



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

Historias propias de los evangelios apócrifos y algunas fuentes legendarias en el Arte de la Nueva España y del Virreinato Peruano

Tesis

Para obtener el título de Licenciado en Historia

Presenta:

Luis Antonio Santiago Ruiz

Asesora:

Dra. Marcela Corvera Poiré

Ciudad de México, junio 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A mi asesora por su guía y apoyo en todos y cada uno de los pasos de esta etapa.

A mis sinodales por toda la ayuda.

A mis amigos por todos los momentos juntos.

A mis compañeros y profesores, principalmente de la Facultad de Filosofía, Arquitectura y de Diseño Industrial.

A todos quienes me han ayudado a crecer en todos los ámbitos de la vida.

A mi Universidad por todas las oportunidades que me ha brindado.

A mi familia por su apoyo y cariño incondicional. Especialmente a mi padre Antonio y a mi madre Alejandra, ejemplos de vida.

A todos, gracias.

Índice

Introducción	5
Capítulo I:	
1.1 Justificación de la elección y el número de imágenes.....	9
1.2 Estado de la cuestión.....	10
1.3 Iconografía de los evangelios apócrifos del Nuevo Testamento en el Virreinato Novohispano y el Virreinato Peruano.....	13
1.4 Iconografía cristiana.....	15
1.5 La oficialización de la Iglesia y la adopción de las artes plásticas.....	16
1.6 Usos y bondades de la imagen religiosa	18
1.7 El Concilio de Trento y su influencia en la pintura religiosa.....	21
Capítulo II: Evangelios apócrifos	24
2.1 ¿Qué son los evangelios apócrifos?.....	25
2.2 La importancia de los evangelios apócrifos.....	27
2.3 Los evangelios apócrifos y su relación con algunos textos canónicos.....	29
Capítulo III: El Nuevo Mundo	31
3.1 La pintura en el Nuevo Mundo antes y durante la Colonia y su uso.....	33
3.2 Concilios provinciales de México y Perú.....	36
3.3 San Estolano y santa Emerenciana.....	39
3.4 Santa Ana y san Joaquín.....	46
3.5 Nacimiento e infancia de la Virgen.....	55
3.6 Los Desposorios.....	71
3.7 La Anunciación.....	78
3.8 La Natividad y la Adoración de los ángeles y los pastores	85
3.9 Adoración de los Reyes, Circuncisión, Huida a Egipto y milagro obrado en la infancia.....	91
3.10 San José, vida y tránsito.....	104
3.11 Descenso de Cristo a los Infiernos.....	112
3.12 Tránsito de la Virgen María.....	123
Anexo: Algunos pasajes pocas veces representados	136
Conclusiones	143
Bibliografía	147
Tabla de Contenidos	157

Introducción

La presente investigación surgió a raíz de un seminario de investigación impartido por la Dra. Marcela Corvera Poiré en 2018 en la FFyL. Aunque el tema del seminario versaba sobre iconografía bíblica, muy pronto se nos hizo notar la importancia que habían tenido los evangelios apócrifos en ella. Cada vez era más y más evidente que gran parte de las obras plásticas tenían influencia de dichas narraciones apócrifas, es por ello que despertó en mí un gran interés y gracias al apoyo y guía de la doctora Corvera conseguí adentrarme en esas historias y conocer mejor su importancia y repercusión.

Ya sea por lectura, el cine, escenificaciones, incluso cuando en nuestros hogares colocamos el nacimiento en vísperas de Navidad pero principalmente por las obras de arte, incluso sin saberlo, la gran mayoría de las personas hemos conocido –al menos visualmente– las historias que se narran en los evangelios apócrifos. Algunos temas de estos escritos son tan populares que se han introducido desde hace siglos en las obras auspiciadas por la Iglesia y más aún, en el imaginario colectivo de los interesados ya sea por fe o en las tradiciones populares, por estudio o curiosidad en la religión cristiana. Así, cuando pensamos en la Adoración de los Reyes Magos, por ejemplo, están presentes en la escena el buey y el asno o conocemos por nombre a los magos, siendo estos rasgos de procedencia de los textos apócrifos.

Una de las características más importantes sobre porqué han sido tan constantes en la plástica es debido al carácter humano que nos dejan ver de Jesús y su parentela; el abrazo de Ana y Joaquín en la Puerta Dorada después de estar separados, el tránsito de José en compañía de su esposa e hijo, entre otros, son eventos de una sensibilidad terrenal en la que no reparan mucho los evangelios canónicos y los cuales, desde la concepción de estas narraciones hasta la actualidad, han nutrido la fe de los devotos en aspectos que les son más propios.

Ante la imposibilidad de abordar todos y cada uno de los evangelios apócrifos y su influencia en la plástica este trabajo se concentrará únicamente en las obras de procedencia del Virreinato Peruano y de la Nueva España. En específico nos interesa poner en evidencia la génesis que da origen a muchas de las obras artísticas y resaltar aquellas otras en las que los evangelios canónicos se han fundido con las narraciones apócrifas en una misma imagen.

Es importante destacar, además, que en las regiones en que nos concentramos se encuentran representados muchos pasajes de los evangelios apócrifos pero hay otros que parecen no haberse manifestado en estas latitudes aunque sí hemos encontrado su existencia en Europa y sobre todo en Medio Oriente, principalmente en el mundo bizantino.¹

El trabajo, pues, tiene como objetivo estudiar las representaciones plásticas que fueron elaboradas en la Nueva España y en el Virreinato Peruano, por ser estos dos de los centros del Nuevo Mundo más importantes de producción artística durante ese periodo, que tienen un equivalente textual en los evangelios apócrifos. La tesis incluirá obras de ambas latitudes por considerar que resultará por demás interesante y enriquecedor, académicamente hablando, ver qué pasajes de los apócrifos fueron representados en cada una de ellas, en qué grado y de qué manera. Abordar la pintura novohispana y del Virreinato Peruano concerniente a los textos apócrifos será un mérito del trabajo, ya que el tema no ha tenido la misma atención en nuestras latitudes como la que ha recibido en Europa, por ejemplo.

Dado que los evangelios apócrifos se centran en aspectos más terrenales de la Sagrada Familia y son estas historias las que ha recogido —no oficialmente— la Iglesia para representar mediante el arte su mensaje, son las piezas plásticas el centro de nuestra investigación. En aras de centrarnos en el estudio iconográfico de las composiciones hemos hecho un repaso sobre estudios en torno al tema, sí, pero nos hemos ceñido fundamentalmente a trabajos actuales y sobre todo a aquellos que también tienen como eje el estudio de las representaciones plásticas de los evangelios apócrifos, pues la tesis se centra en explorar las distintas manifestaciones artísticas que se han elaborado por su influjo.

Distintos autores tanto de Europa como de América han tenido interés en ellos. Muchos de los trabajos se han centrado en presentar a los evangelios apócrifos, otros han buscado resaltar la importancia que han tenido en la iconografía cristiana y en la doctrina de los creyentes y otros más los han abordado de manera indirecta pues muchas de las obras,

¹ Santos Otero refiere que “es en el mundo oriental donde se forjaron la mayor parte de estas leyendas y donde mejor se han conservado hasta nuestros días. A ello han contribuido factores externos —como la falta del Renacimiento en los respectivos países y de las escuelas que este fenómeno cultural tuvo en Occidente—, pero también las características del cristianismo en estas regiones. El hecho, por ejemplo, de que la Iglesia bizantina no tuviera inconveniente en incorporar a sus libros litúrgicos textos apócrifos de mayor o menor extensión garantizó la pervivencia de éstos en su lengua original *griega* y su difusión por medio de traducciones en las amplias áreas culturales del Oriente Próximo en que ejerció su influencia”. *Los evangelios apócrifos*, Estudios introductorios y versiones de los textos originales por Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. XIV.

como comentamos anteriormente, se han mezclado con los evangelios canónicos y es por eso que cuando algún investigador estudia el arte sacro tarde o temprano se encuentra analizando obras que no corresponden al *corpus* oficial de la Iglesia. La mayoría de los especialistas que han estudiado la materia resaltan lo afable de estas narraciones y su influencia en la iconografía del cristianismo, aunque no todos han compartido estas ideas y ven en ellos simples cuentos para saciar vagamente la curiosidad de los fieles.

Para nosotros es importante no únicamente presentar obras que tengan su origen en los escritos apócrifos sino también destacar las diferencias entre cada uno de éstos, pues en reiteradas ocasiones un mismo pasaje es tratado por diferentes autores y ello denota cambios en mayor o menor medida. De igual manera buscamos entender el porqué de la representación de ciertos episodios en particular y no de otros y la importancia que pudieron haber tenido como herramienta pedagógica del dogma y moralidad cristiana en el Nuevo Mundo.

Para comprender de una manera más cabal la influencia que tuvieron estas obras hemos decidido incorporar en un anexo siete temas poco representados. Dichas imágenes salen de nuestras limitantes de investigación ya que se trata de ilustraciones de una biblia medieval, pero consideramos pertinente reparar en ellas para tener un panorama más amplio del alcance que han tenido las obras apócrifas y poner en evidencia algunos de los contenidos que incluso podían poner en duda la imagen intachable del Salvador.

En términos generales nuestro trabajo se concentra en tres ejes: i) presentar los evangelios apócrifos más populares al tiempo que hacemos una comparación entre aquellos que tratan el mismo tema, ii) exponer las obras plásticas que tienen su base o influencia de la escritura apócrifa y iii) reflexionar acerca de la importancia que han tenido y tienen dichos relatos no sólo con su relación e influencia en la plástica cristiana sino en la doctrina del dogma y los modos de vida del pueblo.

El capítulo 1 aborda, a grandes rasgos, aspectos importantes que tienen relación con la iconografía cristiana. Es decir, hablamos acerca de los valores intrínsecos que tiene la pintura y como ésta funge como una herramienta en la labor doctrinal. De igual modo reparamos en la relación que ha tenido la Iglesia con las artes visuales y, no podía ser de otra manera, exponemos en términos generales cómo el Concilio de Trento afectó al mundo cristiano tanto del Viejo como del Nuevo Mundo en lo concerniente a las imágenes.

El capítulo 2 trata lo relacionado a los evangelios apócrifos, desde su misma definición, por qué surgieron, su importancia, su relación con algunos textos canónicos, etcétera. Asimismo se encuentra el estado de la cuestión en torno al tema y cómo se han aproximado a su estudio autores tanto de Europa como de nuestras latitudes.

El capítulo 3 toca lo relacionado a los antecedentes del Nuevo Mundo, la importancia que tenía en su cosmovisión la cultura visual y la subsecuente imposición de los modelos europeos en el arte y su representación en estas tierras. De igual manera consideramos pertinente agregar un breve repaso de los concilios provinciales más importantes en el Virreinato Peruano y en la Nueva España. Después pasamos de lleno a exponer los pasajes de los evangelios apócrifos con mayor presencia en ambos territorios. La manera en la que están organizados es cronológica con respecto a la historia bíblica: comenzaremos haciendo referencia a los textos que narran la vida de los padres de la Virgen María, santa Ana y san Joaquín, después el nacimiento de la Virgen, los desposorios con san José, la Anunciación, la Natividad y así sucesivamente. Cada apartado contará con un breve preámbulo que, *grosso modo*, narrará lo referido en las fuentes. Posteriormente, se irá completando la historia y ahondando en detalles de la misma a través de las representaciones plásticas de dicho pasaje y de su análisis. En total exponemos 96 ilustraciones -incluyendo grabados- de pinturas, murales, esculturas, enconchados, etcétera. Las piezas fueron seleccionadas de acuerdo, por supuesto, a su geografía y a su temporalidad, así como por la singularidad que mostraban en relación con otras obras que retrataban el mismo pasaje; mientras que en otros casos sólo encontramos uno o dos ejemplos de algún tema de los apócrifos, como Jesús con los cántaros, de ese modo su inclusión en el trabajo fue obligada.

Al término de los capítulos se presentan las conclusiones en donde se exponen las reflexiones a las que llegamos a través de toda la investigación, no únicamente de las fuentes que han tratado el tema sino de las representaciones particulares que se gestaron en ambos territorios. De igual modo, exponemos algunas deducciones de la importancia que tuvieron estos escritos en América y el papel que juegan actualmente.

Capítulo I

1.1 *Justificación de la elección y el número de imágenes*

No resultó sencillo ni nos fue posible fijar una cantidad equivalente del número de imágenes presentes en nuestro estudio, pues la dificultad para ello radicó en las mismas obras que nos ocupan, nos explicamos. En el índice se exponen todos los episodios de los evangelios apócrifos con equivalente en la plástica que son nuestro objeto de estudio. No obstante, no todos los apartados comprenden la misma cantidad de pasajes y de representaciones, por ejemplo el apartado 3.6 “Nacimiento y la infancia de María” presenta desde su natividad, el oratorio en su casa, la presentación en el templo, su educación, entre otras escenas, por otra parte, el 3.11 “Vida y tránsito de José” sólo comprende a la Sagrada Familia trabajando en el taller y al santo en el lecho en la víspera de su muerte. Hay, además, otros factores que hemos tomado en consideración; algunos pasajes son más conocidos que otros. La adoración de ángeles y pastores es una de las escenas más reconocidas por el público en general y otras, tales como los abuelos de la Virgen o el tránsito de José son menos afamadas. Otro elemento de suma importancia es la propia existencia de las imágenes, ya que en determinados casos como los desposorios de Joaquín y Ana o Jesús con los cántaros rotos son piezas únicas o sumamente escasas, en cuyo caso el número se fijó por sí mismo. La disparidad tanto de pasajes que se llevan a la plástica, obras disponibles y relatos que se comparten con los textos canónicos fueron, pues, la principal causa de la heterogeneidad en la selección de las obras expuestas.

En conclusión: en los casos en que las imágenes disponibles fueron suficientes y el tema fue enteramente proveniente de la escritura apócrifa presentamos dos obras novohispanas y dos peruanas; cuando el pasaje se compartía con los evangelios canónicos, por ser más conocido, nos limitamos a presentar una obra de cada virreinato; por último, en los casos en que el episodio era prácticamente desconocido anexamos las imágenes disponibles independientemente de su procedencia, como en el caso de la Concepción de Santa Ana del templo de Chincheros (figura 15).

1.2 *Estado de la cuestión*

En lo relacionado con el estudio de los evangelios apócrifos hemos identificado tres ejes principales a través de los cuales distintos investigadores se han aproximado a ellos. La primera de estas vertientes se hace desde un enfoque indirecto, por llamarlo de alguna manera. Este primer bloque incluye estudios generales de la historia del cristianismo, la historia del arte cristiano y la historia de la pintura colonial. En prácticamente todos los trabajos que tratan sobre alguno de estos asuntos se encuentra, en mayor o menor medida, el contenido y la representación (en los estudios que atañen al arte) de los evangelios apócrifos. Debido a que estos han sido retomados desde los inicios de la Iglesia en sus ciclos artísticos, su aparición en estas obras es ineludible. A partir de la publicación de la obra de Réau, *Iconografía del arte cristiano*, ésta se ha mantenido como un referente imprescindible en el estudio de la plástica cristiana. Los 5 volúmenes que componen el estudio abarcan desde el Viejo Testamento, el Nuevo, los santos, la iconografía bíblica, etc. En particular nos centramos en el tomo 1 vol. 2, ya que es donde se trata lo relacionado al Nuevo Testamento y por lo tanto compete a nuestro trabajo. En dicho volumen se encuentra gran cantidad de información con génesis no sólo en los evangelios apócrifos, sino también en textos legendarios, como el milagro del trigo, santa Ana y san Joaquín, el *descensus*, por lo cual su consulta es obligada ya que Réau ofrece amplísima información sobre la Parentela de Jesús que no se encuentra en la Biblia. De manera equivalente a la importancia de la obra de Réau, los libros de Héctor Schenone sobre arte colonial, *Santa María, Jesucristo y Los Santos (vol. 1 y 2)*, cobran gran relevancia en el estudio del arte en América. En estos tomos se halla una compilación importantísima de obras de arte que de no ser por la gran tarea a la que se dio el doctor Schenone sería casi imposible ubicar algunas de las cuales corresponden por lo demás a representaciones muy poco habituales de pasajes de los evangelios apócrifos en nuestro continente. Amén de ofrecer datos sobre la vida de personajes que incluso no figuran en los evangelios apócrifos, como la historia de Emerenciana, abuela de la Virgen María.

El segundo grupo se concentra específicamente en lo relacionado a los evangelios apócrifos. Es necesario subrayar la importancia, en primer lugar, de Edmundo González-Blanco pues tiene el mérito de haber compuesto la primera versión de los evangelios apócrifos en nuestro idioma y en segundo lugar de Aurelio de Santos Otero, ya que tomó

como base la labor de González-Blanco pero completándola, dándose a la labor de reunir lo existente y con ello superar las obras incompletas que existían hasta el momento, además de hacer una traducción directa de los originales. Así, su obra, *Los Evangelios Apócrifos*, constantemente reeditada, se ha mantenido como un referente obligado en el tema. Muchos autores interesados en los apócrifos en nuestra lengua se han beneficiado por su contribución. En sus obras es necesario acentuar la relevancia de los estudios introductorios, pues el contar con numerosas ediciones, le ha permitido a Santos Otero seguir ofreciéndonos valiosa información con base en sus investigaciones en el tema. Por su parte, autores como Joseph Carter, Hans Joseph Klauck, Pius-Ramón Tragán, entre otros, también cuentan con ediciones de los *Evangelios Apócrifos*, en ellos se dedican a presentar los evangelios apócrifos más populares, proporcionan datos “biográficos” de la Sagrada Familia, ponen en relieve su importancia, etcétera. Sus trabajos tienen el valor de poner al alcance y de manera asequible un primer contacto al conocimiento y estudio de los evangelios apócrifos hacia personas que van iniciándose en ellos. Hay de igual manera en este rubro una obra que merece especial atención, se trata de las V Jornadas Universitarias de Cultura Humanista en Montserrat las cuales fueron recogidas y publicadas con el nombre de *Los evangelios apócrifos. Origen – Carácter – Valor*, a cargo de Pius-Ramón Tragán. En este estudio distintos entendidos del tema se dieron a la tarea de fijar su mirada en los evangelios apócrifos y ello concluyó en muy variados e interesantes capítulos enfocados al estudio de los evangelios apócrifos, pero desde una óptica particular y de gran contribución cada uno de ellos.

El último grupo que hemos identificado dirige su atención a la influencia de los evangelios apócrifos en la plástica. Hay en este conjunto muchos autores, principalmente europeos, que han dedicado diversos trabajos a esta línea, entre los más importantes se encuentran: la doctora Patricia Grau-Dieckmann con textos como “Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos”, “Influencia de las historias apócrifas en el arte” o “Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en el arte de los siglos V-XV”; Mónica Zúñiga con trabajos como: “El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes”, o José María Salvador González con: “Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, por nombrar a algunos. Los estudios de estos investigadores no comprenden todos los evangelios apócrifos sino que se dedican a estudiar algún pasaje en específico, como puede

ser el tránsito de la Virgen o el descenso de Cristo a los infiernos, por decir algo. En dichos trabajos los autores son muy incisivos en la procedencia de las fuentes e identifican de manera precisa todos los elementos que provienen de ellos y que se encuentran en la plástica con la selección que han hecho y presentan en sus trabajos. Cabe mencionar que estas publicaciones no han llegado a formar un libro *per se* y se encuentran principalmente en revistas sobre arte. Estos trabajos, como mencionamos, han sido prósperos especialmente en Europa y como tal las obras analizadas suelen corresponder a aquellas regiones. En nuestras latitudes la mención o análisis de la iconografía de los evangelios apócrifos suele ser más una cuestión colateral que un estudio propiamente dedicado, aunque también se encuentran casos excepcionales, ejemplo de ello es el estudio de la doctora Magdalena Vences, *Un triunfo de la contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador*.

1.3 *Iconografía de los evangelios apócrifos del Nuevo Testamento en el Virreinato Novohispano y el Virreinato Peruano*

Francisco de la Maza escribió: “la obra primigenia, el lienzo creador, se quedaba en Europa; el grabado reproductor viajaba en las naos y atravesaba el mar. En América volvía a ser pintura”.² Asimismo, Marcela Corvera refiere que “el arte que se hizo en estas latitudes [Hispanoamérica] siguió, en buena medida, grabados llegados de Europa”.³ Es por esta razón que resulta complicado saber sin titubeos si la producción plástica que surgió de los evangelios apócrifos en el territorio novohispano y peruano responde al conocimiento directo de dichos apócrifos, es decir, a su lectura y estudio a través de libros o si únicamente fueron configurados a partir de grabados o estampas que fungieron de *vademécum* provenientes del viejo continente.⁴

Es en estas dos sociedades en donde se realiza la mayor producción artística del continente americano de la época moderna. Dada la fuerte presencia del dogma cristiano en los virreinos novohispano y peruano, su producción de arte sacro fue muy vasta y muy variada, lo que implicó que fueran representados no únicamente pasajes del canon bíblico, sino también de los apócrifos del Nuevo Testamento como se pretende demostrar.

Abordar el amplio repertorio artístico que con base en los evangelios apócrifos fue producido en ambos virreinos pone de manifiesto dos cuestiones importantes. En primer lugar, que aun cuando estos textos no entraron en el canon de la Iglesia traspasaron las fronteras espacio-temporales desde su creación, en el Medio Oriente en los primeros siglos del cristianismo, hasta su llegada al Nuevo Mundo más de un milenio después. Esto es una irrefutable muestra de que no sólo fueron tolerados sino reproducidos continuamente por las mismas autoridades eclesiásticas. En segundo lugar, que su representación en los territorios americanos debió responder, principalmente, a una cuestión didáctica debido a que las representaciones de la Sagrada Familia permitieron transmitir a los fieles valores cristianos

² Maza, *El pintor Cristóbal...*, p. 1.

³ Marcela Corvera Poiré, “Introducción”, en Juan Molano. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, Trad. del latín de Bulmaro Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, p. XXVII.

⁴ Al respecto, Héctor Schenone señala que “Es bien conocida la importancia de las estampas en la formación de la iconografía del arte colonial; tanto, que se siguieron reproduciendo hasta bien avanzado el siglo XIX, facilitando la permanencia en la religiosidad popular de episodios nacidos en centenarias narraciones no canónicas”. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008, ils, p.117.

de una forma mucho más sencilla que altos conceptos espirituales de la religión cifrados en simbología más ambigua.⁵

En las páginas siguientes exponemos la selección realizada de una amplia variedad de obras artísticas que recogimos a lo largo de nuestra investigación. Algunos de los pasajes que abordamos han sido prósperos en la plástica sin embargo, no con todos ha sucedido de la misma manera, por ejemplo el descenso de Cristo a los Infiernos, santa Emerenciana y san Estolano son algunos de los casos en las que las piezas son escasas y en otros, tal como toda la infancia de Jesús expuesta en el *evangelio árabe de la infancia* y el *evangelio del Pseudo Mateo*, son prácticamente inexistentes.⁶

⁵Algunos autores consideran que los evangelios apócrifos tratan únicamente ficciones que satisfacen la curiosidad y, en menor medida, la piedad de los cristianos pero sin que aporten realmente a la historia bíblica o a la iconografía cristiana. Cf. José Fradejas Lebrero, *Los evangelios apócrifos en la literatura española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. IX.

⁶ Por dicha razón decidimos agregar en el Anexo las obras europeas de dichos episodios.

1.4 *Iconografía cristiana*⁷

La iconografía nos ayuda a comprender el significado de las obras de arte por sí mismas, su relación con nuestro horizonte cultural y con el contexto cultural de su emersión. No se trata de una mera descripción de los diferentes elementos formales y de contenido que componen una obra, sino que pretende ayudarnos a comprender el significado que encierra.

De manera sucinta, la iconografía nos auxilia para conocer de una manera más completa los elementos que dan forma a una imagen y su significado dentro de sí misma. Nos ayuda a asociar las cuestiones culturales, estéticas, religiosas, estilísticas y filosóficas que convergen en la imagen. Es por ello que su empleo en la historia del arte es inestimable, pues gracias a ella podemos conocer de una manera más íntegra las representaciones plásticas que encierran altos conceptos dogmáticos, modos de vida y de historia bíblica -en nuestro caso particular- que se presentan en una obra.

⁷ Hemos empleado el término iconografía en un sentido amplio, pues la frontera con la iconología es tenue y en ocasiones se rebasa, ya que incluso una funciona en conjunto con la otra. De manera resumida: la iconografía se encarga de describir las obras a partir de un análisis y la iconología interpreta por medio de la síntesis. Cf. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, versión castellana de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 1987, pp. 45, 48, 51.

1.5 *La oficialización de la Iglesia y la adopción de las artes plásticas*

La Iglesia cristiana demoró casi cuatro siglos en consolidarse e instaurarse, no únicamente en el sentido de oficializarse en el Imperio Romano en el año 380 convirtiéndose en la religión del Estado, sino que en ese mismo lapso se definieron las bases de lo que llegaría a ser el cristianismo. Los cristianos retomaron el Antiguo Testamento (El *Tanaj*, para los judíos) ubicando este *corpus* como la base de su fe pero incorporando los Evangelios de Mateo, Marcos, Lucas, Juan, los Hechos de los Apóstoles, Las Epístolas Paulinas y Universales y el Apocalipsis. El Antiguo Testamento fue tomado como un preámbulo de la Palabra de Dios para la nueva fe.

Los cristianos, a diferencia de los judíos, ofrecían su dogma a todos los gentiles por igual. Pablo de Tarso sostenía que el legado de Jesús debía estar libre para los incircuncisos y por lo tanto no debían seguir las exigencias judías⁸, al respecto Santos Otero declara que “Jesús no dejó a la posteridad nada escrito. Su mensaje fue exclusivamente oral y se dirigió a todos los que quisieron oírle”.⁹

Al dejar en claro que el cristianismo no tenía que seguir al pie de la letra la ortodoxia judía dejaban atrás las prohibiciones contra las imágenes sacras en las que pone énfasis el Antiguo Testamento (Ex 20:4-5, Ex 34:12, Dt 5:8, Dt 7:5, etc.). A pesar de ello, cabe mencionar que también en el Nuevo Testamento se llegan a hacer menciones en torno a la prohibición de la adoración de ídolos (Hch 15:20, Cor 8: 4-6) pero, de igual manera, reconocieron su eficacia y aproximadamente a la par de la oficialización de la fe no sólo comenzaron a utilizar un *corpus* iconográfico sino que buscarían, a partir de entonces, extenderlo.

Los cristianos adoptaron la estructura didáctica de los repertorios iconográficos del Imperio Romano. “Los romanos vivían en un mundo en el que la imagen desempeñaba un papel fundamental en la evocación del mito y la historia. La incorporación del cristianismo al mundo romano significó abandonar la iconoclasia judía y aceptar los caracteres que

⁸ Cabe resaltar la posición que tiene con respecto a las normas de la fe y a quienes debería ir dirigido el mensaje, esto se puede notar a través de las Epístolas Paulinas. “El discurso paulino está semánticamente construido en un sentido universal”. *Vid.* José Luiz Verdi Sulca, “Gálatas 5,1-6: La Vida en El Espíritu Una práctica de la libertad frente al carácter esclavizante de la ley. La Carta de Pablo a los Gálatas”, en *Revista de Interpretación Bíblica Latino-Americana*, núm. 76, 2017/3, p. 94, <http://www.centrobiblicoquito.org/images/ribla/76.pdf> (consulta 30 de mayo 2020).

⁹ Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Estudios introductorios..., p. XI.

definían la cultura romana. Reverenciadas o denostadas, las imágenes jugaron un papel fundamental en la historia del cristianismo”.¹⁰

Entre los siglos II y III es cuando comienzan a surgir las primeras muestras de arte cristiano. Éste comenzó en los sarcófagos funerarios y en los muros de distintas catacumbas, apartado del núcleo de la sociedad, pues es en las afueras de la *civitas* donde se enterraba a los difuntos y es ahí en donde comienza a surgir el *corpus* iconográfico del cristianismo. “En Roma, en Nápoles y en Provenza y, verosíblemente, en todas las ciudades mediterráneas, las tumbas cristianas estaban decoradas con imágenes pintadas (frescos y, excepcionalmente, mosaicos), esculpidas (sarcófagos) o grabadas (laudas sepulcrales)”.¹¹

Para finales del siglo IV el cristianismo, como religión del Estado, extiende sus repertorios plásticos, los cuales empiezan a sobrepasar los panteones y a inundar el Imperio. “Las imágenes abandonan los ámbitos funerarios, aumentan su repertorio temático y modifican su intencionalidad. [...] Aparecen los temas heroicos que reflejan el triunfo de la Iglesia y florece una iconografía que asimila a Cristo con la aristocracia y burocracia imperiales”.¹² De esta manera, el cristianismo desde sus inicios echó mano de las artes plásticas y muy pronto no sólo acrecentarían su repertorio sino que emplearían fuentes no canónicas para su realización. Retomando el decir de John Lowden, “el cristianismo se estableció y desarrolló como una religión del libro, o más bien de muchos libros. Pero a principios del siglo VII se había transformado en gran medida en una religión de la imagen, o más bien de muchas imágenes”.¹³

¹⁰ Ofelia Manzi y Patricia Grau Dieckmann, “La imagen como instrumento de dominación”, en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad de Tucumán, 2007, p. 3, <http://cdsa.aacademica.org/000-108/123.pdf> (consulta 3 de febrero de 2020).

¹¹ André Grabar, *El primer arte cristiano*, Trad. Luis Hernández Alfonso, España, Aguilar, 1967, ils, p. 23.

¹² Patricia Grau Dieckmann, “Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos”, en *Acta Scientiarum. Education*, vol. 33, núm. 2, julio-diciembre 2011, p. 167, https://www.researchgate.net/publication/270086786_Textos_apocrifos_determinantes_de_repertorios_plasticos_cristianos (consulta 14 de enero 2020).

¹³ John Lowden, “The Beginnings of Biblical Illustration”, en *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, Ed. Eva R. Hoffmann, Oxford, 2007, p. 28 https://www.academia.edu/40307357/The_Beginnings_of_Biblical_Illustration (consulta 13 de abril de 2022).

1.6 Usos y bondades de la imagen religiosa

Las imágenes tienen distintas funciones, entre las más importantes están la didáctica, la catequética y la exegética. Los métodos para su realización son variados y se utilizan principalmente para expresar una idea o un discurso oral a través de símbolos de la manera más atractiva posible. Éstas -las imágenes- están compuestas de tal manera que pueden ser comprendidas y contempladas por una concurrencia heterogénea. Traspasan las barreras culturales, ideológicas y de lengua.

La pintura tiene inherentes valores didácticos y son un medio para transmitir formas de vida, ideales y moralidad. “La Iglesia [...] aprovecha con coherencia la aptitud de la imaginaria para materializar conceptos abstractos de difícil aprehensión, utilizándola como excelente material gráfico en su enseñanza doctrinal. Por otra parte, transforma las figuraciones plásticas en auténticos vehículos de transmisión ideológica”.¹⁴

El cristianismo fue de las primeras religiones en transmitir su mensaje de manera tan masiva por este medio y traspasar las fronteras geográficas, raciales y de lengua para cautivar, conmover y adoctrinar mediante las obras plásticas a gran parte del mundo. En las imágenes religiosas se retratan figuraciones que se comprenden con sencillez.¹⁵ Se plasman en lienzo emociones y doctrinas espirituales de gran altura dogmática para poder ser entendidas con mayor simplicidad.¹⁶ “La imagen no sólo enseña la historia sagrada, también insta los dogmas morales de una vida cristiana,”¹⁷ por ejemplo, “las imágenes de la *Educación de la*

¹⁴ Emilia Montaner, “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, en *Criticón*, núm. 55, 1992, p. 5, [https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/12523_\(consulta 8 de diciembre 2019\)](https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/12523_(consulta%208%20de%20diciembre%202019)).

¹⁵ Es claro que para que la imagen pueda operar y ser comprendida, no sólo *observada*, necesita ciertos elementos que deben estar presentes en el espectador. Esto lo ha expuesto David Morgan en *The sacred gaze: “La visión ocurre en y como cultura, como las herramientas, artefactos, suposiciones, comportamientos aprendidos e indicaciones inconscientes que se ejercen en las imágenes. Pero ver es algo más que su producto. El argumento de este libro es que ver es una operación que se basa en un aparato de suposiciones e inclinaciones, hábitos y rutinas, asociaciones históricas y prácticas culturales. Mirada sagrada es un término que designa la configuración particular de ideas, actitudes y costumbres que informa un acto religioso de ver cómo ocurre dentro de un entorno cultural e histórico. ¡Una mirada sagrada es la forma en que una forma de ver invierte una imagen, un espectador o un acto de ver con significado espiritual!”* David Morgan, *The sacred gaze: religious visual culture in theory and practice*, United States, University of California Press, 2005, ils, p. 4.

¹⁶ En este caso nos referimos concretamente a la iconografía de los evangelios apócrifos, ya que dentro del amplio repertorio iconográfico del cristianismo por supuesto que existen programas visuales de gran complejidad.

¹⁷ Janeth Rodríguez Nóbrega, “La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción”, en *Escritos en arte, estética y cultura. II Etapa*, núm. 11-12, enero-diciembre 1999, p. 115, https://www.researchgate.net/publication/323428535_La_imagen_en_el_barroco_educacion_propaganda_y_devocion (consulta 22 de diciembre 2019).

Virgen se transforman en un discurso sobre lo que debe ser la formación cristiana de las hijas: lectura, bordado y oración”.¹⁸ Sobre tal finalidad de las imágenes David Freedberg, retomando el libro de Giovanni Dominici *Regola del governo di cura familiar*, apunta que:

[...] está claro que para Dominici ese poder o eficacia de las imágenes se debe a una cierta identificación entre quienes las miran y lo que ellas representan. El niño se recrea viendo figuras representadas en los cuadros porque son «como él»; y se sentirá atrapado por el parecido con las acciones y signos atractivos para la infancia. Los niños «se ven reflejados en San Juan Bautista» mientras las niñas adquirirán las virtudes características de las jóvenes viéndolas ejemplificadas en la apariencia externa y en las acciones de las santas.¹⁹

Desde los primeros siglos del cristianismo hasta prácticamente nuestros días se ha propagado el dogma al pueblo llano a través del arte religioso. Durante muchos siglos los libros fueron artículos de lujo y su alcance fue muy restringido tanto por el costo de los mismos como por el analfabetismo pero principalmente por una cuestión dogmática, pues las autoridades religiosas temían que fueran mal interpretadas.²⁰ Es por ello que “el conocimiento de los evangelios y la Biblia provenían tan sólo de la liturgia y la catequesis; las portadas, los retablos y los cuadros eran el catecismo popular [...] mientras se asistía a una liturgia celebrada en latín, se observaban las figuras y escenas de los retablos y vidrieras, o las que estaban pintadas en paredes y techos”.²¹ Las imágenes en los espacios públicos eclesiásticos, los *souvenirs* religiosos²² como medallas, insignias de peregrinos, entre otros,

¹⁸ Nóbrega, *La imagen en el...*, p. 116.

¹⁹ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Trad: Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé, Madrid, Cátedra, 1992, ils, pp. 23 y 24.

²⁰ Debemos apuntar, no obstante, que la Iglesia no siempre censuró los manuscritos o las biblias iluminadas del sector laico. Por ejemplo, debido al auge de la Universidad empezó a surgir un nuevo grupo de lectores que se interesaron en dichos manuscritos, así como el deseo de nobles y personas de poder para poseer tan bellas obras e interiorizar su religiosidad. *Vid.* José Antonio Sánchez Luna, “Manuscritos medievales iluminados, una iluminación para la Edad Media” en *Biblioteca Universitaria*, México, vol. 19, núm. 1, julio-diciembre, 2016, pp. 78 y 79. Esta secularización no se limitó a Europa sino que en la Nueva España, en los siglos XVII y XVIII, ocurrió lo propio. *Vid.* Antonio Rubial García, “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo «burgueses» en Nueva España entre finales del siglo XVII y principios del XVIII”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 56, 2017, pp. 1-25.

²¹ Carmen Bernabé Ubieta, “La iconografía de los apócrifos”, en *Los evangelios apócrifos. Origen – Carácter – Valor. Actas de las V Jornadas Universitarias de Cultura Humanista en Montserrat*, Pius-Ramón Tragán (Ed.), España, Verbo Divino, 2010, pp. 289-290.

²² En la antigüedad como en nuestros días estos productos han jugado un papel importante para los devotos, pues como bien señala David Freedberg: “Viajamos hasta la pintura o escultura; nos detenemos ante ellas en el camino; erigimos otras nuevas y de regreso nos llevamos copias y recuerdos. Estas imágenes obran milagros y dejan constancia de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural, y graban en nuestras mentes el recuerdo de la experiencia. En todas las etapas es indispensable la imagen, con toda su variedad.” Freedberg, *El poder de las imágenes...*, p. 28.

fueron –y siguen siendo en gran parte- el *vademécum* del dogma para el pueblo, pues como menciona David Morgan en *The sacred gaze*, “los actos de mirar imágenes y evocar imágenes dentro de la imaginación son prácticas rituales que no funcionarían como lo hacen sin imágenes. La contemplación y la devoción son sólo dos de las muchas diferentes prácticas visuales. Espectáculo, exhibición, procesión, enseñanza y la conmemoración sirven para fines religiosos”.²³

²³ Morgan, *The sacred gaze*, p. 51.

1.7 *El Concilio de Trento y su influencia en la pintura religiosa*

Por más de un milenio la Iglesia cristiana construyó un orbe doctrinal en el cual se establecieron los preceptos que todos los adeptos de la fe debían seguir y aunque durante mucho tiempo hubo intentos para sacudir los pilares del cristianismo, éstos no se estremecieron tan bruscamente sino hasta la aparición de Lutero. Debido a sus tesis se desembocó en la fragmentación del orbe cristiano en protestantes y católicos. Es por este cataclismo que los altos mandos eclesiásticos decidieron reunirse para hacer frente a las críticas. En este contexto se entiende la importancia del Concilio de Trento, pues su finalidad era “reestablecer con él la paz del pueblo cristiano, y la unidad de la religión de Jesu Cristo”.²⁴

El Concilio, a través de todos sus estipulados, intentó forjar una Iglesia cristiana unificada y renovada,

Para tal efecto los decretos y los documentos relacionados, tal como era el Catecismo romano (1566), el Breviario (1568) y el Misal (1570), no solamente determinaron los cánones y dogmas de la fe católica que todos los creyentes tenían que creer y confesar, sino unificaron y uniformizaron todos los momentos de la vida religiosa, desde la forma de celebrar la misa y de administrar los sacramentos, a través de los vestidos y comportamientos tanto de los fieles como de sus pastores, hasta las expresiones formales de la religión. En última instancia, pues, Trento, redefiniendo los conceptos del catolicismo y sus representaciones visuales y auditivas, contribuyó a reconstruir la comunidad sagrada, o sea, a crear una nueva realidad, imaginada por los padres conciliares, pero vigente para todos los miembros de la comunidad católica.²⁵

Muchos fueron los estatutos que se formularon a través del Concilio, pero para nuestros fines nos enfocaremos exclusivamente en los relacionados a las imágenes.

En la Sesión XXV celebrada el 3 de diciembre de 1563 se concretó de una vez por todas la posición de la Iglesia en torno a las imágenes que se resume en tres aspectos

²⁴ Bula Convocatoria del sagrado, ecuménico y general concilio de Trento, en el pontificado de Paulo III, XXIII-XXIV.

²⁵ Erika Tánacs, *El Concilio de Trento y las iglesias de la América española: la problemática de su falta de representación*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, núm. 7, 2002, p. 130, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7138165.pdf> (consulta 17 de noviembre 2020).

fundamentales: “comunicar la verdad dogmática al pueblo, ‘excitar a adorar y a amar a Dios’ y ‘practicar la piedad’; es decir, instruir, convencer y persuadir”.²⁶

Quedó asentado textualmente:

[...] Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros Santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, ó virtud alguna por la que merezcan el culto; ó que se les deba pedir alguna cosa; ó que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otro tiempo los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se dá a las imágenes, se refiere a los originales, representados en ellas : de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos detonamos; y veneremos a los Santos, cuya semejanza tienen. [...] Enseñen con esmero los Obispos que por medio las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instituye y confirma el pueblo recordándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido; sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los Santos; y los milagros que Dios ha obrado por ellos.²⁷

Agregando a lo anterior, es importante destacar que los padres conciliares tuvieron presente las fuentes que debían emplearse para su representación:

El concilio desea ardientemente que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasion á los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasion historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes á la instruccion de la ignorante plebe; enseñese al pueblo [...] establece el santo Concilio que á nadie sea licito poner, ni procurar que se ponga, ninguna imagen desusada, y nueva, en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo esenta, á no tener la aprobacion del Obispo.²⁸

Hay que resaltar que aunque mediante el Concilio de Trento quedó establecido el uso de las imágenes y las fuentes que debían utilizarse para su creación, no condena a los

²⁶ *Decretum de invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus, Enchiridion Symbolorum. Definitionum de rebus fidei et morum*, Barcelona, Herder, 1963, p. 419 *apud* Montaner, *Aspectos devocionales...*, p. 6.

²⁷ Sesión Vigésima Quinta. Que es la IX, y última celebrada en tiempo del sumo Pontífice Pío IV. Principiada el día 3, y acabada el 4 de diciembre de 1563. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducido al idioma castellano por Don Ignacio Lopez de Ayala, con privilegio en Madrid en la imprenta real, pp. 450 y 451.

²⁸ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio...*, p. 453.

evangelios apócrifos, al menos no directamente.²⁹ Esto es particularmente importante de señalar porque el Concilio claramente buscó, entre otras cosas, controlar la producción artística.

El Concilio de Trento ha sido uno de los concilios ecuménicos más importantes de la Iglesia católica. A través de las casi dos décadas que duraron las sesiones en la ciudad de Trento se definieron, impusieron y validaron prácticas y reglas dogmáticas para toda la fe y si en Europa el Concilio de Trento tuvo gran influencia a pesar de las diversas disputas teológicas que venían suscitándose, “¿Qué no habrá pasado en México, país convertido en el siglo XVI, cuando la iglesia estaba en su apogeo unitario de poder temporal?”³⁰

²⁹ De Santos Otero afirma que “no conocemos decreto alguno oficial en el que se catalogaran y condenaran categóricamente los apócrifos”. *Los evangelios apócrifos*, Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero, 9ª edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 6. Por su parte, Antonio Piñero destaca que “las diversas Iglesias cristianas, entre ellas la católica, no se oponen a la difusión de estos textos”. Antonio Piñero, “Las otras vidas de Jesús. Evangelios Apócrifos”, en *National Geographic, Historia*, núm. 48, p. 58.

³⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 16.

Capítulo II

Evangelios apócrifos

Buena parte del conocimiento que se tiene sobre la Sagrada Familia no forma parte del canon bíblico. Debido a que fueron los evangelistas, y no Jesús, quienes se ocuparon de escribir sus enseñanzas, este proceso culminó después de la muerte del Mesías, más o menos a finales del siglo I.³¹ Durante el tiempo que este *corpus* se mantuvo «abierto» se dio pie a que circularan otros escritos de los primeros cristianos en donde se relataban supuestos detalles sobre la vida de la Santa Parentela. Tal como sucedió con Pablo de Tarso, quien no perteneció a los doce apóstoles que acompañaron a Jesús y cuyos escritos constituyen buena parte de la base de la fe cristiana, siendo este un autor externo, en cierta manera, a los artífices del Nuevo Testamento; de manera análoga textos ajenos a los evangelistas lograron ser integrados, aunque de manera no oficial, en los ciclos artísticos y por lo tanto en la tradición evangélica de los fieles.

³¹ Los cuatro evangelios se atribuyeron a los cuatro evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) y sus escritos se incluyeron en el canon desde los primeros siglos del cristianismo, sin embargo no hay ninguna certeza histórica de su autoría.

2.1 ¿Qué son los evangelios apócrifos?

El cristianismo actual reconoce como evangelios canónicos los de Marcos, Mateo, Juan y Lucas. Dichos evangelios son los más antiguos que tratan de la vida de Cristo y como tal se les consideró desde temprana edad del dogma como los únicos evangelios. No obstante, “desde una época muy antigua circularon junto a ellos otros textos similares, que recogían episodios diversos de la vida de Jesús, muchos no coincidentes con la versión canónica. Se los denominó «apócrifos», es decir, «ocultos», en alusión a que eran de origen dudoso”.³²

Santos Otero refiere que el

estado de cosas cambió bruscamente al irrumpir con fuerza las corrientes gnósticas en el siglo II y las maniqueas en el III, a la vez que el Canon de los libros del Nuevo Testamento –apenas esbozándose hasta entonces– iba adquiriendo consistencia y perfilándose como norma de fe. Es en estas circunstancias en las que se generaliza el concepto de «apócrifo», aplicado al principio en el sentido de *oculto, misterioso*. Así titulaban algunas veces los gnósticos sus propias producciones literarias (por ejemplo, el Apócrifo de Juan), y así consideraban ellos mismos el mensaje que con ellas transmitían: una revelación secreta, dirigida a un reducido número de elegidos, iniciados en la Gnosis. Sin embargo, para facilitar su penetración en el ambiente cristiano, se presentaba con frecuencia a estos «libros secretos» bajo la forma de *evangelios* y se les atribuía la autoría de un *apóstol*.³³

La denominación “apócrifo”, pues, no significaba prohibido ni falso, al menos no en el surgimiento de estos textos. Además, el que también los llamaran «evangelios», refiere Rafael Aguirre, es posterior a su emersión, no fue algo dado por sus autores y al llamarlos de esa manera “se busca reivindicar su autoridad, afirmar [...] que contienen los recuerdos de los apóstoles y que responden fielmente a la predicación oral primitiva”.³⁴

³² Piñero, *Las otras vidas de...*, p. 58. No obstante, Patricia Grau-Dieckmann refiere otra teoría sobre el significado original de la palabra apócrifo, de acuerdo con la autora: “los cristianos recibieron la influencia judía sinagoga del uso de ciertos libros excluidos de la lectura pública pero permitidos en ámbitos privados. Se los llamaba 'cefarim genuzim' ('libros que se ubican en un sitio separado') o sea fuera del canon judío. Se tradujeron como 'apocrypha biblia', manteniendo el significado hebreo de 'colocar a un lado' y no el griego de 'ocultar'. Con este sentido, el cristianismo aplicaría el término a textos considerados de menor autoridad aunque no abiertamente vedados.” Dieckmann, *Textos apócrifos determinantes...*, p. 168.

³³ Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Estudios introductorios..., p. XII.

³⁴ Rafael Aguirre, *Los evangelios apócrifos: estado actual de la investigación*, en “Los evangelios apócrifos. Origen – Carácter – Valor”, Valor. Actas de las V Jornadas Universitarias de Cultura Humanista en Montserrat, Pius-Ramón Tragán (Ed.), España, Verbo Divino, 2010, pp. 76-77.

Aunque no hay unanimidad sobre lo que significaba *apócrifo* en su contexto, podemos decir que actualmente hacen referencia a un conjunto de textos que surgieron en los primeros siglos de existencia del cristianismo. Muchos de ellos buscaron fungir como guía para los iniciados como en la corriente de la gnosis o en grupos heterodoxos, otros trataron temas ya referidos en los evangelios oficiales, en algunos casos complementando las historias y en ciertas ocasiones especulando completamente en aspectos que no reparó la historia bíblica. Unos más suponían enseñanzas de Jesús,³⁵ aunque fueron guiados por diferentes motivos.³⁶ Quizá lo único que comparten es que todos fueron rechazados por la Iglesia pero de igual modo su supervivencia y sus intenciones principales, cualesquiera que hayan sido, se dilataron de una manera desproporcionada.

³⁵ Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Estudios introductorios..., p XI.

³⁶ Borrell señala que una de las razones del surgimiento de estos apócrifos fue para “justificar las propias ideas teológicas, que no coincidían con las de los evangelios existentes”. Agustí Borrell, *Evangelios canónicos y evangelios apócrifos*, en: “Los evangelios apócrifos. Origen – Carácter – Valor”, Valor. Actas de las V Jornadas Universitarias de Cultura Humanista en Montserrat, Pius-Ramón Tragán (Ed.), España, Verbo Divino, 2010, p. 280.

2.2 *La importancia de los evangelios apócrifos*

No cabe duda que la Biblia fue la principal inspiración para los creadores del arte cristiano, principalmente los temas referentes al Nuevo Testamento, de donde destaca la representación de los pasajes de los cuatro Evangelios y los Hechos. Empero, la sobresaturación en la enseñanza de las normas y la doctrina de los valores que predicaba Jesús no dejaba mucho campo para la representación a través del arte, más a la usanza de conceptos espirituales que en la praxis de la fe.

Las autoridades eclesiásticas notaron desde temprana edad de la fe que los evangelios canónicos no eran lo suficientemente explícitos para expresar mediante el arte un mensaje que enmarcara pasajes fundamentales, por ello echaron mano de las narraciones apócrifas para producir imágenes que nutrieran el dogma de los gentiles, quienes eran analfabetos en su mayoría y los cuales componían el grueso de la fe.³⁷ De ese modo, el cristianismo aprovechó el extenso repertorio rico en detalles que ofrecían los evangelios apócrifos y en los cuales no reparaban los evangelios canónicos para emplearlos de manera no oficial y así poder completar los relatos de la Biblia.

Al respecto de la necesidad por conocer más acerca de la fe, De Santos Otero escribió:

Aquellas primitivas comunidades cristianas sentían viva comezón por saber cosas nuevas relativas a la persona de Cristo, a su vida y a su mensaje. No tiene nada de extraño que se dejaran encandilar por relatos fantásticos y por halagadoras leyendas, refrendadas a veces por el testimonio de los que se decían testigos de la vida de Cristo y por las tradiciones anejas a los lugares que éste habitó.³⁸

La catequesis de los fieles no procedía directamente de la lectura de las Sagradas Escrituras, sino de las historias que pasaban de boca a boca y de las imágenes religiosas que las retrataban.

A continuación exponemos una cita que consideramos muy precisa sobre el porqué de los evangelios apócrifos y su importancia:

Todavía hay gente que dice: “Al fin y al cabo, estos evangelios y actas apócrifos, como los llamáis, son tan interesantes como los antiguos. Ha sido sólo la obra del

³⁷ Es importante advertir que se adaptaron las imágenes del mundo grecolatino para representar los pasajes del evangelio en el arte paleocristiano.

³⁸ Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Colección de textos griegos..., p. 5.

azar o del capricho el que no se les incluyera en el Nuevo Testamento.” La mejor respuesta a estas habladurías ha sido siempre, y sigue siendo, abrir tales libros y dejar que hablen por sí mismos... Si no son buenas fuentes históricas en un sentido, lo son en otro. Recogen las ilusiones, las esperanzas y los temores de los hombres que los escribieron; enseñan lo que era aceptado por los cristianos incultos de los primeros siglos, lo que les interesaba, lo que admiraban, los ideales que acariciaban en esta vida, lo que ellos creían poder hallar en estos textos. Además, no tienen precio como género folklórico y novelesco; a los aficionados y estudiosos de la literatura y arte medievales revelan las fuentes de una parte considerable de su materia y la solución de más de un problema. Han ejercido, en verdad, una influencia (totalmente desproporcionada a sus méritos intrínsecos) tan grande y tan dilatada, que no puede ignorarlos ninguno que se preocupe de la historia del pensamiento y del arte cristiano.³⁹

³⁹ James M. R., *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1924, XI, XIII en QUASTEN, *Patrología I*, p. 115, *Apud Felipe Sen, Apócrifos del Nuevo Testamento y la literatura cristiana primitiva*, Madrid, Universidad Complutense, Asociación Española de Orientalistas XXXIX, 2003, p. 209, <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/apcrifos-del-nuevo-testamento-y-la-literatura-cristiana-primitiva-0/> (consulta 6 de mayo 2020).

2.3 *Los evangelios apócrifos y su relación con algunos textos canónicos*

Los evangelios canónicos comienzan a entrelazarse con otros textos y con la tradición oral para desembocar en la creación de los textos apócrifos que van surgiendo más o menos a partir del siglo II, casi a la par de los evangelios canónicos. “Todos ellos son atribuidos a autores prestigiosos, pseudonimia que los rodeaba de autoridad y prestigio, a la vez que les brindaba la necesaria antigüedad de redacción que los tornaba creíbles”.⁴⁰

Es así que muchos de los evangelios apócrifos más primitivos se ciñeron a completar los relatos de los apóstoles y, salvo excepciones, no se aventuraron a especular sobremanera. Esto permitió que se retomaran, ya que en líneas generales no intentaban negar a los evangelistas y es por esta razón que comenzó una simbiosis que se ha plasmado en el repertorio plástico, misma que se ha reproducido durante siglos.

No es una labor sencilla separar los detalles que le conciernen a los evangelios canónicos de los que provienen de la escritura apócrifa. En reiteradas ocasiones pasajes de los evangelios canónicos se mezclan con las narraciones apócrifas y se conjuntan en la representación plástica, a tal grado que muchas de las obras de arte bíblicas que conocemos poseen, en mayor o menor medida, elementos procedentes de los evangelios apócrifos. “No fue el inculto artista/artesano quien las planificó. Abades, obispos, instruidos clérigos, importantes comitentes eclesiásticos mezclaron unas y otras escenas, las diseñaron y ordenaron su ejecución”.⁴¹

“Para estudiar la pintura Colonial, hay que sumergirse en la Escritura bíblica, evangélica y apócrifa; en la Teología; en la Hagiografía; en la Iconografía; en el *Año Cristiano...*”.⁴² Es necesario, pues, antes que cualquier otro asunto, tener un conocimiento amplio del canon bíblico para poder diferenciar y separar los relatos del repertorio plástico cristiano que responden al *corpus* oficial de la Iglesia de las obras que fueron inspiradas en elementos de los evangelios apócrifos.

Algunos de los ejemplos más claros de simbiosis son: La Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes Magos, entre otros que presentaremos más adelante. Así pues,

⁴⁰ Dieckmann, *Textos apócrifos determinantes...*, p. 168.

⁴¹ Manzi, *La imagen como instrumento...*, pp. 31 y 32.

⁴² Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, p. 2.

cuando exponamos las obras resaltaremos los detalles propios de los apócrifos que se han conjuntado con los textos canónicos en una misma obra.

Capítulo III

El Nuevo Mundo

En la historia de Hispanoamérica sobrevive una fuerte presencia de la huella que dejó la religión católica desde su llegada con los peninsulares en las postrimerías del siglo XV hasta nuestros días. El encuentro de las sociedades autóctonas con los navegantes europeos y el subsecuente lapso de mestizaje marcaron, en gran parte, la ideología y el repertorio cultural que permearían y se reproducirían en la mayor parte del continente americano que atravesó por procesos similares. En nuestro caso particular acentuamos estos atributos en los territorios correspondientes a la Nueva España y al Virreinato Peruano.⁴³

Después de tres siglos se alcanzaría la independencia de la Corona española permitiendo, así, a los ciudadanos, seguir sus propios fines y decidir el rumbo de su nación en todos los aspectos: político, ideológico, social, etcétera. No obstante, el catolicismo había echado raíces tan hondamente en el continente americano que una vez alcanzada la independencia las colonias seguirían siendo fieles al dogma traído desde Europa, conviviendo y tolerando, en mayor o menor grado, a su contraparte liberal, claro está.

De este modo, para el primer cuarto del siglo XXI México sigue posicionándose como uno de los países más devotos al cristianismo de Occidente y al Vaticano. El vasto repertorio de arquitectura, pintura, normas y costumbres que sobreviven hasta la actualidad son prueba de ello. La mayor parte de la población mexicana es devota o tiene formación en las bases de la religión católica y tienen un especial aprecio a la figura de la Virgen María, la abundancia en las advocaciones de ésta así lo avalan.

⁴³ No es nuestro objetivo profundizar sobre este apartado por ello, para propósitos prácticos, resumiremos en gran manera los procesos que tuvieron lugar en los virreinos de Nueva España y Perú, pues las diferencias entre ambos son sustanciales. En Nueva España la conquista se consumó de una manera apresurada y ello dio pie a que se colonizara de una manera más ágil a diferencia de lo que pasó en la región del Perú, puesto que las discrepancias entre los propios conquistadores hizo que su instauración tomara mayor tiempo. A su vez, Cortés, erigió sobre la propia Tenochtitlán la capital española y Pizarro, en Perú, decidió que la capital se estableciera en un lugar completamente nuevo, en la costa de Lima, una zona apartada del antiguo núcleo de los incas, que había sido Cuzco y la cual se encontraba protegida por la cadena montañosa de los Andes. Estas disparidades geográficas y políticas se reflejaron en el desenvolvimiento de la colonización y ello otorgó a cada región particularidades que se aprecian tanto en el arte, como la identidad colectiva, etcétera. Vid, *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*, Eds. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, Madrid, El Viso, 2014, ils, pp. 24 y 25.

La situación para el Perú fue, en cierto grado, análoga a la de la Nueva España. Los peninsulares ocuparon un par de años después de la Nueva España el territorio peruano y su gobernación terminó el mismo año. Posteriormente, ya como nación independiente, muchas de las doctrinas implantadas durante la ocupación española perduraron en la nación peruana autónoma, entre ellas el catolicismo como religión preponderante en la sociedad hasta el día de hoy. Entre las figuras religiosas más populares de Perú destaca Nuestra Señora de la Merced.

3.1 *La pintura en el Nuevo Mundo antes y durante la Colonia y su uso*

Desde siglos o quizá milenios antes de la llegada de los europeos a las latitudes americanas ya se utilizaban prolíficamente las imágenes, amén de otra extensa variedad de expresiones “artísticas” en las sociedades nativas del continente. Los vestigios que sobrevivieron al paso del tiempo y a la destrucción –natural e intencional- son prueba de ello. La escultura, arquitectura, arte rupestre, códices, textiles, cerámicas, entre otras muestras de expresión y técnica son la herencia que nos ha quedado de aquellos antiquísimos tiempos. Todo ese material expone la importancia que tenían dentro de su cosmovisión la cultura visual y la plástica.

Una vez que arribaron las naves europeas al Nuevo Mundo comenzó la simbiosis entre la pintura nativa y la extranjera y “muy pronto las voces de las antiguas artes autóctonas serán acalladas bajo el imperio de una Iglesia celosa que veía en todo objeto de manufactura precolombina expresiones de herejía”.⁴⁴ Pues, como bien se señala en el libro *El divino pintor*, “antes de la fundación oficial del gremio de pintores y doradores, en 1557, la actividad artística en la Nueva España recién conquistada se concentraba básicamente en los centros evangelizadores de los frailes. En ellos era común la existencia de escuelas de artes y oficios donde los frailes 'enseñaban' a los indios a fabricar artículos según las formas y tradiciones de producción europeas”.⁴⁵ Durante los tres siglos que permaneció la Corona española en el mandato de distintos territorios de América la proliferación de imágenes que se dio, principalmente en la Nueva España y en el Virreinato Peruano, fue esplendorosa.⁴⁶

La imposición de los modos de pintura europeos fungió, quizá análogamente, como en los primeros siglos del cristianismo, en donde para dar a conocer la Palabra se usaron las imágenes y al enfrentarse a una sociedad desconocida ésta debió ser la más valiosa herramienta de comunicación e instrucción. Respecto a la educación de los nativos por parte

⁴⁴ Francisco Stastny *Breve historia del arte en el Perú: La pintura precolombina, colonial y republicana*, Lima, editorial Universo, 1ª ed., 1967, p. 26.

⁴⁵ Museo de la Basílica de Guadalupe, *El Divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, 2001, ils, p. 31.

⁴⁶ Tal aseveración debe tomarse dentro de los parámetros del arte en América en dicho periodo, pues es conocido que con respecto a Europa, principalmente, la situación no fue tan favorable para los artistas, como bien ha señalado el maestro Ruiz Gomar. Esto debido, principalmente, a la carencia de un mecenazgo amplio y a que los virreyes en el Nuevo Mundo se preocuparon más de política y economía que de expresiones artísticas. *Vid.* José Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica: 1500-1825*, Coord. Ramón Gutiérrez, Cátedra, 1995, p. 113.

de los colonos Manuel Toussaint recogió el decir de Jerónimo de Mendieta, quien en el siglo XVI expuso espléndidamente la importancia de las imágenes en la enseñanza de los preceptos de la fe cristiana y de sus modos de vida:

Algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios, por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por la pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaba el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería. Y así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana. Y no fuera de poco fruto si en todas las escuelas de los muchachos la tuvieran pintada de esta manera, para que por allí se les imprimiera en sus memorias desde su tierna edad, y no hubiera tanta ignorancia como a veces hay por falta de esto.⁴⁷

Situación por demás similar la que ocurrió en el territorio peruano, pues se ha mencionado que los intentos por acercarse a la mentalidad indígena empezaron desde los inicios de la evangelización por medio del arte⁴⁸ para “informarlos y formarlos en las verdades de la fe cristiana, y lo hicieron, en buena medida, a través del arte”.⁴⁹ A la cita anterior se le suma el decir de Gutiérrez Conicet: “la voluntad didáctica de las series de lienzos, desempeñaba un papel esencial dentro del proceso de evangelización no sólo como elemento adecuado para la ambientación del templo, sino para generar las imágenes”.⁵⁰

El sincretismo entre ambos repertorios plásticos derivó en una combinación extravagante -sobre todo en las primeras décadas- de representaciones clásicas del repertorio iconográfico cristiano traído del Viejo Continente con elementos nativos que dieron, o que al menos le otorgaron en parte, una percepción singular y en cierta medida diferenciada a la de la iconografía tradicional cristiana.⁵¹ En palabras de Ramón Gutiérrez: “en el plano del

⁴⁷ Toussaint, *Pintura colonial en México...*, p. 17.

⁴⁸ Museo de Arte de Lima, *El arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte de Lima*, Museo de Arte de Lima, 2001, p. 105.

⁴⁹ *Arte y hagiografía, siglos XVI-XX*, Ed. Eugenio Martín Torres Torres, tomo V, Colombia, Ediciones USTA, 2019, ils, p. 331.

⁵⁰ Ramón Gutiérrez Conicet, “Trasculturación en el arte americano” en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica: 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez, Cátedra, 1995, ils, p. 22.

⁵¹ Referente a esto, Almerindo Ojeda escribe: “El arte virreinal nos presenta con una gran paradoja. Por un lado, el arte colonial fue forjado en los territorios más remotos del imperio español, siendo producido por artistas semiletrados que jamás pusieron pie en Europa. Por otro lado, el arte colonial, sin dejar de ser *sui generis*, revela

Arte, América vendrá a ser , durante parte del siglo XVI, un laboratorio donde se conjugarán, por la mano de un mismo artista, los lenguajes transculturados”.⁵² Esto, en primer lugar, debido a “que la mano de obra de la mayoría de los trabajos emprendidos en la colonia, y sobre todo en tiempos iniciales, fue obligadamente mano de obra indígena. Y esta mano aunque acatara las órdenes estrictas de los nuevos amos, tenía hábitos enraizados y preferencias marcadas que no siempre era posible descartar”.⁵³

una innegable impronta europea, tanto en su forma como en su contenido”. Almerindo Ojeda Di Ninno, “Fuentes Grabadas y Análisis Iconográfico del Arte Colonial. Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial”, en *PESSCA*, s.e, s.f., https://www.academia.edu/37960203/_Fuentes_Grabadas_y_An%C3%A1lisis_Iconogr%C3%A1fico_del_Arte_Colonial_?auto=download (consulta 26 de noviembre 2019).

⁵² Gutiérrez, *Trasculturación en el arte...*, p. 11.

⁵³ Stastny, *Breve historia del arte...*, pp. 26 y 27. Gutierrez señala que “Las formas de la impronta cultural europea habrán de sufrir mutaciones derivadas de las causales geográficas y culturales americanas”. Gutiérrez, *Trasculturación en el arte...*, p. 11.

3.2 Concilios provinciales de México y Perú

El concilio de Trento formuló una Iglesia renovada que no se limitaba al Viejo Mundo ya que sus consignas debían seguirse como Iglesia Universal. Esto fue fundamentalmente importante para las misiones en el Nuevo Mundo y la naciente evangelización, “por ello, Felipe II mandó que los decretos fuesen aplicados en todos sus dominios, mediante una Real cédula en 1564 que los elevó a categoría de leyes”.⁵⁴ De esta manera el Concilio de Trento, por azares del destino, llegó en un momento propicio para ayudar en la reciente conversión de los indígenas de América al catolicismo, y aunque en Trento no se tuviera como referente el Nuevo Mundo ni se tomaran en cuenta sus singularidades, también allí debían acatarse las normas establecidas. “La aceptación y la aplicación de los decretos tridentinos eran obligatorias para todos los países católicos”.⁵⁵

Por otro lado, en estas partes del orbe también se celebraron distintos concilios, uno de los más importantes fue el Primer Concilio Mexicano de 1555 y es ahí donde se expuso que “ni los indios ni los españoles hicieran imágenes sin que antes hubieran sido examinados”⁵⁶ y se “insistió en el carácter *utilitario* de las imágenes *como medio de expresión*”.⁵⁷ En 1565 se celebró el II Concilio Mexicano “para recibir, conocer y aplicar los decretos del ecuménico Concilio de Trento”⁵⁸, una década después tuvo lugar el III Concilio Mexicano para insistir en el carácter utilitario de las imágenes y después de un siglo y medio “no se volvió a convocar a otro Concilio, ni se dictaron diferentes medidas para los artistas”.⁵⁹

Además se debe destacar que:

⁵⁴ Lamerain Constanza López, *El III concilio de lima y la conformación de una normativa evangelizadora para la provincia eclesiástica del Perú*, Universidad Adolfo Ibáñez, Intus-Legere Historia, 2011, vol. 5, núm. 2, p.55, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4019439.pdf> (consulta 30 de noviembre 2020).

⁵⁵ Tánacs, *El Concilio de Trento...*, p. 137.

⁵⁶ *Concilio de Trento*, 1563, p. 143 *apud* Elisa Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992, p. 11.

⁵⁷ *Íd.*

⁵⁸ De igual manera “el Concilio de Trento fue recibido en Lima en octubre de 1565. Y además se leyó en la Catedral de Lima”. Dino León Fernández, *La lenta estructuración de la iglesia a través de la instrucción de 1545 y los concilios limenses, siglo XVI*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, UNMSM, IHS, investigaciones sociales, vol. 18, núm. 32, 2014, Lima, Perú, p. 170, <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/download/10949/10074/>, (consulta 29 de noviembre 2020).

⁵⁹ Elisa Vargaslugo, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas - UNAM*, vol. 13, núm. 50, 1982, p. 65, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo1.1141> (consulta 16 de agosto 2020).

[...] Desde 1553 en la Nueva España, la Iglesia establece el cargo de *Veedor de Imaginería o Censor*, ocupación que en Europa era designada por la Inquisición para fiscalizar la ortodoxia de la producción artística. En el virreinato novohispano el cargo procuraba mantener la pureza doctrinal de las obras inicialmente realizadas en su mayoría por manos indígenas, mientras que los gremios se dedicaron a examinar la habilidad en el oficio.⁶⁰

En el caso de Perú nos encontramos también con tres concilios provinciales, los cuales resultaron por demás importantes. El primero tuvo lugar en 1551, ahí se estableció que “en los pueblos de indígenas, donde reside el cacique provincial, se hiciese una iglesia. Y donde no hubiese dicha posibilidad, al menos construir una casa pequeña, a manera de ermita, para colocar una imagen o cruz.”⁶¹ En el segundo concilio (1567-1568) se resaltó, primordialmente, lo relacionado a la evangelización de los indígenas y los levantamientos de edificios como iglesias y hospitales. El tercer concilio (1582) destacó “la preocupación sobre la pedagogía en la instrucción a los naturales, primordialmente acerca de la administración de los sacramentos”.⁶²

Aunado a lo anterior, se debe resaltar que en las colonias

[...] no existieron pintores independientes, apartados de los gremios [...] El pintor colonial trabajó siempre, obligadamente en 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, deshonesta, innovadora.⁶³

A lo anterior se le suma lo que ha señalado Ruiz Gomar, pues menciona que “los pinceles americanos se preocuparon por no contravenir la ortodoxia sagrada, el decoro y la decencia. [...] importaba más el contenido que la forma, el *qué* más que el *cómo*”.⁶⁴

Sin embargo esta versión contrasta parcialmente en lo tocante a la adopción del Concilio de Trento en América con el decir de Héctor Schenone:

⁶⁰ Nóbrega, *La imagen en el barroco...*, p. 120. La doctora Vargas Lugo y el doctor Gustavo Curiel en “Juan Correa. Su vida y su obra”, destacan una de las funciones más importantes de los veedores, “confiscar o destruir lo que no se apegara a dichos requisitos y aún proceder judicialmente contra los transgresores”. Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra*. Tomo III. Cuerpo de documentos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 214.

⁶¹ León, *La lenta estructuración...*, p. 169.

⁶² León, *La lenta estructuración...*, p. 173.

⁶³ Vargaslugo, *Estudios de pintura colonial...*, p. 15.

⁶⁴ Gomar, *La pintura del periodo virreinal en México...* p. 114.

La actitud crítica de los conciliares de Trento motivó cambios profundos respecto del culto de los santos y, por ende, en el tratamiento de sus imágenes. Si la nueva iconografía denuncia el temperamento y el espíritu crítico de la Contrarreforma, también es posible advertir la permanencia de tradiciones del pasado, hecho revelador de las grandes disputas entre los tradicionalistas que deseaban mantener aquellas narraciones, verosímiles, pero sin respaldo teológico, y los que propugnaban volver, tras una sana crítica, a las palabras del Evangelio sacrificándolo todo en aras de la verdad. Al parecer esto pasó a América, pero de una manera menos virulenta, más aún, pareciera que las discrepancias no dejaron rastros pues la persistencia de escenas basadas en los relatos de los Evangelios Apócrifos, las leyendas medievales o imágenes decididamente prohibidas, por varios concilios europeos y americanos coexistieron con las nuevas representaciones originadas en esas actitudes críticas sin provocar reacciones.⁶⁵

Los concilios en ambos territorios dejan en claro: i) el conocimiento del concilio tridentino y por lo tanto sus estipulados, ii) la importancia de las imágenes como herramienta de evangelización tanto del dogma como de la moralidad cristiana y, iii) que la ejecución de obras plásticas en estas latitudes tuvo mucho más escrutinio que en el Viejo Mundo, por lo cual la creación de las distintas representaciones plásticas donde tienen influjo los evangelios apócrifos en América fue muy bien conocida y socorrida por las autoridades eclesiásticas, sin ninguna duda.

⁶⁵ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos. vol. 1*, Argentina, Fundación Tarea, 1ª ed., 1992, ils, p. 30.

3.3 *San Estolano y santa Emerenciana*⁶⁶

Poco se sabe de los supuestos abuelos maternos de la Virgen María, santa Emerenciana y san Estolano, ya que gran parte del conocimiento de ellos proviene de la tradición oral, de fieles que les son devotos pero sin que se tenga un sustento teológico oficial –ni apócrifo– sobre su existencia. No obstante, se debe mencionar a la orden de los carmelitas descalzos, ya que tiene a ambos santos dentro de su repertorio de devoción principal pues, tal como menciona Diego Acevedo, la Orden Carmelita buscó desde sus inicios vincularse a la figura de la Virgen María y por extensión a sus familiares.⁶⁷

Aunque son escasos los autores que ofrecen información acerca de los abuelos de la Virgen los hay, y entre ellos destaca Héctor Schenone. De acuerdo con él:

Emerenciana o Emerencia, virgen oriunda de Belén, de la casa de David, por lo tanto de noble cuna, que se distinguía por su honestidad, acudió a los monjes del Monte Carmelo para recibir consejo de ellos, pues sus padres habían decidido casarla con el piadoso Estolano, a pesar de sus propósitos de permanecer en el estado de virginidad que dichos ermitaños le habían sugerido. Estos oraron al Señor para poder aconsejarla y tres de ellos vieron en un éxtasis un árbol que surgía con dos ramas pobladas de flores diferentes y entre las que sobresalía una por su belleza y esplendor. La visión fue acompañada por una voz que decía: *Esta es nuestra Emerenciana, destinada a dar una descendencia insigne*.⁶⁸

De manera similar, en un estudio a fondo sobre una tabla flamenca ubicada en el Museo Lázaro Galdiano y en un trabajo sobre los santos de la Orden Carmelita y su iconografía también se describe la historia de santa Emerenciana.⁶⁹

⁶⁶ El nombre de Estolano no muestra variantes. Caso contrario a lo que sucede con el nombre de su esposa, que hemos encontrado de las siguientes maneras: Merenciana, Emerencia, Emerenciana, Esmerenciana.

⁶⁷ Diego Acevedo de la Morena, “La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría”, en *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, núm. 6, 2019, p. 87, <https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.09> (consulta 20 octubre 2020).

⁶⁸ Schenone, *Los Santos. vol. I*, p. 130.

⁶⁹ La versión de Héctor Schenone y la que ofrece Diego Acevedo contienen prácticamente la misma información. Por su parte, la referida por Ismael Martínez Carretero difiere en ciertos aspectos. En ésta no se menciona que los padres de Emerenciana dispusieran casarla con Estolano aunque el autor sí lo señala como su esposo además, en la visión divina en el Monte Carmelo, se muestra específicamente la descendencia que tendrá, es decir, a Ana, la futura madre de María Virgen, lo que la convertiría por consiguiente en abuela de Jesús. Por el contrario Schenone únicamente menciona que tendrá una descendencia insigne y Acevedo, por su parte, refiere que de ella descenderá el Mesías. Ismael Martínez Carretero, “Santos legendarios del Carmelo e iconografía”, en *El culto a los santos*, España, Ediciones Escorialenses, 2008, pp. 401 y 402, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2833406.pdf> (consulta 30 de marzo 2020).

Hasta el siglo XV la parentela de María incluía sólo diecisiete personas: santa Ana, sus tres maridos (Joaquín, Cleofás y Salomé), sus tres hijas (llamadas las tres Marías), sus tres yernos (José, Alfeo y Zebedeo) y sus siete nietos (Jesús; Santiago el Menor, Judas Tadeo, Simón y José el Justo; y Santiago el Mayor y Juan Evangelista). “Pero esta genealogía ya de suyo bastante complicada, creció con la visión de santa Colette, pues se añadieron los padres de santa Ana, san Estolano y santa Emerenciana, con otra hija, Esmerie... hermana de santa Ana, que se desposó con Efraín, procreando con él a Isabel, la madre de Juan Bautista”.⁷⁰

Debemos agregar que mientras santa Emerenciana y san Estolano son los supuestos abuelos maternos de la Virgen, sus abuelos paternos, es decir, los padres de san Joaquín, fueron Mathat y Esthá, dato que recogimos de *Los evangelios apócrifos en la literatura española* de José Fradejas, puntualmente del árbol genealógico que incluye de la familia más cercana de María.⁷¹ Sin embargo, más allá de esta información no hemos localizado otras menciones sobre ellos ni ningún rastro iconográfico.

En México sólo hemos ubicado cuatro imágenes sobre los abuelos de la Virgen,⁷² dos de las cuales se encuentran en el retablo de san José, en la iglesia de santa Prisca de Taxco; se trata de esculturas de Emerenciana y Estolano talladas en madera policromada. La doctora Elisa Vargaslugo, en un excelso libro que lleva el mismo nombre de la iglesia, hace un estudio a fondo de todos los elementos ornamentales que hay en el recinto. En él, al momento de detenerse en el retablo de san José, hace mención a los abuelos de la Virgen y expone que son “[...] rarísima vez representados. Ante todo, –agrega– hay que aclarar que se trata de dos

⁷⁰ Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. tomo IV. Repertorio pictórico Primera parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, ils, pp. 118-119. “La leyenda apócrifa del triple matrimonio de santa Ana [...] se popularizó en 1406 por la visión de una monja mística de Corbie, *santa Coleta*, que se convirtió en abadesa de un convento de clarisas de Gante. Allí, santa Ana se le habría aparecido con sus tres hijas y los hijos de éstas”. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, Tomo 1, Vol. 2, Trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 147-148. Cabe resaltar que a pesar de que Réau menciona que Santa Coleta pertenecía a un convento de clarisas, otros autores mencionan que fue abadesa carmelita. Aspecto que tiene sentido si recordamos la historia de Emerenciana en el Monte Carmelo. *Vid.* Acevedo, *La Virgen de los Carmelitas...*, p. 87.

⁷¹ Fradejas extrae estos datos de un poema heroico dedicado a la Virgen María escrito por el jesuita Antonio de Escobar y Mendoza entre los siglos XVI y XVII. No obstante, no expone mayor información sobre los supuestos padres de san Joaquín más allá de su linaje –David- y que uno más de sus primogénitos fue Zebedeo, padre de los varones soberanos y Jacob, de quien descende José, esposo de María. *Cfr.* Fradejas, *Los evangelios apócrifos...*, pp. 15 y 17.

⁷² Debemos manifestar que Héctor Schenone refiere que también hay dos obras, una de Estolano y otra de Emerenciana, en el convento de Santa Clara en Querétaro pero desafortunadamente no pudimos corroborar esta información. Schenone, *Los Santos. vol. 1*, p. 296.

personajes poco conocidos y que no están considerados como santos, por lo que hemos podido averiguar”.⁷³ También señala que la madre de santa Ana se llamaba Emerencia y no “Emerensiana” como se lee en la peana de la escultura.⁷⁴ En cuanto a san Estolano, la doctora Vargaslugo explica que fue representado con las mismas características físicas de san Joaquín y que en este retablo quisieron significarlo colocándole un libro en la mano, ya que no se sabe nada de su vida y menos de su obra.⁷⁵

La información que se tiene de los abuelos de la Virgen María es escasa, como lo es también el repertorio plástico que los ha retratado, principalmente en la ubicación geográfica que abarca el presente estudio.⁷⁶ No se sabe con certeza si las obras que presentamos a continuación fueron creadas a partir de algún grabado europeo –como ocurrió con buena parte del arte de los virreinos americanos– o si las piezas fueron realizadas a partir de algún texto o de la tradición oral.⁷⁷

Exponemos primeramente las representaciones que se encuentran en la iglesia de Santa Prisca, acompañadas de un esquema que figura en el libro de la doctora Vargaslugo⁷⁸ que permite apreciar con claridad la composición del retablo en el que se localizan y, a renglón seguido, unas pinturas halladas en la iglesia de San José de Puebla.

La composición plástica más elaborada de dichos personajes la encontramos en el retablo de San José de la iglesia de Santa Prisca, en Taxco. La composición está regida, como su nombre lo expone, por la figura de san José que ocupa el eje central de la obra. A la izquierda se encuentran santa Ana seguida de santa Emerenciana y a la diestra san Joaquín seguido de san Estolano.

Tanto los personajes masculinos como femeninos comparten casi exactamente los mismos rasgos físicos y atavíos, casi podríamos decir que son idénticos, excepto por los

⁷³ Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 250.

⁷⁴ Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca...*, p. 252.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Caso contrario en lo que respecta a la pintura en los Países Bajos, pues durante los siglos XV y XVI gozó de buena popularidad. Acevedo, *La Virgen de los Carmelitas...*, p. 85.

⁷⁷ Francisco Stastny escribió: “las propias imágenes delatan el conocimiento de sus preceptos.” Francisco Stastny, “Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano”, en *La tradición clásica en el Perú virreinal*, Teodoro Hampe Martínez (comp), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, p. 224.

⁷⁸ Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca...*, p. 254.



Figura 1. Cayetano de Sigüenza (arquitecto), *San Estolano* (detalle del retablo de san José), siglo XVIII, madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Prisca, Taxco, Guerrero, México.

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.



Figura 2. Cayetano de Sigüenza (arquitecto), *Santa Emerenciana* (detalle del retablo de san José), siglo XVIII, madera tallada y dorada, Iglesia de Santa Prisca, Taxco, Guerrero, México.

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

elementos que porta cada uno en las manos. Aquí lo único que nos ayuda a diferenciarlos son los nombres que figuran en las peanas que los sostienen. Sin ello sería prácticamente imposible diferenciarlos.⁷⁹

San Joaquín, hombre mayor y barbado, se apoya sobre una vara. Con la palma abierta eleva ligeramente la zurda en dirección al cielo, lo mismo que la mirada que levanta al mismo lugar. San Estolano también tiene los ojos elevados al cielo pero mira al lado opuesto. También él fue representado como un anciano de largas barbas. Carga un robusto libro recargándolo en su brazo izquierdo mientras lo toma con la diestra. Del mismo modo su siniestra se encuentra con la palma abierta elevada al cielo.

Algo semejante sucede con las figuras de Santa Ana y de Santa Emerenciana. El velo que cubre el cabello de cada una impide identificar fácilmente su mediana o avanzada edad, aunque resulta evidente que son más jóvenes que sus respectivos cónyuges. Santa Ana abraza un libro y lo oprime contra su pecho. Santa Emerenciana, por su parte, no sostiene ningún elemento que la diferencie. Únicamente coloca la mano derecha sobre su pecho y con la otra repite el mismo gesto que los demás santos.

⁷⁹ Respecto a este tema, Vargaslugo expone que la pintura colonial dejó de lado los detalles particulares para alejarse de cualquier nivel de realismo que pudiese restar espiritualidad a las figuras sagradas que se retrataban, “por lo general se ofrecen rostros inexpresivos, de facciones uniformes y actitudes reposadas como corresponde a su estado de gracia. [...] en la pintura colonial los personajes sagrados ostentan rostros tan parecidos entre sí que parecieran ser hermanos”. Vargaslugo, *La expresión pictórica...*, p. 66.

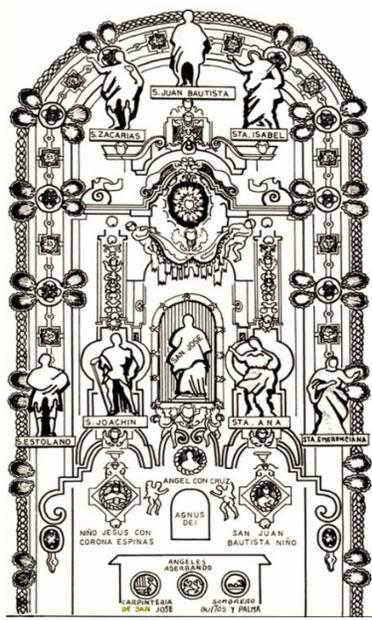


Figura 3. Esquema del retablo de san José de la iglesia de Santa Prisca, Taxco, México.

Además de las obras que acabamos de revisar hemos encontrado representaciones de santa Emerenciana y san Estolano en la iglesia de San José de Puebla. Allí, en una pequeña capilla, hay un altar dedicado a los padres de María que muestra una serie de pinturas,⁸⁰ mientras a sus lados se hallan un par de lienzos con los personajes de nuestro interés, a quienes por fortuna se les colocó su nombre, en ellos se lee claramente: “santa Esmerenciana” [sic] y “san Estolano”.

Las imágenes que resguarda la iglesia de San José de Puebla son, asimismo, difíciles de identificar. Aquí nos encontramos con dos representaciones de cuerpo entero, a los que no se les insertó en ningún episodio concreto ni en compañía de otros personajes, y que por lo demás tampoco cuentan con ningún elemento iconográfico distintivo.

⁸⁰ Entre dichos temas se representan la expulsión de san Joaquín del templo; la visitación a él y a santa Ana por parte del ángel del Señor; el nacimiento de la Virgen; su presentación en el templo y la muerte de santa Ana.



Figura 4. Anónimo, *San Estolano*, Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México. Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

Nuevamente se representa a san Estolano como un anciano de barbas blancas. Sus atavíos incluyen piel de armiño,⁸¹ lo que nos da información sobre su condición, que en este caso sería semejante a la de san Joaquín de hombre acaudalado. Con la mano derecha sostiene su sombrero y con la izquierda toca su pecho. Sus ojos miran fijamente al cielo y su semblante se aprecia sereno. Santa Emerenciana se encuentra con las manos unidas en señal de oración. Al igual que su esposo mira sosegadamente hacia al cielo. Sobre su cabeza hay un velo que oculta la mayor parte de su cabello, pero es claro que éste aún no se tiñe de blanco por la edad. Su vestimenta, como la de Estolano, fue rematada con piel de armiño y sobretodo resalta la capa azul que cubre desde su espalda hasta sus pies. No se logran observar elementos naturales ni arquitectónicos en ninguna de las obras, sólo un fondo llano.

Como hemos podido apreciar a través de las composiciones plásticas que revisamos, resulta complicado reconocer a los abuelos de la Virgen. Lo único que nos permite saber que se trata de ellos son los nombres que aparecen al pie de las pinturas y en las peanas de las esculturas. Sin embargo, es evidente que los artistas trataron de ingeniárselas para dotarlos de elementos que los distinguieran aunque retomando claramente como referencia las figuras de santa Ana y san Joaquín.⁸²



Figura 5. Anónimo, *Santa Emerenciana*, Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México. Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

⁸¹ La piel de armiño es asociada con una categoría cercana a la de un rey. *Vid.*, Museo de El Carmen, *Catálogo de pintura del museo de El Carmen*, Probusa, 1987, ils, p. 102.

⁸² No obstante, es importante mencionar que en otras pinturas, especialmente de los Países Bajos, una de las características que aparecen en las representaciones de santa Emerenciana es el tronco o la rama bifurcada en donde se le mostró, por visión divina, que de ella nacería el Mesías. San Estolano no suele figurar en estas obras. Un claro ejemplo es la pintura del Maestro Johannes, *Vision of the Descent of Saint Emerentia at Mount Carmel*, ca. 1520, oil on panel, 114 x 67 cm, Museo Lázaro Galdiano.

Esperamos con esta breve exposición auxiliar y alentar a más personas a investigar en torno a los abuelos de la Virgen María. Si bien su información y sus representaciones son escasas, no por ello consideramos que se les deba relegar como objeto de estudio.

3.4 Santa Ana y san Joaquín

El conocimiento sobre la existencia de los padres de la Virgen María proviene enteramente de los evangelios apócrifos, específicamente del *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio de Pseudo Mateo* y el *Libro de la Natividad de María*.

Según estos, había un hombre llamado Joaquín que temía a Dios con sencillez y bondad en su corazón, el cual dividía sus bienes entre los servidores del templo; las viudas, los huérfanos, los peregrinos y los pobres, y reservaba para sí y su familia la tercera parte, por lo que el Señor en recompensa multiplicaba sus ganados.⁸³ Joaquín estaba casado con Ana.⁸⁴ Llegada una fiesta importante,⁸⁵ Joaquín se dirigió al templo de Jerusalén para presentar sus holocaustos pero el sacerdote Rubén se plantó frente a él diciéndole que no le era lícito presentar su oblación, pues no había suscitado vástago en Israel.⁸⁶ Entristecido y humillado en gran manera salió del templo,⁸⁷ llamó a unos pastores⁸⁸ y se retiró al desierto con ellos sin dar aviso a su esposa.⁸⁹

La primera obra de este apartado es un lienzo novohispano ubicado en la Catedral Metropolitana que presenta un tema poco frecuente en el arte americano, el mismo sigue, evidentemente, la composición de los desposorios de María y José. Ana y Joaquín, lógicamente más jóvenes que en sus representaciones habituales, se encuentran de pie

⁸³ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, 1.2.

⁸⁴ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, 1, 2; *Libro sobre la Natividad de María*, I, 3; *La leyenda de oro para cada día del año. Vida de todos los santos que venera la Iglesia*, Barcelona, Tomo I, Librería de Razola, 1844, p. 568, http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/FONDO_ANTIGUO/1263394xt_1.pdf (consulta 10 de abril 2020). En todas estas fuentes se menciona que llevaban ya veinte años de vida conyugal sin haber procreado.

⁸⁵ Se trataba de la fiesta de las Encenias, *Cfr.* *La leyenda de oro...*, *op. cit.*, p. 500 o la fiesta de la Dedicación del templo, según el *Libro sobre la Natividad de María*, II.

⁸⁶ Schenone menciona que “para los buenos creyentes israelitas carecer de prole era una tacha, algo así como ser dejados de la mano de Dios”. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, p. 119.

⁸⁷ En el *Protoevangelio de Santiago*, 3.4 se expone que primero va al archivo de Israel para consultar el censo genealógico y saber si era el único hombre justo que no había tenido descendencia en su pueblo, después se retira al desierto a ayunar 40 días y 40 noches sin retornar hasta que no lo visitara su Señor.

⁸⁸ En el *Evangelio de Pseudo Mateo*, Parte Primera, I, 2. II, 1 no consulta el archivo pero describe que recogió a los pastores, “sin pasar por su casa, se fue a la majada” y se marchó a una región muy lejana por 5 meses; el *Libro sobre la Natividad de María*, II, 2, afirma que “se retiró a los pastizales donde estaban los pastores” y Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, traducción del latín: fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, Vol. 2, 1982, p. 568, agrega que “huyó al campo y se fue a vivir con los pastores”.

⁸⁹ *Protoevangelio de Santiago*, 4.



Figura 6. Juan Sánchez Salmerón, *Desposorios de San Joaquín y Santa Ana*, 1666-1668, Catedral Metropolitana, Ciudad de México. Fotografía: ARCA 10077.

dándose la mano al tiempo que miran como éstas se unen. Ambos visten ricamente de acuerdo con su posición y en sus testas se observan aureolas. Entre ellos el sacerdote celebra la ceremonia. Detrás de cada uno de los esposos aparecen los invitados congregados de acuerdo con su sexo. Al fondo se ve un vano, columnas y, en lo alto, diversos querubines que presencian el matrimonio.

En la siguiente obra, misma que pertenece a la iglesia de san José de Puebla, nos encontramos con un detalle que no figura en ningún evangelio apócrifo. En esta pieza se retrata a ambos cónyuges –Ana y Joaquín- lamentándose después de haber sido rechazados del templo.

En la entrada del santuario se encuentra el sacerdote quien los expulsa con ademanes sin siquiera mirarlos. Detrás de él hay una mujer viendo cómo se marchan. En su cara puede contemplarse la pena y la tristeza que siente por los desterrados. Sus manos están a punto de juntarse en señal de oración, probablemente para pedir por la pareja. San Joaquín es representado como anciano y santa Ana como una mujer mayor. Ambos se encuentran cabizbajos. Los atavíos de los dos son similares, una larga túnica azul y un manto, el de Joaquín rojo y el de Ana café. Las manos de Joaquín se encuentran en señal de súplica y las de Ana, por el contrario, en señal de pena o de desconsuelo por lo acontecido. Al fondo se observan algunos árboles con hojas de otoño y un cielo nublado.



Figura 7. Anónimo, *Expulsión de Joaquín y Ana del templo*, Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México. Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

La siguiente pieza,⁹⁰ hecha por Villalpando y que pertenece a la colección de la Profesa, se aprecia el momento en el que el sacerdote expulsa a Joaquín del templo, pues

⁹⁰ Aunque nuestra intención fue presentar una obra peruana de la Expulsión de Joaquín no localizamos ninguna de dicha región, por lo tanto optamos por exponer dos novohispanas.

mientras con la mano derecha presiona uno de sus hombros, con la izquierda le muestra la salida. Detrás de él se ubican dos hombres que parecen hablar entre sí sin prestarle mucha atención a lo que sucede. Al fondo se aprecia parte de la arquitectura del lugar, numerosas columnas que hacen evidente que la escena está situada dentro del santuario.



Figura 8. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714), *Expulsión de San Joaquín del templo*, templo de San Felipe de Neri, La Profesa, Ciudad de México.

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

San Joaquín apoya la mano izquierda sobre un bastón y con esa misma mano sostiene su sombrero. La vestimenta que porta es lujosa y muestra la bonanza de la que gozaba, tal como señalan las fuentes.⁹¹ Con la mano derecha toca tenuemente su pecho, como expresando pesar y vergüenza. Su mirada se clava sobre el rostro del sacerdote, quien no lo mira y únicamente se muestra ansioso porque se retire. Detrás de él se encuentra otro personaje que podría pasar fácilmente desapercibido, pues únicamente son visibles su cabeza y parte de uno de sus hombros pero, del mismo modo que sucede con san Joaquín, sobre su cabeza se aprecia una aureola, lo que evidencia que se trata de santa Ana, quien dirige los ojos al suelo y no mira atrás.

Pese a las diferencias ya mencionadas entre los textos y la plástica, los apócrifos continúan la narración asegurando que al no saber nada de Joaquín, Ana, su mujer, se lamentaba y lloraba doblemente al considerarse viuda y estéril. Pese a ello, llegada la fiesta grande del Señor, aunque afligida, se despojó de sus vestidos luctuosos, se vistió con sus vestidos de boda y bajó al jardín a pasear. Al poco tiempo se le presentó un ángel quien le aseguró que el Señor había escuchado su ruego y que daría a luz. Ana le prometió que si lograba concebir, fuera niño o niña, lo consagraría al servicio del Señor.⁹² Después entró apresuradamente a su casa.⁹³

⁹¹ *Protoevangelio de Santiago*, 1; *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, I, 2.

⁹² *Protoevangelio de Santiago*, IV, 1. Vorágine, *La leyenda dorada*, p. 568, menciona que el ángel del Señor le narra a Ana que de su hija nacerá otro ser más admirable: de ella nacerá un Hijo divino engendrado en sus entrañas por el Altísimo. Ese Hijo se llamará Jesús. Esto mismo se expone en el *Libro de la Natividad de María*, III, 3 pues el ángel le dice a Joaquín que le debe poner el nombre de María a su hija y vaticina el futuro de la niña, pues aun siendo Virgen engendrará al Hijo del Altísimo.

⁹³ Según el *Evangelio de Pseudo Mateo*, Parte Primera, II, 3 al ver y escuchar al ángel del Señor entró temblorosa y asustada a su habitación donde permaneció orando.

En esta pintura, también de Villalpando, confirmamos que el personaje apenas visible en la obra anterior era Ana, pues los atavíos que porta y el rostro son los mismos.⁹⁴ Ana se encuentra arrodillada en medio de un amplio y floreado jardín, lo cual concuerda con lo referido en las fuentes que dicen que “aunque afligida [...] bajó al jardín para pasear.”⁹⁵ El doctor Sergi Doménech recoge, al respecto de los elementos naturales, el decir de Escobar: “«Ana se fue a la huerta coronada / De hermosas plantas, que con su verdura / De los rayos del Sol tienen guardada / Una fuente suave, dulce, pura: / Cuya corriente fría, y plateada / Con grillos de cristal prender procura / Las plantas del ciprés, que aunque está verde / De su rescate la esperanza pierde».”⁹⁶ Al fondo se observa una puerta y a través de ella un monte a lo lejos, probablemente aquel al que huyó san Joaquín.⁹⁷ Santa Ana eleva su mirada para hacer contacto con el ángel que tiene a la derecha. Sus manos se hallan extendidas con las palmas abiertas.

El ángel se encuentra de pie, con el índice de la mano derecha señala al cielo, y con la mano izquierda hace un ademán como invitando a santa Ana a levantarse, pues sus plegarias han sido escuchadas.



Figura 9. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714), *La anunciación a santa Ana*, templo de San Felipe de Neri, La Profesa, Ciudad de México. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

⁹⁴ Es importante señalar que aunque la vestimenta de santa Ana es la misma que la que portaba al momento de ser expulsada del templo, ello tiene sentido, aunque en los evangelios apócrifos se aclara que pasaron algunos meses antes de ser visitada por el ángel del Señor y que vistió de luto durante prácticamente toda la ausencia de su marido y agregan que se despojó de sus vestidos luctuosos y se vistió con sus vestidos de boda antes de bajar al jardín.

⁹⁵ *Protoevangelio de Santiago*, II, 4. También en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, II, 2, se alude que se encontraba en el jardín de su casa.

⁹⁶ Sergi Doménech García, “La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, núm. 1, enero-junio 2014, p. 60 <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/313/316> (consulta 10 de mayo 2022).

⁹⁷ En todos los evangelios apócrifos que tratan este episodio se describe una región de este tipo.

En ese mismo tiempo se le apareció un joven de hermoso semblante a Joaquín mientras apacentaba sus rebaños, le dijo que era un ángel del Señor y le informó que su mujer finalmente concebiría, por lo que debía volver a su lado inmediatamente.⁹⁸ Joaquín se postró ante él en humilde adoración pero el ángel le hizo ver que ambos eran siervos del mismo Señor y que mejor sería que dedicara sus holocaustos a Dios, tal como lo hizo, aunque no hemos encontrado ninguna obra americana sobre este detalle en particular.⁹⁹

El entorno que retrata la pieza peruana que presentamos a continuación es un páramo con costa y montaña, lo cual coincide al menos en parte con las fuentes,¹⁰⁰ además muestra variada flora y fauna. Se observan un par de casas en medio del campo, seguramente de los campesinos del lugar. Un ángel se encuentra descendiendo desde el cielo con un lienzo en sus manos y se dirige a Joaquín quien se encuentra arrodillado ante la presencia celestial, con ambas palmas abiertas y observando fijamente al ángel.¹⁰¹ Alrededor de todo el campo se hallan pastores como lo señalan la mayoría de las fuentes,¹⁰² unos observando con atención y dicha la llegada del ángel y otros enfocados en sus labores. De igual manera se observa la presencia de ganado menor y perros pastores. Detrás del ser celestial se encuentra una pequeña representación de tres hombres en una barca alejándose de la región. En el extremo inferior izquierdo hay un medallón en donde está escrito:

AVISSA EN UN HUERTO EL ANGEL A JOAQUIN QUE DE SU
ESPOSA AVIA DE NACER MARIA DE JERICO ROSA
HERMOZA.

La pintura sigue muy de cerca un grabado de Alberto Durero, ya que mantiene las posiciones y las actitudes de los personajes intactas excepto la de Joaquín pues en la pintura se encuentra con las palmas abiertas y en el grabado las levanta como si quisiera tomar el

⁹⁸ En el *Protoevangelio de Santiago*, IV, 3 no se hace referencia a la aparición del ángel del Señor a Joaquín, pero sí se habla de la ofrenda de Joaquín a Dios por el embarazo de su mujer. El *Evangelio de Pseudo Mateo; Libro de la Natividad de María* sí narran la aparición del ángel del Señor a Joaquín durante su estadía en el campo.

⁹⁹ Como ejemplo europeo de la Ofrenda ofrecida por Joaquín podemos mencionar el fresco elaborado por Giotto, entre 1303 y 1305, en la Capilla de los Scrovegni, en Padua, Italia.

¹⁰⁰ En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, III, 2 cuando el ángel le dice que se vuelva con su mujer le manda “bajar ya de estas montañas”.

¹⁰¹ En las fuentes se describe que Joaquín se postró ante el ángel en humilde oración. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, III, 3.

¹⁰² *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, II, 1; *Libro sobre la Natividad de María*, II, 2, VoráGINE, *La leyenda dorada*, p. 568.

lienzo que porta el ángel. En la pintura, dado el amplio espacio que había que cubrir, se optó por representar un entorno más abierto lo que alejó ligeramente a Joaquín del mensajero de Dios, además se aprecia menos flora, pues en el grabado se asemeja más a un bosque. El lienzo que porta el ángel en el grabado lleva un mensaje escrito, que suponemos que tuvo la misma función que las filacterias, mensaje que en la pintura se eliminó. Y, aunque en el grabado figuran el embarcadero y algunos pequeños botes sobre el agua, no incluye como la pintura aquel en el que claramente navegan tres hombres.



Figura 10. Anónimo, *Anunciación a san Joaquín*, óleo sobre tela, Monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú. Fotografía: Instituto Nacional de Cultura. Inventario de patrimonio Artístico Mueble.



Figura 11. Albrecht Dürer (1471-1528), *The Annunciation to Joachim*, 1504?, Woodcut, Metropolitan Museum of Art Website. Fotografía: PESSCA 2766A.

Tras recibir el mensaje del ángel Joaquín volvió a su hogar para reencontrarse con su mujer. Mientras Ana se encontraba en oración se le apareció nuevamente el ángel, quien la mandó a la Puerta que llamaban Dorada, a recibir a su marido que llegaría ese mismo día. Ella se apresuró y se dirigió a la Puerta. De pronto, elevó sus ojos y observó a Joaquín que venía con sus rebaños. “Al verlo venir, echó a correr y se abalanzó sobre su cuello, diciendo: ‘Ahora veo que Dios me ha bendecido copiosamente, pues, siendo viuda, dejo de serlo; y siendo estéril, voy a concebir en mi seno’.”¹⁰³

¹⁰³ *Protoevangelio de Santiago*, IV, 4. Por otra parte, Santiago de la Vorágine indica que a veces Dios obstruye los canales de la fecundidad temporalmente; pero luego los deja correr para que produzcan su efecto. Cuando obra así lo hace para poner de manifiesto que el hijo que nace de esa fecundidad recuperada no es fruto de la concupiscencia, sino de una providencia especial. *Cfr.* Vorágine, *La leyenda Dorada*, p. 568.

La siguiente obra de este apartado, también peruana, muestra a numerosos personajes del lado izquierdo mientras en el opuesto se encuentra la escena principal: el abrazo de los esposos. Joaquín y Ana se encuentran de pie abrazándose apaciblemente, Joaquín nuevamente fue representado como un anciano, su calva y sus largas barbas blancas así lo muestran.¹⁰⁴ Es importante mencionar que en su mano derecha sostiene un lienzo blanco, muy parecido al que portaba el ángel en la obra anterior.

El espacio en donde se desarrolla la escena es un amplio claustro con construcciones arquitectónicas cercándolo. El mismo está salpicado con flores. Dispersas sobre éste se hallan, también, algunas personas que se encuentran solas o en grupo. Al fondo, más allá de la arquería, se aprecia flora y fauna, además de una montaña y, sobre todo, resalta la forma dorada que resplandece y destaca entre la montaña y los árboles, la cual podría hacer referencia a la llamada Puerta Dorada.¹⁰⁵ Respecto a esta Puerta y la importancia de la misma en este pasaje, Louis Réau ofrece una cita que consideramos pertinente retomar: “La Puerta es el emblema del paraíso /Esta puerta que fue dorada/ Es de todas la más honrada/ Significaba, como creo/ Que la hija que engendrarían/ Y que María llamarían/ Sería la puerta del Paraíso.”¹⁰⁶ Al igual que en la obra anterior, pues ambas forman parte de una misma serie, en la parte inferior izquierda hay un medallón que dice lo siguiente:

A S^A ANA JUACHYN DYZE QUE UN PARANYMPHO DYVINO
SU FECUNDA SUSECYON CON CLARAS VOZES LE DYXO.

Las diferencias con el grabado que sigue, también de Durero, son notables. En primer lugar, en éste figura una plaza, no un claustro, y aunque en el lienzo se intentó mantener cierta semejanza en lo tocante a las edificaciones, desapareció el castillo del fondo y en su lugar privó un entorno natural; el muro más lejano, con todo y sus vanos, dio lugar a una arcada muy propia de los conventos de monjas como el de Santa Catalina de Arequipa para el que se realizó el lienzo, mientras del primer plano desapareció la Puerta Dorada que al

¹⁰⁴ Las fuentes dan fechas sobre el periodo de tiempo que Joaquín se retiró: En *Protoevangelio de Santiago*, 3.4 se retira al desierto a ayunar 40 días y 40 noches sin retornar hasta que no lo visitara su Señor. En *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, II, 1 alude que se marchó a una región muy lejana por 5 meses.

¹⁰⁵ Réau menciona que la Puerta Dorada tiene un significado simbólico pues se le relaciona con la puerta del Paraíso, y ya que en esta imagen vemos que dicha puerta se encuentra en el cielo parece concordar con dicho precepto. Cfr. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 167.

¹⁰⁶ *Íd.*

mismo tiempo funge como marco del grabado, finalmente en el claustro se añadieron más personas y sobre todo flores.



Figura 12. Anónimo, *Encuentro ante la puerta dorada*, óleo sobre tela, Monasterio Santa Catalina, Arequipa, Perú.
Fotografía: Instituto Nacional de Cultura. Inventario de patrimonio Artístico Mueble.



Figura 13. Albrecht Dürer (1471-1528), *The Embrace at the Golden Gate*, 1504, Woodcut, Metropolitan Museum of Art Website.
Fotografía: PESSCA_2767A.

La penúltima pieza, un enconchado novohispano, presenta tres momentos importantes: en la parte izquierda se encuentra Joaquín en el prado, en compañía de ovejas y un perro pastor; hay algunos árboles y más al fondo figura una casa. Arriba del santo un ángel descende y Joaquín, por su parte, levanta la cabeza para verlo. Del lado opuesto Ana mira al ser angelical que está próximo a ella, mientras recibe el anuncio del Señor.

En primer plano se muestra la Puerta Dorada ricamente ornamentada, de la cual destaca en el dintel su mismo nombre “Posta Aurea”. En la entrada se ubican los santos abrazándose dulcemente mientras se miran.



Figura 14. Anónimo novohispano, *Abrazo ante la Puerta Dorada*, Tabla Enconchada, 68x98.20 cm.
Fotografía: Museo de América, Madrid, España.

En Cuzco, Perú, se encuentra la iglesia de Chincheros¹⁰⁷ la cual alberga numerosas obras sobre la Virgen y sus padres, algunas de las cuales abordan temas poco representados en el arte americano.

En la última pintura de este apartado está en primer plano santa Ana sedente, con el brazo derecho recargado en el brazo de la silla y con la mano izquierda sobre su pecho mostrando aceptación. Delante de ella, en primer lugar, un ser alado hace un gesto de presentación con la mano izquierda y con la otra señala al cielo. No obstante, este ser no se encuentra mirando a Ana, pues se ha visto interrumpido por San Miguel quien está detrás y dirige su atención a él. El arcángel muestra sus elementos distintivos, armadura y escudo que carga en su mano izquierda. El lugar en el que los personajes se ubican es en parte interior y en parte exterior. Al fondo, en la parte superior izquierda, san Joaquín hace oración de rodillas dentro de sus aposentos. Por encima de él tres angelitos revolotean en el cielo y arrojan flores que caen sobre los santos. Del lado derecho de la estancia donde está Joaquín se aprecia el exterior de la vivienda, además de vegetación y el cielo.

El lienzo cuzqueño que acabamos de exponer nos resulta muy particular. El mismo podría, quizá, explicarse como un error en el título ya que se puede argumentar que se trata de la Anunciación a Ana y a Joaquín, pero en el recinto hay una serie de pinturas dedicadas a la vida de María y de sus padres y sí hay un lienzo de la Anunciación a ellos. Además, se evidencia que el pintor conocía bien las narraciones apócrifas, pues en dicha obra se retrata el jardín donde se le presentó el ángel a Ana y la montaña en el caso de su esposo.



Figura 15. Anónimo, *La Concepción de Santa Ana*, óleo sobre tela, Iglesia de Chincheros, Cuzco, Perú. Fotografía: ARCA 6417.

¹⁰⁷ A la iglesia también se le conoce como Nuestra Señora de Monserrat o Nuestra Señora de la Natividad.

3.5 Nacimiento e infancia de la Virgen

En cuanto a la vida de María, prácticamente toda la información se encuentra en el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo*, el *Evangelio de la Natividad de María* y el *Evangelio Armenio de la Infancia*.

Pasados los nueve meses de gestación, Ana dio a luz y preguntó a la comadrona qué es lo que había tenido y ésta le dijo que a una niña. Ana se congratuló, dio pecho a la criatura y le puso por nombre Mariam.¹⁰⁸

La primera obra de este capítulo muestra a Ana recostada en el lecho, descansando después de la labor de parto. Frente a ella se encuentra sentado Joaquín, quien mira a su mujer al tiempo que le extiende las manos. Se aprecia parte del dosel y a la derecha de la cabecera una pequeña mesa con un florero y una tasa de cristal. Por encima de los esposos el cielo anubarrado se abre y desde él descienden dos angelitos en dirección a santa Ana llevando cada uno un extremo del anagrama de María que aparece coronado y escrito en letras doradas.

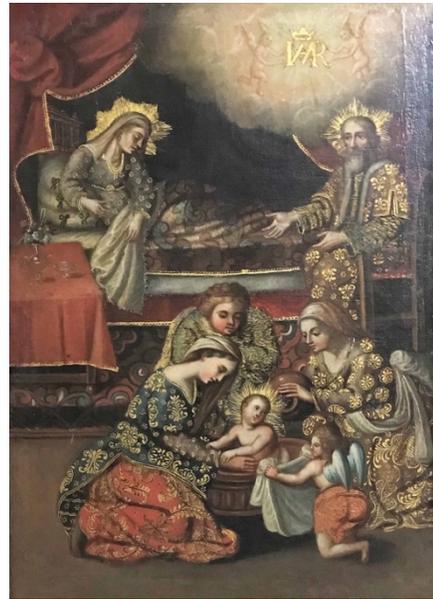


Figura 16. Unidentified Cuzco Artist, *The Birth of the Virgin*, 18th century, Oil on canvas, Lima, Perú.
Fotografía: PESSCA 4333B.

En el suelo se encuentran tres mujeres¹⁰⁹ y un angelito¹¹⁰ dando un baño a la recién nacida. La pequeña se halla en una cuba, mientras se sostiene del brazo de la mujer que tiene frente a ella. Esta mujer está a punto de tomar el cuerpecito de María para levantarla, mientras que la comadrona que tiene delante levanta un ánfora para verter agua. La tercera mujer, que

¹⁰⁸ En el *Libro sobre la Natividad de María*, III, 3 el nombre de la niña se lo dice el ángel del Señor, pero en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, IV, 1 se menciona que Ana le puso por nombre María. Además, cabe señalar que el nombre “María” es la transcripción latina del nombre hebreo Miriam (Mariam), que significa «gorda» y en consecuencia «bella» (speciosa), de acuerdo al ideal de belleza de los judíos y de los orientales en general. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 57.

¹⁰⁹ Louis Réau sugiere que la presencia de las tres mujeres puede deberse a la supervivencia de las Tres Parcas de la mitología griega, ya que éstas estaban presentes cuando un niño abría los ojos. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 170.

¹¹⁰ La incorporación de ángeles en esta escena, menciona Réau, es porque “en el siglo XVII, en la iconografía inspirada por el concilio de Trento casi siempre se ven ángeles afanados alrededor de la Virgen recién nacida, como para elevar su nacimiento al mundo divino”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 161.



Figura 17. Cornelis Cort (ca. 1533 - 1578), *The Birth of the Virgin*, 1568, Rijksmuseum Website. Fotografía: PESSCA 4333A.

se ubica a la derecha de la niña, sólo se dedica a observarla. Por su parte, el angelito que se encuentra frente a esta última, acerca un manto para cubrir a la Virgen al momento que la saquen del agua. Todos se encuentran arrodillados, no únicamente porque es más fácil maniobrar sino porque se muestran humildes ante su reina.

En relación con el grabado que sigue, éste de Cornelis Cort, resulta interesante que hayan decidido incorporar a Joaquín en la pintura. En lugar de las dos comadronas del grabado que se abrazan al fondo, en la pintura figuran los dos angelitos que descienden hacia Ana. También se añadió la mesa de noche con los utensilios. Por otra parte, se excluyó

tanto a la comadrona que acercaba un manto al fuego para calentarlo, como a dos de los angelitos que también se encontraban ayudando en el baño de la niña.

El siguiente lienzo novohispano presenta los aposentos de Ana y a ésta en el lecho. Ella toca su pecho con su mano derecha y con la otra hace un gesto de bendición. A los pies de la cama está sentado Joaquín, con el brazo derecho recargado sobre el brazo de la silla y con la mano opuesta repite la seña de su esposa. Detrás del santo hay tres mujeres: la más cercana lleva un plato para Ana, mientras que las otras dos se encuentran templando los paños de la niña frente a una chimenea. En el piso hay un ánfora y una especie de cuba. Frente a Joaquín hay una mujer más, arrodillada, que lleva en brazos a María mientras eleva la mirada.



Figura 18. Anónimo, *Natividad de la Virgen*, Óleo sobre tela, Seminario Arquidiocesano, Chihuahua, Chihuahua México. Fotografía: Clara Bargellini, *El Arte de las misiones del Norte de la Nueva España*, p. 280.

Pasado un tiempo Ana se dirigió al templo para purificarse.

La pintura de Villalpando muestra a Ana de rodillas delante del altar, con las manos en su pecho observando al sacerdote que carga a María, quien a su vez mira en retorno a su

madre. Detrás de ellos figura Joaquín depositando los tres ciclos de plata establecidos por la ley (Lv, 27, 6) mientras un hombre delante inspecciona la ofrenda y detrás se halla un hombre más. En la parte izquierda se aprecia una columna del templo y del lado opuesto un dosel verde.



Figura 19. Cristóbal de Villalpando (ca. 1675-1714), *Purificación de santa Ana*, Óleo sobre tela, Iglesia de san Miguel, San Miguel Allende, Guanajuato, México. Fotografía: ARCA 19826.

Según el *Protoevangelio de Santiago* Ana dio pecho a la Virgen al menos en dos ocasiones¹¹¹ pero, tal como sucedió con muchos de estos detalles, este ha sido poco representado.¹¹² En el lienzo cuzqueño que presentamos santa Ana se encuentra sentada a modo de trono con María en su regazo. La niña ha dejado de tomar del pecho de su madre y voltea a ver al espectador. A sus pies se halla una cuna y a sus espaldas Joaquín se acerca con una tela blanca para cubrirla. Detrás de él dos mujeres hablan.

¹¹¹ Poco tiempo después de nacer, *Protoevangelio de Santiago*, V, 2, y después de que Ana y Joaquín ofrecieran un gran banquete para todo el pueblo de Israel para presentar a su hija. Una vez que todos la conocieron y la bendijeron “su madre la llevó al oratorio de su habitación y le dio pecho”. *Protoevangelio de Santiago*, VI, 3.

¹¹² Resulta interesante que en la iglesia de San Juan de Dios en La Paz, Bolivia, haya un óleo prácticamente idéntico al de la figura 20, lo cual evidencia una lámina en común pero que aún no hemos podido ubicar. La composición boliviana mantiene las posiciones, las actitudes y las actividades exactamente iguales que en el lienzo cuzqueño, la única diferencia, y la cual es de suma importancia, es que en la pintura de la iglesia de San Juan de Dios el seno de Ana no se encuentra al descubierto, por lo que el contexto de la escena cambia con respecto a la obra de la Iglesia de San Francisco de Cuzco, Perú.

En el lado izquierdo hay tres ángeles; el más cercano a Ana la mira mientras une sus manos en actitud de oración y los otros dos, por su parte, conversan entre sí al tiempo que portan azucenas y un racimo de uvas. Del mismo modo una niña aparece cargando y ofreciendo granadas con una cruz. Todo lo cual hace referencia a la pureza de Jesús, a su futura muerte y a la vida eterna que con ella otorgó a la humanidad.¹¹³

En la bóveda celeste un cortejo divino observa a la familia. En medio de las huestes angelicales Dios Padre bendice mientras recarga su mano izquierda en un orbe con una cruz. Debajo de Dios figura el Espíritu Santo y bajo éste se encuentra el anagrama de María en letras doradas.



Figura 20. Anónimo, *Santa Ana amamantando a la Virgen niña*, óleo sobre tela, Iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú. Fotografía: ARCA 10181.

La siguiente obra, también proveniente de la iglesia de Chincheros, es de igual manera particular y en ella se retrata un asunto que no se refiere en los textos apócrifos.

El título es *Adoración de la Virgen Niña* tal como si de la Adoración a Jesús por parte de ángeles y pastores se tratara. En dicho lienzo se encuentra Ana sentada con la Virgen en su regazo, ambas mirando al espectador. Detrás de ellas Joaquín, de pie, intenta cubrir las con un manto que carga con ambas manos. Composición similar a la vista en la obra anterior, lo que nos hace pensar en la existencia de una lámina en común pero la cual no hemos localizado. Tras del padre de María se encuentra un ángel portando unas flores y delante de ellos se ubican dos más; el primero con las manos unidas en actitud de oración y el segundo, posiblemente san Gabriel, quien lleva en su mano derecha una azucena y tiene la izquierda sobre su pecho. Ambos se encuentran arrodillados ante María y Ana. En el fondo oscuro sólo destaca el ondulado de un cortinaje rojo con detalles en oro.

¹¹³ La granada, que en la mitología grecorromana hacía referencia a Proserpina y a su regreso a la tierra cada primavera, fue adoptada por el cristianismo como símbolo de inmortalidad y de resurrección. George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, A Hesperides Book, New York, Oxford University Press, 1961, p. 37.



Figura 21. Anónimo, *Adoración de la Virgen Niña*, Óleo sobre tela, Iglesia de Chincheros, Cuzco, Perú. Fotografía: ARCA 6418.

Día con día María se iba robusteciendo y “al llegar a los seis meses, Ana la dejó sola en tierra para ver si se tenía; y ella, después de andar siete pasos, volvió al regazo de su madre. Esta la levantó, diciendo: “Vive el Señor, que no andarás más por este suelo hasta que te lleve al templo del Señor.” Y le hizo un oratorio en su habitación.”¹¹⁴ Joaquín y Ana se



Figura 22. Anónimo, *La Virgen niña aprende a caminar*, Oleo sobre tela, Iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú. Fotografía: ARCA 10182.

ocuparon de que nada impuro pasara por sus manos y llamaron a unas doncellas hebreas -vírgenes todas- para que la entretuvieran.¹¹⁵ Muy pocas veces se representaron en el arte occidental los primeros pasos de la Virgen a diferencia de lo que ocurrió en la Iglesia de Oriente,¹¹⁶ y hasta donde pudimos investigar sólo hay dos obras americanas del tema,¹¹⁷ una de ellas es la que exponemos a continuación.

La pintura cuzqueña presenta a la Virgen, ya un poco mayor, dando sus primeros pasos. Sus padres junto con todo un séquito celestial observan a la pequeña. Ana extiende ambos brazos y en el derecho lleva aparentemente un pan para atraer a

¹¹⁴ *Protoevangelio de Santiago*, VI, 1.

¹¹⁵ Únicamente el *Protoevangelio de Santiago*, VI, 1 describe que se llamó a las doncellas para que acompañaran a María.

¹¹⁶ Ejemplo europeo es una dalmática del siglo XV procedente de la abadía Whalley, que se encuentra actualmente en la Burrell Collection, Glasgow, Escocia.

<https://bopardconservationproject.wordpress.com/category/related-objects/page/3/> mientras como ejemplo de la iglesia Ortodoxa podemos mencionar el mosaico del siglo XIV del Museo de Cora en Estambul, Turquía.

¹¹⁷ La otra pieza se encuentra en la iglesia de San Juan de Dios en La Paz, Bolivia. Las diferencias entre ésta y la de la figura 22 son pocas. Debido al formato oval de la obra bolivina se aprecia mayor parte del entorno y por consiguiente mayor número de personajes en el mismo; un ángel más en el grupo de seres alados que cantan himnos a la Niña y en las potestades celestiales más querubines a la derecha del Padre, así como pequeños cambios en el color del indumento de Ana, de un ángel y del manto de María.

la niña, entretanto Joaquín sostiene una granada con una cruz;¹¹⁸ al tiempo que ambos sujetan un racimo de uvas. Los ángeles la glorifican con cánticos mientras otros le ofrecen flores y frutas. En el firmamento también se observa la expectación por los pasos de la niña: angelitos, querubines, el Espíritu Santo y Dios Padre la observan.

El *Protoevangelio de Santiago* narra que Ana y Joaquín dieron un gran banquete para presentar a María al pueblo de Israel, cuando cumplió un año, y después de que la conocieran su madre, “dejando a la niña, para que reposara, en la cámara donde tenía su oratorio, salió y se puso a servir a los comensales”.¹¹⁹ Por lo que el lienzo cuzqueño puede retratar este momento. En él vemos a la Virgen al centro, de pie en lo que consideramos que es el oratorio que le hicieron sus padres en su habitación. Ana y Joaquín, de rodillas a ambos lados de la niña, la cobijan con caricias. Detrás de ellos cuatro ángeles contemplan y quizá atiendan a la Virgen para que sus padres puedan acabar de servir a sus invitados.



Figura 23. Anónimo, *Presentación de la Virgen*, Óleo sobre tela, Iglesia de Chincheros, Cuzco, Perú.
Fotografía: ARCA 6995.

¹¹⁸ Héctor Schenone comenta al respecto la relación que tiene con el emblema de los frailes hospitalarios de San Juan de Dios que tuvieron un convento-hospital en la ciudad de san Francisco de Cuzco, por lo que ambas pinturas (Figura 20 y 22) pudieron haber pertenecido a la casa de dichos religiosos. Schenone, *Santa Maria*, pp. 131 y 132.

¹¹⁹ *Protoevangelio de Santiago*, VI, 3.

Existen más imágenes de María en el oratorio de su casa, entre ellos un lienzo que pertenece al altar mayor del templo de San Francisco de Atlixco, Puebla.¹²⁰ El mismo muestra a María muy niña, sentadita, sosteniendo un libro con ambas manos en el que se haya enteramente concentrada.¹²¹ Su atavío consiste en un vestido color rosa con cuello blanco. Frente a ella se encuentra al parecer su padre, quien la observa con admiración. Coloca la zurda sobre su pecho y descansa la diestra sobre el brazo del asiento en el que se encuentra. A sus espaldas hay tres seres alados: los dos primeros, de derecha a izquierda, observan con asombro y admiración a la criatura, mientras el último voltea para mirar a la mujer que se encuentra al fondo. Ésta, que según creemos es Ana, tiene ambas manos sobre el pecho y complacida contempla a su hija. En la parte superior, a la altura de san Joaquín y de los seres alados, se ubican cuatro angelillos revoloteando entre nubes. Por encima de ellos, y en el centro de la composición, se encuentra el Espíritu Santo descendiendo en forma de paloma blanca en dirección a María. Su presencia en la composición bien podría indicar su aprobación al tipo de vida que llevaba María, mismo que hizo que la eligiera cuando creció

para ser madre del Salvador.



Figura 24. Anónimo, [María rezando en el templo], Ex convento de San Francisco, Atlixco, Puebla, México.

Fotografía: Luis Antonio Santiago Ruiz.

Aunque en ninguna fuente apócrifa se menciona que santa Ana enseñara a leer a su hija,¹²² en este lienzo cuzqueño de Cristóbal Lozano se observa a Ana sentada al centro sobre el oratorio de su propia casa, con la diestra sobre el pecho y con la siniestra sosteniendo un libro. María se halla de pie junto a su madre, con la derecha sostiene también el tomo y con la otra lo hojea, entretanto mira a Ana.

¹²⁰ “Convento de Atlixco, situado al pie de un picacho de lava del Popocatepetl [...] debió construirse en fecha bastante temprana. Según el cronista franciscano [fray Toribio de Benavente] es el más antiguo de la comarca, y eso parece confirmar el goticismo de su portada”. Diego Angulo Iníguez, *Historia del arte hispanoamericano*, México, UNAM-Instituto de Estudios y documentos históricos, 2 ed., vol., 1-2, 1982, p. 222.

¹²¹ Las fuentes mencionan que María, desde muy niña, era tan asidua a la oración como si fuera una persona mayor. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VI, 1.

¹²² Acerca de esto Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y sus grandezas*, por Simon Faxardo, Sevilla, 1649, pp., 489-490 expone que “aunque sea verdad que la Virgen no aprendiera de su madre, pero que en lo exterior se llegaría a pedirle lección, y querría que pareciese que le enseñaba, por hacer aquel acto de humildad y atribuir aquella gloria a su madre”.

Detrás de ellas está Joaquín de pie elevando la mirada al cielo mientras repite el gesto de Ana. En segundo plano, a la izquierda, hay dos angelitos sobre un barandal. En el cielo Dios, yacente sobre nubes, observa a Ana y a María en compañía de ángeles, querubines y el Espíritu Santo.



Figura 25. Cristóbal Lozano, *The Education of the Virgin*, 18th century, Oil on canvas, Juan de Aliaga Collection, Lima, Perú.
Fotografía: PESSCA 4568B.

Al llegar a los dos años Joaquín le sugirió a Ana que llevaran a la niña al templo para cumplir la promesa que le habían hecho al Señor,¹²³ y para que no les reclamase y después su ofrenda resultara inaceptable. Ana le respondió que esperaran a que la niña cumpliera tres años porque podría tener añoranza de ellos, y Joaquín aceptó.

Al cumplir los tres años, tal como lo habían convenido, se dirigieron al templo en compañía de unas doncellas sin mancilla. Éstas llevaban sendas candelas encendidas para que la niña no se volviera atrás, detalle del que no hemos encontrado representación en América pero del cual sí existen obras, principalmente en el Medio Oriente.¹²⁴ Al llegar frente a la fachada del templo María subió rápidamente las quince gradas¹²⁵ sin siquiera mirar atrás y sin sentir añoranza por sus padres. Esto dejó lleno de admiración a todos. En la puerta del templo se encontraba el sacerdote quien la recibió con besos y bendiciones. “Entonces la hizo sentar sobre la tercera grada del altar. El Señor derramó gracia sobre la niña, quien danzó con sus piecitos, haciéndose querer por toda la casa de Israel”.¹²⁶

¹²³ Sin embargo, la doctora Magdalena Vences cita al respecto que esto también se debió para “que no pueda ser objeto de sospechas malignas, la aislareis del trato y comunicación con las gentes de la calle, y desde pequeña la mantendréis recogida en el recinto del Templo”. Magdalena Vences, “Un triunfo de la contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador”, en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, Num. 54, enero-abril 2003, pp. 87 y 89. https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_54_83-100.pdf (consulta 4 de mayo 2022).

¹²⁴ Como ejemplo podemos mencionar el mosaico del Museo de Cora, en Estambul, Turquía.

¹²⁵ Todos los evangelios apócrifos que tratan la vida de María concuerdan que fue a la edad de tres años cuando la dejaron en el templo, y todos señalan que había quince gradas ante la entrada del mismo; según el *Libro sobre la Natividad de María*, asunto que retomaron autores posteriores como la Vorágine, Francisco Pacheco, y más ampliamente Réau “Los quince Salmos Graduales o también llamados Cánticos de los grados eran cantados por el pueblo de Israel cuando se ascendía en peregrinación a Jerusalén”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 172.

¹²⁶ *Protoevangelio de Santiago*, VII, 2.



Figura 26. Anónimo, *Camino al templo*, Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México. Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

Una pintura novohispana que se encuentra en la iglesia de san José de Puebla muestra a la Virgen niña flanqueada a la derecha por su padre y a la izquierda por su madre. Ana y Joaquín toman cada uno un bracito de su hija para apresurarla y para que no se vuelva atrás. Ambos muestran su edad avanzada, pues sus cabelleras están teñidas de blanco y se hallan encorvados. Los dos miran al suelo como entristecidos. Joaquín levanta su capa con la mano derecha y Ana, con la misma mano, carga un par de tórtolas para ofrendar. La Virgen María se dedica a observar a su madre. Del entorno únicamente se observan algunos árboles, aves y el cielo despejado.

La segunda obra del camino hacia el templo que presentamos aquí sigue muy de cerca a la novohispana que acabamos de revisar. Ana, con la diestra elevada, y Joaquín, con la mano sobre el pecho, llevan de la mano a su hija mientras la miran. María señala el templo con su índice, mismo que se encuentra ya cerca de ellos y del cual se aprecian la fachada y los peldaños. En el firmamento las nubes se abren y aparece Dios Padre bendicente.

En la siguiente obra, un lienzo anónimo que se encuentra en un convento en san Miguel de Allende, Guanajuato, se representa una escena que no corresponde exactamente a lo expuesto en las fuentes, pues en ella vemos a la Virgen María despidiéndose de su madre ante la entrada del templo. En la parte central figuran Santa Ana y la Virgen María abrazándose, Santa Ana se encuentra un escalón por debajo para poder abrazar más cómodamente a su



Figura 27. Gaspar de Figueroa (1594-1658), *Virgen niña con Joaquín y Ana*, Óleo sobre tela, Iglesia San Diego, Bogotá, Colombia. Fotografía: ARCA 16809.

hija.¹²⁷ Ambas parecen tener una aureola sobre sus cabezas. Detrás de ellas está Joaquín, quien no posee aureola. Él no abraza a su familia, sino que parece dirigirse al jerarca del templo, quizá para encomendarle el cuidado de María.¹²⁸ En la entrada se encuentra el sacerdote listo para recibirla como aluden las fuentes.¹²⁹ Detrás de él hay diversas personas que miran el abrazo de despedida. Los escalones se encuentran salpicados de flores. Al fondo se aprecia parte de la arquitectura del templo y un cielo nublado.

Es importante destacar este tipo de detalles, pues es a través de éstos en donde nos podemos percatar del carácter terrenal al que apelan los evangelios apócrifos. Una escena de una madre dejando a su pequeña hija en la entrada del templo es un momento puramente «humano» que como tal ningún apócrifo trata, pero sin duda, a raíz del carácter al que apelan éstos en la pintura se presentó a la niña sintiendo añoranza de sus padres.



Figura 28. Anónimo, *La virgen se despide de sus padres cuando la llevan al templo*, Las Monjas, San Miguel de Allende, Guanajuato, México. Fotografía: Marcela Corvera Poirè.

En la siguiente obra, peruana, vemos un interior, pues hay un vano que deja ver el cielo afuera del recinto y en la parte superior derecha se encuentra el sacerdote con los brazos extendidos, esperando la llegada de María. Detrás de él hay dos asistentes vestidos como “acólitos”, uno sosteniendo un libro y el otro un cirio. Subiendo por los escalones se encuentra María, tal como señalan las fuentes ya que “la Virgen [...] se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera una mano para levantarla y guiarla”.¹³⁰ Detrás de María se ubica santa Ana hablando con una mujer, Ana con las manos en señal de oración y

¹²⁷ Hay que aclarar que en esta obra no se retratan las quince gradas ante la entrada del templo, ya que el inicio del barandal delata que únicamente hay cinco escalones para llegar a la entrada del mismo. Al respecto, Réau describe que con la Contrarreforma los pintores ya no se sintieron obligados a representar los quince peldaños rituales de la escalinata, y redujeron arbitrariamente su número. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 173.

¹²⁸ Al respecto Francisco Pacheco menciona que “recibiola el sacerdote que fue el santo Zacarías con grande amor, y estima; dejándosela a él, y a los demás sacerdotes muy encargada sus padres”. Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 492.

¹²⁹ *Protoevangelio de Santiago*, VII, 2.

¹³⁰ *Libro sobre la Natividad de María*, VI, 2. Además, Santiago de la Vorágine alude que “la tiernequita Virgen, a pesar de sus pocos años, subió por sí misma y sin ayuda de nadie los susodichos peldaños como si tuviese edad de persona adulta”. Vorágine, *La leyenda dorada*, p. 569.

su acompañante con la diestra sobre el pecho. Tras de ellas figura Joaquín, quien observa la hazaña de su hija, mientras el gesto de sus manos expresa admiración por tal acto. En la esquina inferior izquierda hay una mujer sentada en uno de los escalones dando pecho a un niño, al mismo tiempo que mira con asombro a María. Esparcidas por los escalones se encuentran multitud de flores.

La obra peruana y el grabado de Collaert que le sirvió como modelo difieren en aspectos sutiles. En primer lugar el grabado muestra diversas edificaciones de la ciudad, algo que en la pintura se omite pues se sitúa dentro del templo. Los ayudantes del sacerdote en el grabado son personas adultas y en la pintura jóvenes. En la pintura sólo figura una de las mujeres que aparecen detrás de Ana y María y se colocó a Joaquín en un lugar más central. Las expresiones que muestran Ana y Joaquín también cambiaron en la pintura pues con ellas se intentó mostrar sorpresa por parte de Joaquín y tranquilidad por parte de Ana al ver a María subir los peldaños. También se prescindió de la mujer que se encuentra detrás de la que amamanta a su hijo y del cesto de esta última.



Figura 29. Anónimo, *La presentación en el templo*, primera mitad del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 132x150cm, Palacio Arzobispal de Lima, Perú.
Fotografía: Museo Palacio Arzobispal.



Figura 30. Adriaen Collaert (ca. 1560-1618), *The Presentation of the Virgin to the Temple*, ca. 1589, British Museum Website.
Fotografía: PESSCA 4932A.

Ana y Joaquín al ver que la niña no se había vuelto atrás ofrecieron sacrificios a Dios para que viviese entre aquel grupo de vírgenes que pasaban día y noche alabándolo. María permaneció en el templo dedicada a las labores propias del mismo. “Cada día usaba exclusivamente para su refección el alimento que le venía por manos del ángel, repartiendo

entre los pobres el que le daban los pontífices”.¹³¹ Del mismo modo, se dice que diversos ángeles la visitaban a menudo en el templo.¹³²

María era la admiración de todo el pueblo, pues con sólo tres años andaba con paso firme y hablaba perfectamente. Era tan asidua a la oración como si tuviera treinta años.¹³³ Su faz era resplandeciente cual la nieve, por lo que con dificultad se podía poner en ella la mirada. “Frecuentemente se veía hablar con ella a los ángeles, quienes la obsequiaban con cariño de íntimos amigos. Y, si algún enfermo lograba tocarla, volvía inmediatamente curado a su casa”.¹³⁴

El primer ejemplo sobre la educación de María en el templo es una pintura cuzqueña que muestra un salón situado en la parte derecha donde dos maestras encabezan un grupo de niñas que se ocupan en practicar la lectura. María está sentadita en un banco, concentrada en su lección. Se observa también un ángel acercándose al grupo llevando un libro abierto. Al fondo del aula un vano deja ver otra estancia del templo, en donde figuran los aposentos de



Figura 31. Unidentified Cuzco Artist, *The education of the Virgin*, 18th century, Oil on canvas, Templo Parroquial San Juan Bautista, Huaró, Cuzco, Perú.
Fotografía: PESSCA 4974B.

la Virgen y se le observa orante frente al lecho mientras es escoltada por dos seres alados.

En una parte distinta del recinto, inferimos que el *sancta sanctorum*, situado a la izquierda del primer salón, la Virgen, ya siendo una muchacha, hace oración de rodillas ante el Arca de la Alianza que se encuentra sobre un altar. Hay diversos ángeles

rodeándola, uno de los cuales esparce flores en el suelo mientras los demás la acompañan en su plegaria. Héctor Schenone aporta un dato importante respecto de este tema, ya que expone que “en el transcurso de su estadía en el Templo murieron sus padres; Joaquín primero,

¹³¹ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VI, 3. Prácticamente por definición en todas las imágenes de la presentación de la Virgen en el templo pertenecientes a la Iglesia Ortodoxa aparece en un segundo plano María, ya en el templo, recibiendo un pan de manos de un ángel. Como ejemplo podemos mencionar la imagen del Museo de Cora en Estambul, Turquía. Al respecto de este tema Réau comenta que “es infrecuente porque podía llegar a confundirse con la Anunciación y por ello fue eliminado”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 175.

¹³² Vorágine, *La leyenda dorada*, p. 569.

¹³³ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VI, 1

¹³⁴ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VI, 3.

consolado por su esposa, mientras la Virgen, a quien acompañaron los ángeles, oraba delante del altar por el alma de su progenitor moribundo”.¹³⁵ Un vano al fondo de la sala descubre una habitación donde desde lo alto irrumpen rayos de luz dorada.

La siguiente obra, que forma parte del County Museum of Art, es un enconchado novohispano en el cual se muestra la educación en el templo; en el salón principal, situado a la derecha, un par de maestras enseñan a bordar y a leer a las discípulas en donde, por supuesto, se halla María, de rodillas mientras lee. Cabe destacar de esta primera sala que se encuentran sobre una peana en el muro cercano a la Virgen Las Tablas de la Ley. Al fondo de esta misma estancia distintos vanos dejan ver un corredor y a una persona caminando por él, además de unos escalones a la derecha para ir a un salón más. Al lado izquierdo hay otra sala separada por un muro y en la cual para llegar se debe subir por unos peldaños, asimismo posee barandal y cortinaje a diferencia de las demás habitaciones. Ahí se ubica la Virgen orante enfrente del Arca de la Alianza en compañía de dos ángeles.



Figura 32. Unidentified Novohispanic Artist, *The Education of the Virgin*, Late 17th century or early 18th century, Oil and mother-of-pearl on panel (enconchado), County Museum of Art, Los Ángeles, California, USA.
Fotografía: PESSCA 5082B.

Por su parte el grabado de Karel van Mallery que sirvió como modelo para las dos imágenes que acabamos de revisar, debido a su formato vertical, conglomeraba las áreas del templo pero presenta los mismos episodios. En la parte derecha figuran las maestras rodeadas por las aprendices que leen o bordan, en donde María destaca por su aureola. Al fondo un vano deja ver otra sala en donde se halla María de rodillas haciendo oración frente al lecho mientras es acompañada por dos ángeles.

¹³⁵ Schenone, *Santa María*, p. 139.



Figura 33. Karel van Mallery (1571-1635), *The education of the Virgin*, Engraving, Plate 4/23 of a series on The Life of the Virgin, Biblioteca Digital Hispánica/Biblioteca Nacional de España. Fotografía: PESSCA 4974A.

En el lado opuesto la Virgen, ya mayor, reza delante del Arca de la Alianza mientras es acompañada por un cortejo angelical. Cabe destacar que uno de los ángeles porta un incensario. Un vano descubre otra sala en donde se observan rayos de luz que penetran desde lo alto.

La siguiente obra, proveniente del templo de san Francisco de Atlixco, Puebla, también muestra a la Virgen dentro del templo, ahora conviviendo con las huestes angelicales.¹³⁶

María focaliza toda la atención de la composición. Está arrodillada con las manos unidas. Porta el mismo vestido rosa que en la obra de Atlixco mencionada con anterioridad, lo mismo que un manto azul que cubre su espalda y que cae hasta sus pies. Aunque su indumentaria es parecida, no es la misma, del mismo modo que ocurre con María, pues aquí es ya casi una joven. El lugar donde se halla arrodillada es una tarima cubierta con una alfombra.

La Virgen está rodeada por ángeles.¹³⁷ Los dos que se hallan a su derecha charlan entre sí. En el extremo opuesto se encuentra otro ser alado que alza la mirada para observar en la parte superior a los seres celestiales que se encuentran tocando instrumentos musicales,¹³⁸ entre los cuales podemos observar guitarras, un violín y un órgano, y al que canta y que sostiene un libro sobre su regazo, como si estuvieran alabando a María. En la parte superior izquierda la paloma blanca del Espíritu Santo sale de entre las nubes, situándose por encima de todos y es a quien María parece dirigir su atención.

¹³⁶ Los evangelios apócrifos describen que con frecuencia se le veía hablar con ángeles y que incluso era alimentada de las manos de uno. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VI, 3.

¹³⁷ “Día en día crecía la Virgen en santidad y virtudes asistida por los ángeles que diariamente la visitaban, y gozando cotidianas visiones divinas”. VoráGINE, *La leyenda dorada*, p. 569.

¹³⁸ Uno de los modos de glorificación es a través del canto.



Figura 34. Anónimo, [María en compañía de ángeles durante su estancia en el templo], Ex convento de San Francisco, Atlixco, Puebla, México.
Fotografía: Luis Antonio Santiago Ruiz.

En las narraciones apócrifas no se hace referencia a la muerte de santa Ana pero Héctor Schenone sí lo menciona, de acuerdo con él: “Cuando a ésta [Ana] le había llegado la hora de partir, María, que se encontraba bordando con sus compañeras, recibió la noticia de modo sobrenatural. Ante la imposibilidad de dejarlo, pues en el Templo se guardaba clausura semejante a un monasterio, fue sustituida por un ángel que tomó *su forma y figura*, lo que le permitió acompañar a su madre en los últimos momentos: y cuando ésta murió, pudo regresar de la misma manera”.¹³⁹

En esta obra, también de la iglesia de san José de Puebla, se halla Ana recostada en su lecho, con las manos cruzadas sobre su pecho. Su semblante se nota desmejorado y tiene la mirada elevada. Frente a la cama se encuentra María de rodillas haciendo oración, con la cabeza baja y los ojos cerrados. Detrás de ella el arcángel San Miguel, quien sostiene en la mano izquierda una cruz, espera para llevar el alma de Ana al cielo. Al fondo en la parte superior izquierda aparece ya ascendiendo con el alma de santa Ana.

¹³⁹ Schenone, *Santa María*, p. 139.



Figura 35. Anónimo, *Muerte de santa Ana*, Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México.
Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

3.6 *Los Desposorios*

Nada dicen los evangelios canónicos sobre cómo es que José y María llegaron a ser esposos, son los evangelios apócrifos, el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María*, los que nos dan la información sobre dicho acontecimiento.

Según estos, al cumplir los doce o los catorce años¹⁴⁰ María aún se encontraba en el templo y fue entonces que los sacerdotes se reunieron para deliberar qué harían con ella.¹⁴¹ El sumo sacerdote entró en el *sancta sanctorum* y oró. Allí un ángel se le apareció, le ordenó que juntara a todos los viudos del pueblo¹⁴² cada cual con su respectiva vara y le indicó que una mostraría una señal portentosa y que el dueño de la misma habría de tomar a María bajo su cuidado.¹⁴³

Una vez que se juntaron todos los varones convocados, el sumo sacerdote tomó sus varas, entró en el templo y se puso a orar nuevamente. Una vez más tomó las varas y se las devolvió.¹⁴⁴ No había aparecido señal en ninguna, pero al recoger José la última vara esta floreció y salió una paloma de ella que se puso a volar sobre su cabeza, y con ello se cumplió la profecía de Isaías: “brotará un tallo de la raíz de José y se elevará una flor de su tronco. Sobre ella reposará el espíritu del Señor....”.¹⁴⁵

¹⁴⁰ En el *Protoevangelio de Santiago*, VIII, 2 se dice que tenía doce años. El *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 1; el *Libro sobre la Natividad de María*, VIII, 1; *Historia de José el carpintero*, V, 1; lo mismo que Pacheco, *Arte de la pintura...*, pp. 494 y 495, afirman que tenía catorce años.

¹⁴¹ Según el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VII, 1 el sacerdote Abiatar ofreció cuantiosos dones a los pontífices para que éstos le entregaran a María y él, a su vez, dársela a su hijo en matrimonio, a lo que María se opuso debido a su voto de castidad. Del mismo modo, en el *Libro sobre la Natividad de María*, VII, 2 María rechaza la propuesta porque ya se había consagrado al Señor.

¹⁴² En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 2 los sacerdotes echaron suerte sobre las doce tribus y ésta recayó sobre la de Judá. Entonces convocaron “a todos los que no tenían mujer y trajeran cada cual una vara en su mano, y entre los jóvenes se encontraba José. En cambio, en el *Libro sobre la Natividad de María*, VII, 4 se cita a todos los varones pertenecientes a la casa de David aptos para el matrimonio y no casados quienes, asimismo, habrían de presentarse con sus varas.

¹⁴³ *Protoevangelio de Santiago*, VIII, 3. Empero, en el *Libro sobre la Natividad de María*, VII, 4 la señal portentosa que debe mostrar la vara es que germinará una flor y en cuyo ápice se posará el Espíritu Santo en forma de paloma. En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 2 la señal sobre la vara elegida será “una de cuya extremidad saldrá una paloma que emprenderá el vuelo hacia el cielo. Aquel a cuyas manos venga esta vara será el designado.” Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 495, por su parte, refiere que “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”.

¹⁴⁴ *Protoevangelio de Santiago*, IX, 1. Sin embargo, en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 2 narra que se mandó a los hombres a su casa y que volvieran al día siguiente a recoger sus varas.

¹⁴⁵ *Libro sobre la Natividad de María*, VII, 3.

Una obra más de María en el templo, de procedencia peruana, muestra congregados en la parte central a los varones de la tribu de Judá para saber quién se desposaría con la Virgen. José se ubica en medio del grupo portando en la mano izquierda su vara de la cual han brotado tres flores y en la que está por posarse el Espíritu Santo. Su mirada se eleva al cielo y con la mano derecha muestra aceptación. Los hombres de su izquierda miran la señal divina mientras que los de la derecha parecen hablar, con cierto enojo, por lo acontecido. Del lugar donde se encuentran únicamente se aprecian dos columnas¹⁴⁶ y dos vanos, uno que dirige a una habitación adentro del templo y otro que da al exterior.

En la estancia del templo, conocida como Sancta Sanctorum, se halla la Virgen en medio de un grupo de sacerdotes que oran ante el Arca de la Alianza. Todos se encuentran hincados y de espaldas. Algunos de los sacerdotes llevan incensarios y de María destaca su corona de flores. El Arca se encuentra sobre un altar y en la cubierta se aprecian tres querubines tallados en lugar de dos como lo indican las Escrituras.

La relación de María y el Arca es, ante todo, metafórica. Al respecto, Héctor Schenone cita que “muchas generaciones de cristianos invocaron a la Virgen con el título de *Foederis arca* de las Letanías Lauretanas y *la vieron como la Nueva Arca que contenía la Palabra de Dios. Ella era el tabernáculo que albergaba al Santo de los Santos, el templo viviente puesto que el Dios verdadero estuvo presente de un modo físico dentro de ella...*”.¹⁴⁷ Sin embargo, hay también en los evangelios apócrifos detalles que relacionan, si se quiere, a María y al Arca en un sentido más natural, pues al hablar de la estancia de María en el templo de Salomón¹⁴⁸ se asegura que se crio en el Santo de los Santos.¹⁴⁹ Por lo que puede tener sentido que hiciera oración frente al Arca.

¹⁴⁶ En esta pintura las dos columnas del templo de Salomón (Boaz y Joaquín) son fundamentales. El templo de Salomón es la prefigura exegética del templo cristiano y metáfora de la Iglesia.

¹⁴⁷ Purtle, Carol J.: ob.cit., p. 12, citando a Wheeler, Reuben: *Man. Nature and Arts*, New York, 1968, p. 17, *apud* Schenone, *Santa María*, p. 76.

¹⁴⁸ Cuando los sacerdotes se encontraban decidiendo que hacer con María, pues era ya mayor para seguir viviendo en el templo, Abiatar se levantó y se dirigió al resto para recordar que desde la edificación del templo en el que se encontraban, hecho por Salomón, había una larga tradición que todas las vírgenes que allí habían llegado en cierta edad habían sido dadas en matrimonio pero que María ya se había consagrado al Señor por lo que era mejor preguntarle a Dios mismo lo que debían hacer con ella. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 1.

¹⁴⁹ Cuando María es puesta en duda debido a su embarazo, y dado que José había pasado sin problema la prueba para determinar su inocencia, el sacerdote le reclama a María diciendo: “¿Qué es lo que te ha movido a envilecer tu alma y a olvidarte del Señor tu Dios? ¿Tú que te has criado en el santo de los santos, que recibías el alimento de las manos de un ángel, que escuchabas los himnos y que danzabas en la presencia de Dios?” *Protoevangelio de Santiago*, XV, 3.

A través del vano del lado derecho se observa a José en medio de un grupo de hombres a quienes se dirige mientras tiene los brazos extendidos. Al fondo hay una capilla y se observa un paisaje de pradera.

En el medallón de la pintura se lee:

A todos los que miraban al Sr. S. Joseph les comunicava el S^{to} pureza y Cast^d. Tratan los sacerdotes por Divina revelacion de dar Esposo a MAR SS^a y pidenle señale al que avia de ser esposo. Juntanse por orden de los Sacerd^s todos los varones solteros de la Tribu de Juda con baras en las manos [...] porque la vara que floresiese repentinamente fuese señal [¿que enviaría?] Dios y solo la vara [¿de Joseph?] florecio y vajo a [¿la paloma del Espíritu?] S^{to} y quedo destinado San Joseph para esposo de la gloriosa Señora.



Figura 36. *Oración de los sacerdotes y elección de José como esposo de María*, óleo sobre lienzo, Patrimonio Artístico de la Iglesia Católica del Perú.

Pese a que en la obra que acabamos de mostrar José parece aceptar de buena gana cuidar de María, varios apócrifos aseguran que tras saberse elegido replicó: “tengo hijos y soy viejo¹⁵⁰, mientras que ella es una niña; no quisiera ser objeto de risa por parte de los hijos de Israel”,¹⁵¹ pero el sacerdote lo persuadió y José la recibió bajo su protección. Se celebraron

¹⁵⁰ Una de las razones por las que se hace énfasis en la ancianidad de José es para “reforzar el carácter virginal de María y evitar que personas poco formadas pudieran dudar de ese carácter virginal”. Jesús Cantera Montenegro, “La figura de San José en el Arte”, en *Mirabilia Ars*, N.º. 1, Jun-Dez 2014, p. 40, https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/01-03ars_0.pdf (consulta 12 de abril 2020). Sin embargo, Francisco Pacheco alude que san José debía tener poco más de treinta años ya que “un hombre de ochenta años no había de tener fuerzas para caminos y peregrinaciones y sustentar a su familia con el trabajo de sus manos.” Pacheco, *Arte de la pintura...*, pp. 494 y 495. Igualmente el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 2 manifiesta que José era joven aunque no se especifica su edad.

¹⁵¹ *Protoevangelio de Santiago*, IX, 2; *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 3; *Libro sobre la Natividad de María*, VIII, 1.

los Desposorios pero no se hallaron presentes los padres de María, porque cuando ella tenía once años habían muerto ya muy viejos.¹⁵²

La primera obra que presentamos sobre los desposorios, hecha por Francisco de León, muestra un espacio abierto. En la parte derecha se observa una columna y más al fondo un muro con un par de ventanas. El piso está cubierto por una alfombra y en la parte superior del recinto se observan las ondulaciones de un cortinaje rojo. La pieza se divide en dos: del lado derecho, la zona más iluminada, se encuentran las mujeres y del lado opuesto los hombres, que se encuentran entre la penumbra.

La Virgen María resalta no únicamente porque su persona es la más iluminada sino porque, se encuentra al centro de la composición y porque su cabeza está rodeada de haces de luz dorada. Detrás de ella dos ángeles se miran entre sí y sostienen la punta del manto de María. También en la parte trasera se encuentran tres mujeres, quizá algunas de las doncellas que fueron educadas junto con ella en el templo.¹⁵³



Figura 37. Francisco de León, *Desposorios*, siglo XVIII, óleo/ tela, Casa de la Cultura (antes en la iglesia del Carmen), San Luis Potosí, San Luis Potosí, México. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

Frente a las mujeres se ubican, en primer término, el sacerdote y José. La mano izquierda del sacerdote toma el brazo derecho de José. Éste se ubica a la izquierda del jerarca. Con la zurda sostiene su vara floreada que se alza por encima de todos y con la diestra toma la diestra de María. Ambos, José y María, parecen mirar sus manos que se entrelazan, consolidando su unión.¹⁵⁴ Detrás de José figuran algunos hombres que conversan entre sí,

¹⁵² Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 494. Sin embargo, ningún dato concreto ofrece Pacheco respecto del deceso de los padres de María.

¹⁵³ *Libro sobre la Natividad de María*, VI, 3.

¹⁵⁴ Los novios, de pie o arrodillados, se dan simplemente la mano en frente del sumo sacerdote que los bendice. Es lo que se llama en derecho romano *Dextrarum junctio* o *Conjunctio manuum*, gesto simbólico de la unión conyugal. Aunque la ceremonia concuerde con los usos de Occidente, permanece fiel a las costumbres de los judíos. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 180.

pudiendo ser éstos los demás varones convocados para echar suerte y ver quién se desposaría con la Virgen.¹⁵⁵

La segunda pieza, esta peruana, presenta dos momentos. En la parte superior derecha vemos el atrio del templo delimitado por un muro y al fondo, más allá de éste, varios árboles. En la explanada figuran varios hombres, cada uno con su respectiva vara y, en la parte izquierda del conglomerado, uno parece retirarse del tumulto con su vara recargada sobre el hombro tras saber que no había sido elegido para desposarse con la joven.

La escena principal se sitúa dentro del templo.¹⁵⁶ Se aprecian la entrada del mismo y dos columnas. Al centro de la composición se encuentran José y María, ambos mirando cómo unen sus manos. Detrás de la Virgen hay dos doncellas que hablan entre sí. Del lado opuesto, tras de José, está el sacerdote. Éste sostiene, junto con la diestra de María, la vara de José con flores de almendro.¹⁵⁷ A ambos lados del sacerdote se encuentran “acólitos” que le ayudan con su labor: el de su diestra se encuentra arrodillado sosteniendo un cirio y el del otro extremo se encuentra de pie sujetando un libro. Ambos visten a la manera de la Iglesia occidental: sotana color negro y un roquete blanco. Tanto los desposados como el sacerdote y las doncellas muestran en sus atavíos el uso de decorados floreados en oro, propios de la escuela cuzqueña.



Figura 38. Schelte Adamsz. à Bolswert (1586-1659), *The Wedding of the Virgin*, Rijksmuseum Website.



Figura 39. Anónimo, *Desposorios y pretendientes con sus varas al fondo*. Patrimonio de la Iglesia Católica del Perú. Fotografía: Taller de restauración de Tipón, Cusco, Perú

¹⁵⁵ En todos los evangelios apócrifos que narran este pasaje se menciona la convocatoria de los hombres para echar suertes y ver quién se desposaría con María aunque no mencionan si éstos se quedaron a la ceremonia.

¹⁵⁶ Es importante retomar a Louis Réau, quien señala que la ceremonia para los judíos implicaba más un contrato civil que un rito religioso y, que con frecuencia, se sitúa frente al templo de Jerusalén donde la Virgen se había criado. *Vid.* Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, pp. 179 y 180.

¹⁵⁷ Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 495.

Es evidente que en el grabado de Bolswert no aparece la vara floreada de José, que casi por definición figura en las obras americanas. También fue añadida en la pintura la escena del segundo plano de los varones convocados y de igual modo se colocó el dosel con detalles en oro y se suprimió a los angelitos que vacían flores. Quizá el elemento que más llama la atención que no retomó la pintura es el anillo que sostiene el sacerdote y que está por colocarle a María. Otro elemento importante es que en la pintura detrás de María parecen hallarse dos mujeres pero en el grabado pudiera tratarse de un matrimonio.



Figura 40. Unidentified Quito Artist, *The Wedding of the Virgin*, 18th century, Oil on canvas, Iglesia de la Compañía, Quito, Ecuador. Fotografía: PESSCA 4134B.

El siguiente lienzo de los desposorios, quiteño, presenta a José y a María dándose la mano derecha en señal de unión. José sostiene su vara florida con la siniestra y la Virgen, en la misma mano, carga una corona de flores. Delante de ellos está el jerarca sentado oficiando la ceremonia. A espaldas de éste otro hombre, quien pudiera ser del mismo modo un sacerdote, lee un libro mientras un ayudante a su izquierda levanta una vela. El aspecto más interesante, sin embargo, es que detrás de los esposos aparecen Ana y Joaquín, detalle poco usual en estas representaciones.¹⁵⁸ Esto es evidente ya que ambos llevan aureola y el cuello de la ropa de él es de armiño. En el cielo el Espíritu Santo aparece entre las nubes.



Figura 41. Georg Kilian (1683-1754), *The Wedding of the Virgin*, 18th century. Fotografía: PESSCA 4134A.

La pintura quiteña siguió muy de cerca un grabado de Georg Kilian, la única diferencia notoria es que el lienzo optó por representar el cuerpo completo de los personajes y en la lámina sólo vemos hasta la altura de las rodillas. Otro detalle es que el querubín que figura en la parte superior izquierda del grabado desapareció en la pintura y del mismo modo la mirada que Ana

¹⁵⁸ “Aunque la leyenda no mencione la presencia de los padres de Virgen, Joaquín y Ana, los artistas suelen invitarlos por su propia cuenta para que asistan a la ceremonia”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 180.

dirigía a éste en la obra de Kilian pasó a enfocarse en el rostro de Joaquín en la pieza quiteña.

En los últimos desposorios que exponemos figura el sacerdote celebrando la ceremonia, a la derecha del mismo está José sosteniendo su vara floreada en cuya punta posa el Espíritu Santo y frente a él se halla María. Destaca de esta representación que san José se encuentra colocándole un anillo a la Virgen. Detrás de cada cónyuge se encuentran algunos de los invitados agrupados de acuerdo a su sexo. El suelo está salpicado de flores, en la parte derecha se aprecia una columna y en la bóveda celeste diversos querubines miran la unión.



Figura 42. Anónimo, *Los desposorios*, óleo sobre tela, Iglesia de san Miguel, Guanajuato, México.
Fotografía: ARCA 1144.

“Vuelto los santos desposados del templo, la primera noche se descubrieron los corazones, y con acuerdo de ambos hicieron de nuevo voto absoluto de castidad, permaneciendo vírgenes para siempre. Vivían juntos en Nazaret en una casa que había sido de los padres de la Virgen, donde ella nació y se crió”.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 497. En el *Libro sobre la Natividad de María*, VIII, 2 José se retiró a su casa en la ciudad de Belén para arreglarla y disponer todo lo necesario para la boda y María retornó a la casa de sus padres en Galilea. Algo similar se expone en la *Leyenda dorada*, pero aclarando que María fue a la casa de sus padres en Nazaret en compañía de siete doncellas. Vorágine, *La leyenda dorada*, p. 570. Según el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 5 María se retira a la casa de José en Belén en compañía de cinco doncellas para que le acompañasen hasta el día de la boda y el *Protoevangelio de Santiago*, IX, 3 asegura que sólo José y María se retiraron a la casa de éste.

3.7 La Anunciación

Si bien la Anunciación de María es mencionada tanto en el evangelio según San Lucas como en el de Mateo, se trata de versiones un poco reducidas, en comparación a las de varios evangelios apócrifos, el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la Natividad de María*, que ahondan acerca del acontecimiento.

Cuando la Virgen ya se encontraba en casa de José, “cierto día cogió [...] un cántaro y se fue a llenarlo de agua. Mas he aquí que se dejó oír una voz que decía: 'Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mujeres.' Y ella se puso a mirar en torno, a derecha e izquierda, para ver de dónde podía provenir esta voz. Y, toda temblorosa, se marchó a su casa, dejó el ánfora, cogió la púrpura,¹⁶⁰ se sentó en su escaño y se puso a hilarla”.¹⁶¹

Resulta complicado asegurar a qué pasaje en específico de los evangelios apócrifos corresponde la escena de María bordando en compañía de unas doncellas. Dicho suceso podría relacionarse con su estancia en el templo del Señor, pues entre las actividades que allí realizaba se encontraban la lectura y el bordado.¹⁶² Sin embargo, también se asegura que después de desposarse se marchó a casa de José acompañada de unas mujeres y que en ese tiempo los sacerdotes convinieron hacer un velo para el templo, mismo que le encargaron a María y a sus acompañantes.¹⁶³

En este lienzo cuzqueño la Virgen está entre sus compañeras, tres se hallan sentadas, incluida la propia Virgen, bordando o cortando algún hilo, mientras la doncella ubicada a su derecha también borda pero con ayuda de un bastidor. María es únicamente reconocible por

¹⁶⁰ El ángel se presenta mientras María está tejiendo el velo de púrpura para el *Sancta Sanctorum*. Cfr. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 181.

¹⁶¹ *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1.

¹⁶² Desde temprana edad, “María se entregaba con asiduidad a las labores de lana; y es de notar que lo que las mujeres mayores no fueron nunca capaces de ejecutar, ésta lo realizaba en su edad más tierna”. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VI, 1. «En la sala común, donde habitan las vírgenes, ella [María] cose sayales para los pobres vivos y corta mortajas para los pobres muertos. Además, teje y borda con púrpura y oro preciosos vestidos para los sacerdotes del Templo» Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 176.

¹⁶³ Cuando María se marchó a casa de José éste la admitió junto con otras cinco doncellas para que la acompañaran y los sacerdotes les entregaron la seda y la púrpura, jacinto, lino y lana a cada una “y a María le cupo en suerte recibir la púrpura de que debía estar confeccionado el velo del templo.” *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 4. Cierta ocasión los sacerdotes acordaron hacer un velo para el templo y llamaron a algunas doncellas sin mancha, entre ellas María, y echaron suerte para ver qué le tocaría a cada una. “Y la escarlata y la púrpura auténtica le tocaron a María”. *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1.

su aureola, ya que no porta su indumento característico. A los flancos del piso se hallan cestos con telas blancas y en el de la izquierda hay otro bastidor. Frente a María, igualmente en el suelo, hay un florero. Detrás de ellas un arcángel lleva, al parecer, un ovillo de lana y tal vez el ángel a su izquierda porte un pequeño fardo de lino. En la habitación en la que se encuentran no hay ningún elemento que indique si se trata del templo o de una casa, sólo figura una ventana en la parte superior izquierda.

La pintura cuzqueña siguió muy de cerca un grabado de Hieronymus Wierix en el que aparece una mujer más, también bordando, a la izquierda de la Virgen, lo que ofrece mejor simetría. Los ángeles en el grabado no portan ningún enser, se dedican exclusivamente a mirar a María. Quizá lo que destaca de la lámina es que muestra más del recinto; a la derecha hay una puerta y en la parte alta se ve el techo. También se aprecian parte de las edificaciones que se alzan por encima de esta estancia, al igual que el cielo y aves. La composición se complementa una leyenda que reza:

Felix linum, felix lana! Dum Te manus
Mariana Sacris aptat vsibus / Inter opus quot
lepores In hoc choro quot amores Infundit
virginibus!

¡Oh, lino afortunado, oh, lana afortunada
mientras la mano de María te prepara para
usos sagrados! ¡En el trabajo, cuántos
encantos; en este coro, cuántos amores
infunde a las muchachas!



Figura 43. Unidentified Cuzco Artist, *the young Virgin sewing*, 18th century, Oil on canvas, paradero desconocido. Fotografía: PESSCA 5587B.



Figura 44. Hieronymus Wierix (ca. 1553-1619), *The young Virgin sewing*, British Museum Website. Fotografía: PESSCA 5387A.

Después,¹⁶⁴ se presentó ante ella un joven de belleza indescriptible y María, quien leía y meditaba sobre la profecía de Isaías: *Ecco Virgo concipiet*,¹⁶⁵ quedó sobrecogida ante su presencia.¹⁶⁶ Después de que el ángel se presentara, le explicó que había encontrado gracia ante los ojos de Dios y le reveló que daría a luz al Hijo del Altísimo, al rey no sólo de la tierra sino también del cielo al que debía ponerle por nombre Jesús.¹⁶⁷ María se llenó de gracia y



Figura 45. Anónimo, *Anunciación*, siglo XVI, óleo/madera, Templo de San Agustín, Acolman, Estado de México, México.

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

dijo ‘hágase en mí según tu palabra’. “Duró la plática hasta la media noche, o el tiempo competente en que se acabó aquel Misterio”.¹⁶⁸ Esto sucedió cuando María tenía catorce años.¹⁶⁹

En esta pintura ubicada en el templo de Acolman, en el Estado de México, encontramos a María arrodillada, con una mano apoyada sobre el pecho para expresar aceptación y la otra en señal de sorpresa, pero con el rostro sereno y los ojos entrecerrados mirando al suelo. Ante ella se encuentra un atril con un libro abierto.¹⁷⁰ Voltea el cuerpo hacia la derecha para mirar detrás de sí. Lleva puestos largos y abultados ropajes, un manto blanco y en el cuello lleva un collar dorado.

¹⁶⁴ Mientras el *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1 expone que junto a la fuente únicamente escuchó su voz, el *Evangelio de Pseudo Mateo*, Parte Primera, IX, 2 manifiesta que la “segunda” Anunciación ocurrió tres días después de que a María se le presentara el ángel junto a la fuente mientras llenaba su cántaro de agua.

¹⁶⁵ Esto concuerda porque en los evangelios apócrifos y Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 497 refieren que “leía y meditaba la profecía de Isaías”. Del mismo modo, Louis Réau alude que el ángel se presenta ante María mientras ella está meditando sobre la biblia, sobre las predicciones de Isaías: *Ecce Virgo Concipiet*, que la prepara para lo que oír. *Cfr.* Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 188. Por otro lado, en los evangelios canónicos únicamente se expone que: “y entrando el ángel en donde ella estaba” Lc 1, 28 y Mt 1,18 “Estando desposada María [...] con José, antes que se juntasen, se halló que había concebido del Espíritu Santo. No se especifica, pues, el lugar ni la actividad que realizaba María en aquel momento.

¹⁶⁶ Lc 1, 29 describe que María se turbó por las palabras de aquel ángel, pero en el *Libro sobre la Natividad de María*, IX, 2 se alude que “la Virgen, que estaba bien acostumbrada a ver rostros angelicales y a quien le era familiar el verse circundada de resplandores celestiales, no se asustó por la visión del ángel ni quedó aturdida por la magnitud del resplandor, sino que únicamente se vio sorprendida por la manera de hablar de aquel ángel”.

¹⁶⁷ Esto no se especifica en los evangelios canónicos pero sí en el *Protoevangelio de Santiago*, XI, 3.

¹⁶⁸ Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 497.

¹⁶⁹ En los evangelios canónicos no se aclara la edad. El *Protoevangelio de Santiago*, XII, 3 sostiene que tenía dieciséis años, mientras el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, VIII, 1; el *Libro sobre la Natividad de María*, VII, 1, lo mismo que Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 494, afirman que tenía catorce años.

¹⁷⁰ En la Anunciación Occidental se encuentra leyendo, y no ocupada en trabajos manuales, ya que se prepara para lo que oír leyendo sobre las predicciones de Isaías. *Vid.* Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 188. Esta virgen con el libro remplace a la del cántaro y a la virgen hilando. Representaciones que son prácticamente inexistentes en América pero que se han llevado a la plástica en otras regiones, por ejemplo: *Doble Anunciación* (Junto al pozo de agua y Encarnación) Icono ruso, comienzos de siglo XIX. 45 x 38 cm. Museo Histórico Cultural Kremlin de Moscú.

A la diestra de María se halla el arcángel¹⁷¹ portando en la mano izquierda una filacteria en donde se lee “Ave María”.¹⁷² Mientras que con el dedo índice de la derecha apunta al cielo. En su cabeza se aprecia una pequeña corona.

En segundo plano se aprecian una columnata y varios arcos que se extienden por un largo corredor. Todas las columnas están decoradas pero no se puede observar con claridad lo que retratan, sólo se distinguen seres humanos, seres antropomorfos y entes angelicales. Al final del corredor figura el marco de una puerta y tras ésta los aposentos. Arriba del marco se encuentra una representación de Adán y Eva a punto de comer del fruto prohibido.¹⁷³ Detrás del ángel se observa un barandal y más al fondo un paisaje de pradera con un cielo oscuro.¹⁷⁴

En la parte superior izquierda se encuentra Dios rodeado de angelitos. Entre nubarrones asoma la cabeza. Con la mano izquierda sostiene una esfera que representa al mundo, la cual tiene una cruz en la parte superior, y con la siniestra hace un gesto de bendición.



Figura 46. Domenico Tibaldi (1541-1583), *The Annunciation*, ca. 1560 – 1580. Fotografía: PESSCA 2967A.

Entre el grabado de Domenico Tibaldi y la pintura novohispana que lo sigue existen notables diferencias, en primer lugar, en el grabado el ángel y María se miran fijamente, algo que no sucede en la pintura, pues María se mantiene con la mirada baja. Además, en el grabado la Virgen se encuentra con la siniestra sobre el libro que leía y en la pintura ésta se encuentra levantada en señal de sorpresa. En lugar de la azucena que porta el ser celestial en el grabado en la tabla se optó por representar

¹⁷¹ En esta escena, el papel del Anunciador no es menos importante que el de «la Anunciada». Un ángel no habría bastado para un mensaje de tanta importancia así que Dios delegó a uno de sus arcángeles. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 189.

¹⁷² El *Libro sobre la Natividad de María*, IX ofrece el saludo completo: “Dios te salve, María, virgen gratísima al Señor, virgen llena de gracia: el Señor está contigo; tu eres más bendita que todas las mujeres y que todos los hombres que han nacido hasta ahora”.

¹⁷³ La razón por la que se incluyó este episodio es que, tal como se expone en Gn 4, al comer Adán y Eva del fruto prohibido y ser expulsados del Paraíso la humanidad misma fue condenada con ellos, por lo que resulta necesario el nacimiento de Jesús para expiar al mundo de todos los pecados. Asimismo, Louis Réau menciona que la Anunciación es el origen de la vida humana de Cristo y que se trata del primer acto o preludio de la Obra de Redención. Cfr. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 182.

¹⁷⁴ Esto puede asociarse con las fuentes que exponen que “duró la plática hasta la media noche.” Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 497. Por su parte, Réau refiere que el evangelio no aclara a qué hora tuvo lugar la aparición y que es debido a razones litúrgicas que se la sitúa en el crepúsculo, porque es la hora del *ángelus*. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 183.

una filacteria. También el lugar cambió, pues la lámina muestra únicamente la habitación de la Virgen y la pintura deja ver un balcón, y el pasillo que lleva a sus aposentos. Por lo tanto, en el grabado no figuran ni el marco de la puerta ni la representación de Adán y Eva ni las columnatas ornamentadas. Por último, en el grabado acompañan a Dios gran número de entes angelicales que presencian la Anunciación, lo cual se modificó, pues en la tabla figuran únicamente tres angelitos y tres querubines.

La segunda obra elegida sobre el tema retrata el suceso frente a un fondo cubierto por completo de nubes. María se encuentra del lado derecho, arrodillada mientras lee, con los brazos cruzados sobre su pecho. Frente a ella está el atril en el que se encuentra el libro que lee con atención. Tras ella hay una silla de madera con decoración en el respaldo. El terreno donde se encuentra María remite a una parte terrenal en contraposición con el resto del entorno.

Delante de María está un ser alado de pie, caminando sobre las nubes. En la zurda lleva un lirio¹⁷⁵ como símbolo de pureza, el cual levanta. Del mismo modo su vestido blanco representa la pureza. Extiende la diestra y en conjunto parece hacer un gesto de presentación ante María. Lleva puesta una corona de flores. Se nota serenidad en su rostro y su mirada se dirige al lirio que porta.

En la parte superior central vemos al Espíritu Santo representado por una paloma blanca, frente a un triángulo que representa a la Trinidad; finalmente debajo figura un niño entre haces de luz resplandecientes, forma con que se representó la encarnación de Jesús en el vientre de María.¹⁷⁶

Esta pintura sigue prácticamente al pie de la letra un grabado de Gottfried Bernhard Göz aunque de forma apaisada, de manera que resulta más amplio el espacio en el que se encuentran los personajes. Las únicas diferencias, quizás, sean que en el grabado no parece

¹⁷⁵ Aunque la obra está cortada y le falta un pedazo de la parte superior, es claro que el lirio que porta el ángel tiene tres botones y, como señala Réau, el tallo frecuentemente termina en tres flores que simbolizan la triple virginidad de María, antes, durante y después del parto. En este episodio únicamente debe haber abierta una flor, la que simboliza la virginidad antes de la concepción; las otras dos deben estar en botón. *Vid.* Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 192.

¹⁷⁶ Réau indica que “se trata de un «homunculus» concebido por el Espíritu Santo que se sumergirá en el vientre de la Virgen, como el polen fecundante aspirado por el cáliz de una flor”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 198.

que el ángel lleve una corona de flores y que la distancia que hay entre él y María es un poco mayor.



Figura 47. Francisco Javier Cortés, *La Anunciación*, Late 18th century, Oil on canvas, Museo del Convento de los Descalzos, Lima, Peru. Fotografía: PESSCA 300B.



Figura 48. Gottfried Bernhard Göz, *Annuntiatio*, ca. 1750. Fotografía: PESSCA 291A.

Durante todo el tiempo transcurrido después de los desposorios y la Anunciación José se encontró en una ciudad lejana debido a su trabajo. Regresó después de unos meses y halló a María encinta, por lo que dudó de su pureza. Sin embargo ella le aseguró que no conocía a varón alguno pero José, no creyéndole, pensó en abandonarla y despecharla. Estaba por hacer esto cuando, en sueños, se le presentó un ángel del Señor quien le aseguró que el fruto que llevaba María era obra del Espíritu Santo, por lo que no debía albergar sospechas en su corazón. José se despertó, le contó a María el sueño que había tenido, dio gracias al Señor, “y, consolado por lo que se refería a María, le dijo a ésta: he hecho mal en abrigar sospechas contra ti”.¹⁷⁷ La duda de san José también es referida en los evangelios canónicos¹⁷⁸ pero sólo en los apócrifos se aclara que éste le pidió disculpas una vez que quedó aclarada su inocencia.

¹⁷⁷ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XI.

¹⁷⁸ Mt 1: 19.

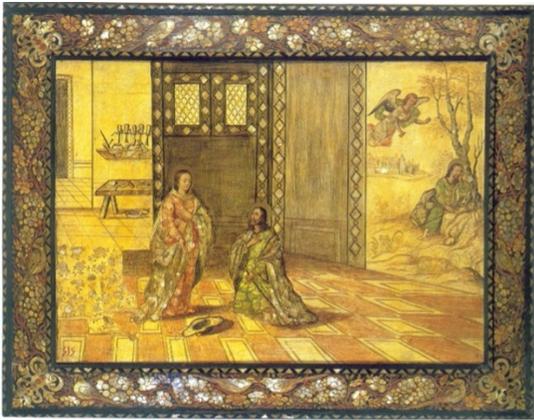


Figura 49. Anónimo, *Sueño y arrepentimiento de José*, Enconchado sobre tabla, siglo XVIII, Museo del Prado, Madrid.

Fotografía: Museo del Prado en depósito del Museo de América.

En el enconchado novohispano¹⁷⁹ que presentamos a continuación figuran dos momentos. En la parte derecha se encuentra José durmiendo junto a un árbol, sosteniendo un cayado en su mano derecha. Un ángel desde el cielo baja para aclararle que por obra divina ha concebido su mujer. Más al fondo se ve una ciudad, quizá de donde el santo había llegado después de terminar su faena.

En primer plano José se halla arrodillado delante de María, con la mano derecha sobre su pecho mientras en la izquierda lleva un bastón. La Virgen, de pie, lo mira y con la diestra le indica que debe levantarse, pues ha aceptado sus disculpas. A los pies de ambos se encuentra el sombrero de él. Al fondo se observan más estancias del hogar, en donde están las herramientas y la mesa de trabajo de san José.

El siguiente lienzo también es novohispano, en él José se encuentra de rodillas frente a María mientras tiene la mano derecha sobre su pecho y en su mirada se aprecia la pena que lo oprime. A sus pies se hallan su sombrero y su bastón. La Virgen María, con evidentes signos de embarazo, le indica con las dos palmas extendidas que debe levantarse pues lo ha disculpado por dudar de ella. Detrás de la Virgen figura el marco de la puerta de su hogar y en segundo plano se aprecian otras edificaciones de la localidad, además de vegetación y el cielo con nubes.



Figura 50. Anónimo, *San José ante la Virgen María*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 85 x 105 cm, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

Fotografía: D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

¹⁷⁹ Al respecto de las representaciones sobre el tema, Schenone comenta que “de atenernos a los lienzos conocidos, se podría inferir que sólo interesó a la comitencia mexicana”. Schenone, *Santa María*, p. 172.

3.8 La Natividad y la Adoración de los ángeles y los pastores

Tanto el *Evangelio según san Lucas*¹⁸⁰, canónico lógicamente, como tres apócrifos: el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Evangelio árabe de la infancia*, refieren que debido al edicto de Augusto César, para que todos sus súbditos se empadronaran, es que José se dirige con María,¹⁸¹ quien estaba encinta, hacia Belén, pues ambos pertenecían a la casa y familia de David.

Según el *Evangelio árabe de la infancia* a mitad del camino María le pidió a José que se detuvieran, porque el fruto de sus entrañas pugnaba por venir a luz,¹⁸² y encontrando una cueva,¹⁸³ la introdujo y se fue a buscar una partera hebrea en la región de Belén.¹⁸⁴ Se asegura que en dicha cueva¹⁸⁵ siempre había reinado la oscuridad porque el sol no podía penetrar,

¹⁸⁰ Éste únicamente expone (Lc 2, 4-8) que se dirigieron José y María a Belén para empadronarse, estando la Virgen encinta, y que en ese tiempo dio a luz y colocó al Niño en un pesebre porque no había sitio para ellos en el mesón. No se ofrece más información al respecto.

¹⁸¹ Los evangelios canónicos y apócrifos que tratan sobre este hecho apuntan que sólo José y María partieron hacia Belén excepto el *Libro sobre la Infancia del Salvador. El nacimiento*, 62 y el *Protoevangelio de Santiago*, XVII pues aseguran que los acompañaba el hijo de José, Simón, quien prácticamente nunca figura en las representaciones americanas del tema, pero que sí se ha retratado, por ejemplo, en el mosaico del extremo izquierdo del nártex exterior del Museo de Cora, en Estambul, Turquía.

¹⁸² *Evangelio árabe de la infancia*, II, 1.2.

¹⁸³ La mayoría de las fuentes aclaran que llegaron a dicho lugar por la urgencia de la situación, sin embargo, en el *Libro sobre la Infancia del Salvador. El nacimiento*, 62 José mismo buscó un lugar alejado del griterío de la multitud para que no afectara a su mujer a punto de parir –en ese libro en específico se menciona un estable–.

¹⁸⁴ *Protoevangelio de Santiago*, XIX, 3. XX, 1-4; *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XIII, 4.5 se encuentra una historia peculiar. Al dejar José a María en la cueva sale a buscar una partera para que le ayudase en la labor de parto. Encuentra a una mujer y la lleva consigo, pero al momento de ingresar a la cueva María ya tiene al Niño en brazos entonces la comadrona, al darse cuenta de lo sucedido va y lo cuenta a otra mujer llamada Salomé, quien se muestra incrédula hasta no corroborarlo por ella misma. Ésta penetra en la cueva y le pregunta a María si puede palpar su naturaleza para confirmar que su virginidad sigue intacta, María asiente y al momento de palparla su mano queda seca. Salomé llora y se lamenta por su incredulidad pero se le aparece un ángel del Señor quien le dice que se acerque al Niño, que lo adore y lo toque, ella lo hace y al momento queda curada. Como ejemplo de esta escena encontramos: *Salomé y el brazo seco* (Natividad). Fresco aprox. del siglo VIII. Santa María Foris Portas. Castelseprio, Italia. En el *Libro sobre la infancia del Salvador. El nacimiento*, 69 la comadrona que tiene por nombre Zaquel no se anima a entrar al recinto por el resplandor que emanaba, pero al penetrar constata –sin palpar– que no hay mancha de sangre por la labor del parto. Virgen concibió y virgen quedó. Por su parte el *Evangelio árabe de la Infancia*, III, 2 cambia esta anécdota por la de una mujer adulta que al percatarse del milagro le cuenta a María que hacía tiempo que le aquejaba una parálisis. María le manda a poner sus manos sobre el Niño y al momento fue sanada. Louis Réau señala que “el objetivo teológico de esta leyenda era probar el parto sobrenatural de Cristo, Hijo de Dios, produciendo el testimonio de dos comadronas particularmente expertas en su oficio”, además de preparar el baño del recién nacido. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, pp. 232 y 234. Las comadronas preparando el baño para el Niño, hasta donde hemos averiguado, nunca fueron incluidas en el arte de nuestras latitudes pero se encuentran, por ejemplo, en el Museo de Cora, en Estambul, Turquía.

¹⁸⁵ Según la tradición apócrifa puede tratarse de una cueva o una gruta, e incluso Pacheco, *Arte de la pintura...*, p. 604, habla acerca de “una cueva cavada en la muralla”. En los evangelios canónicos, Lc, 2, 6-8, únicamente se expone que, “y aconteció que estando ellos allí, se cumplieron los días de su alumbramiento. Y dio a luz a

pero que en el momento en que entró María se inundó de una luz radiante y quedó todo refulgente como si el sol estuviera ahí.

En cambio a decir del *Evangelio del Pseudo Mateo*¹⁸⁶ por el camino se les apareció un ángel de espléndidas vestiduras quien les indicó que pararan, pues el tiempo de dar a luz se había echado ya encima. Tal como se alude en este último evangelio, en esta obra cuzqueña podemos ver a un ser alado junto con José y María. Aquí el ángel se encuentra al lado del asno,¹⁸⁷ cargando en ambas manos el heno para alimentarlo. María está sentada sobre el lomo del animal. De su indumentaria cabe resaltar el sombrero de paja de ala ancha. José, por su parte, habla con el posadero tratando de encontrar un lugar donde albergarse. Con la zurda levanta y recarga sobre el hombro su bastón, mientras que con la diestra parece señalar la condición de su esposa. El hombre con el que charla parece estar sorprendido por la petición de los peregrinos. Con la siniestra toca uno de los hombros de José y con la diestra parece indicarles que se marchen.¹⁸⁸

A izquierda y derecha podemos apreciar las edificaciones de la villa, también a lo largo del paisaje vemos flora y fauna y al fondo un panorama de montaña. Hay un río que se extiende por toda la composición y que puede cruzarse por un puente cercano a los



peregrinos. El cielo comienza a ennegrecerse, lo que podría señalar la llegada de la noche. En la parte superior derecha se observa un lugar en ruinas, que es donde pasarían la noche al no encontrar lugar en la posada.

Figura 51. Anónimo, [La Sagrada Familia camino a empadronarse], Arzobispado de Cuzco, Perú.^[1]
Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

su hijo primogénito, y lo envolvió en pañales, y lo acostó en un pesebre, porque no había lugar para ellos en el mesón”.

¹⁸⁶ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XIII, 2.

¹⁸⁷ Schenone menciona que “por influjo de los apócrifos, aumentó el número de personajes [en este episodio]: Salomé, la comadrona de la Virgen; Santiago el Menor, hijo de San José, así como el buey de la cueva de Belén, todos los cuales desaparecieron definitivamente a partir del siglo XVI, para ser remplazados por ángeles niños o mancebos que guían a los viandantes”. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1ª ed., 1998, ils, p. 68.

¹⁸⁸ Hay dos posibles escenarios por lo que esto pasó así: i) debido al cupo por la gran afluencia de personas que iban a empadronarse y ii), debido a que el posadero trata a José de mentiroso por haber calificado de virgen a su mujer, que está embarazada de manera más que evidente. Vid. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 227.

Las disimilitudes con el grabado de Hieronymus Wierix que le dio origen son pocas pero importantes. Para empezar, el grabado muestra dos ángeles, uno a cada lado de María, y la pintura sólo conservó al que alimenta al asno. Aunque en la pintura también se aprecian las edificaciones de la ciudad, ésta agregó más vegetación, diversas aves y enfatizó la presencia del río. No obstante, el cambio más importante es un detalle que se encuentra en segundo plano, ya que en el grabado el Espíritu Santo muestra la cueva en la que habrían de pasar la noche al no encontrar lugar en el mesón, la cual está siendo preparada por dos ángeles. En vez de eso, la pintura únicamente expone en ese lugar una arquitectura en ruinas, claramente haciendo alusión al lugar donde descansarán.



Figura 52. Hieronymus Wierix, *The Arrival in Bethlehem*, British Museum.
Fotografía: PESSCA 860A.

El siguiente lienzo novohispano del camino a Belén presenta, en el lado derecho, a José hablando con el posadero. El santo porta en la mano izquierda un bastón y con la diestra muestra la condición de embarazo de la Virgen. Por su parte el encargado del mesón impide el paso con la palma derecha y con la opuesta detiene la puerta. En los peldaños de la entrada hay un perro que les ladra a los peregrinos. Al centro figura María flanqueada por dos



angelitos, el de su derecha guiando al jumento y el otro parece invitarla a entrar a la posada. Un angelito más aparece en el cielo en la parte izquierda. Del entorno destaca la presencia de distinta flora, así como una montaña y una casa al fondo.

Figura 53. Anónimo, *La posada*, óleo sobre tela, Catedral de Puebla, Capilla Ochavo, Puebla, México.
Fotografía: ARCA 820.

“Finalmente [María], dio a luz un niño,¹⁸⁹ a quien –a decir del *Evangelio del Pseudo Mateo*– en el momento de nacer rodearon los ángeles y luego adoraron,”¹⁹⁰ versión no lejana a la de *Evangelio Árabe de la Infancia* que asegura que llegaron unos pastores que mostraron su alegría y que “simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios”¹⁹¹, a los que imitaron los pastores. “Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que las lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor”.¹⁹² Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron,¹⁹³ asunto de primerísima importancia, pues nunca faltan en las escenas de la Natividad, con lo que se cumplió la profecía de Isaías: “el buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su Señor”.¹⁹⁴

En este escudo novohispano José y María se hallan arrodillados ante el Niño que está en el pesebre. María con las palmas levantadas y José con las manos cruzadas en el pecho junto con su vara floreada. Detrás de María se encuentra el buey y tras José el asno. En el cielo, sentado en las nubes, está Dios Padre quien lleva una aureola triangular, entretanto bendice con la diestra y en la otra mano porta un cetro al tiempo que recarga su brazo en un orbe. Lo flanquean dos angelitos que sostienen una cartelera que dice “GLORIA IN EXELSIS DEO ET IN



Figura 54. José de Páez, *Escudo de la Adoración*, óleo sobre cobre. Fotografía: Los Angeles County Museum of Art.

¹⁸⁹ En el *Protoevangelio de Santiago*, XIX, 2 se asegura que en cuanto nació el Niño vino a tomar el pecho de su madre. En el *Evangelio árabe de la Infancia*, III, 1 también sucede esto, ya que apunta que se encontraba “el Niño en pañales reclinado en un pesebre, mamando la leche de su madre María”.

¹⁹⁰ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XIII, 2. Por su parte, Lc 2, 9-14 alude que había pastores a los que se les presentó un ángel del Señor con gran resplandor por lo que se turbaron, pero los calmó y les anunció que ese día era de gran gozo porque había nacido el Salvador, así que fueron a verlo.

¹⁹¹ *Evangelio árabe de la infancia*, IV, 1.

¹⁹² *Evangelio árabe de la infancia*, IV, 1.

¹⁹³ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XIV. Santiago de la VoráGINE expone que la presencia del asno y el buey puede deberse a que el mismo José los había llevado consigo o, también pudiera ser, que los animales ya se encontraran en el recinto por disposición de los campesinos de la comarca. *Cfr.* VoráGINE, *La leyenda dorada*, p. 53. Por otra parte, Réau determina que la presencia de los animales se debe a que el empadronamiento no se limitaba únicamente a las personas, sino también a las ganaderías. *Vid.* Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 239.

¹⁹⁴ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XIV.

TERRA PAX HOMINIBUS”. En medio de los esposos y debajo de Dios, el Espíritu Santo en forma de paloma blanca revolotea sobre Jesús.

La Adoración tanto de pastores como de ángeles se menciona en ambas fuentes aunque con un detalle diferenciador, ya que en los evangelios canónicos¹⁹⁵ hay un lapso entre cada una, pues primero fueron los ángeles quienes adoraron al Niño y después un ser celestial avisó a los pastores y entonces ellos hicieron lo propio. Sin embargo, en los apócrifos se menciona que lo alaban en conjunto, como se representó en el siguiente lienzo novohispano.



Figura 55. Anónimo, *Adoración de los pastores y de los ángeles*, colección particular.
Fotografía: ARCA 3861.

El Niño se encuentra recostado en el pesebre. A la cabecera se ubica José y a la derecha María; José con las manos en el pecho y la Virgen con las manos unidas. Detrás de la Virgen figura el asno. A ambos lados del pesebre se encuentran pastores, algunos llevando instrumentos musicales, animales o alimentos. Los más cercanos al Niño les explican a los que están más alejados quién se encuentra ahí, pues con sus manos parecen presentarlo a sus compañeros. En el cielo querubines y ángeles posan en nubes; uno portando flores, otro llevando un instrumento musical y uno más sosteniendo una cartelera que dice: “GLORIA IN EXCELSIS DEO”.

La siguiente adoración, perteneciente a una colección boliviana, presenta a Jesús sobre el pesebre, a los pies de este está José, la Virgen a la diestra con las manos en señal de oración y a la cabecera un pastor con las manos cruzadas en el pecho; todos de rodillas ante su Señor. A sus espaldas se ubican otros pastores quienes se asoman para poder contemplar al Niño, además es importante destacar la presencia del buey y del asno atrás de José. En los cielos tres angelitos miran atentos al Salvador, uno de los cuales presenta una cartelera pero que no es posible leer.



Figura 56. Anónimo, *Adoración de los ángeles y de los pastores*, Museo de Santa Teresa, Potosí, Bolivia.
Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

¹⁹⁵ Lc 2: 9-18.

La relación de la obra cuzqueña con el grabado de Johan Sadeler I que le dio origen difiere en distintos aspectos. La pintura mantuvo la escena principal en la cual José, María y un pastor se encuentran de rodillas ante el pesebre del Niño. También permaneció el segundo plano en donde figura un hombre cubriendo con una prenda a un anciano que va en su montura, así como la presencia del buey aunque en el grabado se halla en medio de José y María, y a los ángeles revoloteando en el cielo aunque en el lienzo se le colocó una cartelera a uno de ellos.

No obstante, las diferencias comienzan en la parte en la que se sitúa la escena, pues en la obra cuzqueña no queda del todo claro en qué lugar se encuentran pero en el grabado se aprecia la arquitectura en ruinas, mismas que aluden al fin de la era pagana, en donde es importante destacar que hay escalones para llegar al sitio en donde se halla el Niño y en esos mismos peldaños el grabado presenta a más pastores adorando a Jesús. Además, es particularmente importante destacar que en la lámina hay un cordero junto al pesebre en alegoría a Jesucristo como Cordero de Dios.



Figura 57. Johan Sadeler I (excudit) (1550-1600), *Adoration of the Shepherds*.
Fotografía: PESSCA 82A.

3.9 Adoración de los Reyes, Circuncisión, Huida a Egipto y milagro obrado en la infancia

También el tema de la Adoración de los Reyes es mencionado tanto en los evangelios canónicos¹⁹⁶ como en los apócrifos. Según el *Evangelio del Pseudo Mateo*, “vinieron a Jerusalén unos magos procedentes del Oriente, trayendo consigo grandes dones”.¹⁹⁷ Herodes se turbó y toda Jerusalén con él. Herodes preguntó entonces a sus sacerdotes dónde habría de nacer el Cristo y le respondieron que en Belén. Entonces llamó a los magos y les dijo la ciudad en donde habría de estar, los envió y les pidió que averiguaran dónde se encontraba el Niño exactamente para que él también fuera después a adorarlo.¹⁹⁸ Entonces, una estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos y se detuvo hasta donde se encontraba y al entrar en la casa vieron al Niño sentado en el regazo de su madre María y postrándose, lo adoraron; y abriendo sus tesoros, le ofrecieron presentes:¹⁹⁹ oro, incienso y mirra.²⁰⁰ Pero siendo avisados en sueños que no volviesen a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino. Después de partir, un ángel se le apareció a José en sueños y le mandó huir con su familia a Egipto, ya que Herodes buscaría al Niño para matarlo. Él, despertando de noche, lo tomó junto a su esposa y se fue a Egipto y estuvo allí hasta la muerte de Herodes.

En el *Libro sobre la infancia del Salvador* vemos algunas variantes, según este José se percató de la andanza de los magos y salió a su encuentro. Su hijo, Simeón, que no aparece mencionado en otros evangelios, le dijo: “creo que son unos adivinos [...] y me parecen además forasteros, pues su vestimenta es distinta de la nuestra: su traje es amplísimo y de color oscuro. Finalmente, tienen también birretes en sus cabezas y llevan unas sarabaras

¹⁹⁶ Mt 2: 1-13. En el evangelio se menciona que Herodes los mandó llamar para que fueran a buscar al Niño; la estrella los guió hasta Jesús, y cuando entraron donde se encontraba lo vieron con su madre y le ofrecieron sus presentes. Después, gracias a una revelación, fueron avisados que no volvieran a Herodes y se marcharon por otro camino. No se especifica el número de magos aunque se ha intuido por los tributos que ofrecieron, tampoco se menciona cómo se encontraban el Niño y su madre ni si hicieron algo más que adorarlo y ofrecer sus regalos.

¹⁹⁷ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XVI, 1. En cuanto al momento de la visitación de los reyes magos se argumenta que el hecho tuvo lugar poco tiempo después del nacimiento de Jesús y, según algunos apócrifos, su visita fue posterior a la circuncisión y la imposición de su nombre.

¹⁹⁸ Tema hasta donde sabemos inexistente en el arte de las regiones que nos ocupan, pero que se ha llevado a la plástica, como ejemplo el mosaico hacia la derecha de la entrada del nártex interior del Museo de Cora, en Estambul, Turquía.

¹⁹⁹ En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XVI, 2 se declara que cada uno de los magos ofreció al Niño una moneda de oro y después los demás presentes que llevaba cada uno.

²⁰⁰ Mt 2, 11-12. En todos los evangelios se aclara que los presentes entregados fueron: oro, incienso y mirra. Sin embargo, *El Evangelio árabe de la infancia*, VII, 1 refiere que al momento de ofrecerles sus dones “María tomó uno de los pañales y se los entregó en retorno”. Y ellos se contentaron en gran manera por esto.

ceñidas a sus piernas...”.²⁰¹ Cuando por fin llegaron los magos a la entrada de la cueva²⁰² José les preguntó con qué fin se presentaban ante ellos. Después de que los magos respondieran todas las preguntas de José,²⁰³ entraron delante de María y la vieron con el Niño. José le pidió entonces a su hijo que espicara a los recién llegados y éste le dijo “nada más entrar han saludado al Niño y han caído en tierra sobre sus rostros; después se han puesto a adorarle según la costumbre de los extranjeros y (ahora) cada uno va besando por separado las plantas del infante [...] están abriendo sus tesoros y le ofrecen dones”.²⁰⁴

También el *Evangelio armenio de la Infancia* muestra variantes. Este asegura que un ángel del Señor se apresuró a ir al país de los persas para prevenir a los reyes magos y ordenarles que fueran a adorar al Niño recién nacido. “Y éstos, después de caminar durante nueve meses teniendo por guía a la estrella, llegaron al lugar de destino en el momento en que María llegaba a ser madre”.²⁰⁵ Y los reyes magos eran tres hermanos: Melkon. El primero, que reinaba sobre los persas; después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes.²⁰⁶

La primera obra sobre la Adoración de los Reyes que elegimos como ejemplo se encuentra en Puebla, esta presenta a María sentada al centro de la composición con el Niño sobre el regazo.²⁰⁷ Detrás de la Virgen se ubica José recargado, al parecer sobre el brocal de un pozo observando a su familia. Aquí se le ha representado como un anciano.²⁰⁸ Ambos, Jesús y María, se giran a su derecha para prestar atención al mago que se encuentra

²⁰¹ *Libro sobre la infancia del Salvador. Adoración de los Magos*, 89.

²⁰² Aunque el acto sucede, según este evangelio, momentos después del nacimiento del Niño, ocurrido en un establo, aquí se afirma que la Sagrada Familia se hallaba en una cueva. En el *Protoevangelio de Santiago*, XXI, 3 también se menciona que llegan a una cueva.

²⁰³ Al parecer en este evangelio José desconoce la Naturaleza de Jesús hasta que los magos le explican que el Niño es el Salvador. También le cuentan su encuentro con Herodes aunque, cabe resaltar, que en esta versión “Herodes nos dio la diadema que él solía llevar en su cabeza (esta diadema tiene una blanca mitra), y un anillo en que va engarzada una preciosa piedra [...] y nos mandó que ofreciéramos este don al niño. *Libro sobre la infancia del Salvador. Adoración de los Magos*, 91.

²⁰⁴ *Libro sobre la infancia del Salvador. Adoración de los Magos*, 92.

²⁰⁵ *Evangelio armenio de la Infancia*, V, 10.

²⁰⁶ *Evangelio armenio de la Infancia*, V, 10.

²⁰⁷ Así lo mencionan las fuentes, que al entrar los magos encontraron al Niño sentado en el regazo de su madre. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte primera, XVI, 2.

²⁰⁸ “La idea de representar a un San José anciano [...] tenía el valor de reforzar el carácter virginal de María y evitar que personas poco formadas pudieran dudar de ese carácter virginal”. Cantera, *La figura de san José...*, p. 40.

arrodillado ante ellos y cuya corona se halla a sus pies. Éste sostiene con la diestra un bracito del infante y con la zurda toca su pecho al mismo tiempo que besa la mano de Jesús.²⁰⁹ A ambos lados de María se encuentran los otros dos reyes magos sosteniendo en las manos los presentes para el Niño. Ellos aún se encuentran de pie y con las coronas en sus cabezas. Detrás figuran algunos miembros de su séquito. El recinto donde se ubican es una arquitectura en ruinas con un techo provisional entablado, ya que la edificación no cuenta más que con un par de muros. En la parte superior derecha se observa la estrella que guio a los magos ante Jesús.²¹⁰



Figura 58. Simon Pereyngs, *Adoración de los reyes*, siglo XVI, óleo/tela, retablo mayor Convento de san Miguel, Huejotzingo, Puebla, México. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussain, IIE, UNAM.



Figura 59. Johan Sadeler I, *Adoration of the Magi*, 1581, Rijksmuseum Website. Fotografía: PESSCA 41A.

La pintura y el grabado de Johan Sadeler que sirvió como modelo para elaborarla son muy similares, excepto por un par de detalles. En el grabado aparecen más miembros del séquito de los reyes sobre los animales que los transportaron y que cargaban los presentes. De igual manera en el grabado figuran el buey y el asno. Otro aspecto del grabado es el lugar donde se encuentran, pues si bien no se aprecia un lugar en específico, sí se muestra un lugar

²⁰⁹ Aunque en las fuentes apócrifas se menciona que los magos besan las plantas de los pies del infante, en esta versión se observa que el beso es dado en la mano, es claro que los pintores optaron por elegir ésta en aras del naturalismo, ya que al encontrarse María sentada se dificultaría agacharse aún más para alcanzar el pie de Jesús.

²¹⁰ *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVI, 2; *Evangelio armenio de la Infancia*, V, 10.

en ruinas y más al fondo edificaciones de la ciudad. Por su parte en la pintura se agregó la estrella que guio el camino de los magos y un manto para cubrir el sexo de Jesús.

En la siguiente obra, esta cuzqueña, María también se encuentra sentada, a modo de trono, con el Niño Jesús. Tras de ella, como es usual, se encuentra José, sentado, apoyado sobre su vara florida. Detrás de María hay una persona que se asoma entre dos columnas para ver el encuentro, no parece ser parte del séquito de los reyes, quizá se trate de alguien de la comarca. Delante de la Sagrada Familia hay una multitud de personas, en primer término los tres reyes magos llevando sus ofrendas. El más próximo a Jesús se encuentra arrodillado con las manos cruzadas sobre el pecho y con la cabeza descubierta recibiendo una caricia de parte del Niño. En seguida de los reyes se encuentran varios guardias e infantes que hacen de pajes. En la parte superior izquierda se observa un jinete y un estandarte. Del entorno se aprecia parte de la arquitectura de la comarca, un río y diversa flora. Al fondo se muestra el recorrido de los reyes magos guiados por la estrella.²¹¹

El grabado de Paulus Pontius y la pintura tienen muy pocas diferencias, la más importante es que en el grabado se encuentran ángeles y querubines presenciando la Adoración, mientras en la obra cuzqueña no figura ningún ente celestial. Aunque el sitio que retrata el grabado muestra la edificación en ruinas donde se encuentran, no muestra más del entorno, mientras en la obra se agregó en segundo plano flora y principalmente el recorrido que hicieron los magos. En el grabado no aparece la estrella que habría guiado el camino para llegar ante Jesús.

²¹¹ En todos los evangelios apócrifos y en Mateo, canónico, que tratan sobre este episodio se hace referencia a la estrella que guía a los magos.



Figura 60. Anónimo cuzqueño, *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1700, óleo sobre tela, 180 x 149 cm, Museo de Arte de Lima, Lima, Perú. Fotografía: PESSCA 93B.



Figura 61. Paulus Pontius, *The Adoration of the Magi*, 1631. Fotografía: PESSCA 91A.

Después de la adoración de los ángeles y los pastores, y de que los magos ofrecieran sus presentes a Jesús, llegó el tiempo de la circuncisión²¹²; a decir del *Evangelio árabe de la infancia* “esto es, el día octavo, el niño hubo de someterse a esta prescripción de la ley. La ceremonia tuvo lugar en la misma cueva”,²¹³ tal como se retrató en la siguiente obra cuzqueña.

María, quien se halla sentada, tiene sobre su regazo a Jesús. A sus pies hay un cesto con un lienzo y detrás de ella está san José con las manos en señal de oración. Frente a la Virgen un sacerdote, de rodillas, detiene con la mano izquierda los piecitos y en la otra porta el instrumento para circuncidar al Niño. Detrás de éste y a la diestra de María se encuentran ayudantes portando velas. Del entorno se logra ver la cueva a espaldas de los personajes, flora y el cielo poblado de nubes.

²¹² Al respecto Lc 2: 21-22, canónico obviamente, no menciona dónde se llevó acabo la circuncisión, sólo que se hizo.

²¹³ *Evangelio árabe de la infancia*, V, 1.



Figura 62. Anónimo, *Circuncisión en la cueva*, Museo sobre Monte, Córdoba, Argentina.
Fotografía: Héctor Schenone, *Jesucristo*, p. 52.

La siguiente obra de la circuncisión del Exconvento del Carmen muestra al sacerdote sentado sobre una piedra provisto del instrumento en su mano derecha mientras con la zurda sostiene el órgano viril del Niño para llevar a cabo el rito. Frente al jerarca se encuentra de rodillas la Virgen sosteniendo a su hijo y a ambos lados dos asistentes portan velas. Tras de María se ubica José con las manos unidas en señal de oración y atrás del santo tres seres alados presencian la ceremonia. En el otro extremo hay otro sacerdote sedente, apoyado en una piedra sobre la que escribe en un pergamino que se ha cumplido con el precepto. A espaldas de los personajes se observa una gran montaña lo que evidencia que se hallan en una cueva en donde al centro superior aparece un cristograma, además de vegetación y el cielo.



Figura 63. Anónimo, *La Circuncisión del Señor*, Museo del Carmen de San Ángel, Ciudad de México, México.
Fotografía: ARCA 15136.

Una vez que el ángel avisara en sueños a José y lo mandara a huir a Egipto junto con su familia a causa de la cólera de Herodes, la Sagrada Familia emprendió el viaje “y [...] llegando a la proximidad de una gruta, quisieron descansar en ella. Por lo que María bajó del jumento y se sentó, teniendo a Jesús en su regazo”.²¹⁴

Únicamente en las obras apócrifas se menciona lo que le aconteció a la Sagrada Familia durante la huida a Egipto²¹⁵ y, entre otras cosas, se refiere el descanso, tal como acabamos de exponer. La primera obra sobre el tema que aquí presentamos, de José Ibarra, muestra a María sentada con el Niño sobre su regazo, tal como se menciona en *Pseudo Mateo*, mientras se miran mutuamente. A la izquierda de la Virgen, sedente, se encuentra José. Ellos sin duda se hallan descansando pero no sólo eso, sino que hay una manta con alimentos en el piso, pues se preparan para comer. Detrás del santo dos ángeles se acercan con platos con alimentos. Del lado opuesto otro ser alado le indica a un angelito a dónde debe llevar la cesta de frutas que carga sobre su cabeza.



Figura 64. José de Ibarra (1675-1728), *Descanso durante la huida a Egipto*, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas, México.

Fotografía: D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El segundo descanso, este cuzqueño, presenta a la Sagrada Familia sentada a la sombra de un árbol, a María con Jesús en su regazo y con José a su diestra. Frente a ellos se hallan diversos angelitos que parecen danzar y jugar para entretenerlos. También en el cielo, sobre nubes, se encuentran ángeles; unos tocando instrumentos musicales y uno más cantando mientras desde lo alto las nubes se abren e irrumpen rayos de luz. Del entorno se aprecia el suelo salpicado de flores, un paisaje de montaña y algunas aves.

²¹⁴ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XVIII, 1

²¹⁵ En Mt 2: 13-20 se menciona el ángel mensajero que mandó huir a la Sagrada Familia por la cólera de Herodes y después de la muerte de éste otro ser angelical los manda a retornar a Israel, pero nada dicen los evangelios canónicos de lo que vivió la Sagrada Familia durante el exilio.



Figura 65. Unidentified Cuzco Artist, *Rest on the Flight to Egypt*, 18th century, Oil on canvas, Iglesia de San Juan Bautista, Huaró, Cusco, Peru. Fotografía: PESSCA 3564B.

El lienzo peruano del descanso de la Sagrada Familia comparte gran similitud con un grabado de Schelte Adamsz à Bolswert. La primera y la mayor diferencia es que en la pintura se invirtió la composición. Sin embargo, la posición de los peregrinos, sus actitudes, los angelitos que danzan frente a ellos y los que se encuentran en el cielo ofreciendo cánticos se mantuvo igual. De la misma manera el paisaje de pradera con colinas al fondo se conservó. Quizá lo único distinto es que en la lámina en la parte inferior izquierda se encuentra una cesta con frutos parcialmente esparcidos en el piso y que en la pintura cuzqueña destacan las nubes que se abren para dar paso a los rayos de luz dorada que penetran desde lo alto.



Figura 66. Schelte Adamsz à Bolswert (1586-1659), *Rest on the Flight to Egypt*. Metropolitan Museum Website. Fotografía: PESSCA 3563A.



Figura 67. Melchor Pérez de Holguín (1660? – 1724), *Descanso durante la huida a Egipto*, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia. Fotografía: Museo de San Telmo, *Arte Virreinal de Bolivia*, p. 7.

Este descanso durante la huida es muy particular. Aquí vemos a María arrodillada lavando la ropa del Niño en una tabla con ayuda de un angelito, detalle que recuerda mucho aquel milagro, también proveniente de los evangelios apócrifos, en que Jesús hizo brotar agua de un sicómoro para que su madre lavara su túnica.²¹⁶ San José se encuentra de pie exprimiendo junto con otro angelito una prenda frente a una fuente. Jesús está dormido a la derecha de su madre junto a un tercer angelito que lo mira y pide silencio para que no se despierte. El espacio donde se ubican resalta por lo frondoso.

Finalmente llegó el día en que los padres de Jesús “tendieron su vista y empezaron a ver ya las montañas y las ciudades de Egipto”.²¹⁷

Entraron, pues, a una ciudad llamada Sotinen y no teniendo ningún conocido decidieron albergarse en el templo llamado el Capitolio. “En él había trescientos sesenta y cinco ídolos, a los que diariamente se tributaran honores divinos sacrílegamente”.²¹⁸ Y aconteció que al entrar María con el Niño en el templo todos los ídolos se vinieron a tierra, quedando desechos y reducidos a pedazos.²¹⁹ Así se manifestó que no eran nada y con ello se cumplió la profecía de Isaías: “he aquí que vendrá el Señor [...] y penetrará en Egipto. A su vista se conmoverán todas las obras de Egipto hechas por mano de hombre”.²²⁰

²¹⁶ *Evangelio árabe de la infancia*, XXIV.

²¹⁷ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XXII, 1.

²¹⁸ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XXII, 2.

²¹⁹ En el *Evangelio árabe de la infancia*, X, 1.2 también se menciona el suceso aunque con variantes. En su camino hacia Egipto se acercaron a una ciudad en donde se encontraba un ídolo al cual los demás ídolos y las divinidades egipcias ofrecían dones y tributos. Había en esa comunidad un asilo dedicado al ídolo y al parar allí la Sagrada Familia, ya que buscaban donde alojarse, todos en el pueblo se llenaron de temor y se congregaron junto al ídolo y éste les dijo que se trataba verdaderamente del Hijo de Dios, por lo que la tierra ante su presencia se había estremecido y conmovido. “Y en el mismo momento se desplomó; y a su caída acudieron todos los habitantes de Egipto y de otras regiones”.

²²⁰ *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XXIII.

La primera pintura que presentamos de este episodio es cuzqueña, en ella vemos en primer plano a María sobre el asno, llevando en sus brazos al Niño mientras lo amamanta, adelante a José y a la izquierda de éste se observa al buey que también los acompaña. Frente a la Sagrada Familia hay tres angelitos guiando la andanza del jumento. Al fondo izquierdo se hallan los soldados que fueron mandados por Herodes



Figura 68. Unidentified Cuzco Artist, *The Flight to Egypt*, 18th century, Oil on canvas, Arnold Zingg Collection, Caracas, Venezuela. Fotografía: PESSCA 5250B.

para buscar a Jesús, mientras unos jornaleros se aprecian sorprendidos por la presencia de éstos. Réau hace referencia a una leyenda respecto a este detalle. En la huida la Sagrada Familia pasó por un triguil donde había un campesino y “la Virgen le recomienda decir, si lo interrogan, que la ha visto pasar en el tiempo de la siembra. Entretanto el trigo crece milagrosamente, tanto, que cuando llegan los soldados ya está maduro para la cosecha. Al oír la respuesta del campesino, los perseguidores renuncian a la esperanza de atrapar a los fugitivos a quienes imaginan muy lejos”.²²¹ En ambas obras que presentamos se observa que el trigo ya está maduro. Del lado opuesto hay múltiples ídolos cayendo de sus pedestales por la presencia del Salvador como se menciona en *Pseudo Mateo*. Y, más al fondo, figura una ciudad, misma que José parece señalar para indicar que ya se encuentran cerca de ella. En el cielo dos seres celestiales se asoman entre las nubes y esparcen flores al paso de los viajeros. Además, en todo el entorno se observan aves y flora, resaltando de esta última tres palmeras, elemento igualmente importante en las narraciones apócrifas.

²²¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 288.



Figura 69. Johan Sadeler I (1550-1600), *The Flight to Egypt*, 16th century, Engraving. After Maarten de Vos (1532-1603). Published in Cologne cum priuil. Fotografía: PESSCA 4667A.

En el grabado de Sadeler se presenta a la Sagrada Familia tal como la vimos en la obra cuzqueña, es sólo el entorno el que cambia. En la lámina no se muestra a los soldados buscando al Niño, ni la ciudad a la distancia a la que se dirigen, ni los múltiples ídolos cayendo, en su lugar únicamente se observa a uno, al que José parece señalar, partido a la mitad mientras se desploma, lo cual corresponde con el *Evangelio árabe de la infancia* ya que según dicha narración fue sólo un ídolo el que cayó. Al fondo sí se observan unas casas en medio del campo. En la parte superior derecha diversos angelitos que se encuentran sobre nubes miran a la Sagrada Familia y parecen indicarles a dónde deben dirigirse. Del resto del lugar resalta la abundancia de flora y un arroyo cerca de los peregrinos.

En la siguiente obra, esta novohispana, María está sentada sobre el asno que se encuentra pastando, lleva sobre su regazo a Jesús y a su izquierda se encuentra José mirando angustiada a su hijo al que parece darle un fruto, al tiempo que con el brazo opuesto abraza su vara florida y con el índice señala algo. Frente a ellos un ser alado guía la andanza del burro y con la mano izquierda parece indicar el camino que deben seguir. El sendero en el que se encuentran muestra algunos arbustos y una palmera.

En segundo plano en la parte izquierda se encuentran los soldados mandados por Herodes para matar al Niño y al centro varios edificios de una ciudad egipcia donde destaca una cúpula desde la que tres ídolos partidos se desploman.



Figura 70. Anónimo, *Huida a Egipto*, óleo sobre tela, Templo de San Francisco, Guanajuato, Guanajuato, México.
Fotografía: ARCA 3847.

Tiempo después, en una de las ciudades donde habitaron, cuando tenía Jesús seis años su madre lo mandó junto con otros niños a buscar agua con un cántaro a la fuente. “Tenía ya sacada el agua, cuando un muchacho le dio un empujón, con el que la vasija recibió un rudo golpe y se hizo pedazos”.²²² Sin embargo, Jesús extendió su manto y con él recogió toda el agua y se la llevó a su madre. Ella, cuando lo vio, se llenó de admiración y se guardó para sí estos hechos.²²³

La única obra que localizamos de ese tema muestra a la izquierda, el marco de la puerta del hogar de la Sagrada Familia por el que se alcanza a ver parte de la vegetación del lugar y a la derecha, en primer término, a María sedente sobre una tarima con una tela blanca en su regazo. A sus pies se encuentra un cesto con otras telas. La Virgen ha detenido su labor de bordado al ver llegar a su hijo y con la mano derecha muestra sorpresa. Frente a ella Jesús aparece llevando en cada mano un cántaro de agua, en cuyas embocaduras hay flores. El cántaro de su mano izquierda se encuentra roto y el agua se derrama. Cerca de los pies desnudos de Jesús se aprecian los trozos rotos de los cántaros, haciendo énfasis en que éstos, en efecto, se rompieron. Y aunque en el texto no se mencione a José, aquí figura de pie detrás de María, bendiciendo con la diestra.

²²² *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XXXIII, 1.

²²³ En el *Evangelio árabe de la infancia*, XLV, 1 Jesús va solo a la fuente pero también sufre un golpe por lo que el cántaro se rompe. En el *Evangelio de Tomás*, XI, 1.2 Jesús se tropezó con la gente y por ello se rompió el cántaro. Además, cuando María lo vio se llenó de admiración y se puso a besarlo.



Figura 71. Anónimo, *Jesús con los cántaros de agua rotos*, óleo sobre tela, Catedral Metropolitana, Ciudad de México.

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussain, IIE, UNAM.

Tanto los evangelios canónicos como los apócrifos continúan la narración afirmando que una vez que murió aquel que deseaba matar al Niño la Sagrada Familia se estableció en la ciudad de Nazaret. Cuando Jesús tenía 12 años él y sus padres se dirigieron a Jerusalén para la fiesta de la pascua y cuando terminó la celebración se volvieron a su hogar pero Jesús se quedó en Jerusalén. Cuando María y José se dieron cuenta de su ausencia fueron a buscarlo y lo encontraron en el templo en medio de los doctores. Ya vueltos todos se establecieron en Nazaret donde vivieron plácidamente gracias al trabajo de José.

3.10 *San José, vida y tránsito*²²⁴

En los evangelios canónicos se habla muy poco de san José. Su mención dentro de las Escrituras Sagradas es esporádica pero sin que realmente se ofrezca información importante sobre su vida. En cambio, en los evangelios apócrifos encontramos una versión más acabada sobre su persona, específicamente en la *Historia de José el carpintero*.

José, de la ciudad de Belén. Se entregaba en cuerpo y alma a su oficio de carpintero²²⁵ y estaba muy impuesto en la sabiduría. Se casó a la edad de 40 años²²⁶ y tuvo cuatro hijos, Judas, Josetos, Santiago y Simón, y dos hijas, Lisa y Lidia. Enviudó cuando su hijo Santiago era aún un niño.²²⁷ José era un varón justo y alababa a Dios todos los días.

Era ya viudo José cuando María vivía en el templo de Dios, y los sacerdotes, llegada cierta edad, consintieron en desposarla con un buen varón hasta que llegara el momento de su matrimonio. La suerte recayó sobre José para desposarse con María, tal como quedó dicho, y la llevó a su hogar donde encontró en orfandad al pequeño de Santiago y lo cobijó con caricias y cuidados.²²⁸ Ya instalada en su casa, José dejó a María y se marchó al lugar donde ejercía su trabajo, episodio que no hemos encontrado en la plástica americana pero que existe, por ejemplo, en el museo de Cora en Estambul, Turquía. Y allí vivió María feliz durante dos años hasta que “al decimocuarto año de su edad vine yo, Jesús, vuestra vida, a habitar en ella por mi propio deseo”.²²⁹

Pasados el viaje a Belén, la Natividad y la huida a Egipto, una vez que Herodes murió la Sagrada Familia decidió volver y habitar en una villa de Galilea llamada Nazaret, donde José siguió ejerciendo su profesión de carpintero, trabajo del cual podía mantener a su familia.

²²⁴ “San José es el principal patrono de los carpinteros, de los obreros en general, de los mal alojados o los carentes de vivienda, de la castidad, de la buena muerte y, desde 1870, de la Iglesia Universal. También fue declarado patrono de la Nueva España, lo que explica el particular desarrollo de su culto en México”. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. Vol. 2, Argentina, Fundación Tarea, 1ª ed., 1992, ils, p. 491.

²²⁵ Vallejo menciona que “en los libros de los antiguos egipcios que llaman coptos y de otros orientales [...] se dice claramente que el padre de Jesús profesó la carpintería. Además, añade que “Cristo tuvo el mismo oficio que José, su padre putativo ¿y quién ignora que el oficio de Jesús fue la carpintería?” José Ignacio Vallejo, *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, pp. 36-38.

²²⁶ *Historia de José el carpintero*, XIV, 4.

²²⁷ *Ibid.*, II, 3-4.

²²⁸ *Ibid.*, IV, 4.

²²⁹ *Ibid.*, V, 1.



Figura 72. Cuzco School, The Hidden Life of Christ, 18th century, Oil on canvas, The Francisco Yábar Collection, Lima, Peru. Fotografía: PESSCA 1268B.

Pasaron los años, y a pesar de que José era ya un anciano, su cuerpo no estaba achacoso, ni tenía delicada la vista, ni había siquiera un sólo diente estropeado en su boca. Nunca le faltó la cordura y la prudencia y conservó siempre intacto su sano juicio, aun siendo ya un venerable anciano de ciento once años.²³⁰

Al momento de llegar la hora de abandonar este mundo, enfermó su cuerpo y vino un ángel a anunciarle su deceso. Sintiendo su alma llena de turbación realizó un viaje a Jerusalén, entró al templo del Señor, se humilló ante el altar y oró.²³¹ Al volver a su hogar en Nazaret la enfermedad se agravó y “se olvidó de comer y de beber ...”.²³²

Entonces Jesús entró en la habitación para estar junto a su padre.²³³ También entró María al recinto donde se encontraba su esposo. “Yo, mis queridos, me puse a su cabecera, y mi madre a sus pies”.²³⁴ José clavó la vista en el rostro de Jesús sin poder pronunciar palabra alguna, pues la Muerte se apoderaba de él por momentos. Jesús sujetó sus manos durante largo rato, puso su mano sobre su pecho y notó que su alma había subido ya a su garganta para dejar su cuerpo²³⁵ e hizo una oración.²³⁶ Los ángeles tomaron el alma de san José y la envolvieron en lienzos de seda y se la entregaron a Jesús quien, a su vez, la puso en manos de Miguel y Gabriel para que le sirvieran de defensa contra los males que acechan el camino hacia el cielo.²³⁷

²³⁰ *Ibid.*, X, 1.

²³¹ *Ibid.*, XII, 2-3. Entre los aspectos más importantes de la oración se encuentra la petición de José a Dios para que le mandase al arcángel Miguel y estuviera a su lado hasta que su alma dejara su cuerpo (XIII, 2) y que – Dios- no consistiera en que su alma cayera en manos del Cancerbero (XIII, 8).

²³² *Historia de José el carpintero*, XV, 5.

²³³ Después de esto hay una larga confesión de José a su hijo, entre otras cosas lo llena de halagos y habla sobre su divina persona, narra las incertidumbres que tuvo con la concepción de María, los sucesos amargos que tuvieron que pasar y para finalizar se entrega a Dios en cuerpo y alma.

²³⁴ *Historia de José el carpintero*, XIX, 2.

²³⁵ *Ibid.*, XIX, 6.

²³⁶ En dicha oración Jesús le pide a Dios que le mande un gran coro de ángeles y a Gabriel para que acompañen el alma de su padre (XXII, 1).

²³⁷ *Ibid.*, XXIII, 2.3.

Respecto a las representaciones plásticas de San José con frecuencia figura en compañía de María y Jesús, aunque también hay obras dedicadas enteramente a él dentro del repertorio artístico. Entre las primeras resultan particularmente atractivos el tema de la Sagrada Familia trabajando, donde se muestra a san José en su oficio de carpintero, y las obras sobre su tránsito, uno de los pocos pasajes en los que aparece como protagonista.²³⁸

Son muchos los textos que hablan sobre el oficio de José y cómo Jesús llegó a ayudarlo en sus deberes de carpintero.²³⁹ En esta imagen cuzqueña José se encuentra del lado derecho en su mesa de trabajo, en ésta tiene un par de materiales y una tabla, la cual está cepillando. Por encima de él figura una repisa y a sus pies un hacha.²⁴⁰ El Niño Jesús, al centro, se encuentra barriendo las virutas que suelta la tabla que José cepilla. A la izquierda se ubica María sentada entregada a la labor del bordado.²⁴¹ Cada uno de ellos se encuentra concentrado en su quehacer. Por encima dos querubines, entre unas nubes, miran a José.

En las cuatro esquinas de la pintura se encuentran otras tantas imágenes que representan diversos momentos de la vida de Jesús: en la parte superior izquierda vemos la



Figura 73. Joseph Sebastian (1710 - 1768) and Johann Baptist (1712 - ca. 1787) Klauber, *The Hidden Life of Christ*.

Fotografía: PESSCA 1268A.

²³⁸ “La escena hace que la muerte de san José, entre el divino Salvador y la Virgen María, sea la más deseable, pues defienden al fiel de los enemigos que acechan al alma en ese último momento, con lo que San José se convierte en modelo de bien morir y a él elevan oraciones los fieles para que les ayude a tener una muerte como la suya, entre Jesús y María”. Cantera, *La figura de san José...*, p. 87.

²³⁹ “El hombre de pueblo tuvo su protagonismo en los relatos canónicos y apócrifos dentro de una religión humanizada que giraba en torno al sufrimiento del Dios hecho hombre. Las historias que enfatizan la naturaleza humana de Jesús [...] permiten al pueblo llano identificarse compasivamente con el hijo de un carpintero, con el hijo de Dios”. Patricia Grau Dieckmann, “Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en el arte de los siglos V-XV”, en *Eikón Imago*, vol. 1, núm. 2, 2012, p. 75, <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/24/pdf> (consulta 10 de febrero 2020).

²⁴⁰ Hay que señalar que aunque en diversos textos se menciona el oficio de José en ninguno se señala específicamente alguna de sus herramientas, excepto en *Protoevangelio de Santiago*, IX, 1 ya que, al momento de ser convocados los hombres para echar suertes para saber quién se desposaría con María, se refiere que “José, dejando su hacha, se unió a ellos...” y Louis Réau, “La reunión de los solteros y de los viudos se convocó al son de la trompa. Sorprendido en plena faena, José, que trabajaba en el armazón de un techo, dejó caer el hacha y descendió precipitadamente por una escalera (Homilías del monje Santiago)”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 179.

²⁴¹ Desde sus días en el templo la Virgen teje y borda con púrpura y oro preciosos vestidos para los sacerdotes del templo. A sus pies casi siempre hay un cesto y un costurero. Como se la presentó trabajando en el oficio de tejedora, fue elegida patrona por los tejedores. *Vid.* Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 176.

huida a Egipto, cabe destacar que en la parte inferior de este primer medallón se encuentran dos seres semidesnudos de cabeza, quizá los ídolos que cayeron al paso del Salvador; del otro extremo Jesús entre los doctores de la Iglesia enmarcados por las tablas de la ley, en la parte inferior izquierda el bautismo de Jesús en el Jordán, “escudo” que fue decorado con una palmera elemento también característico de los apócrifos.²⁴² Del lado opuesto Jesús siendo tentado por el Diablo en tres momentos: en el desierto, en el remate del templo y en la montaña.

Poco hay que mencionar de las desemejanzas entre la pintura y el grabado de los hermanos Klauber que le dio origen, si acaso lo único que notamos es que la posición de Jesús siendo bautizado en el Jordán está invertida y que en el medallón sobre la huida a Egipto en el grabado aparece un recién nacido atravesado por una lanza en alusión a la matanza de los Inocentes.



Figura 74. Juan Tinoco Rodríguez, Taller de San José, 1702, óleo/tela, Parroquia de Santa María Magdalena, sacristía, San Martín Texmelucan, Puebla, México.
Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

La siguiente obra de Juan Tinoco también muestra a José en sus deberes de carpintero. Al fondo izquierdo se aprecia una repisa con algunos enseres de su oficio y frente a él su mesa de trabajo. José se halla de pie cepillando una tabla al tiempo que gira su cabeza para mirar a su hijo.

María está sentada a la derecha. En su regazo hay una almohadilla de costura con un paño blanco, donde reposa su brazo derecho. Con el índice izquierdo se toca la frente y los demás dedos rozan su mejilla en actitud pensativa. Se nota perdida en sus pensamientos. A sus pies se observa un cesto con telas y unas tijeras.

²⁴² Durante la Huida a Egipto María, cierto día, se sintió fatigada por la andanza en el desierto, entonces el Niño Jesús le pidió a una palmera que se inclinara para que su madre pudiera tomar sus frutos y después hizo brotar de sus raíces agua para que pudieran saciarse. En retribución, Jesús le dijo que en adelante estaría en el Jardín de su Padre. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XX, 1.2.

Jesús aparece sentado al otro extremo. Su rostro es notoriamente parecido al de su padre y del mismo modo su vestimenta también lo es. Con los dedos de su mano derecha aprieta el índice de la izquierda, como si se hubiera pinchado y buscara retirar una espina. Esto cobra sentido porque sobre su regazo se encuentra una corona de espinas.

A los pies de Jesús y María hay dos angelitos que están, cada uno, con una rodilla sobre el piso y la otra pierna extendida. El del lado derecho señala a Jesús y el de la izquierda gira la cabeza para mirar lo ocurrido. Entre ambos sostienen un cesto que contiene diversas herramientas de carpintería. Del lado inferior izquierdo se encuentran dos palomas blancas.



Figura 75. Juan Correa (atribución), *Muerte de San José*, siglo XVII, óleo/tela, Museo Regional de Querétaro, México. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

Pasamos ahora a las obras concernientes al tránsito de san José.

En la obra que presentamos de Juan Correa José se encuentra postrado en el lecho elevando la mirada para ver a su hijo.²⁴³ Su semblante se nota demacrado. Sobre la cabeza tiene un paño blanco.²⁴⁴ Sentado a su izquierda está Jesús quien lo abraza y con la zurda sujeta una mano de José²⁴⁵ mientras se inclina para poder estar más cerca de él. El rostro de Jesús no se muestra perturbado ni afligido de ninguna manera, sólo dirige una mirada apacible a su padre.



Figura 76. Francisco Javier Cortés (actividad 1790-1841), *Muerte de san José*, óleo sobre tela, Convento de san Francisco, Lima, Perú. Fotografía: ARCA 7059.

²⁴³ *Historia de José el carpintero*, XIX, 3.

²⁴⁴ *Historia de José el carpintero*, XX, 2 hace referencia que José, entre sus diversos achaques, tenía fiebre, por lo que el paño sobre su cabeza puede ser para contrarrestarla.

²⁴⁵ *Historia de José el carpintero*, XIX, 5.

Al pie del lecho está sentada María.²⁴⁶ Tiene la mirada afligida y con sus manos expresa preocupación, con la zurda toca su pecho y su diestra se halla con la palma abierta hacia arriba. En la composición aparecen además arcángeles. San Miguel²⁴⁷, -quien lucha con los demonios y pesa las almas- está detrás de María, empuñando con la mano izquierda la vara floreada de san José, misma que recarga sobre su pecho, mientras Gabriel, -quien transmite a los hombres la voluntad de Dios- se halla más cerca del santo con un lirio en la mano derecha,²⁴⁸ al tiempo que señala a la paloma blanca que ha bajado del cielo y que se dirige en dirección a José.

Del lado superior izquierdo hay dos angelitos abrazados mientras descienden, uno de los cuales sostiene una corona de flores blancas y, del lado opuesto, uno más se encuentra portando una palma.²⁴⁹

En una obra cuzqueña, esta del siglo XVIII, vemos, de nuevo, el lecho de san José mientras a la izquierda y derecha de la cabecera se ubican Jesús y María. Aquí san José es representado casi exactamente como Jesús, tanto en los rasgos físicos como en edad. Tiene una mano encima de la otra y éstas descansan sobre su pecho. Jesús abraza a su padre²⁵⁰ mientras que con la derecha señala a la paloma blanca que desciende hacia san José. María se encuentra de pie con las manos enlazadas aparentemente en señal de oración.

A los pies del lecho el arcángel Gabriel, que ha descendido del cielo, se acerca con racimo de azucenas²⁵¹ mientras señala a José con el índice derecho y detrás de la Sagrada Familia se encuentra el arcángel Miguel aunque sin sus típicos atributos. Por encima de Gabriel figura Dios Padre sobre una nube, recargando el brazo derecho sobre una esfera que representa el mundo al mismo tiempo que sostiene un cetro y con la opuesta parece darle la bienvenida a José. En todo el espacio superior se aprecian otros seres celestiales.

²⁴⁶ La disposición de Jesús y María concuerda con lo referido en las fuentes.

²⁴⁷ *Vid.* nota 236. Jesús le pidió a su Padre que le mandase al arcángel Gabriel para que cuidara el alma de José.

²⁴⁸ En la *Historia de José el carpintero*, XXII, 2 José hace una plegaria a Dios para que éste le envié al arcángel Miguel para que esté a su lado cuando su alma abandone su cuerpo.

²⁴⁹ Podría tratarse de la *palma mortis*.

²⁵⁰ *Historia de José el carpintero*, XXIX, 1.

²⁵¹ “El Señor san José se llevó al sepulcro aquella azucena de la virginidad con que nació”. Vallejo, *Vida del señor san José...*, p. 65.

Los evangelios apócrifos no especifican la edad que tenía Jesús al momento en que su padre murió, aunque ofrecen algunos datos que nos permiten dar una edad aproximada.²⁵² En esta obra, de Francisco Javier Cortés, se representa a Jesús siendo aún niño. Se encuentra de pie junto a su padre. Con un dedo índice lo señala y con la otra palma parece que lo invita a resignarse. San José se halla en el lecho. Su semblante se muestra tranquilo y no parece haber señales visibles de su enfermedad. Aunque levanta la mirada no ve a su hijo, sino hacia el cielo. Únicamente ellos poseen aureolas. La Virgen María se encuentra en el suelo a la derecha de José. Su rostro y sus ademanes muestran la tristeza que siente por la próxima muerte de su marido, aunque intenta consolarse y retenerse ante su esposo e hijo. A los pies del lecho hay una pequeña mesa y sobre ella algunos objetos. El entorno no es claro, pero del lado superior derecho resalta un resplandor dorado que irrumpe desde lo alto.

La pintura no incluye los textos que figuran en el grabado que le dio origen, pero fuera de ello no se muestran diferencias con el mismo.

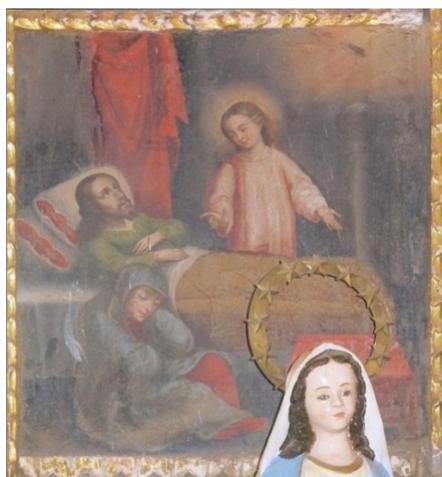


Figura 77. Unidentified Cuzco Artist, *The Dormition of Saint Joseph*, 18th century, Oil on canvas, Iglesia de Todos los Santos, Huanoquite, Cusco, Peru. Fotografía: PESSCA 3605B.



Figura 78. Workshop of Theodore Galle, *Dormition of Saint Joseph*, 1581-1633, Rijksmuseum Website. Fotografía: PESSCA 3605A.

²⁵² *La Historia de José el carpintero*, XIV, 4-6 señala que 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 antes de que desposara a María. María pasó dos años en su casa y al comenzar el tercer año trajo a Jesús al mundo. Al hacer cuentas de los años que se nos ofrecen en este apócrifo, nos da como resultado que José tenía noventa y tres años cuando Jesús nació. Y, en el mismo evangelio (XV, 1) indica que José vivió ciento once años. Por lo que Jesús, según estos datos, tendría que haber tenido alrededor de dieciocho años cuando falleció su padre putativo.

El entierro de san José es un tema muy rara vez representado. El mismo posee características semejantes al traslado del cuerpo de María al sepulcro de Getsemaní. Aunque la imagen de la obra del Convento de san Gabriel, en Cholula, no es de la mejor calidad, se logra apreciar lo suficiente. Hay una gran procesión de personas que acompañan el cuerpo. Es difícil identificarlos, pero entre la multitud se aprecian hombres, mujeres y entes celestiales. Entre quienes cargan la parihuela de José se notan jerarcas. José yace sobre ella llevando indumento color verde y se logra ver que porta su vara floreada. Cerca del cuerpo se encuentran Jesús y la Virgen. María se aprecia afligida. Por encima de la parihuela un cortejo angelical canta himnos al difunto. En segundo plano, en la parte central, hay una pequeña representación de la tumba de José rodeada por seres alados mientras que en la parte superior derecha se encuentran dos ángeles transportando el alma de san José al cielo, tal como se menciona en *Historia de José el carpintero*.²⁵³



Figura 79. Anónimo, *Entierro de San José*, Óleo sobre tela, Convento de San Gabriel, Cholula, Puebla, México.
Fotografía: ARCA 8203.

Tiempo después Jesús, cuando tenía 30 años, fue bautizado en el Jordán por Juan el Bautista y comenzó a predicar. Tres años predicó la Palabra de su Padre hasta que fue denunciado al gobernador romano Poncio Pilato por haberse proclamado rey de los judíos. Jesús, sabiendo que el fin de su vida terrenal estaba cerca, reunió a sus apóstoles para la Última Cena. Momentos después de terminar la cena fue apresado en el Monte de los Olivos. Así comenzó su Pasión que culminó en su crucifixión.

²⁵³ *Vid.* nota 236. Los ángeles le dieron el alma de José a Jesús y él, a su vez, se la entregó a Gabriel y a Miguel para que la protegieran de los males que acechan en el camino hacia el cielo.

3.11 *Descenso de Cristo a los Infiernos*

Es preciso comenzar con un breve estado de la cuestión respecto al *descensus*, pero sin intención de agotar el tema. Este es probablemente uno de los episodios que más ha generado debate, pues tanto en los evangelios canónicos como en los apócrifos se menciona, aunque, como se mostrará, con diferencias sustanciales y variadas interpretaciones.

La 1ª carta de Pedro 3:18-21 dice:

Pues también Cristo para llevarnos a Dios, murió una sola vez por los pecados, el justo por los injustos, muerto en la carne vivificado en el espíritu. En el espíritu fue también a predicar a los espíritus encarcelados, en otro tiempo incrédulos cuando les esperaba la paciencia de Dios, en los días en que Noé construía el arca, en la que unos pocos, es decir ocho personas, fueron salvadas a través del agua.

(Biblia de Jerusalén Latinoamericana, 2000)

El *Descensus ad inferos* fue un tema de reflexión habitual en la liturgia medieval.²⁵⁴ En la Primera Epístola de San Pedro, que acabamos de ver, se menciona que fue a predicar a los espíritus encarcelados. El *Diccionario de la Biblia* refiere que en el dogma católico el alma de Jesús, después de su muerte, descendió a los infiernos. No se entiende por infiernos el lugar de castigo de los condenados, sino el reino de los muertos en el sentido del Antiguo Testamento, la morada de todos los difuntos.²⁵⁵ En ambas fuentes se aclara que su visita se debió a la redención de los justos de los días de Noé.²⁵⁶

Además, en el Credo de los Apóstoles quedó asentado: “[...] fue crucificado, muerto y sepultado, descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos”.²⁵⁷ Amén

²⁵⁴ Francisco de Asís García, “La Anástasis – Descenso a los infiernos”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, núm. 6, 2011, p. 4, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Anástasis.pdf> (consulta 9 de abril 2020).

²⁵⁵ *Diccionario de la Biblia*, Edición castellana preparada por el R.P Serafín de Ausejo, Barcelona, Editorial Herder, 2000, p. 900, entrada “Infiernos (descenso de Cristo a los)”.

²⁵⁶ *Diccionario de la Biblia*, *op. cit.*, p. 901; 1ª de Pedro 3.18-21.

²⁵⁷ Es importante mencionar que, además, hay otra versión del Credo, el Credo Miceno. *Vid.* Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos, *El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano*, México, 2018, ils, pp. 175 y 176.

de las fuentes anteriormente citadas, no han sido pocos los especialistas que han notado analogías del *descensus* en diferentes pasajes bíblicos.²⁵⁸

Uno de los mayores debates que han surgido alrededor de este tema es sobre el nombre del lugar al que Cristo descendió. No se ha negado, pues, que lo haya hecho para salvar a los justos de los días de Noé. El *Diccionario de la Biblia* y Réau, citando a Hugo de san Víctor, sostienen que Cristo descendió al Limbo de los Patriarcas o Limbo de los Padres y no al Infierno propiamente dicho.²⁵⁹ Caso contrario a lo que dan a conocer los evangelios apócrifos.

Las fuentes canónicas que hemos expuesto tienen algo en común: lo escueto de la descripción. Claro está que a la Iglesia le interesó más aclarar el porqué del descenso que describir aquellas moradas. Una vez más, como hemos visto con todos los episodios que componen esta obra, los evangelios apócrifos arrojan luz sobre aquel lugar al que se asegura que Cristo descendió. El más importante de ellos es el *Evangelio de Nicodemo* pero no el único, también en la *Declaración de José de Arimatea* y en el *Evangelio de Bartolomé* se hace mención del *descensus*. Como veremos, en los textos apócrifos priva la descripción de las mansiones infernales, la figura de Satán, el castigo a éste y la victoria de Cristo en aquellos antros.

Después de la resurrección de Jesucristo,²⁶⁰ al tercer día, se supo que él no había resucitado solo, sino que habían vuelto a la vida gran número de muertos con él. Incrédulos, los pontífices se dirigieron a Arimatea, al lugar en donde se había enterrado a Simeón, aquel que había cargado al Niño Jesús en el templo cuando fue presentado, en donde encontraron su tumba abierta y a él fuera del sepulcro. Se volvieron en compañía de él y lo llevaron a la

²⁵⁸ Francisco de Asís García elaboró una lista de dichos pasajes. *Vid.* García, *La Anástasis...*, pp. 4 y 5. Por ejemplo: Rm. 10, 7: “[...] ¿quién bajará al abismo?, es decir: para hacer subir a Cristo de entre los muertos”.

²⁵⁹ *Diccionario de la Biblia, op. cit.*, p. 900; Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 554. Además, Louis Réau añade que “por *Limbo* debe entenderse no el Infierno propiamente dicho, sino el borde, la orilla del Infierno, especie de «frontera» intermediaria entre el Infierno y el Paraíso, donde esperan los justos no bautizados”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 555.

²⁶⁰ Únicamente el *Evangelio de Bartolomé*, 9 describe que Bartolomé y Jesús tuvieron una plática, donde el primero le preguntó a Cristo qué es lo que hizo al bajar de la cruz y este le respondió que bajó al infierno para sacar de allí a Adán y a todos los que con él se encontraban, accediendo a la súplica del arcángel Miguel.

sinagoga.²⁶¹ Colocaron el Antiguo Testamento al centro y lo hicieron jurar que diría la verdad sobre quién lo había sacado de entre los muertos.²⁶²

Se encontraba, explicó, en el Infierno en compañía de todos los que habían muerto desde el principio de los tiempos. “Y a la hora de medianoche amaneció en aquellas oscuridades algo así como la luz del sol, y con su brillo fuimos todos iluminados y pudimos vernos unos a otros”.²⁶³ En medio de la densa luz se presentó Juan el Bautista ante todas las ánimas que ahí se encontraban y les recomendó que en cuanto vieran al Hijo de Dios hicieran penitencia, pues esa sería la única oportunidad que tendrían de redimirse por sus pecados.

Mientras todos se encontraban regocijados por la pronta llegada de Jesucristo,²⁶⁴ Satanás le habló al Infierno, diciéndole que se dirigía hacia sus potestades un judío de nombre Jesús, a quien los judíos habían dado muerte gracias a su cooperación,²⁶⁵ para que se preparara y le pusiera a buen recaudo. Pero el Infierno se mostró desconfiado ante la seguridad que tenía Satanás de poder someter a Jesús. Aun así, Satanás le dijo que se preparara y le sujetara fuertemente a su llegada, y le aseguró que él nunca le había temido.²⁶⁶

Mientras el Infierno y Satanás platicaban, “se produjo una voz grande como de trueno, que decía: ‘Elevad, ¡oh príncipe!, vuestras puertas; elevaos, ¡oh puertas eternas!’.”²⁶⁷ Al escuchar esto, Satanás le pidió al Infierno y a sus potestades que aseguraran fuertemente las puertas y los cerrojos. Después se volvió a escuchar la voz dando el mismo mensaje, el Infierno se preguntó quién era ese rey de la gloria y los ángeles del Señor respondieron: ‘el Señor fuerte y poderoso, el Señor poderoso en la batalla’. Y al tiempo que acababan de

²⁶¹ En el *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, I (XVII), 3 quienes narran el relato, o mejor dicho escriben, son Karino y Leucio, se aclara que éstos escriben porque el Espíritu Santo no les permite hablar.

²⁶² *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, I (XVII), 2.

²⁶³ *Ibid.*, II, (XVIII) 1.

²⁶⁴ El *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, IV (XX), 1.2 menciona que Adán interrogó a Satanás por el temor que lo embargaba, y los seres que se encontraban junto a él en el Infierno, al escucharlo, se alegraron, se confortaron, y se echaron a correr a su lado y él los abrazó.

²⁶⁵ *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, IV (XX), 1. Empero, en *Evangelio de Nicodemo*, *Descendimiento de Cristo a los Infiernos*, II (XVIII), 2 Satanás huye aterrorizado para decir a sus adeptos que se prepararan para luchar y resistir. Además, Satanás menciona que gracias a él es que Judas traicionó a Jesús.

²⁶⁶ *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, IV (XX), 2.3 En esa misma plática, el Infierno muestra su incertidumbre de poder someterle. Le cuenta al Diablo que hacía poco había devorado a un difunto llamado Lázaro pero que con una sola palabra había sido arrancado de sus entrañas. Y confiesa que tiene miedo ya que todos los que han sido devorados desde el inicio de los tiempos y que se encuentran en sus entrañas se hallan agitados y que siente dolores en su vientre.

²⁶⁷ *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, V (XXI), 1.

pronunciar estas palabras los cerrojos y las puertas quedaron hechas despojos, entonces todos los prisioneros se vieron libres de sus ligaduras. “Y penetró dentro el Rey de la gloria en figura humana, y todos los antros oscuros del Infierno fueron iluminados”.²⁶⁸

“Luego el Rey de la gloria agarró por la coronilla al gran sátrapa Satanás y se lo entregó a los ángeles, diciendo: Atadle con cadenas de hierro sus manos y sus pies, su cuello y su boca”.²⁶⁹ Después lo puso en manos del Infierno con este encargo: “Tómalo y tenlo a buen recaudo hasta mi segunda venida”.²⁷⁰ Y así se hizo cargo el Infierno de Satanás y se dirigió a éste diciéndole que debido al encargo que le habían hecho aprendería por propia experiencia cuántos males era capaz de infligir.

Mientras el Infierno sujetaba fuertemente a Satanás, Jesucristo extendió su diestra y con ella levantó primeramente al padre Adán²⁷¹ y del mismo modo sacó a todos los que allí se encontraban. Y todos los santos rogaron a Dios para que dejara en los infiernos el signo de la cruz como señal de victoria, y puso el Señor su cruz en medio del infierno en donde permanecerá por toda la eternidad.²⁷² Después de sacarlos del Infierno, los tomó a cada uno y los bendijo en la frente con la señal de la cruz. “A continuación les tomó a todos y dio un salto desde el Infierno”.²⁷³ Se dirigió con todos hacia el Paraíso y al llegar hizo entrega de todos los justos al arcángel Miguel.

La primera pieza de este apartado es un mural del Convento de Santa María Magdalena en Tepetlaoxtoc en el Estado de México, mismo que está muy deteriorado por el paso del tiempo, buena parte del mismo se ha perdido pero aún sobrevive lo indispensable para reconocer el tema que retrata.

²⁶⁸ *Ibid.*, V, (XXI) 3. Por su parte el *Evangelio de Bartolomé*, 12-15 refiere que Cristo descendió –un total de mil pasos- con sus ángeles al Infierno para romper los cerrojos y las puertas de bronce.

²⁶⁹ En el *Evangelio de Nicodemo, Descendimiento de Cristo a los Infiernos*, VIII (XXIV), 1 Jesucristo mismo llevaba en sus manos la cadena con la cual ató el cuello de Satanás y, después de ligar sus manos por detrás, lo arrojó de espaldas al Tártaro. En forma similar el *Evangelio de Bartolomé*, 20 asegura que Jesús mismo lo flageló y lo ató con cadenas irrompibles.

²⁷⁰ *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, VI (XXII), 2. En el *Evangelio de Nicodemo, Descendimiento de Cristo a los Infiernos*, VIII (XXIV), 1 no especifica que hasta su segunda venida, sino “hasta el día que yo te mande”.

²⁷¹ En ambos evangelios el primero en acercarse a Cristo es Adán y en *Declaración de José de Arimatea*, IV, 3 se refiere que Cristo bajó hasta las partes más bajas de la tierra a causa del primero de los creados, Adán.

²⁷² *Evangelio de Nicodemo, Descendimiento de Cristo a los Infiernos*, X (XXVI).

²⁷³ *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, VIII (XXIV), 2.

Se aprecian las fauces abiertas de Leviatán.²⁷⁴ Éste se encuentra de costado. Una larga hilera de dientes con dos largos colmillos enmarcan su hocico. Su ojo izquierdo se halla abierto de par en par, como sorprendido o aterrado. También se logra ver uno de los cuernos que tiene en la cabeza. Jesús se encuentra inclinado frente a sus fauces. Porta una toga que deja al descubierto su costado derecho. Con la siniestra sostiene un estandarte aunque éste no se logra ver completamente, y con la diestra toma de la muñeca del hombre que tiene frente a él.²⁷⁵ Las personas que se encuentran dentro del hocico de la bestia parecen caminar desde el interior para acercarse a Jesús. En primer lugar, casi con certeza, se encuentran Adán y Eva, dirigiendo su mirada a Cristo. Las personas que vienen detrás de ellos alzan la vista y, con las manos en señal de súplica, esperan ser salvados del Averno. Todos parecen ir desnudos.²⁷⁶

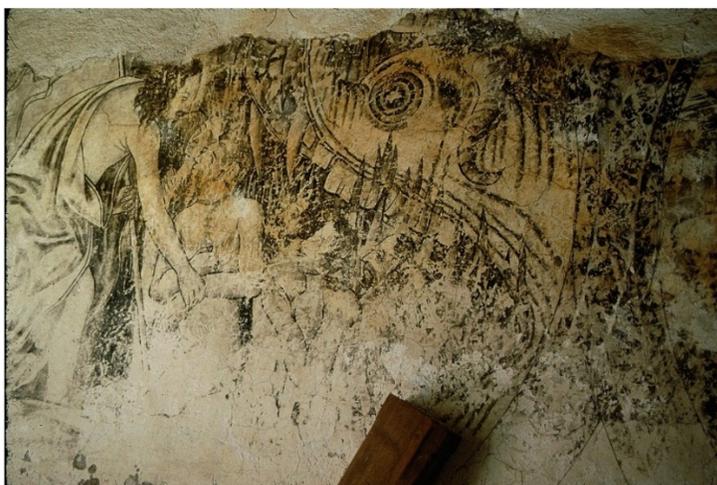


Figura 80. Anónimo, *Jesús desciende al limbo*, siglo XVI, mural, claustro bajo, Convento de Santa María Magdalena, Tepetlaoxtoc, Estado de México, México.

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

²⁷⁴ Siguiendo a las imágenes bajomedievales del descenso de Cristo a los Infiernos, pues la boca de Leviatán era frecuentemente utilizada en esta escena. *Cfr.* García, *La Anástasis...*, p. 7.

²⁷⁵ Muy probablemente se trate de Adán, como se menciona en las fuentes. *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, VIII (XXIV), 1. Además, Francisco de Asís García García refiere que un gesto distintivo de la Anástasis es la elevación de Adán tomado, generalmente, por la muñeca. Tal como sucede en esta obra. *Vid.* García, *La Anástasis...*, p. 2.

²⁷⁶ *Íd.* También es un rasgo distintivo de este pasaje en la pintura Occidental. Lo mismo plantea Louis Réau, ya que expone que aparecen desnudos como en el Paraíso antes del pecado Original. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 556.

La siguiente obra, una pintura novohispana sobre lámina de cobre con imágenes del Credo, muestra del lado izquierdo, en el cuarto recuadro de arriba hacia abajo, dos momentos. Al fondo se observa a Cristo resucitado saliendo del sepulcro, portando una cruz. Únicamente lleva puesto un paño blanco que cubre su sexo y un manto sobre sus hombros. Alrededor suyo resplandecen rayos de luz. Al lado del sepulcro parece hallarse un guardia escoltando a una persona lejos de ahí, quizá a María.²⁷⁷ Al fondo se hallan diversas sepulturas y un árbol.

Más cerca, casi en primer plano, se hallan Adán y Eva, quienes fueron tentados por el Diablo. Recordemos que cuando pecaron cayeron en cuenta de su desnudez y que intentaron cubrirla, razón por la que fueron representados tapándose con hojas, un manto y sus propias manos. Entre ellos se encuentra un ser con cuernos.



Figura 81. Anónimo, *Credo*, siglo XVII, óleo/cobre, colección particular, México.
Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

La escena principal muestra a Jesús en la entrada de los Infiernos, que en esta composición se pintó como cueva.²⁷⁸ Cristo viste sólo un manto blanco que le cubre la espalda y el sexo.

²⁷⁷ Los evangelios apócrifos mencionan que María frecuentaba el sepulcro de Jesús para orar e incluso ahí un ángel le anunció su próximo deceso. *Vid.* nota 292.

²⁷⁸ Francisco de Asís García especifica que en ocasiones las mansiones infernales son represadas con aspecto de cueva. *Vid.* García, *La Anástasis...*, p. 2. Por otra parte, Mónica Zúñiga señala que “la caverna como casi todo símbolo presenta un carácter dual, sin embargo, en este caso tiene que ver con procesos de regeneración y nuevos nacimientos. Más allá de lo expuesto por Platón y otros, la caverna en el texto apócrifo tiene que ver tal vez con dos cosas: la redención de los orígenes (desde Adán hasta un cierto presente del texto) y con la remembranza”. Mónica Zúñiga R., “El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e

Con la zurda se apoya en la cruz, al tiempo que flexiona las piernas para poder agacharse y extiende la diestra hacia abajo, en donde se encuentran algunos hombres, a los que vemos únicamente del pecho hacia arriba. El ser más cercano a Jesús le extiende una mano mientras que los dos que están detrás tienen las manos unidas en señal de súplica, pues quieren que los libere como hizo ya con Adán y Eva. Encima de la entrada a los Infiernos se encuentran dos seres demoniacos: uno pequeño con cuerpo de animal, cola, cuernos y rostro humano mientras se sostiene de la entrada, y el otro se asoma por detrás de la cueva, quizá se trate del Diablo. Sostiene un tridente que parece dirigir a Adán y Eva. Éste posee alas y cuernos. Al pie de la obra tiene escrito lo siguiente: “Descendit ad inferos: tertia die resurrexit a mortuis” (descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos).

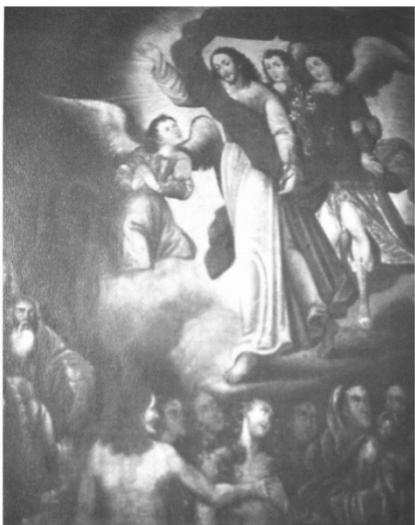


Figura 82. Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, *Descenso al Limbo*, Orden Tercera de San Francisco, Arequipa, Perú. Fotografía: ARCA 9555.

A través de nuestra investigación nos percatamos que el tema del *descensus* fue más frecuente en el arte novohispano que en el peruano. Una obra de esta segunda región la localizamos en un libro de Héctor Schenone.²⁷⁹

Cristo se encuentra descendiendo en compañía de dos seres alados que vienen detrás de él, como se alude en los apócrifos,²⁸⁰ pero no es llevado por ellos, sino que parece ir bajando por unos peldaños hasta el Infierno donde se encuentran todos los justos.²⁸¹ Jesús baja la vista para poder ver a los que allí se encuentran encerrados y eleva su palma derecha con la que parece indicarles que deben levantarse. Un halo de luz circunda a Jesús e ilumina con ella a todos los presentes, rompiendo la

interrogantes”, en *Siwo*, núm. 3, 2010, p. 245, <https://studylib.es/doc/6690722/el-descenso-de-cristo-a-los-infiernos--reflexiones--contr...> (consulta 24 de mayo 2020).

²⁷⁹ Dicha obra no aparece a color, por lo que creemos indispensable citar el análisis de Schenone: “Jesús está vestido de túnica blanca y manto rojo y porta una azucena, elemento éste que sustituye la tradicional bandera, cuyos colores, curiosamente, son los mismos del indumento. El Señor baja sobre nubes y es seguido por ángeles mientras que en la parte inferior y en el fondo del antro se ven múltiples personajes del Antiguo Testamento: Adán, Eva, David, y otros”. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 344.

²⁸⁰ También en Occidente resulta en cierto modo frecuente la presencia de ángeles como asistentes formando parte del cortejo de Cristo. García, *La Anástasis...*, p. 2.

²⁸¹ Como de hecho se menciona que hizo en los evangelios apócrifos. *Evangelio de Bartolomé*, 13-15.

oscuridad del lugar. A la derecha de Jesús hay un ángel arrodillado con las palmas en señal de oración. Éste mira directamente a Cristo y su actitud expresa regocijo.²⁸²

Por debajo de la presencia celestial se encuentran diversas personas observando la llegada de Jesús. Aunque se aprecian distintos individuos, en realidad no es posible distinguirlos. Entre la multitud se observan variadas actitudes, pero podemos decir que en su mayoría se encuentran reconfortados por la llegada de su Salvador. Cabe resaltar la diferencia de edades que muestran y que algunos llevan vestiduras y algunos parecen estar desnudos.²⁸³ Del resto del entorno no hay mucho más que decir debido a la oscuridad no solo de la pintura sino por el blanco y negro de la fotografía que la retrata.²⁸⁴

La última obra del pasaje, peruana también, representa cuatro temas distintos. En el lado izquierdo vemos el martirio de santo Tomás. Éste se encuentra arrodillado con las manos en señal de oración, mientras eleva la mirada al cielo. A ambos lados hay hombres, el de su derecha a punto de golpearlo con una vara y el de la izquierda picándolo con una lanza. Otro hombre armado cerca de éstos los ve mientras porta arco y flechas. Al fondo se observa la entrada de una ciudad.

Después vemos a santo Tomás de cuerpo entero, impávido y con la mirada elevada al cielo. Con la mano izquierda sostiene un libro y levanta la diestra con la que sostiene una lanza, que hace referencia a aquella que le arrebató la vida. Sus pies se muestran desnudos y cerca de ellos hay algunas flores esparcidas en el suelo.

Por último apreciamos una caverna sepultada bajo una montaña.²⁸⁵ No es muy claro debido a la oscuridad del recinto, pero parece que dentro de la cueva, en la parte superior, se

²⁸² Al parecer este ser angelical ya se encontraba en aquel lugar esperando la llegada de Cristo, lo cual también se relaciona con lo que mencionan las fuentes porque aluden que el arcángel Miguel fue quien le suplicó a Cristo que descendiera para rescatar a Adán y a todos los que con él se encontraban. *Evangelio de Bartolomé*, 9.

²⁸³ Es importante retomar a Louis Réau, pues al respecto indica que “en el arte bizantino, los Primeros Padres siempre están *vestidos*; en el arte de Occidente suelen aparecer *desnudos*”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 556. A diferencia de todas las obras expuestas, aquí algunos justos van desnudos y otros portan indumento.

²⁸⁴ Sin embargo, esto también podría estar directamente relacionado con las fuentes, porque refieren que a la llegada de Cristo “todos los antros oscuros del Infierno fueron iluminados”, por lo que se trataba de un lugar por demás oscuro. *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, V (XXI), 3.

²⁸⁵ Cristo descendió desde la altura hasta las partes más bajas de la tierra a causa del primero de los creados. *Declaración de José de Arimatea*, IV, 3. Por su parte, Mónica Zúñiga ofrece una gran reflexión sobre el descenso como tal y señala que “el infierno como espacio implica una degradación, un estado al cual se desciende, en un movimiento que va desde arriba abajo, y nunca al revés. Este fatalismo, aunado al tema de la

encuentran seres con garras, cuernos y colas serpentinas, posiblemente de los consortes de Satán. A la mitad de la cueva, en la parte izquierda, se ubica un ser alado con cola sujetando una especie de garfio.²⁸⁶

En la parte inferior de los Infiernos se encuentran los justos, todos ellos desnudos y sin ningún rasgo o elemento característico para poder diferenciarlos. Elevan al cielo su mirada suplicante y unen sus manos en señal de imploración. Cristo se encuentra a la derecha, sobre las puertas tumbadas del Infierno. Su cuerpo se halla flexionado hacia el frente para alcanzar a los presos y, mientras que con la diestra empuña la cruz de la resurrección, con la izquierda toma la mano del primero de los encarcelados. En sus manos y pies se logran ver los estigmas. En la parte inferior derecha de la obra hay una leyenda que dice: “DESENDIO A LOS INFIERNOS Y AL TERCERO DIA REZUSITO”. Esta frase corresponde al Credo de los Apóstoles, específicamente a la pronunciada por San Felipe.²⁸⁷

Por último, en el extremo derecho vemos a Cristo ascendiendo desde sepulcro que se encuentra completamente abierto. Él porta el estandarte de la resurrección y lo circundan halos de luz y nubes. En el piso tres guardias se hallan tumbados.



Figura 83. Anónimo, *Credo Apostólico*, s. XVIII, óleo sobre tela, iglesia de Canincunca, Cuzco, Perú.
Fotografía: ARCA 2682.

muerte lo convierte en sinónimo de desesperanza, oscuridad e inhumanidad. Bajar al infierno es caer de un estado privilegiado a uno degradado, y por lo tanto, inferior”. Zúñiga, *El descenso de Cristo...*, p. 237.

²⁸⁶ Esto parece estar directamente relacionado con las fuentes apócrifas pues según el *Evangelio de Nicodemo*, Parte II, Descendimiento de Cristo a los Infiernos, V (XXI), 1 “dijo el Infierno a sus demonios: Asegurad bien y fuertemente las puertas de bronce y los cerrojos de hierro; guardad mis cerraduras y examinad todo de pie”.

²⁸⁷ La frase completa es: “Descendió a los infiernos. Al tercer día resucitó de entre los muertos”. El Antiguo Testamento y el Arte Novohispano, *op. cit.*, p. 176. Y aunque en el lienzo se haya retratado a santo Tomás, esto debió ser por una confusión entre el nombre de los apóstoles.

La lámina que sirvió parcialmente como modelo para elaborar el lienzo peruano que acabamos de revisar es obra de Johan Sadeler I.

En el grabado Cristo se encuentra inclinado extendiendo su diestra a los justos mientras porta en su mano izquierda el estandarte de la resurrección. Su indumento es una túnica que deja al descubierto su pecho. En su testa se aprecia una aureola. A sus espaldas se hallan Adán y Eva mientras voltean para ver cómo Cristo saca al resto. Frente a él están los demás justos reconfortados por la presencia del Salvador, el primero de ellos se encuentra arrodillado besándole la mano; las contiguos a él están con las palmas en actitud de oración y los que se hallan más lejos levantan sus manos en señal de dicha. A un costado y a los pies de Jesucristo están las puertas que derribó.

En la cima de la cueva donde se ubican los encarcelados figura un ser demoníaco que se muestra frustrado al ver a Cristo sin poder hacer nada, y a la diestra de éste un esqueleto se asoma y parece expresar asombro por lo que acontece. En segundo plano en la parte derecha Jesucristo resucitado sale del sepulcro llevando en su mano derecha el estandarte de la resurrección mientras lo circundan los soldados tumbados alrededor.

Ahora bien, lo que la pintura americana retomó del grabado fue tanto la escena principal que muestra a Cristo inclinado extendiendo la mano a los justos jubilosos que se hallan en un sitio inferior mientras lleva el estandarte en la otra mano, como la escena de su propia resurrección. Lo demás claramente fueron agregados.



Figura 84. Johan Sadeler I (1550 - 1600), *The Descent of Christ into Limbo*, 16th century, *The Illustrated Bartsch 70, Part 2 (Supplement)*, pp. 83-10. Fotografía: PESSCA 724A.

Este breve repaso sobre el descenso de Cristo en la iconografía de la Nueva España y el Virreinato Peruano nos permite hacer un par de reflexiones. Es interesante observar que las obras americanas de este tema van del siglo XVI al siglo XVIII cuando en Europa, como menciona Réau, “el tema desapareció del repertorio del arte Cristiano después del siglo XVI”.²⁸⁸ Así, dos siglos después en nuestros territorios se seguía retratando aunque Héctor Schenone asegura que el tema no gozó de mucho éxito en América y que fue rara vez representado. Además aclara que “tampoco se advierte la existencia de fórmulas como en el caso del arte bizantino y medieval, sino distintas maneras de representación con elementos comunes,”²⁸⁹ tal como pudimos apreciar en las obras aquí expuestas en las que, a diferencia de las obras europeas de este tema la ausencia del Diablo es evidente²⁹⁰ pero bien cuenta con detalles en común que nos permiten distinguir el episodio. La iconografía del *descensus* condensó en pocos elementos -como la cueva, las fauces de Leviatán, los justos encarcelados- lo expuesto en las fuentes apócrifas.

²⁸⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 557. Héctor Schenone menciona que “por los nuevos aires que corrían [...] a partir del siglo XVI casi desaparece del arte europeo”. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 345.

²⁸⁹ Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 345. También Joaquín Yarza hace mención de dichos elementos: Cristo de pie, alargando la mano y los justos indiferenciados que esperan ser salvados. Cuatro en número –Adán, Eva, David y Salomón- en aras de la simetría. *Cfr.* Joaquín Yarza Luaces, “‘El descensus ad inferos’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana,” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 43, 1977, p. 138, <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2691452.pdf> (consulta 10 de enero 2021).

²⁹⁰ Aunque en las descripciones apócrifas tenga gran importancia la figura del Diablo, ya sea éste encadenado o pisado por Cristo y del mismo modo en la iconografía europea haya privado esta representación, en las obras americanas no aparece él y rara vez lo hace su cortejo. Como ejemplo europeo podemos citar: Nicolás de Verdún, *Ambón de Klosterneuburg*, 1181, abadía de Klosterneuburg (Austria). Estos elementos se fundieron o se quisieron dar a sobrentender con la figura de Leviatán o la cueva en donde se encuentran encarcelados los justos.

3.12 Tránsito de la Virgen María²⁹¹

Únicamente en los apócrifos asuncionistas se narra este acontecimiento.

Según el *Libro de san Juan Evangelista*, un día viernes María fue al sepulcro de Jesús a orar. Mientras oraba, se abrió el cielo y descendió hasta ella el arcángel Gabriel, quien le dijo: “tu oración después de atravesar los cielos, ha llegado hasta la presencia de tu Hijo y ha sido escuchada. Por lo cual abandonarás el mundo de aquí a poco y partirás, según tu petición, hacia las mansiones celestiales, al lado de tu Hijo, para vivir la vida auténtica y perenne”.²⁹²

Después de escuchar al arcángel María retornó a Belén, junto a las tres doncellas que la atendían. Les pidió un incensario, se puso a orar y le encomendó a Jesús que todos los apóstoles, sin importar que hubieran muerto o siguieran con vida, fueran a despedirla.²⁹³ Al momento Juan, que se encontraba en Éfeso, fue trasladado hasta donde estaba María. “Entonces se dirigió a mí [Juan] la santa madre de Dios, diciéndome: ‘Ponte en oración y echa incienso’.”²⁹⁴ Después de orar se escuchó una voz en el cielo, dicha voz era la señal inminente de la llegada de los demás apóstoles que se dirigían a la morada de María.

Entonces el Espíritu Santo dijo a los apóstoles: “Venid todos en alas de las nubes desde los [últimos] confines de la tierra y reuníos en la santa ciudad de Belén para asistir a la madre de Nuestro Señor Jesucristo, que está en conmoción: [llegaron] Pedro desde Roma, Pablo desde Tiberia, Tomás desde el centro de las Indias, Santiago desde Jerusalén”²⁹⁵, Marcos desde Alejandría, Mateo desde el mar y Bartolomé desde la egipcia tebaida. Por su parte, Andrés, el hermano de Pedro, y Felipe, Lucas y Simón Cananeo, juntamente con Tadeo, los cuales habían muerto ya, fueron despertados de sus sepulcros.²⁹⁶ Y, así, llegaron todos a la vez por obra del Espíritu Santo.

²⁹¹ Pio XII lo proclamó dogma en 1950.

²⁹² *Libro de san Juan Evangelista*, III.

²⁹³ En la oración, María pide a Jesús que le envíe a Juan y al resto de los apóstoles, de cualquier sitio de donde estén.

²⁹⁴ *Libro de san Juan Evangelista*, VIII.

²⁹⁵ *Ibid.*, XII.

²⁹⁶ *Ibid.*, XIII. El Espíritu Santo le dice a los apóstoles que no creyeran que había llegado el momento de la resurrección, sino que se levantaban de sus sepulcros para rendir pleitesía a la madre del Salvador, pues había llegado la hora de su partida a los cielos.

Entraron, pues, los apóstoles en donde se encontraba María, la alabaron y le dijeron que no temiera por su partida. Ella se regocijó y se incorporó en su lecho.²⁹⁷ María pidió a los apóstoles que echaran incienso y oraran. Al momento se escuchó un estruendo en el cielo y apareció un ejército de ángeles y potestades, se oyó una voz como la del Hijo del hombre y al mismo tiempo los serafines circundaron la casa donde se encontraba María juntamente con los apóstoles.

Al dejar de escucharse esa voz “apareció de repente el sol y, asimismo, la luna alrededor de la casa. Y un grupo de primogénitos de los santos se presentó en la casa donde yacía la madre del Señor para honra y gloria de ella”.²⁹⁸ En aquel momento tuvieron lugar muchos milagros, los ciegos recobraron la vista, los sordos la audición y todos los males eran sanados. Multitud de personas que se encontraban en las cercanías oyeron hablar de los portentos que se obraban en Belén por la madre del Señor así que se presentaron en su casa y con solo tocar sus muros por fuera quedaban curados de sus enfermedades. Por su parte, los sacerdotes judíos montaron en cólera al enterarse de lo que allí ocurría y exigieron al gobernador que echase fuera de Belén a María, éste se negó al principio pero después de la insistencia cedió y mandó un quiliarco²⁹⁹ contra María y los apóstoles.

El Espíritu Santo les dijo a los apóstoles y a María lo que había de suceder pero les aseguró que no debían preocuparse y agregó “yo os voy a trasladar en una nube a Jerusalén”.³⁰⁰ Y al momento fueron todos levantados por la nube y fueron llevados a Jerusalén con todo y casa. “Una vez allí, nos levantamos y estuvimos cantando himnos durante cinco días ininterrumpidamente”.³⁰¹

Al siguiente domingo María les pidió a los apóstoles que quemaran incienso porque Cristo venía ya en camino junto con un ejército de ángeles. “Y en el mismo momento se presentó Cristo sentado sobre un trono de querubines [...] Y he aquí que se irradió un efluvio resplandeciente sobre la Santa Virgen”.³⁰² Jesús se dirigió a su madre y le dijo que no temiera,

²⁹⁷ Después María se dirige a todos los apóstoles y les pide que le cuenten de qué países y latitudes ha venido cada uno cada uno de ellos responde en dónde se situaba en el momento en que el Espíritu Santo habló con ellos.

²⁹⁸ *Libro de san Juan Evangelista*, XXVII.

²⁹⁹ Militar que tenía mil hombres a su cargo.

³⁰⁰ *Libro de san Juan Evangelista*, XXXI.

³⁰¹ *Ibid.*, XXXII.

³⁰² *Ibid.*, XXXVIII.

ella lo miró y le respondió: ‘imponme, Señor, tu diestra y bendíceme’. Jesús extendió su diestra y lo hizo.

Después, Jesús se dirigió a Pedro y le dijo que había llegado el momento de la salmodia y Pedro, junto con los demás apóstoles y las potestades celestiales, respondieron el Aleluya. Entonces “un resplandor más potente que la luz nimbó la faz de la madre del Señor, y ella se levantó y fue bendiciendo con su propia mano a cada uno de los apóstoles [...] y el Señor, después de extender sus puras manos, recibió su alma santa e inmaculada”.³⁰³ Al momento de salir su alma, el lugar se inundó de una luz y un perfume inefables. Los apóstoles depositaron su cuerpo en un ataúd, y se dirigieron a Getsemaní para dejarlo en un sepulcro sin estrenar. En el camino un hombre se les apareció con la intención de tirar el féretro pero fue castigado por gracia divina. Tres días seguidos se escucharon voces de ángeles invisibles que alababan a Dios y al cesar los cantos todos cayeron en cuenta que el alma de María había sido ya trasladada al paraíso.³⁰⁴

El *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica sobre la Dormición de nuestra señora*, refiere algunas variantes. Según esta versión, cuando María iba a iniciar su tránsito a la otra vida vino un ángel ante ella y le dijo “María, levántate y toma esta palma³⁰⁵ que me ha dado el que plantó el paraíso; entrégasela a los apóstoles para que la lleven entre himnos ante ti, pues dentro de tres días vas a abandonar el cuerpo”.³⁰⁶ “Entonces María echó a andar y subió al monte de los Olivos, mientras iba brillando ante ella la luz del ángel y tenía en sus manos la palma”.³⁰⁷ Y al llegar el monte, toda la flora que ahí se encontraba se congratuló e inclinaron sus cabezas y la adoraron.

Después María volvió a su casa, entró a su habitación y guardó la palma sobre un finísimo lienzo. Al salir de su recámara llamó a una de sus doncellas y la envió para que llamara a sus parientes y a todos los que la conocían, ya que pronto iba a salir de su cuerpo para ir a su eterno descanso. Entonces María les pidió “la caridad de que permanezcáis

³⁰³ *Ibid.*, XLIV.

³⁰⁴ *Ibid.*, XLVIII.

³⁰⁵ Tal es el origen del atributo de la palma que iconográficamente identifica a los que han sufrido martirio por la fe, además que dicho símbolo proviene de una narración apócrifa. *Vid.* nota 242.

³⁰⁶ *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica. Dormición de nuestra señora, madre de Dios y siempre virgen María, escrita por Juan, arzobispo de Tesalónica*, III.

³⁰⁷ *Íd.*

conmigo estas dos noches y de que cada uno de vosotros tome una lámpara, sin que la deje apagarse durante tres días consecutivos. Yo, por mi parte -agregó- os bendeciré antes de morir”.³⁰⁸

Mientras todos se encontraban en la casa de María acompañándola y orando por ella, se presentó el apóstol Juan y María le encargó que tuviera buen recaudo con su cuerpo y que lo depositara, una vez que hubiera partido hacia las mansiones celestiales, a él solo en un sepulcro. Además le dijo “monta guardia en compañía de tus hermanos los apóstoles, a causa de los pontífices, pues les he oído decir con mis propios oídos: *Si encontramos su cuerpo, lo haremos pasto de las llamas, pues de ella nació aquel seductor*”.³⁰⁹ Después introdujo a Juan a su recámara y le dijo: “Juan, hijo mío, ves que nada poseo sobre la tierra, fuera de mi mortaja y de dos túnicas. Sábete que hay aquí dos viudas; cuando muera, pues, dales una de éstas a cada una. Después le llevó al lugar donde estaba la palma que le había sido dada por el ángel, y le dijo: Juan, hijo mío, toma esta palma para que la lleves delante de mi féretro; pues esto me ha sido ordenado”.³¹⁰

Y aconteció que momentos después de que salieron de la habitación se dejó oír un grandísimo trueno de manera que todos los que allí se encontraban se turbaron en gran manera. “Y, cuando cesó el ruido, los apóstoles fueron aterrizando a la puerta de María en alas de nubes. Venían en número de once, cada uno volando sobre una nube”.³¹¹ Y se reunieron todos y rogaron que se les diera a conocer porque habían sido congregados, Juan les contó que era porque María pronto iba a salir de su cuerpo y les pidió que no lloraran, argumentando “no sea que, viéndonos llorar los que están a su alrededor, duden acerca de la resurrección y digan: *También ellos tuvieron miedo a la muerte*”.³¹²

A la mañana siguiente, al alba, María salió de la casa y oró al Señor. Cuando hubo terminado entró de nuevo “y se tendió sobre el lecho. Pedro se sentó a su cabecera y Juan a sus pies, mientras los demás apóstoles rodeaban la cama”.³¹³

³⁰⁸ Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica. *Dormición de nuestra señora, madre de Dios y siempre virgen María, escrita por Juan, arzobispo de Tesalónica*, V.

³⁰⁹ *Ibid.*, VI.

³¹⁰ *Íd.*

³¹¹ *Ibid.*, VII.

³¹² *Ibid.*, VIII.

³¹³ *Ibid.*, XII.

“Y sobre la hora de tercia sonó un gran trueno desde el cielo y se exhaló un perfume de fragancia (tan suave), que todos los circunstantes fueron dominados por el sueño, exceptuados solamente los apóstoles y tres vírgenes, a quienes el Señor hizo velar para que dieran testimonio de los funerales de María y de su gloria”.³¹⁴ Al momento se presentó el Señor sobre unas nubes en compañía de un ejército celestial. Y Jesús mismo entró a la recámara donde se encontraba María. Al entrar saludó a todos y después a su madre, entonces María habló y le dio las gracias. “Él tomó su alma y la puso en manos de Miguel, no sin antes haberla envuelto en unos como velos, cuyo resplandor es imposible describir”.³¹⁵ Entonces el Señor encargó a Pedro que pusiera en buen recaudo el cuerpo de su madre y le indicó: “sal por el lado izquierdo de la ciudad y encontrarás un sepulcro nuevo; deposita en él el cuerpo y esperad allí, como se os he mandado”.³¹⁶

Pedro junto con los apóstoles y las vírgenes amortajaron el cuerpo de María y lo pusieron sobre el féretro. Momentos después los que habían caído presas del sueño volvieron a despertar. Después se levantaron y cargaron el féretro, sin embargo, los sacerdotes se enteraron de lo que estaba pasando y “al momento penetró Satanás en su interior y, montando en cólera, dijeron: [...] demos muerte a los apóstoles y hagamos pasto de las llamas el cuerpo que llevó (en su seno) a aquel embaucador [...] pero inmediatamente los ángeles que iban sobre las nubes les hirieron de ceguera”,³¹⁷ excepto al sumo pontífice que iba entre ellos. Éste se fue contra el féretro con la intención de destruirlo, pero de pronto, sus manos quedaron pegadas al ataúd. Por esto se puso a llorar y suplicó la ayuda de los apóstoles. Pedro entonces le dijo que fuera y depositara un ósculo en el féretro si es que verdaderamente creía en Dios. Así lo hizo y al momento quedó sanado. Cuando hubose levantado, Pedro le dio un ramito de la palma para que entrara a la ciudad y curara a aquellos que habían quedado cegados.

Los apóstoles siguieron su camino hasta que llegaron al lugar indicado y allí depositaron el cuerpo de María, junto al cual permanecieron por tres días. “Mas, cuando fuimos a abrir la sepultura con intención de venerar el precioso tabernáculo de la que es digna

³¹⁴ *Íd.*

³¹⁵ *Íd.*

³¹⁶ *Íd.*

³¹⁷ *Ibid.*, XII.

de toda alabanza, encontramos solamente los lienzos, (pues) había sido trasladado a la eterna heredad por Cristo Dios, que tomó carne de ella”.³¹⁸

La Narración del Pseudo José de Arimatea. Tránsito de la bienaventurada Virgen María comienza con la Virgen orando a su hijo, pidiéndole que le avisara con tres días de antelación cuando su alma fuera a salir de su cuerpo y encargándole que él mismo en compañía de sus ángeles la acompañaran en su camino hacia las potestades celestiales. Por ello, en la antevíspera de su deceso se presentó ante ella un ángel del Señor. Éste le entregó la palma que le había sido prometida por el Señor y ella la tomó con gratitud y gozo.

Enseguida la Virgen llamó a José el de Arimatea y a otros discípulos, así como a sus parientes y allegados, y les anunció su tránsito inminente. “Luego [...] se aseó y engalanó como una reina y quedó en espera de la llegada de su Hijo [...] tenía a su lado a tres vírgenes: Séfora, Abigea y Zael”.³¹⁹

En la hora tercia, estando María en su habitación se produjeron grandes truenos, lluvias, relámpagos y terremotos. Entonces Juan fue trasladado allí desde Éfeso y al mismo tiempo fueron llevados en una nube todos los demás discípulos ante María, “exceptuado Tomás el llamado Dídimos”.³²⁰

Llegó el domingo y “a la hora tercia, bajó Cristo acompañando de multitud de ángeles, [...] y recibió el alma de su querida madre”.³²¹ Al momento que Jesús descendió y penetró en la habitación de María sobrevino un perfume que hizo que todos los presentes cayeran sobre sus rostros.

Sin embargo, los pontífices se dieron cuenta de lo que acontecía y “en aquel momento penetró Satanás en su interior [...] así se proveyeron de armas para prender fuego al cadáver y matar a los apóstoles, pues [pensaban] que ella [María] había sido la causa de la dispersión de Israel, [que había sobrevenido] por sus propios pecados y por la confabulación de los gentiles”.³²² Pero al momento fueron cegados y sus cabezas chocaron entre sí y con los muros.

³¹⁸ *Ibid.*, XIV.

³¹⁹ *Narración del Pseudo José de Arimatea. Tránsito de la bienaventurada Virgen María*, V.

³²⁰ *Ibid.*, VII.

³²¹ *Ibid.*, XI.

³²² *Ibid.*, XIII.

Los apóstoles, por su parte, se levantaron al compás de la salmodia y dio comienzo el traslado del cuerpo desde el monte de Sión hasta el valle de Josafat. Pero he aquí que a mitad del camino se presentó ante ellos un judío de nombre Rubén con la intención de echar al suelo el féretro más, de pronto, sus manos quedaron secas hasta el codo. Después rogó a los apóstoles por su salud y para que se hiciera cristiano y después quedó curado “y se puso a besar las plantas de la Reina y de todos los santos y apóstoles”.³²³

Después los apóstoles depositaron el cadáver en el sepulcro y le rindieron toda la clase de honores. “De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles”.³²⁴

La primera obra de este pasaje que elegimos es novohispana. La misma muestra a la Virgen María en el lecho. Tiene ambas manos puestas sobre el pecho y tiene la boca entreabierta y la mirada fija en el cielo. Viste ricamente.³²⁵

A su alrededor se encuentran los apóstoles y a la cabecera diversos entes celestiales la acompañan tal como se menciona en las fuentes.³²⁶ Dos personas más, con la cabeza cubierta, están presentes, esto puede ser porque, como también refieren los evangelios apócrifos, se encontraban dos viudas en el lugar.³²⁷ Todos los apóstoles prestan atención a la Virgen en el lecho, sólo uno que se ubica al fondo eleva los ojos al cielo.

En la parte superior se ubican Cristo y Dios Padre, sentados “sobre unas nubes en compañía de un ejército celestial”.³²⁸ Dios bendice con la derecha y con la opuesta sostiene un cetro mientras recarga su brazo sobre la esfera. En su cabeza hay una aureola triangular. A su derecha figura Jesucristo, éste se inclina hacia adelante, apoyando el pie derecho sobre las cabezas de unos querubines,³²⁹ al mismo tiempo que extiende las manos para recibir el

³²³ *Ibid.*, XV.

³²⁴ *Narración del Pseudo José de Arimatea. Tránsito de la bienaventurada Virgen María*, XVI.

³²⁵ Quizá, porque como se menciona en las fuentes, “se engalanó como una reina y quedó en espera de la llegada de su Hijo. *Ibid.*, V.

³²⁶ *Libro de san Juan Evangelista*, XXXVIII.

³²⁷ Pues María encargó a Juan que entregara a dos viudas que se encontraban en su hogar dos túnicas que eran suyas, lo que puede dar luz sobre la presencia de estas dos personas. *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica. Dormición de nuestra señora, madre de Dios y siempre virgen María*, VI.

³²⁸ *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica. Dormición de nuestra señora María, escrita por Juan, Arzobispo de Tesalónica*, XII; *Narración del Pseudo José de Arimatea. Tránsito de la bienaventurada Virgen María*, XI.

³²⁹ Como refieren los evangelios que “se presentó Cristo [...] sobre un trono de querubines. *Libro de san Juan Evangelista*, XXXVIII.

alma de su madre.³³⁰ Se pueden ver los estigmas en sus manos y pies. En medio de ambos está el Espíritu Santo.



Figura 85. Antonio de Torres, *Tránsito de la Virgen María*, 1719, Museo de Guadalupe, Zacatecas, México.
Fotografía: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La segunda obra, ésta cuzqueña, muestra la habitación de la Virgen.³³¹ Se aprecian dos puertas, una cercana en la parte derecha la cual se encuentra cerrada y otra abierta del lado izquierdo, a través de la cual se ve el cielo. Esparcidas por el suelo se encuentran algunas flores. María se halla recostada en el lecho. Sus ojos parecen estar cerrados. Su expresión se muestra pasiva y tranquila. La cabecera del lecho de madera tallada cuenta con un anagrama del nombre de María y sobre éste hay una cruz a manera de ornamentación.

Rodeando el cuerpo se encuentran los apóstoles entristecidos. Juan se encuentra cerca del pie derecho de la Virgen, arrodillado en señal de oración. Otro apóstol joven, que se encuentra de pie a la altura de la mano izquierda de María, se halla leyendo un libro³³²

³³⁰ *Libro de san Juan Evangelista*, XLIV.

³³¹ Prácticamente en todos los evangelios apócrifos que tratan este episodio se menciona que María y los apóstoles se encontraban en la habitación de la Virgen. *Libro de san Juan evangelista*, XV; *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica. Dormición de nuestra señora, madre de Dios y siempre virgen María, escrita por Juan, Arzobispo de Tesalónica*, XII; *Narración del Pseudo José de Arimatea. Tránsito de la bienaventurada Virgen María*, VI.

³³² San Pedro ocupa el primer lugar sosteniendo un libro de plegarias.

mientras sostiene una larga cruz. Pedro, quien se ubica a los pies de la Virgen y sostiene otro libro a la vez que toca su pecho con la mano izquierda, parece dirigirse al hombre que tiene a su lado y que se muestra desconsolado. Del lado derecho de la Virgen, resaltan el apóstol que porta en su mano una vela y la acerca a María,³³³ y el que se encuentra a su lado con un hisopo en la mano derecha y un recipiente con agua bendita en la izquierda.

En la pintura se intentó seguir al pie de la letra el grabado de Justus Sadeler que colocamos al lado. Sólo se agregaron un par de detalles como las flores esparcidas por la habitación de María, la puerta del lado derecho o la inscripción en su cabecera, pero el añadido que más sobresale es el hombre que se encuentra a la izquierda de la cabecera y que mira directamente al espectador y es también el único que lleva la cabeza cubierta y no posee aureola, quizá se trate del donante del cuadro pues no porta ningún elemento ni su actitud va acorde con la escena. Además, el hisopo que sostiene uno de los apóstoles en el grabado es muy distinto al que se representó en el lienzo.



Figura 86. Unidentified Cuzco Artist, *The Death of the Virgin*, 18th century, Oil on canvas, Iglesia de San Juan Bautista, Huarro, Cusco, Perú.



Figura 87. Workshop of Justus Sadeler, *The Death of the Virgin*, 1578 – ca. 1620. Fotografía: PESSCA 4430A.

La siguiente obra, también cuzqueña, muestra dos momentos: el traslado del cuerpo de María al sepulcro y su entierro. Además, en la parte superior derecha se observa la entrada de una ciudad.

³³³ “San Juan porta un cirio encendido [...] que, se creía, prolongaba la vida de los agonizantes”. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 625.

En la parte central de la obra observamos la procesión fúnebre con el cuerpo de María. María se encuentra postrada en una parihuela, aparece con los brazos sobre su pecho y su rostro se muestra apacible. Llama la atención que únicamente tres o cuatro personas entre todo el tumulto porten aureolas: María, el apóstol Santiago que, a su cabecera ayuda a cargar el cuerpo, Juan que se halla caminando más adelante y al parecer Pedro, quien carga la parihuela a la altura de los pies de la Virgen, si bien su aureola parece confundirse con el grabado del vestido de María. Se muestra un número incalculable de personas que los acompañan y que se extienden desde la entrada de Jerusalén hasta prácticamente el lugar del entierro. En el lado inferior izquierdo figuran dos personas observando el traslado de María.

En la esquina superior izquierda se muestra el lugar donde fue depositado el cuerpo, una cueva funeraria cerca del huerto de Getsemaní. Por las dimensiones que ocupa este momento en la obra únicamente se puede distinguir el cuerpo resplandeciente de María ya amortajado y dos personas a sus pies y dos a la cabecera.



Figura 88. Unidentified Cuzco Artist, *The burial of the Virgin*, 18th century, Oil on canvas, Museo Casa de Murillo, La Paz, Bolivia. Fotografía: PESSCA 3862B.



Figura 89. Hieronymus Wierix (1548-1624), *The Burial of the Virgin*, 1593. Fotografía: PESSCA 3789A.

La principal diferencia entre la pintura cuzqueña y el grabado de Hieronymus Wierix que se tomó como modelo para elaborarlo es que en este último se muestra a plenitud la ciudad de donde sacaron el cuerpo de María, incluso al centro de la composición se logra apreciar la alcoba de la Virgen con ella sobre su lecho y a los apóstoles rodeándola, en cambio en la pintura solamente se aprecia la entrada de la ciudad. Sólo en el grabado se ve claramente

que han retirado la tapa del sarcófago, mientras tanto en este como en la pintura se encuentran por colocar su cuerpo en él. Otro detalle importante del grabado es que las dos personas que miran el traslado del cuerpo no poseen indumentaria llamativa, lo cual resalta en la pintura. En el arte americano rara vez figura el hombre que intentó tirar el féretro que se ha representado con mayor frecuencia en otras regiones.³³⁴



Figura 90. Unidentified Novohispanic Artist, *The Conversion of Jephonias*, 17th century, Oil on canvas. Museo Regional INAH, Tlaxcala, México. Fotografía: PESSCA 6122B.

Una pintura más del traslado de María al sepulcro muestra a la Virgen sobre la parihuela, acompañada de un gran número de personas que caminan en procesión mientras portan velas. María se encuentra vestida como la inmaculada y en su cabeza hay una corona de flores. Mientras que el grupo de personas que va delante sigue su camino, los más cercanos al féretro han detenido el paso por un evento extraordinario. En el primer plano de la obra, como se menciona en el *Libro de Juan*, observamos a un judío –que en este caso fue representado como sumo sacerdote– de rodillas. Éste, cuenta la narración apócrifa, se había ido contra la parihuela con la intención de destruirla pero, de pronto, sus manos quedaron pegadas al ataúd, tal como podemos apreciar en la pintura. Delante de él hay un hombre vestido como papa, probablemente Pedro, de pie, sosteniendo una cruz de triple travesaño mientras que con la diestra le bendice. Éste se dirige al suplicante asegurándole que si verdaderamente cree en Dios vaya y deposite un ósculo al féretro y de ese modo quedará sanado.³³⁵ Mientras tanto las personas detrás del sacerdote y aquellas que cargan la parihuela

³³⁴ Como ejemplo encontramos la obra de Taddeo di Bartolo, *The Funeral of the Virgin*, fresco, 320x345cm, 1409, Palazzo Pubblico, Siena, Italia. https://www.wga.hu/html_m/t/taddeo/funeral.html.

³³⁵ *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica sobre la Dormición de nuestra señora*, XII.

miran con asombro lo acontecido. Del entorno destaca el paisaje de pradera, una casa a lo lejos en el extremo superior derecho y algunas flores debajo del cuerpo de María. También hay una leyenda al pie de la obra pero no es posible leerla.

La siguiente obra hace referencia a la ascunción de María, en ella se muestra a los apóstoles y a algunas mujeres alrededor del féretro abierto en el cual se aprecia un lienzo blanco, lo que empata con las fuentes porque cuando los apóstoles abrieron el féretro hallaron solamente los lienzos.³³⁶ Una de la mujeres se halla arrodillada a los pies del sepulcro, elevando las manos al cielo mientras un apóstol observa atentamente al interior, seguramente con sorpresa al observar que el cuerpo de María ya no se encuentra en él.³³⁷ Los demás apóstoles, por su parte, miran atentos el camino de María hacia las moradas celestiales.

En la bóveda celeste las nubes se abren para darle paso a la Virgen en su camino al cielo. María, que se encuentra arrodillada y con las manos extendidas, es transportada por cuatro ángeles;³³⁸ dos la toman de los brazos y la levantan, mientras los que se encuentran a sus pies la cargan sobre sus espaldas. Otros seres celestiales se asoman de entre las nubes para observar la ascensión. Por encima de todos se halla un ángel más a punto de coronar a la Virgen María con una corona de flores.

³³⁶ *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica. Dormición de nuestra señora, madre de Dios y siempre virgen María, escrita por Juan, Arzobispo de Tesalónica, XIV.*

³³⁷ *Íd.* Cuando los apóstoles abrieron la sepultura con intención de venerar el precioso tabernáculo encontraron solamente los lienzos.

³³⁸ “El santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles”. *Ibid.*, XVI.



Figura 91. Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), La ascunción de la Virgen, 84 cm alto x 63 cm largo, Museo Nacional de Arte.
Fotografía: Museo Nacional de Arte.

La última obra de este apartado presenta dos momentos de una forma muy original: al fondo figura María recostada en su lecho. Cabe destacar la cruz que tiene sobre su pecho. A su izquierda se encuentran cuatro apóstoles; uno portando y acercándole una vela, otro leyendo y dos más observándola. A sus pies se halla un angelito caminando hacia la Virgen mientras señala algo a la izquierda de la cama.

En primer plano, la parte exterior de la pieza, formada por puertas que se pueden abrir y cerrar deslizándolas a izquierda y derecha, figura el sepulcro de María rodeado por los apóstoles y unas mujeres. Algunos apóstoles se hallan sorprendidos al abrir el ataúd y no encontrar el cuerpo mientras uno, en la parte derecha, parece observar el Tránsito pues con su índice señala al cielo. Por encima de ellos la Virgen se encuentra siendo transportada a las mansiones celestiales en nubes acompañada por ángeles.



Figura 92. *Dormición y Asunción de la Virgen*, Templo de la Merced, Sucre, Bolivia.
Fotografía: Marcela Corvera Poiré.

Anexo

Algunos pasajes pocas veces representados

Dentro de lo tolerantes que fueron las autoridades eclesiásticas sobre qué pasajes de los apócrifos podían retomarse para retratarse en la plástica figuran episodios mesurados, mientras los evangelios apócrifos más fantasiosos fueron prácticamente omitidos en su totalidad para su representación.

Los Evangelios Apócrifos son ingeniosos, fantasiosos e indudablemente más entretenidos que los evangelios tradicionales, pero es comprensible que la Iglesia intentara que el fiel olvidara estos insólitos y singulares relatos. Lo que la Iglesia hizo fue tolerar permisivamente algunas historias, en especial las que no comprometían la dignidad de Jesús o de la Virgen e intentar mantener los episodios demasiado fabulosos fuera de las imágenes plásticas. Esto explica la predilección por ciertas escenas apócrifas que quedaron incorporadas a los ciclos artísticos cristianos...³³⁹

En el amplio repertorio que abarcan los evangelios apócrifos del Nuevo Testamento hay muchos que nunca fueron llevados a la plástica en América. Es por eso que decidimos incorporar algunas ilustraciones europeas en las que figuran escenas muy pocas veces representadas incluso en aquellas latitudes. Agradezco enormemente a Humberto López Rubalcava por hacerme llegar dichas obras, pues sin su aportación difícilmente hubiera tenido acceso a las mismas y su valor radica justamente en que estas exponen, sin lugar a dudas, el conocimiento y ejecución no únicamente de los pasajes apócrifos más conocidos y los que fácilmente podían entremezclarse con los canónicos, sino aquellos que incluso podían comprometer la figura de Jesús. Todas las imágenes que presentamos a continuación ilustran la Biblia de Holkham.³⁴⁰

³³⁹ Patricia Grau Dieckmann, “Influencia de las historias apócrifas en el arte”, en *Mirabilia Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, núm. 1, 2001, p. 85, https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2001_06.pdf (consulta 11 de enero 2020).

³⁴⁰ Biblia londinense del siglo XIV. Contiene cerca de 230 ilustraciones que representan al Antiguo y Nuevo Testamento y relatos de los evangelios apócrifos sobre la infancia de Cristo. Está escrita en su mayor parte en francés anglo-normando. British Library, *Holkham Bible Picture Book*, Holkham Bible Picture Book - The British Library (consultado el 10 de julio 2021).

La fuente de Matarea

Debido a la cólera de Herodes la Sagrada Familia huyó de Egipto y durante su travesía, según narran las obras apócrifas, Jesús obró algunos milagros. Uno de estos fue cuando hizo brotar de un sicómoro una fuente para que María la usara para lavar su túnica.³⁴¹ “Del sudor esparcido se produjo un bálsamo para toda aquella región”.³⁴²

En la parte izquierda de la ilustración vemos el pasaje referido. María se encuentra de pie sosteniendo con ambas manos una poda de lavar. Se halla encorvada mirando hacia el suelo. Tras de ella figura un árbol y a sus pies hay un prado en donde se ubican el sicómoro y la corriente de agua que Jesús hizo brotar de éste. Entre María y el árbol se sitúa un cesto con la túnica del Niño.

El niño caído

Durante un tiempo vivió la Sagrada Familia en la ciudad de Nazaret y cierto día Jesús jugaba con algunos infantes en la terraza de una casa. Uno de los niños empujó a otro y este quedó muerto.³⁴³ Al verlo sus padres yerto reclamaron a José y a María culpando a Jesús.³⁴⁴ Ellos le preguntaron a su hijo si había sido el responsable de la muerte. Él, sin responder nada, “bajó a toda prisa de la terraza y llamó al niño por su nombre, Zenón”,³⁴⁵ éste le respondió: ' Señor ' y Jesús le preguntó si había sido él quien lo había empujado, a lo que Zenón respondió: No Señor”.³⁴⁶ Todos, incluidos los padres del difunto, se llenaron de admiración por tales acciones.

Para empezar, de acuerdo a la narración, en la parte superior se encuentra la terraza, y asomándose por una especie de barandal hay tres niños, de los cuales únicamente vemos sus rostros. El de la derecha y el del centro miran al que se ubica a la izquierda y este, a su

³⁴¹ Narración parecida a la vez que Jesús ordenó a la palma agacharse para que María tomara de sus frutos y después que brotara de ella agua para que saciara su sed. *Evangelio del Pseudo Mateo*, Parte Primera, XX, 1,2.

³⁴² *Evangelio árabe de la infancia*, XXIV.

³⁴³ *Evangelio del Pseudo Mateo*, XXXII. En el *Evangelio árabe de la infancia*, XLIV y el *Evangelio del Pseudo Tomás*, IX el niño cayó solo.

³⁴⁴ *Evangelio del Pseudo Mateo*, XXXII. En el *Evangelio árabe de la infancia*, XLIV los padres del difunto interrogan directamente a Jesús, esto, quizá, porque en el *Evangelio del Pseudo Tomás*, IX se menciona que los otros niños dejaron solo a Jesús con el difunto.

³⁴⁵ *Evangelio del Pseudo Mateo*, XXXII.

³⁴⁶ En el *Evangelio árabe de la infancia*, XLIV el niño dice que fue el Terror quien lo hizo caer.

vez, mira al suelo. Probablemente fuera este último quien empujó al niño y los otros dos lo observan con enojo por ello. Debajo de la edificación, a la derecha, figura un hombre, seguramente el padre del occiso. Sostiene en su diestra algo parecido a una copa y con la siniestra señala la desdicha del párvulo. Frente a él está una mujer, quizá su esposa, arrodillada con lanzadera en mano trabajando en un telar. La mirada de ambos muestra enfado. Bajo la terraza se encuentra el infante caído en una posición estrepitosa y con los ojos cerrados. Entre el niño y el hombre aparece Jesús, quien toma con la zurda la mano del muerto y con la diestra le indica que debe levantarse.

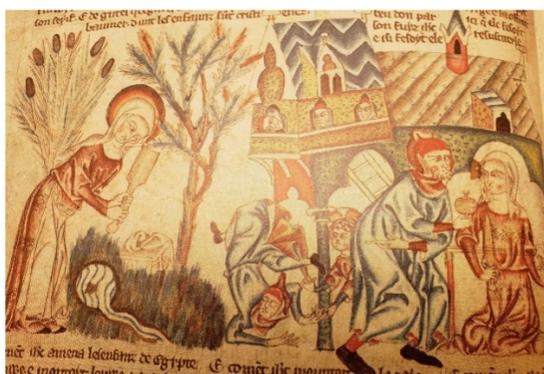


Figura 93. The Holkham Bible - A facsimile-Commentary by Michelle P. Brown, The British Library, UK, (2007), f.15 v.

El niño ahogado³⁴⁷

Estando Jesús con otros niños se juntaron para jugar cerca de un pozo, ahí uno de los niños discutió con otro y lo empujó al pozo. Todos los niños huyeron y Jesús se marchó al final a su casa. Después, los habitantes de la comarca al ir al pozo a sacar agua cayeron en cuenta del cuerpo que se encontraba ahí. Llegaron entonces los padres del niño y vieron a su hijo muerto. Ellos se dirigieron al juez por lo acontecido y él mandó a traer a los niños. Éstos le dijeron que había sido un accidente pero el juez no les creyó porque nadie había pedido auxilio y por ello ordenó que fueran todos arrojados al río. Al saber la sentencia el responsable, mintiendo, culpó a Jesús. Él se acercó al muerto “y clamó: Jonathan... abre los

³⁴⁷ Aunque referenciamos el pasaje que encontramos del niño ahogado, en realidad no es la fuente que dio origen al que aparece en la Figura 93. Aparentemente hay otro milagro relacionado pero no hemos podido localizarlo y por esa razón no aparece su análisis.

ojos y descubre a quien te precipitó en el pozo...Y Jonathan repuso, no fuiste tú Señor sino mi primo Saraka...³⁴⁸

Rayos de luz

En cierta ocasión llegó la Sagrada Familia al Cairo, a morar en un gran castillo de la residencia real. Jesús acostumbraba a salir y pasear con los niños. De igual manera los invitaba a su hogar “y los llevaba a los sitios altos del castillo, a las lumbreras y a las ventanas, por donde pasaban los rayos del sol, y les preguntaba: ¿Quién de vosotros podría rodear con sus brazos un rayo de luz, y dejarse deslizar de aquí abajo, sin hacerse el menor daño?”³⁴⁹ Entonces Jesús les pedía que lo miraran y, abrazado de los rayos solares, descendía hasta el suelo sin sufrir ningún daño.

Al centro de la imagen se observa el episodio. El sol elevado proyecta los minúsculos polvillos que llegan hasta el suelo y que forman algo parecido a una resbaladilla. Descendiendo sobre el haz está Jesús y aunque en la fuente aclara que abrazaba los rayos solares para descender, aquí aparece sentado. Con su mano derecha señala al cielo (invitando a los demás niños a hacerlo sin dañarse) y la opuesta descansa sobre su regazo. En el suelo hay dos infantes; uno que se haya tendido de espaldas, quizá porque no pudo superar el reto, mientras que el otro pareciera que sí descendió como se menciona en la narración, pues aún se encuentra abrazando los polvillos de luz con sus brazos y piernas.



Figura 94. The Holkham Bible - A facsimile- Commentary by Michelle P. Brown, The British Library, UK, (2007), f.15.v.

³⁴⁸ *Evangelio armenio de la infancia*, XXII.

³⁴⁹ *Evangelio armenio de la infancia*, XV.

Los cántaros rotos

Jesús y los cántaros es uno de los episodios que ponen en evidencia, según distintas descripciones apócrifas, las travesuras y en ocasiones lo altivo que podía llegar a ser el Niño. Éste acostumbraba conducir a los muchachos hasta el brocal de un pozo que surtía de agua a la ciudad, ahí tomaba los cántaros de los muchachos y los chocaba entre sí para romperlos para después arrojar los pedazos al agua. Por este motivo los niños temían volver a sus hogares. Jesús, entonces, se compadecía al verlos llorar y les decía que él les devolvería sus cántaros. “Después daba órdenes a los raudales de agua, y estos arrojaban de nuevo los cántaros intactos a la superficie”.³⁵⁰ Todos, por esto, quedaban asombrados.

El pasaje, que se retrata en el extremo derecho, muestra el raudal del pozo. A la derecha del mismo se encuentra Jesús y a la izquierda uno de los muchachos. El segundo, que sostiene un cántaro roto, le reclama al primero. Jesús porta en la mano izquierda un cántaro y con la otra hace un gesto indicando a las aguas que deben devolver los recipientes sin daño. A un costado del pozo se encuentran algunos de los cántaros que ya emergieron en perfecto estado.

Los niños escondidos en el horno convertidos en cabritos

Cierto día Jesús salió a la calle y al ver a unos niños jugando quiso acercarse a ellos para jugar. Ellos, al descubrirlo, se echaron a correr y se escondieron en una casa. Jesús se acercó y en la puerta del hogar donde se habían ocultado se encontraban unas mujeres. Jesús preguntó a una de ellas por los niños, pero ella le respondió que no se encontraban ahí, a lo que Jesús replicó: «¿Quiénes, pues, son estos que veis en el horno?» a lo que la mujer repuso: “son unos cabritos.” Entonces Jesús los llamó para que se congregaran alrededor de su pastor. Al pronunciar dichas palabras los niños salieron del horno convertidos en cabritos. Al ver tal hazaña las mujeres cayeron a los pies de Jesús y clamaron piedad por los muchachos, para que los regresara a su estado natural. “Dijo, pues, el Señor Jesús: «¡Muchachos, a jugar!» Y a vista de las mujeres, quedaron al momento los cabritos convertidos en muchachos”.³⁵¹

³⁵⁰ *Evangelio armenio de la infancia*, XXIII.

³⁵¹ *Evangelio árabe de la infancia*, XL.

La imagen únicamente muestra dos momentos. En la parte izquierda se observa el horno, en la entrada a uno de los infantes siendo empujado por una mujer y detrás de ésta se encuentra otra, la cual intenta cubrir lo que pasa a sus espaldas y evita que Jesús pase. Con su mirada se hace la desentendida. Jesús la toma de su manto como queriendo moverla y con la zurda hace un gesto indicando que sabe que los niños se metieron al horno. En su cara se observa molestia.



Figura 95. The Holkham Bible - A facsimile- Commentary by Michelle P. Brown, The British Library, UK, (2007), f.16.

En un segundo momento, situado a la derecha, vemos de nuevo el horno pero dentro se aprecian tres cerditos. La misma mujer que empujaba al niño ahora mira dentro del horno con asombro porque ya se han transformado e incluso introduce una mano, quizá para sacarlos. Por su parte, la mujer que impedía el paso a Jesús voltea a ver a los cerditos y acongojada une las manos.

Milagro del teñido de las telas

Un día que Jesús paseaba con otros niños se encontró con la tienda de un tintorero llamado Salem. Entró, tomó todas las prendas y las sumergió en un recipiente de azul índigo. El tintorero, al ver lo ocurrido, se puso a gritar y a reclamarle diciéndole que lo había deshonrado pues cada vecino deseaba un color en particular. Entonces Jesús replicó: «Todos los colores que quieras cambiar, yo me comprometo a cambiártelos». Y empezó a sacar del recipiente las prendas, teñidas cada una del color que necesitaba el tintorero.

En la ilustración que retrata el relato vemos al tintorero reprendiendo con enojo a Jesús; con la mano izquierda señala las prendas que se encuentran colgadas en una repisa,

mientras con la opuesta apunta a los recipientes con tintes de distinto color y le reprocha que hubiera metido todos en una misma cuba. Jesús que se encuentra frente a él parece tratar de calmarlo levantando su índice y asegurándole que cambiará su color por el que desee.

Después nos encontramos con los tres recipientes de color distinto. Jesús se halla sobre una escalera introduciendo en el azul índigo todas las prendas. Por último se ubican dos personas sacando las telas, de un color distinto cada una, del recipiente dónde Jesús las había colocado. Ambas se muestran sorprendidas e incluso una de ella levanta la diestra y mira al cielo en señal de asombro.



Figura 96. The Holkham Bible - A facsimile- Commentary by Michelle P. Brown, The British Library, UK, (2007), f.16.

Conclusiones

A lo largo de nuestro trabajo buscamos resaltar la importancia que los evangelios apócrifos tuvieron, a partir de sus representaciones plásticas, tanto en la Nueva España como en el Virreinato Peruano. Para nosotros fue sumamente ameno su estudio como sin duda lo es para los espectadores apreciar el arte que se ha gestado a partir de su contenido. En ese sentido, la búsqueda visual sobre las obras que nos correspondía fue inmensa, cientos de piezas artísticas -muy probablemente más- tienen su raíz o influencia en las historias apócrifas. Muchas de las obras halladas no nos atraían tanto por regiones geográficas como por cuestiones temporales, sin embargo existen y ello da pie a que el campo de estudio sea aún extenso. El trabajo aquí expuesto es apenas una muestra de lo que puede dar de sí como tema de investigación.

Creemos que cumplimos cabalmente con nuestro objetivo. Aunque las obras presentadas son una acotada selección de la vasta cantidad de piezas localizadas, con ellas se demostró no sólo que el influjo de las narraciones apócrifas en el arte novohispano y peruano fue amplio y que no se limitó a pocos temas, sino también que, en comparación con el arte de Europa y Medio Oriente, en realidad fueron pocos los episodios que no se plasmaron en esta parte del mundo, al menos hasta donde hemos podido indagar. Siempre que nos fue posible presentamos el grabado que dio origen a las obras americanas para observar las diferencias que podían mostrar, pues es bien conocido que en ambos virreinos las láminas jugaron un papel fundamental para la creación de obras de arte. Sin embargo, hay ejemplos concretos en los que la iconografía colonial no parece haberse guiado por estampas sino haberse desarrollado localmente a partir del conocimiento de temas o personajes, tal parecer ser el caso de los abuelos de la Virgen María, Emerenciana y Estolano. A través de las piezas artísticas de los evangelios apócrifos en los territorios que nos ocupó, ha quedado en evidencia que muchas de éstas responden a fines específicos de orden simbólico para insertar a los nuevos cristianos a la doctrina de la fe, a las costumbres y normas de la religión. Así, por ejemplo, las imágenes del tránsito de José son una clara muestra del bien morir, las de la vida de la Virgen enseñan las virtudes cardinales y teologales, etc. Estas obras en el Nuevo Mundo debieron jugar todavía un mayor papel en la doctrina cristiana ya que si incluso en Europa y Medio Oriente las fuentes apócrifas surgieron para acercar al pueblo llano a la fe

¿cuánto más no debieron ser necesarias en unas tierras en donde nada se sabía del Salvador, ni hablaban la lengua? Estas obras tienen un claro componente pedagógico que la Iglesia en América, y que incluso ya antes en el Viejo Mundo, aprovechó extensamente, de ello dan fe la multitud de obras que encontramos provenientes de la escritura apócrifa.

Nuestro objetivo al hacer el estudio no era únicamente responder si la iconografía local había bebido de las obras apócrifas sino, paralelamente, identificar la cantidad de temas que llegaron a ser representados y la manera en la que se configuraron. Así pues, al término del trabajo pudimos percatarnos que la suma de obras fue abundante y variada. No obstante, lo que más llamó nuestra atención es que en algunas de las piezas que expusimos se encuentran representaciones que al parecer no están presentes en obras conocidas del Viejo Mundo como la presentación de María a los ángeles (figura 23), el traslado al sepulcro de José (figura 79), los desposorios de Ana y Joaquín (figura 6) o detalles que no empatan ni con las fuentes apócrifas ni con los grabados, como el de la Virgen abrazando a su madre ante la entrada del templo (figura 28). Es en esos casos que notamos verdaderamente la “esencia” de los evangelios apócrifos, pues su carácter permite echar vuelo a la imaginación y seguir conjeturando sobre sus relatos ¿cómo no iban a sentir añoranza Ana y María de separarse cuando la Virgen era tan solo una niña?

Resulta evidente que a la Iglesia, que desde siempre ha hecho uso de imágenes para acercar a los fieles a la fe, le pareció conveniente incorporar a su repertorio de representaciones plásticas numerosos temas procedentes de fuentes no canónicas, de escritos extraoficiales. Empero, al parecer esta aceptación tuvo claro qué pasajes podían llevarse a la plástica y cuáles no y a pesar de que un buen número de apócrifos lograron formar parte del repertorio iconográfico de la Iglesia también hay una buena cantidad de ellos que aparentemente no lo lograron. Por ello son interesantes los casos excepcionales en los que se llegaron a configurar algunos de los episodios apócrifos más extravagantes, como los expuestos en el Anexo.

Los evangelios apócrifos forman parte de nuestra cotidianidad; se encuentran en los retablos de numerosas iglesias frente a los fieles que toman misa a diario, dan nombre a distintos recintos sagrados, se hallan presentes en la filmografía de la Sagrada Familia, forman parte de las más importantes piezas de arte en museos, galerías y colecciones privadas en todo el mundo, componen numerosos estudios sobre arte sacro, amén de otra gran cantidad

de productos que derivan de su contenido. A pesar de que los evangelios apócrifos son un conjunto de textos heterogéneos que surgieron de distintas zonas geográficas y en diferentes lenguas éstos, o al menos gran parte de ellos, se trasladaron a un lenguaje “universal”: la imagen.³⁵² El texto bíblico, las historias apócrifas y el arte pictórico se interrelacionan armoniosamente y satisfacen las necesidades discursivas de la Iglesia para con los creyentes. Tal como mencionó Carmen Bernabé, “aun antes de haber oído hablar de los apócrifos o de haber leído de ellos, la mayoría de las personas de nuestra cultura occidental ha tenido conocimiento de su contenido y ha recibido su influencia”.³⁵³

Cabe destacar que en la actualidad no nos limitamos a apreciar el dominio que han ejercido las historias apócrifas sino que continúan ampliándose. “La película *La pasión de Cristo*, de Mel Gibson, por ejemplo, no sólo se basa en tradiciones apócrifas (baste pensar en la escena del velo de la Verónica), añadidas a las de los evangelios canónicos, sino que podría ser calificada con cierto fundamento como un nuevo apócrifo”.³⁵⁴ Las nuevas formas de propagación incluidas novelas, teatro, cuentos y principalmente el cine son vehículos de transmisión idóneos tanto de los evangelios apócrifos como de los *extraños nuevos evangelios*.³⁵⁵ Esto es porque “son las nuevas representaciones de un pasado que todavía se siente operativamente presente, un pasado que todavía se recrea bajo el signo subjetivo de un identitario de memoria y no bajo una égida lejana de un discurso histórico científico”.³⁵⁶ La filmografía, en cierto sentido, desempeña hoy en día el papel de los lienzos en el pasado. Es muy pronto para saber si esta nueva ola de apócrifos también superará la barrera del tiempo y si su repercusión igualará a algunos de los episodios apócrifos más célebres, pero lo

³⁵² Como ya habíamos señalado antes en el trabajo, la capacidad de interpretar el lenguaje visual responde a factores socioculturales, aunque es importante destacar el decir de Morgan ya que argumenta que “Las imágenes también se pueden interpretar de maneras que sus creadores o usuarios originales no pretendían, sirviendo para corroborar creencias o deseos importantes para un espectador o un grupo de espectadores. En cualquier caso, una imagen es un medio visual que puede actuar como un instrumento de influencia [...] Las imágenes parecen actuar como fuentes discretas de poder que afectan a los eventos o a las personas”. Morgan, *The sacred gaze*, p. 68.

³⁵³ Bernabé, *La iconografía de los apócrifos*, p. 302.

³⁵⁴ Joseph Klauck Hans, *Los evangelios Apócrifos. Una introducción*, Trad. María del Carmen Blanco Moreno, España, Editorial Sal Terrae, 2006, p. 10.

³⁵⁵ Término utilizado por Piovanelli para referirse a nuevos contenidos contemporáneos de los apócrifos como el *Evangelio de Acuario* o *La última tentación de Cristo*, por nombrar algunos ejemplos. *Vid.* Pierluigi Piovanelli, “What Is a Christian Apocryphal Text and How Does It Work? Some Observations on Apocryphal Hermeneutics”, en *Nederlands Theologisch Tijdschrift*, núm. 59, 2005, pp. 34-39, file:///C:/Users/1/Downloads/Piovanelli_Apocryphicity_2005.pdf (consulta 2 de marzo 2020).

³⁵⁶ Piovanelli, *What Is a Christian Apocryphal...*, pp. 34 -37.

importante a destacar al respecto es que actualmente perdura el anhelo de querer conocer o inferir más acerca del Salvador y de su parentela.³⁵⁷

Los evangelios apócrifos se han ganado un lugar importante dentro de la historia del cristianismo, de la fe de los devotos y de la historia del arte. Estos -al menos la mayoría- no intentan imponer verdades ni se muestran inalterables, sino que buscan arrojar luz a interrogantes que en un primer momento no parecían tan relevantes como quiénes fueron los abuelos de Jesús o cómo fue la infancia de María, entre otras incógnitas que los arquitectos del Nuevo Testamento no se detuvieron a aclarar. Probablemente su mayor logro sea el de pasar desapercibidos para el grueso de la población, ya que al haber echado raíces tan hondo a menudo no se cuestiona que su procedencia no sea canónica, pues la piedad popular no conoce de ortodoxia, sino de fervor. Los evangelios apócrifos y sus representaciones plásticas han desempeñado un papel tan importante en la historia del cristianismo que resulta inconcebible entender la religión -con todo lo que ello implica- sin ellos.

³⁵⁷ Pierluigi Piovanelli también se detiene a aclarar una inquietud al respecto, pues en su trabajo expone que algunos estudiosos tienen la preocupación de que los nuevos evangelios apócrifos sean fruto del sensacionalismo o del interés comercial, a lo que el autor afirma atinadamente que “la literatura apócrifa proveniente de todas las épocas y latitudes es producto de estafadores sin escrúpulos, generalizar este tipo de juicio sería perfectamente injusto e inexacto”. Piovanelli, *What Is a Christian Apocryphal...*, p. 34.

Bibliografía

- Arte y hagiografía, siglos XVI-XX*, Ed. Eugenio Martín Torres Torres, tomo V, Colombia, Ediciones USTA, 2019, ils.
- Alcalde Arenzana Miguel Ángel, “La Navidad en los evangelios apócrifos y su repercusión artística”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, España, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pp. 207-232.
- Angulo Íñiguez Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, México, UNAM-Instituto de Estudios y documentos históricos, 2ª ed., T. 2, 1982, ils.
- Carmona Muela Juan, *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*, España, Akal, 2008, 189 pp, ils.
- _____, *Iconografía de los santos*, España, Akal, 2008, 472 pp, ils.
- Carter Joseph, *Evangelios Apócrifos*, España, Editorial Sirio, 6ª ed., 2005, 341 pp.
- Corvera Poiré Marcela, “Introducción”, en Juan Molano. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, Trad. del latín de Bulmaro Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, 295 pp.
- Diccionario de la Biblia*. Edición castellana preparada por el R.P Serafín de Ausejo, Barcelona, Editorial Herder, 2000, 2126 pp.
- El museo de Cora: mosaicos y frescos*, arqueólogo: Ilhan Aksit, Aksit, 2010, 155 pp, ils.
- Evangelios Apócrifos*, Introducción de Daniel Rops, Trad. Aurelio de Santos, México, Porrúa, 2016, 212 pp.
- Fradejas Lebrero José, *Los evangelios apócrifos en la literatura española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, 610 pp.
- Ferguson George, *Signs and Symbols in Christian Art*, A Hesperides Book, New York, Oxford University Press, 1961, 304pp.
- Freedberg David, *El poder de las imágenes*, Trads: Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé, Madrid, Cátedra, 1992, ils, 496 pp.

- García Cantia Bedia, “La iconografía de la natividad en el arte bizantino según los evangelios apócrifos”, Grado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cantabria, 2018, 52 pp.
- Grabar André, *El primer arte cristiano*, Trad. Luis Hernández Alfonso, España, Aguilar, 1967, 326 pp, ils.
- _____, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Trad. Francisco Díez del Corral, Madrid, Alianza, 1985, 344 pp, ils.
- Klauck Hans Joseph, *Los evangelios Apócrifos. Una introducción*, Trad. María del Carmen Blanco Moreno, España, Editorial Sal Terrae, 2006, 344 pp.
- Los evangelios apócrifos*, Estudios introductorios y versiones de los textos originales por Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, 415 pp.
- Los evangelios apócrifos*, Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero, 9ª edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.
- Los evangelios apócrifos. Origen – Carácter – Valor*. Actas de las V Jornadas Universitarias de Cultura Humanista en Montserrat, Pius-Ramón Tragán (Ed.), España, Verbo Divino, 2010, 318 pp.
- Maza Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 252 pp.
- Mesa José de y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americana, 1962, 191 pp.
- Morgan David, *The sacred gaze: religious visual culture in theory and practice*, United States, University of California Press, 2005, ils, 318pp.
- Museo de Arte de Lima, *El arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte de Lima*, Museo de Arte de Lima, 2001, 228 pp, ils.
- Museo de El Carmen, *Catálogo de pintura del museo de El Carmen*, Probusa, 1987, 135 pp, ils.
- Museo de la Basílica de Guadalupe, *El Divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, 2001, ils, 267pp.
- Pacheco Francisco, *Arte de la pintura. Su antigüedad y sus grandezas*, por Simon Faxardo, Sevilla, 1649, 641 pp.

- Pierce Donna, *Painting a new world: Mexican art and life 1521-1821*, Denver: Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, 2004, 327 pp, ils.
- Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*, Eds: Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, Madrid, El Viso, 2014, ils, 477pp.
- Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica: 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez, Cátedra, 1995, pp. 444.
- Piñero Antonio, “Las otras vidas de Jesús. Evangelios Apócrifos”, en *National Geographic, Historia*, núm. 48, pp. 56-67.
- Ramón Gutiérrez Conicet, “Trasculturación en el arte americano”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica: 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez, Cátedra, 1995, pp. 11–24.
- Réau Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, Tomo 1, Vol. 2, Trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, 782 pp.
- Reina-Valera, *Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Salt Lake City, Utah, E.U.A., 2009.
- Sánchez Sánchez Juan Ángel, “La importancia de la correcta lectura de las fuentes escritas y su influencia en las representaciones artísticas. Discurso iconográfico de ‘La Sagrada Parentela’,” Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València, 2016, 55 pp.
- Santos Otero Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 9ª ed., 2005, 415 pp, ils.
- Stastny Francisco, *Breve historia del arte en el Perú: La pintura precolombina, colonial y republicana*, Lima, editorial Universo, 1ª ed., 1967, 57 pp.
- _____, “Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano”, en *La tradición clásica en el Perú virreinal*, Teodoro Hampe Martínez (comp.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Stastny Mosberg, *Estudios de arte colonial*, edición a cargo de Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro Fuchs, Lima, Museo de Arte de Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, vol. 1, 2013, 412 pp.

- Schenone Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Argentina, Fundación Tarea, 1ª ed., 1998, 363 pp, ils.
- _____, *Iconografía del arte colonial. Los Santos. vol. 1 y 2*, Argentina, Fundación Tarea, 1ª ed., 1992, ils.
- _____, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008, 636 pp, ils.
- Stratton Suzanne, *The Virgin, saints, and angels: South American paintings 1600-1825*, Italy; Stanford, California, Skira, 2006, ils, 231pp.
- Toussaint Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 309 pp, ils.
- Vallejo José Ignacio, *Vida del señor San José dignísimo esposa de la Virgen María y padre putativo de Jesús*, México, Imprenta de J. M. Lara, 3ª ed., 1845, 340 pp.
- Vargaslugo Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1992, 178 pp.
- _____, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, 553 pp, ils.
- Vargaslugo Elisa y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y su obra. tomo III y IV*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, 551 pp, ils.
- Vielhauer Philipp, *Historia de la literatura cristiana primitiva: introducción al Nuevo Testamento, los apócrifos y los padres apostólicos*, traductores: Manuel Olasagasti, Antonio Piñero y Senén Vidal, España, Ediciones Sígueme, 2ª ed., 2003, 865 pp.
- VoráGINE Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción del latín: fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, vol. 2, 1982.

Recursos electrónicos

- Acevedo de la Morena Diego, “La Virgen de los Carmelitas del Museo Lázaro Galdiano: cuestiones sobre iconografía y autoría”, en *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, núm. 6, 2019, pp, 81-97, <https://doi.org/10.25293/philostrato.2019.09> (consulta 20 octubre 2020).

- Alegre Xavier, “Evangelios apócrifos y gnosticismo”, en *Revista Latinoamericana de Teología*, núm. 73, 2008, pp, 87-108, Evangelios apócrifos y gnosticismo (redicces.org.sv) (consulta 4 de junio 2020).
- Cantera Montenegro Jesús, “La figura de San José en el Arte”, en *Mirabilia Ars*, núm. 1, Jun-Dez 2014, pp, 35-94, https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/01-03ars_0.pdf (consulta 12 de abril 2020).
- Córdova Durana Arturo y Mauleón Rodríguez Gustavo, “Arquitectura Religiosa en Atlixco”, en *Atlixco Patrimonio y Sociedad*, http://transparencia.atlixco.gob.mx/Atlixco/ViejasLeyes/Articulo-11-y-17/informacion_relevante_y_de_interes_publico/informacion_turistica.pdf (consulta 25 de mayo 2020).
- Cuadriello Jaime, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias” en: *Memoria MUNAL*, num. 1, México: Museo nacional de Arte, 1989, pp. 5-33. https://www.academia.edu/40264783/_San_José_en_tierra_de_gentiles_ministro_de_Egipto_y_virrey_de_las_Indias_en_Memoria_MUNAL_número_1_México_Museo_nacional_de_Arte_1989_pp_5_33
- De Arriba Cantero Sandra, “La imagen de San José en la Natividad: Una evolución iconográfica”, en *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords), España, 2009, pp, 499-510, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3040953.pdf> (consulta 15 de mayo 2020).
- Doménech García Sergi, “La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, núm. 1, enero-junio 2014, pp. 53-76. <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/313/316> (consulta 10 de mayo 2022).
- El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala, Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indár, 1847, 437 pp, El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento: Concilio de Trento (1545-1563) : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive (consulta 13 de enero 2020).

- English Frazer Margaret, “Hades Stabbed by the Cross of Christ” en *Metropolitan Museum Journal*, vol. 9, 1974, pp, 153-161, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/1512660> (consulta 29 de noviembre 2020).
- Faci Roque Alberto, *Carmelo esmaltado con tantas brillantes estrellas, quantas flores terceras...*, Zaragoza, España, Biblioteca Digital de Castilla y León, 1743, <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=17017>
- García García Francisco de Asía, “La Anástasis – Descenso a los infiernos”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, núm. 6, 2011, pp, 1-17, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20Anástasis.pdf> (consulta 9 de abril 2020).
- García Sáiz Ma. Concepción, “El arte colonial peruano y la bibliografía especializada de una década. 1980-1990”, en *Artículos, Notas y Documentos*, núm. 1, 1991, pp, 109-122, <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra17/ra-17-1991-04.pdf> (consulta 6 de enero 2020).
- González Hernando Irene, “El nacimiento de Cristo”, en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 2, núm. 4, España, 2010, pp, 41-59, [https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nacimiento-de-cristo_\(consulta](https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nacimiento-de-cristo_(consulta) 12 de febrero 2020).
- Grau Dieckmann Patricia, “Textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos”, en *Acta Scientiarum. Education*, vol. 33, núm. 2, julio-diciembre 2011, pp, 165-174, https://www.researchgate.net/publication/270086786_Textos_apocrifos_determinantes_de_repertorios_plasticos_cristianos (consulta 14 de enero 2020).
- _____, “Influencia de las historias apócrifas en el arte”, en *Mirabilia Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, núm. 1, 2001, pp, 72-86, [https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2001_06.pdf_\(consulta](https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2001_06.pdf_(consulta) 11 de enero 2020).
- _____, “Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en al arte de los siglos V-XV”, en *Eikón Imago*, vol. 1, núm. 2, 2012, pp, 73-130,

- <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/24/pdf> (consulta 10 de febrero 2020).
- _____, “Los perfumes en el cristianismo” (modificado y ampliado), en *Arqueología, Historia y viajes sobre el mundo Medieval*, núm. 30, junio 2009, pp, 75-92, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2226960.pdf> (consulta 7 de enero 2020).
- _____, “Una iconografía polémica: los magos de Oriente”, en *Mirabilia Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, núm. 2, 2002, pp, 102-123, <https://ddd.uab.cat/record/112655> (consulta 29 de enero 2020).
- Manzi Ofelia y Grau Dieckmann Patricia, “La imagen como instrumento de dominación”, en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad de Tucumán, 2007, 13 pp, <http://cdsa.academica.org/000-108/123.pdf> (consulta 3 de febrero de 2020).
- _____, “Los textos apócrifos en la iconografía cristiana”, en *Mirabilia – Revista eletrônica de História Antiga e Medieval*, núm. 6, 2006, pp, 20-33, <https://ddd.uab.cat/record/112046> (consulta 22 de enero 2020).
- Jesús nazareno y rescatado de medinaceli*, Actas del VI Congreso Nacional Cuenca, 15 y 16 de abril de 2005, Antonio Martínez de la Presa y Carmen Vázquez Varela (coords), España, Universidad de Castilla, 2005, pp, 141-161, https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/3577/fi_1389344889-jcvizuite.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulta 6 de abril 2020).
- La leyenda de oro para cada día del año. Vida de todos los santos que venera la Iglesia*, Barcelona, Tomo I, Librería de Razola, 1844, 542 pp, http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/FONDO_ANTIGUO/1263394xt_1.pdf (consulta 10 de abril 2020).
- Lowden John, “The Beginnings of Biblical Illustration”, pp. 117-134, en *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, Ed. Eva R. Hoffmann, Oxford, 2007, 448pp. https://www.academia.edu/40307357/The_Beginnings_of_Biblical_Illustration (consulta 13 de abril de 2022).
- Martínez Carretero Ismael, “Santos legendarios del Carmelo e iconografía”, en *El culto a los santos*, España, Ediciones Escorialenses, 2008, pp, 393-416,

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2833406.pdf> (consulta 30 de marzo 2020).

_____, “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”, En *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM* (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, 2012, pp, 771-790, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4064164.pdf> (consulta 26 de agosto 2020).

Montaner, Emilia, “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, en *Criticón*, N°. 55, 1992, pp, 5-14, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/12523> (consulta 8 de diciembre 2019).

Ojeda Di Ninno Almerindo, “Fuentes Grabadas y Análisis Iconográfico del Arte Colonial. Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial”, en *PESSCA*, s.e, s.f., https://www.academia.edu/37960203/_Fuentes_Grabadas_y_An%C3%A1lisis_Iconogr%C3%A1fico_del_Arte_Colonial_?auto=download (consulta 26 de noviembre 2019).

Piovanelli Pierluigi, “What Is a Christian Apocryphal Text and How Does It Work? Some Observations on Apocryphal Hermeneutics”, en *Nederlands Theologisch Tijdschrift*, núm. 59, 2005, pp, 31-40, file:///C:/Users/1/Downloads/Piovanelli_Apocryphicity_2005.pdf (consulta 2 de marzo 2020).

Rodríguez Nóbrega Janeth, “La imagen en el barroco: educación, propaganda y devoción”, en *Escritos en arte, estética y cultura. II etapa*, núm. 11-12, enero-diciembre 1999, pp, 111-142, https://www.researchgate.net/publication/323428535_La_imagen_en_el_barroco_educacion_propaganda_y_devocion (consulta 22 de diciembre 2019).

Rubial García Antonio, “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo «burgueses» en Nueva España entre finales del siglo XVII y principios del XVIII”, en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 56, 2017, pp. 1-25. www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/novohispana.html

- Salvador González José María, “Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, en *Anales de Historia del Arte*, núm. 21, 2011, pp, 9-52, (PDF) Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias | José María SALVADOR-GONZALEZ - Academia.edu (consulta 14 de julio 2020).
- Sánchez Luna José Antonio, “Manuscritos medievales iluminados, una iluminación para la Edad Media” en Biblioteca Universitaria, México, vol. 19, núm. 1, julio-diciembre, 2016, pp. 73-89. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28547732007>
- Sen Felipe, *Apócrifos del Nuevo Testamento y la literatura cristiana primitiva*, Madrid, Universidad Complutense, Asociación Española de Orientalistas XXXIX, 2003, pp, 203-215, <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/apcrifos-del-nuevo-testamento-y-la-literatura-cristiana-primitiva-0/> (consulta 6 de mayo 2020).
- Vargaslugo Elisa, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM*, vol. 13, núm. 50, 1982, pp, 61-76, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1982.50tomo1.1141> (consulta 16 de agosto 2020).
- _____, “Un retablo del siglo XVII”, en *Conciencia y autenticidad históricas Escritos en homenaje a Edmundo O’ Gorman*, 1968, pp, 399-406, https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/114/114_04_26_Retablo.pdf (consulta 8 de noviembre 2020).
- Vences Magdalena, un triunfo de la contrarreforma: la devoción a Nuestra Señora de la Presentación en Ecuador, en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*. Num. 54, enero-abril 2003, pp. 83-100. https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_54_83-100.pdf (consulta 4 de mayo 2022).
- Verdi Sulca, José Luiz, “Gálatas 5,1-6: La Vida en El Espíritu Una práctica de la libertad frente al carácter esclavizante de la ley. La Carta de Pablo a los Gálatas”, en *Revista de Interpretación Bíblica Latino-Americana*, núm. 76, 2017/3, 189 pp, <http://www.centrobiblicoquito.org/images/ribla/76.pdf> (consulta 30 de mayo 2020).
- Wuffarden Luis Eduardo, “Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú”, en *Histórica*, vol. 32, núm. 1, pp, 161-170,

http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/157__(consulta 12 de marzo 2020).

Yarza Luaces Joaquín, “El descensus ad inferos’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 43, 1977, pp, 135-146. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2691452.pdf> (consulta 10 de enero 2021).

Zúñiga R. Mónica, “El descenso de Cristo a los infiernos: reflexiones, contrastes, símbolos e interrogantes”, en *Siwo*, núm. 3, 2010, pp, 225-252, <https://studylib.es/doc/6690722/el-descenso-de-cristo-a-los-infiernos--reflexiones--contr...> (consulta 24 de mayo 2020).

Tabla de contenidos

Autor	Título	Año	Soporte/ técnica	Lugar	Imagen
Cayetano de Sigüenza (arquitecto)	San Estolano	Siglo XVIII	Madera tallada y dorada	Iglesia de Santa Prisca, Taxco, Guerrero, México	
Cayetano de Sigüenza (arquitecto)	Santa Emerenciana	Siglo XVIII	Madera tallada y dorada	Iglesia de Santa Prisca, Taxco, Guerrero, México	
Anónimo	San Estolano	s/f	Óleo sobre tela	Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México	
Anónimo	Santa Emerenciana	s/f	Óleo sobre tela	Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México	
Juan Sánchez Salmerón	Desposorios de San Joaquín y Santa Ana	1666-1668		Catedral Metropolitana, Ciudad de México	
Anónimo	Expulsión de Joaquín y Ana del templo	s/f		Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México	

Cristóbal de Villalpando	Expulsión de San Joaquín del templo	Ca. 1649-1714		Templo de San Felipe de Neri, La Profesa, Ciudad de México	
Cristóbal de Villalpando	La anunciación a santa Ana	Ca. 1649-1714		Templo de San Felipe de Neri, La Profesa, Ciudad de México	
Anónimo	Anunciación a san Joaquín	s/f	Óleo sobre tela	Monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú	
Albrecht Dürer	The Annunciation to Joachim	Ca. 1471-1528		Metropolitan Museum of Art Website	
Anónimo	Encuentro ante la puerta dorada	s/f	Óleo sobre tela	Monasterio Santa Catalina, Arequipa, Perú	
Albrecht Dürer	The Embrace at the Golden Gate	Ca. 1471-1528		Metropolitan Museum of Art Website	
Anónimo novohispano	Abrazo ante la Puerta Dorada, Tabla	s/f	Tabla Enconchada	Museo de América	

Anónimo	La Concepción de Santa Ana	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia de Chincheros, Cuzco, Perú	
Anónimo	The Birth of the Virgin	18th century	Oil on canvas		
Cornelis Cort	The Birth of the Virgin	1568		Rijksmuseum Website	
Anónimo	Natividad de la Virgen	s/f	Óleo sobre tela	Seminario Arquidiocesano, de Chihuahua, Chihuahua México	
Cristóbal de Villalpando	Purificación de santa Ana	Ca. (1675-1714)	Óleo sobre tela	Iglesia de san Miguel, San Miguel Allende, Guanajuato, México	
Anónimo	Santa Ana amamantando a la Virgen niña	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú	

Anónimo	Adoración de la Virgen Niña	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia de Chincheros, Cuzco, Perú	
Anónimo	La Virgen niña aprende a caminar	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú	
Anónimo	Presentación de la Virgen	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia de Chincheros, Cuzco, Perú	
Anónimo	[María rezando en el templo]	s/f		Ex convento de San Francisco, Atlixco, Puebla, México	
Cristóbal Lozano	The Education of the Virgin	18th century	Oil on canvas	Juan de Aliaga Collection	
Anónimo	Camino al templo	s/f	Óleo sobre tela	Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México	
Gaspar de Figueroa	Virgen niña con Joaquín y Ana	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia San Diego, Bogotá, Colombia	

Anónimo	La Virgen se despide de sus padres cuando la llevan al templo	s/f		Las Monjas, San Miguel de Allende, Guanajuato, México	
Anónimo	La presentación en el templo	Primera mitad del siglo XVIII	Óleo sobre lienzo	Palacio Arzobispal de Lima, Perú	
Adriaen Collaert	The Presentation of the Virgin to the Temple	Ca. 1589		British Museum Website	
Unidentified Cuzco Artist	The education of the Virgin	18th century	Oil on canvas	Templo Parroquial San Juan Bautista, Huaro, Cuzco, Perú	
Unidentified Novohispanic Artist	The Education of the Virgin	Late 17th century or early 18th century	Oil and mother-of-pearl on panel. Enconchado	County Museum of Art, Los Ángeles, California, USA	
Karel van Mallery	The education of the Virgin	s/f	Engraving . Plate 4/23 of a series on The Life of the Virgin	Biblioteca Digital Hispánica/Biblioteca Nacional de España	
Anónimo	[María en compañía de ángeles durante su estancia en el templo]	s/f		Ex convento de San Francisco, Atlixco, Puebla, México	

Anónimo	Muerte de santa Ana	s/f		Parroquia de San José, Puebla, Puebla, México	
Anónimo	Oración de los sacerdotes y elección de José como esposo de María	s/f	Óleo sobre lienzo	Patrimonio Artístico de la Iglesia Católica del Perú	
Francisco de León	Desposorios	Siglo XVIII	Óleo sobre tela	Casa de la Cultura (antes en la iglesia del Carmen), San Luis Potosí, San Luis Potosí, México	
Schelte Adamsz	The Wedding of the Virgin	s/f		Rijksmuseum Website	
Anónimo	Desposorios y pretendientes con sus varas al fondo	s/f		Patrimonio de la Iglesia Católica del Perú	
Unidentified Quito Artist	The Wedding of the Virgin	18th century	Oil on canvas	Iglesia de la Compañía, Quito, Ecuador	
Georg Kilian	The Wedding of the Virgin	18th century			

Anónimo	Los desposorios	s/f	Óleo sobre tela	Iglesia de san Miguel, Guanajuato, México	
Unidentified Cuzco Artist	The young Virgin sewing	18th century	Oil on canvas	Paradero desconocido	
Hieronymus Wierix	The young Virgin sewing	Ca. (1553-1619)		British Museum Website	
Anónimo	Anunciación	Siglo XVI	Óleo sobre madera	Templo de San Agustín, Acolman, Estado de México, México	
Domenico Tibaldi ca.	The Annunciation	Ca. (1541-1583)			
Francisco Javier Cortés	La Anunciación	18th century	Oil on canvas	Museo del Convento de los Descalzos, Lima, Peru	
Gottfried Bernhard Göz	Annuntiatio	ca. 1750			

Anónimo	Sueño y arrepentimiento de José	Siglo XVIII	Enconchado sobre tabla	Museo del Prado, Madrid	
Anónimo	San José ante la Virgen María	Siglo XVIII	Óleo sobre tela	Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México	
Anónimo	La Sagrada Familia camino a empadronarse	s/f		Arzobispado de Cuzco, Perú	
Hieronymus Wierix	The Arrival in Bethlehem			British Museum	
Anónimo	La posada	s/f	Óleo sobre tela	Catedral de Puebla, Capilla Ochavo, Puebla, México	
José de Páez	Escudo de la Adoración	s/f	Óleo sobre cobre	Los Angeles County	
Anónimo	Adoración de los pastores y de los ángeles	s/f		Colección particular	

Anónimo	Adoración de los ángeles y de los pastores	s/f		Museo de Santa Teresa, Potosí, Bolivia	
Johan Sadeler I	Adoration of the Shepherds	Ca. (1550-1600)			
Simón Pereyans	Adoración de los reyes	Siglo XVI	Óleo/tela	Retablo mayor Convento de san Miguel, Huejotzingo, Puebla, México	
Johan Sadeler I	Adoration of the Magi	1581		Rijksmuseum Website	
Anónimo cuzqueño	Adoración de los Reyes Magos	Ca. 1700,	Óleo sobre tela	Museo de Arte de Lima, Lima, Perú	
Paulus Pontius	The Adoration of the Magi	1631			
Anónimo	Circuncisión en la cueva	s/f		Museo sobre Monte, Córdoba, Argentina	

Anónimo	La Circuncisión del Señor	s/f		Museo del Carmen de San Ángel, Ciudad de México, México	
José de Ibarra	Descanso durante la huida a Egipto		Óleo sobre tela	Museo de Guadalupe, Zacatecas, México	
Unidentified Cuzco Artist	Rest on the Flight to Egypt	18th century	Oil on canvas	Iglesia de San Juan Bautista, Huaró, Cusco, Perú	
Schelte Adamsz à Bolswert	Rest on the Flight to Egypt	s/f		Metropolitan Museum Website	
Melchor Pérez de Holguín	Descanso durante la huida a Egipto	s/f		<i>Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia</i>	
Unidentified Cuzco Artist	The Flight to Egypt	18th century	Oil on canvas	Arnold Zingg Collection, Caracas, Venezuela	
Johan Sadeler I	The Flight to Egypt	16th century		Published in Cologne cum priuil	
Anónimo	Huida a Egipto		Óleo sobre tela	Templo de San Francisco, Guanajuato, México	

Anónimo	Jesús con los cántaros de agua rotos,	s/f	Óleo sobre tela	Catedral Metropolitana, Ciudad de México	
The Holkham Bible - A facsimile-	Fuente de Matarea y El niño caído			The British Library, UK	
The Holkham Bible - A facsimile-	El niño ahogado, Rayos de luz y Los cántaros rotos			The British Library, UK	
The Holkham Bible - A facsimile-	Los niños escondidos en el horno convertidos en cerditos			The British Library, UK	
The Holkham Bible - A facsimile-	Milagro del teñido de las telas			The British Library, UK	
Cuzco School	The Hidden Life of Christ	18th century	Oil on canvas	The, Francisco Yábar Collection, Lima, Peru	
Joseph Sebastian and Johann Baptist	The Hidden Life of Christ	s/f			
Juan Tinoco Rodríguez	Taller de San José	1702	Óleo/tela	Parroquia de Santa María Magdalena, sacristía, San Martín Texmelucan, Puebla, México	

Juan Correa (atribución)	Muerte de San José	Siglo XVII	Óleo/tela	Museo Regional de Querétaro, México	
Francisco Javier Cortés	Muerte de san José		Óleo sobre tela	Convento de san Francisco, Lima, Perú	
Unidentified Cuzco Artist	The Dormition of Saint Joseph	18th century	Oil on canvas	Iglesia de Todos los Santos, Huanquite, Cusco, Perú	
Workshop of Theodore Galle, 1581-1633	Dormition of Saint Joseph			Rijksmuseum Website	
Anónimo	Entierro de San José		Óleo sobre tela	Convento de San Gabriel, Cholula, Puebla, México	
Anónimo	Jesús descende al limbo	Siglo XVI	Mural, claustro bajo	Convento de Santa María Magdalena, Tepetlaoxtoc, Estado de México, México	
Anónimo	Credo	Siglo XVII	Óleo/cobre	Colección particular, México	

Anónimo cuzqueño	Descenso al Limbo	siglo XVIII		Orden Tercera de San Francisco, Arequipa, Perú	
Anónimo	Credo Apostólico	S. XVIII	Óleo sobre tela	Iglesia de Canincunca, Cuzco, Perú	
Johan Sadeler I	The Descent of Christ into Limbo	16th century		The Illustrated Bartsch 70	
Antonio de Torres	Tránsito de la Virgen María	1719		Museo de Guadalupe, Zacatecas, México	
Unidentified Cuzco Artist,	Death of the Virgin	18th century	Oil on canvas	Iglesia de San Juan Bautista, Huaró, Cusco, Perú	
Workshop of Justus Sadeler	The Death of the Virgin	s/f			
Unidentified Cuzco Artist	The burial of the Virgin	18th century	Oil on canvas	Museo Casa de Murillo, La Paz, Bolivia	
Unidentified Novohispanic Artist	The Conversion of Jephonias	7th century	Oil on canvas.	Museo Regional INAH, Tlaxcala, México	

Hieronymus Wierix	The Burial of the Virgin	1593			
Juan Rodríguez Juárez	La asunción de la Virgen	s/f		Museo Nacional de Arte	
Anónimo	Dormición y Asunción de la Virgen	s/f		Templo de la Merced, Sucre, Bolivia	