

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica
Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der iberischen Halbinsel

MIRADAS 05 (2022)

Número monográfico: Cuerpos/modas en las Américas 1

Themenheft: Körper/Moden in den Américas 1

Los desposorios místicos de Cristo y un alma / Mysthische Hochzeit
Christi und einer Seele

Sección / Rubrik: Obras para recordar / Kunstwerke fürs Gedächtnis

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87795>

Licencia / Lizenz: CC BY NC ND

Autor*a / Autor*in: Mtra. Brianna Cano Díaz, Especialista en Historia del Arte,
UNAM, México

Email: b.canodiaz@gmail.com

Traducción / Übersetzung: Franziska Neff, Instituto de Investigaciones
Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por / herausgegeben von: Franziska Neff; Miriam Oesterreich;

Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by University Library Heidelberg

Sugerencia de citación / Zitiervorschlag:

Cano Díaz, Brianna. “Los desposorios místicos de Cristo y un alma”

Número monográfico *Cuerpos/modas en las Américas 1*, editado por

Franziska Neff y Miriam Oesterreich. *MIRADAS – Revista de Historia del*

Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica 5 (2022): 182-190,

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87795>.



Los desposorios místicos de Cristo y un alma Mysthische Hochzeit Christi und einer Seele

*Autor*a no identificado*a*
Siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 165 x 130 cm
Museo de Arte Religioso Ex-Convento
de Santa Mónica, INAH, Puebla, México.
© Instituto Nacional de Antropología e Historia

*Unbekannte*r Maler*in*
18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand,
165 x 130 cm, Museo de Arte Religioso Ex-Convento
de Santa Mónica, INAH, Puebla, Mexiko.
© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Al centro de la escena, dos personajes parecen flotar con paso ligero sobre una peculiar alfombra de colores, mientras un suave viento anima sus ropajes. Uno de ellos, Dios hijo, envuelto en túnica gris y manto azul, ambos con cintilla en color dorado, sostiene contra su pecho un corazón –símbolo y expresión de la pasión junto con las llagas en pies y manos– mientras con la mano derecha y en gesto de recibimiento sostiene la mano derecha de la bien amada, identificada como un *Anima* o Alma, gracias al cartel sobre su figura.

Esta última, el Alma, sobresale en la escena por la fastuosidad de sus ropajes: una saya en color blanco satinado, con ornamentaciones vegetales en color salmón y corpiño debajo, de cadera baja en “v”, el cual crea un efecto que alarga la cintura, ceñida por un cinturón dorado con incrustaciones de piedras preciosas. Sobre sus hombros, una capa brocada con tramados vegetales en color azul celeste –anudada con un broche de oro, también con incrustaciones de piedras preciosas– se muestra al espectador gracias al suave y dulce gesto de la amada, quien la extiende sobre su pierna en marcha. Su larga y ondulada cabellera en tono castaño, ostenta una corona de rosas rojas y azucenas, entre las que se asoma una pequeña tiara de oro a juego con el cinturón y el broche. Finalmente, un collar de perlas y un juego de pendientes completan el atavío.

Entre los invitados a la ceremonia las tres virtudes teologales *charitas*, *fides*,

Im Zentrum der Szene scheinen zwei Figuren leichten Schrittes auf einem auffälligen farbigen Teppich zu schweben, während ein sanfter Wind ihre Kleidung bauscht. Einer von ihnen, Gott, der Sohn, in eine graue Tunika und einen blauen Umhang gehüllt, beide mit goldfarbener Borte versehen, hält ein Herz an seine Brust – Symbol und Ausdruck der Passion zusammen mit den Wundmalen an Händen und Füßen –, während er mit seiner rechten Hand und einladender Geste die rechte Hand der Geliebten hält, die dank der Inschrift über ihr als *Anima* oder Seele identifiziert wird.

Letztere, die Seele, sticht durch ihre üppige Kleidung hervor: ein weißes Satinengewand mit lachsfarbenen Pflanzenornamenten, darunter ein Mieder mit einem niedrig sitzenden v-förmigen Abschluss an der Hüfte, der die Taille streckt und durch einen mit Edelsteinen besetzten Goldgürtel betont wird. Um ihre Schultern einen Brokatumhang mit hellblauen Pflanzenranken, der mit einer goldenen Brosche mit Edelsteineinlegungen befestigt ist, und der dem Betrachter durch die zarte und sanfte Geste der Geliebten gezeigt wird, da sie ihn im Gehen auf ihrem Bein ausbreitet. Ihr langes, gewelltes braunes Haar trägt eine Krone aus roten Rosen und Lilien, zwischen denen ein kleines goldenes Diadem herauschaut, das zu Gürtel und Brosche passt. Eine Perlenkette und ein Paar Ohringe runden die Tracht ab.

Unter den Gästen der Zeremonie befinden sich die drei theologischen Tu-

spes, se hacen presentes. La primera, oculta tras la bien amada, observa de manera embelesada a su compañera la Fe, quien a pesar del velo que cubre sus ojos, observa detenidamente la hostia y el cáliz –símbolos de la eucaristía y de la entrega sacrificial del cuerpo y la sangre de Cristo por su iglesia– los que sostiene delicadamente con su mano derecha. A su izquierda, la Esperanza, con la mano sobre el pecho, parece mirarnos enternecidamente, mientras su mano derecha sostiene lo que parece ser un ancla, símbolo de la esperanza. Del lado contrario a éstas, al fondo y al margen de la escena se observan dos ángeles, uno de ellos sostiene frente a él una cruz, mientras la presencia del segundo se difumina dentro del fondo celestial.

Arriba y al centro, Dios Padre apoyado sobre el mundo como símbolo de omnipresencia, levanta su mano derecha en actitud de bendición, mientras su mirada atraviesa al Espíritu Santo –que sobrevuela entre las dimensiones divinas y no divinas–, deviniendo en pequeñas saetas de fuego que impactan sobre el pecho de la bien amada, que es iluminado a su vez por un haz de luz que emana de la llaga del pecho de Cristo.

Cabe señalar que, en *Del Libre Albedrío* (III, 178: 375), San Agustín de Hipona señala, a propósito del cuerpo, que éste se dignifica por el alma aun siendo esta pecadora, suministrando al cuerpo una hermosura tan extraordinaria y comunicándole a la vez movimiento vital. En ese sentido, el cuerpo obtiene un papel

genden *charitas, fides, spes*. Die erste, hinter der Geliebten verborgen, blickt verzückt auf ihre Gefährtin Glaube, die trotz des Schleiers, der ihre Augen bedeckt, aufmerksam die Hostie und den Kelch betrachtet – Symbole der Eucharistie und der Opfergabe des Leibes und Blutes Christi für seine Kirche – die sie behutsam in ihrer rechten Hand hält. Zu ihrer Linken scheint die Hoffnung, mit der Hand auf der Brust, uns zärtlich anzuschauen, während ihre rechte Hand einen Anker zu halten scheint, Symbol der Hoffnung. Auf der gegenüberliegenden Seite, im Hintergrund und am Rande der Szene, sind zwei Engel zu sehen, einer hält ein Kreuz vor sich, während der zweite mit dem himmlischen Hintergrund verschwimmt.

Oben in der Mitte erhebt Gottvater, der sich als Symbol der Allgegenwart auf die Welt stützt, segnend seine rechte Hand, während sein Blick den Heiligen Geist – der zwischen der göttlichen und der nichtgöttlichen Dimension fliegt – durchdringt, welcher zu kleinen Feuerpfeilen wird, die die Brust der Geliebten treffen, die ihrerseits von einem Lichtstrahl erleuchtet wird, der von der Wunde in der Brust Christi ausgeht.

Augustinus von Hippo weist in *De libero arbitrio* (lat. Über den freien Willen) (III, 178: 375) in Bezug auf den Körper darauf hin, dass die Seele den Körper würdigt, auch wenn sie sündig ist, indem sie ihm eine außergewöhnliche Schönheit und gleichzeitig lebendige Bewegung verleiht. In diesem Sinne spielt der Kör-

determinante en tanto que expresión exterior (*foris*) de las manifestaciones y movimientos interiores (*intus*) del alma, visibles a través del gesto (*gestus*) del cuerpo, lo cual parece aclarar el uso del cuerpo femenino a modo de significante del alma.

Aunado a lo anterior, la fastuosidad del ropaje de la figura femenina, parece tener al menos dos funciones; una teológica, en la que el vestido debe ser entendido no solo como un adorno, sino como una consecuencia de la caída de la gracia de Dios, en tanto éste no encuentra su razón sino es por la vergüenza de la desnudez sobrevinida después del pecado original, haciendo del vestido una protección y una armadura frente a éste; y una sociológica, siendo que durante el s. XVIII en la Nueva España, las pragmáticas suntuarias y sus representaciones, sirvieron para establecer y reafirmar las distinciones estamentales, siendo el vestido un medio por el que se mostraría la grandeza del espíritu que debía hacerse visible a través de la vestimenta y de los materiales elegidos, como serían las telas y joyas preciosas representadas en esta imagen, en señal no solo de la nobleza del alma sino también del poder familiar o del grupo social al que este personaje pertenece.

Por otro lado, la corona de flores –elemento ornamental propio de la mística novohispana, asociada a la ascética de Santa Rosa de Lima en alusión al episodio de su desposorio místico con el niño Jesús– anuda una lógica simbólica

per una entscheidende Rolle als äußere Form (*foris*) innerer Äußerungen und Bewegungen (*intus*) der Seele, sichtbar durch die Geste (*gestus*) des Körpers, was die Verwendung des weiblichen Körpers als Signifikant der Seele zu verdeutlichen scheint.

Darüber hinaus scheint die üppige Kleidung der weiblichen Figur mindestens zwei Funktionen zu haben; eine theologische, bei der das Kleid nicht nur als Zierde zu verstehen ist, sondern als Folge des Sündenfalls, da sein Ursprung in der Schande der Blöße nach der Erbsünde liegt, wodurch das Kleid zu einem Schutz und einer Rüstung vor dieser wird; und eine soziologische, da im 18. Jahrhundert in Neuspanien die Verordnungen zu Luxusgütern und deren Darstellungen dazu dienten, Unterschiede von Gesellschaftsschichten zu etablieren und zu bekräftigen, wobei anhand der Kleidung die Größe des Geistes gezeigt wurde, die sowohl durch die Kleidung selbst, als auch durch die ausgewählten Materialien sichtbar gemacht werden sollte, wie durch die in diesem Bild dargestellten kostbaren Stoffe und Juwelen; nicht nur als Zeichen des Adels der Seele, sondern auch der Macht der Familie oder sozialen Gruppe, der diese Person angehörte.

Andererseits verweist die Blumenkrone – ein Schmuckelement, das der neuspanischen Mystik in Verbindung mit der Askese der heiligen Rosa von Lima zuzuordnen ist, als Verweis auf ihre mystische Hochzeit mit dem Jesuskind – auf eine bestimmte sym-

particular, ya que si bien no existe una interpretación unívoca del significado de dicho atributo, ésta suele interpretarse como símbolo de unión con lo divino y momento en el que el alma logra fundirse con el Sumo Bien. Así mismo, si revisamos la fuente alegórica de los desposorios, el Cantar de los Cantares, éste describe a la bien amada como un jardín cerrado o virgen en el que solo Dios puede ver y penetrar en el “ser interior”, siendo la virginidad un estado del alma y no del cuerpo, como se entiende contemporáneamente. En cualquier caso, los valores de pureza, fertilidad y virginidad se repiten en todos los discursos, los cuales asocian estos valores al cuerpo femenino dispuesto a ser penetrado. De ahí que la flor suponga ser el fruto de un territorio fértil y puro –el cuerpo femenino–, envuelto, desde la edad media, entre dos modelos femeninos, el de Eva como pecadora y representante de la belleza profana asociada al cuerpo, y el de la virgen María como redentora y representante de la belleza sacra.

Así mismo, el rostro de la amada expresa una serie de *gestus* propios de la pasión descrita por el tratadista francés Charles Le Brun como “el amor sencillo”: frente uniforme, ojos medianamente abiertos con la pupila suavemente girada hacia el objeto de amor y rostro inmóvil, el cual, pletórico de espíritu enardece y anima el rostro a través del enrojecimiento de las mejillas y los labios. Por lo que el color supone ser ese elemento compositivo que expresa el aliento del espíritu traducido a *logos* pictórico.

bolische Logik, denn obwohl es zwar keine einheitliche Deutung dieses Attributes gibt, wird es generell als Symbol der Vereinigung mit dem Göttlichen und des Augenblicks, in dem die Seele mit dem höchsten Gut verschmilzt, gelesen. Ebenso beschreibt die allegorische Quelle der Verlobung, das Hohelied der Liebe, die Geliebte als einen verschlossenen oder jungfräulichen Garten, in dem nur Gott das „innere Wesen“ sehen und es durchdringen kann, wobei Jungfräulichkeit als Zustand der Seele und nicht – wie heute – des Körpers verstanden wird. In jedem Fall wiederholen sich die Werte Reinheit, Fruchtbarkeit und Jungfräulichkeit in allen Diskursen, die diese Werte mit dem weiblichen Körper assoziieren, der bereit ist, durchdrungen zu werden. Daher gilt die Blume als Frucht eines fruchtbaren und reinen Territoriums – des weiblichen Körpers –, der seit dem Mittelalter zwischen zwei weiblichen Modellen schwankt: Eva, Sünderin und Repräsentantin der profanen, an den Körper gebundenen Schönheit, und Maria, Erlöserin und Vertreterin der heiligen Schönheit.

Das Gesicht der Geliebten drückt eine Reihe von *gestus* aus, die vom französischen Schriftsteller Charles Le Brun als typisch für die Leidenschaft „einfache Liebe“ beschriebene werden (glatte Stirn, halb geöffnete Augen, die Pupille leicht dem Liebesobjekt zugewandt, regungsloses Gesicht), welche, voll von Geist, das Gesicht durch die Rötung der Wangen und Lippen entflammt und belebt. Somit wird die Farbe zum Kompo-

Ahora bien, como se observa, la escena muestra un desposorio místico, el cual por tratarse de la unión entre un Alma sin especificar y Jesucristo, modifica el modo de representación para el caso de desposorios místicos de monjas y/o personajes históricos específicos, los cuales suelen desarrollarse en un escenario celestial y/o místico, teniendo como personajes principales a la virgen María –en sus distintas advocaciones y en papel de corredentora– cargando sobre su regazo al niño Jesús (pocas veces representado como adulto) y a la *sponsa christi*, usualmente arrodillada y en actitud conmovida.

En ese sentido, la presente considera que dado que dicha imagen se encontró al interior de un convento femenino, abducimos que la unión nupcial aquí representada, tuvo como fin alentar la imaginación mística y reafirmar los votos de vida, marcados por la ascética de la *brautmystik* o mística esponsal –asociada a las figuras de Santa Gertrudis y Santa Catalina de Siena– la cual parte del misterio de la alianza en clave nupcial con el fin de expresar la búsqueda de la unión recíproca entre Cristo y la monja, gracias a la naturaleza extensa de Cristo.

De todo lo anterior que la escena coloque a los desposados, Alma y Cristo-Cuerpo, a un mismo nivel dentro de la composición y en una relación recíproca, ya que si bien la carne es un atributo asociado a lo femenino, también es considerada el símbolo de la humanidad y espacio de unión entre la naturaleza divina y huma-

sitionselement, das den Atem des Geistes, in malerisches *logos* übersetzt, zum Ausdruck bringt.

Wie man sieht, zeigt die Szene eine mystische Hochzeit, die Vereinigung einer nicht näher bezeichneten Seele mit Jesus Christus, und verändert somit die Darstellungsweise von mystischen Hochzeiten von Nonnen und/oder bestimmten historischen Persönlichkeiten, die meist in einer himmlischen und/oder mystischen Umgebung gezeigt werden. Die Hauptfiguren sind die Jungfrau Maria – in verschiedenen Anrufungen und in der Rolle der Miterlöserin –, die Jesus als Kleinkind (selten als Erwachsenen) auf dem Schoß hält und die *Sponsa Christi* meist kniend und in bewegte Haltung dargestellt.

Da sich dieses Bild in einem Frauenkloster befand, kann davon ausgegangen werden, dass die hier dargestellte Ehe die mystische Vorstellung anregen und die von der Askese der *Brautmystik* geprägten Lebensversprechen bekräftigen sollte – verbunden mit der heiligen Gertrud und der heiligen Katharina von Siena – die vom Geheimnis der Allianz als Hochzeitsmetapher ausgeht, um die Suche nach der wechselseitigen Vereinigung zwischen Christus und der Nonne dank der umfassenden Natur Christi zum Ausdruck zu bringen.

Aus all dem ergibt sich, dass die Szene Braut und Bräutigam, Seele und Christus-Körper innerhalb der Komposition auf dieselbe Ebene und in eine wech-

na. Así mismo, la asistencia de las tres virtudes teologales a modo de testigos y tras la figura femenina, cobra sentido si consideramos que éstas, en conjunto con las cardinales, constituyen la base teológica moral de la iglesia a partir del siglo XII, señalando el carácter personal y el lazo íntimo que existe entre Dios y su iglesia, gracias a la unión esponsal con Cristo.

Por otro lado, a nivel compositivo, la imagen conjuga una serie de elementos propios del gusto pictórico poblano del siglo XVIII, como son: preferencia del color frente a la línea, volumetría lograda a través del matiz, uso naturalista de la luz para lograr profundidad, interés por el naturalismo anatómico y la expresión facial, así como creación de figuras de belleza serena.

Por último, el recurso ornamental que ofrecen las dos pilastras estípites doradas, colocadas a ambos lados de la escena, y cuyos medallones ovales retoman los tonos celestes de la vestimenta, nos permiten intuir que la pintura formó parte de un retablo simulado con diversas escenas adyacentes. En ese sentido, el escalón frente a los desposados podría indicarnos su salida de la ceremonia, pero también, la entrada a otro espacio, que no es el divino ni el terrenal (donde nos encontramos nosotros como espectadores), por lo que el cuadro funciona a modo de *trompe-l'oeil*; desdoblamiento de la realidad y espacio por el que lo sagrado aparece ante los ojos del/de la espectador/a, sujetándole a su campo de

selseitige Beziehung bringt, da zwar das Fleisch ein mit dem Weiblichen verbundenes Attribut ist, es aber auch als Symbol der Menschheit gilt und als Raum der Vereinigung zwischen der göttlichen und der menschlichen Natur. Die Präsenz der drei theologischen Tugenden als Zeugen und hinter der weiblichen Figur macht ebenso Sinn, wenn man bedenkt, dass diese zusammen mit den Kardinaltugenden seit dem 12. Jahrhundert die moraltheologische Grundlage der Kirche bilden, und auf den persönlichen Charakter und die enge Bindung verweisen, die zwischen Gott und seiner Kirche, dank der ehelichen Vereinigung mit Christus, besteht.

Andererseits kombiniert das Bild auf kompositorischer Ebene eine Reihe von Elementen, die den malerischen Geschmack in Puebla im 18. Jahrhundert prägen, wie zum Beispiel der Vorzug der Farbe gegenüber der Linie, das Volumen, das durch Nuancen erreicht wird, der naturalistische Einsatz von Licht, um Tiefe zu erzeugen, das Interesse an anatomischem Naturalismus und Gesichtsausdruck, sowie die Schaffung von Figuren von heiterer Schönheit.

Schließlich deutet das Ornament der beiden vergoldeten *estípites* Pilaster zu beiden Seiten der Szene, deren ovale Medaillons die Blautöne der Kleidung aufnehmen, darauf hin, dass das Gemälde Teil eines simulierten Retabels mit verschiedenen angrenzenden Szenen war. In diesem Sinne könnte die Stufe vor dem Brautpaar den Austritt aus der

visión y permitiendo regir sobre su cuerpo y alma. De ahí que el espacio representado aluda a una dimensión íntima y cerrada (el alma), al que solo una mirada desencarnada puede acceder gracias al velo de la representación, pero que, de modo paradójico no es visible al margen del cuerpo o la carne.

Brianna Cano Díaz

Zeremonie anzeigen, aber auch der Eintritt in einen anderen Raum, der weder das Göttliche noch das Irdische ist (wo wir uns als Zuschauer befinden), so dass das Gemälde wie ein *Trompe-l'oeil* funktioniert; eine Spaltung von Realität und Raum, durch die das Heilige vor den Augen des Betrachters erscheint, ihn seinem Blickfeld unterwirft und über seinen Körper und seine Seele herrschen lässt. Damit verweist der dargestellte Raum auf eine intime und geschlossene Dimension (die Seele), zu der nur ein entkörperter Blick dank des Schleiers der Darstellung Zugang hat, die aber paradoxerweise außerhalb des Körpers oder des Fleisches nicht sichtbar ist.

Übersetzung: Franziska Neff

Bibliografía / Weiterführende Literatur

Forastieri, Ana L. "Santa Gertrudis, figura del amor místico nupcial". Ponencia en el *Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología VI. El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia*. Argentina, 16 y 17 de mayo 2016.

Le Brun, Charles. *Fisiognomía de las pasiones*. Madrid: Casimiro, 2015.

Martins Torres, Andreia. "La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal." En *Mujeres en la Nueva España*, coordinado por Alberto Baena Zapatero y Estela Roselló Soberón, 143-180. México: UNAM, 2016.

Mues Orts, Paula R., "El pintor Novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados." Tesis doctoral, UNAM, 2009.

Granados Valdéz, Juan. "El cuerpo para San Agustín I: en los 'diálogos filosóficos' del 386". *Reflexiones Marginales* 57 (21 de mayo 2020). <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-cuerpo-para-san-agustin-i-en-los-dialogos-filosoficos-del-386/>.