978, 37 vols.

Torres Amat, Félix (tr.), *La Sagrada Biblia*. México, C. I. John W. Clute, 1964.

Toussaint, Antonio y Eulogio Gutiérrez, *La catedral de Aguascalientes y su tesoro de arte sacro. Monografías de Arte Sacro núm. 2*. México, Comisión Nacional de Arte Sacro, enero 1979.

Toussaint, Manuel, *Acolman*. México, Ediciones de Arte, 1949. Colección Anáhuac de arte mexicano, vol., 16.

Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, cuarta ed., 1983.

Toussaint, Manuel, "Huaquechula", *Caminos de México*. México, Revista Goodrich-Euzkadi, 1 de enero a 28 de febrero de 1955, Año 2º., núm. XIII.

Toussaint, Manuel, *La catedral de México y el sagrario metropolitano: Su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, segunda ed., 1973.

Toussaint, Manuel, *La catedral de Puebla*. México, El Colegio Nacional, 1950.

Toussaint, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.

Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moyssén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.

Toussaint, Manuel, "Pinturas coloniales mexicanas en Davenport" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol., IV, núm. 14, 1946.

Tovar de Teresa, Guillermo y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía novohispana de Arte. Segunda parte, Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Tovar de Teresa, Guillermo, *México Barroco*. México, SAHOP, 1981.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. Colección Arte Novohispano, México, Grupo Azabache, 1992.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía: El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. El equilibrista/ Turner, México/ Madrid, 1988.

Trabulse, Elías, "Las ciencias y la historia en el siglo XVIII" en *Historia de México*, Miguel León-Portilla (coordinador), México, Salvat, X vols, tomo VI, pp. 197-222.

Trapier, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*. New York, Hispanic Society of America, 1960.

Trens, Manuel, Pbro., *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus-Ultra, 1946.

Trens, Manuel, Pbro., *Santa María*. Barcelona, Subirana.

Turmo, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Madrid, Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla, 1955.

Ulloa Barrenechea, Ricardo, *La Virgen María en el Museo del Prado*. Madrid, Nacional, 1967.

Vagaggini, Cipriano O. S. B., *El sentido teológico de la liturgia. Ensayo de la liturgia general*. Madrid, Católica, Biblioteca de Autores Cristianos 181, 1959.

Valdivieso, Enrique, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Enrique Valdivieso, 1978.

Valdivieso, Enrique y Juan Miguel Serrera, *Catálogo de las pinturas del Palacio arzobispal de Sevilla*. Sevilla, Valdivieso y J. M. Serrera, 1979.

Valdivieso, Enrique y Juan Miguel Serrera, *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte "Diego Velásquez", 1985.

Valle, Carlos del, ed., *La Misna*, Salamanca, Sígueme, 2ª. ed., Biblioteca de Estudios Bíblicos 98, 1997.

Vallejo S. J. Ignacio, *Vida de la madre de Dios y siempre Virgen María*, Cesena, Gregorio Biasini, 1779.

Vallejo S. J. Ignacio, *Vida del señor San José, dignísimo esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús*. México, Imprenta de J. M. Lara, 3ª ed., 1845. Sacada de la 2ª, que en Cesena, Italia, corrigió y aumentó su mismo autor en 1779.

Valsecchi, Marco, *National Gallery, Londres*. Novara, Instituto Geográfico de Agostini/ Salvat, 1964.

Vargas Lugo, Elisa, "Introducción al arte colonial" en *Historia del arte mexicano. Arte colonial I*. México, Secretaría de Educación Pública/ Salvat, 2ª ed., 1986, t. 5, pp. 609-623.

Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*. T. II, Primera y segunda partes. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

Vargas Lugo, Elisa, José Guadalupe Victoria *et al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico*, t. IV, primera y segunda partes. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

Vargas Lugo, Elisa, "La aprehensión del arte colonial" en *Los estudios del arte mexicano. Examen y prospectiva*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Vargas Lugo, Elisa, "La obra de arte como móvil de la experiencia mística", en Chazal, Gilles *et al.*, *Arte y mística del barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Ciudad de México Departamento del Distrito Federal, 1994, pp. 117-124.

Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2ª ed., 1986.

Vargas Lugo, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 50, tomo 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XIII, 1982, pp. 61-76.

Vargas Lugo, Elisa, "Los tesoros artísticos" en *Los vascos en México y su Colegio de las Vizcaínas*. México, Cigarros la Tabacalera Mexicana (CIGATAM), 1987,

Vargas Lugo, Elisa, "Un maestro y su influencia" en *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del barroco*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo A. C./Fundación Cultural Televisa, A. C., 1993.

Vargas Lugo, Elisa, "Un retablo del siglo XVII" en *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1968, pp. 399-406.

Vega, Pedro de la, *Flos sanctorum: La vida de Nuestro Señor Jesucristo, de su Santísima madre y de los otros Santos, según el orden de sus fiestas*. Sevilla, Novena ed., Fernando Díaz, a costa de Francisco de Cisneros, 1580.

Velásquez Chávez, Agustín, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de Pintura colonial mexicana*. Pachuca de Soto, México, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1986.

Velásquez Chávez, Agustín, *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México, Polis, 1939.

Velasco de Espinosa, María Teresa, "Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles" en *Cuadernos de Arte Colonial núm. 2*, Madrid, Museo de América. Ministerio de Cultura, Madrid, mayo 1987, pp. 37-54.

Vetancurt, Fray Agustín de, *Vida y favores del rey del cielo hechos al glorioso patriarca Señor San José, esposo de la que es de Dios esposa, ángel custodio de la ciudad mística María. SS. Padre putativo de Cristo, S. N. Al que con su sudor sustentó al que todo lo sustenta, y patrón de la Nueva España*, trasuntada de las obras de María de Jesús de Ágreda et al. México, María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 17.

Victoria, José Guadalupe, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte en México, LVI, 1986.

Victoria, José Guadalupe, "Retablística novohispana en el Estado de Hidalgo" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 57*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XV, núm. 57, 1986, pp. 63-73.

Viera, Br. Juan de, *Compendiosa narración de la Ciudad de México*. Prólogo y notas de Gonzalo Obregón. México, Guaranía, 1952.

Vorágine O. P., Santiago de la, *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza, Alianza Forma 29 y 30, 1982.

Warner, Marina, *Alone of all her sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York, Vintage Books, 1983.

Waterhouse, Ellis Kirkham, *Italian Baroque Painting*. London, Phaidon Press, 1962.

Welsh Reed, Sue and Richard Wallace et al., *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*. Massachusetts, Museum of Fine Arts, Boston, 1989.

Westheim, Paul, *El grabado en madera*. México, Fondo de Cultura Económica, Breviario núm. 95, segunda ed., 1967.