



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y letras
Colegio de Historia

“De la vejez a la juventud”

**La transición iconográfica y espiritual de la
figura de San José. De su consideración
secundaria en el contexto paleocristiano y
medieval, a su reivindicación en la pintura
novohispana de los siglos XVI, XVII y XVIII.**

TESIS

Que para obtener el grado de Licenciado en
Historia

Presenta:

Jorge Arturo Mandujano Rocha

Director de tesis:

Mtro. José Rogelio Ruiz Gomar Campos

Sinodales:

Dr. Eduardo Báez Macías
Dr. Gustavo Antonio Curiel Méndez
Dr. Pedro Ángeles Jiménez
Mtra. María José Esparza Liberal





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

El conjunto de ideas y palabras de la siguiente tesis pude concretarlo, en gran parte, gracias al loable esfuerzo e inagotable paciencia de mis padres. A ellos quiero dedicar la presente investigación. Asimismo, extendiendo el reconocimiento hacia mis dos hermanas, a quienes orgullosamente me uno en el sendero del trabajo académico profesional.

Por otra parte, en mi trayectoria estudiantil fueron varios los profesores que influyeron, orientaron y afianzaron mi vocación hacia la ciencia de la Historia. De ellos, sobresalen tres personajes. En orden cronológico envío un saludo al profesor Rafael Hugo Sánchez Gómez, docente que desde hace más de veinte años imparte cursos de Historia Universal y de México en el CCH Oriente. A mi anterior maestro de bachillerato y hoy buen amigo, agradezco el haberme despertado el interés acerca del estudio de los hechos históricos.

En la licenciatura fue el maestro Rogelio Ruiz Gomar, quien a través de sus notables e ilustrativos cursos de pintura virreinal, me llevó a contemplar, analizar y encauzar mi orientación académica hacia la historia de la iconografía cristiana. Debo mencionarlo: extraño aquellas mañanas de jueves en las que el profesor lograba explicar varios aspectos de las expresiones artísticas europeas y novohispanas por medio de sus magníficas exposiciones en clase. Por supuesto, le expreso mi entero agradecimiento por haber aceptado la dirección de este trabajo de titulación.

Al doctor Gustavo Curiel pude conocerlo gracias a su seminario, de séptimo y octavo semestre, relativo a diversos temas de arte virreinal novohispano. Primero como alumno inscrito y después como asiduo oyente, logré identificar y comenzar la investigación del tema de estudio que conforma la presente tesis. De ahí mi amplio reconocimiento ante su probada labor profesional. De igual manera, espero que el resto de los alumnos que aún permanecen en su curso, pronto lleven a buen puerto sus proyectos de investigación.

No debo dejar de lado el valioso apoyo que tuve por parte de Andrea Acevedo Alanís, Nelly Ramírez Delgado y Arturo Fuentes Acosta, compañeros de

la Facultad que me apoyaron a través de importantes sugerencias bibliográficas y lingüísticas, comentarios en clase y charlas de café.

En el plano institucional, agradezco el inmenso apoyo que me brindó el acervo y el personal de la biblioteca Justino Fernández, perteneciente al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Este recinto conformó la principal base operativa y documental de este trabajo de investigación. Por otra parte, debo reconocer la amplia ayuda que obtuve de la biblioteca adscrita a la Universidad Pontificia de México, pues por su naturaleza es uno de los lugares que mejor resguarda una gran cantidad de documentos de temática religiosa. Extiendo mi admiración hacia la Biblioteca Vasconcelos administrada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, espacio que posee una considerable colección de obras que acometen la historia del arte novohispano. También quiero reconocer a las autoridades del Museo Amparo de la Ciudad de Puebla, ya que amablemente me proporcionaron algunas imágenes que ilustran y sustentan la tesis que aquí presento y que a continuación dejo al lector para su revisión y consideración.

México, D.F., noviembre del 2014.

Capítulo I

La presencia de San José en fuentes paleocristianas y medievales. Su pasividad espiritual y su incipiente iconografía

Introducción _____	7
1. Estructura y función de los Evangelios Canónicos _____	11
1.1 San José en los relatos de Mateo y Lucas _____	13
2. Los controversiales Evangelios Apócrifos. _____	16
2.1 La presencia de San José en El Protoevangelio de Santiago _____	18
2.2 La Historia de José el Carpintero _____	19
3. La percepción de San José a través de diversas fuentes medievales _____	25
3.1 Su castidad y paternidad vista a través de los textos patristicos _____	27
4. La Crisis de las Imágenes _____	30
5. Las representaciones de San José en los muros de Santa María de Catelseprio y en las tablas de Duccio di Buoninsegna _____	32
6. Un asomo a la hagiografía medieval y al naciente culto de San José _____	40
7. El escarnio de José en los Autos Sacramentales del Teatro de los Misterios _	43
8. La dignificación de San José en La Leyenda Dorada _____	45
9. El Bienaventurado esposo de María en voz de San Buenaventura y San Bernardino de Siena _____	48

Capítulo 2

Un santo más cercano a la feligresía: la reivindicación espiritual y artística de San José durante el periodo renacentista

1. Las aportaciones de Juan Gerson _____	51
--	----

2. La censura de Martín Lutero hacia el culto hagiográfico y su respuesta por parte del papado: El Santo Concilio Ecuménico de Trento y el afianzamiento de la potestad de los santos _____ 66
3. La Suma de los Dones de Isidoro de Milán _____ 68
4. El paternalismo de San José sobre el Carmelo Teresiano _____ 71

Capítulo 3

Entre la senectud y la madurez: las primeras representaciones novohispanas de San José

1. El arribo de la figura de San José a la Nueva España _____ 74
2. La iconografía novohispana a partir de la segunda mitad del siglo XVI _____ 78
3. Las imágenes tempranas de La Sagrada Familia en obras anónimas de caballete _____ 80
4. Simón Pereyng y sus representaciones de San José _____ 88
5. La figura de San José bajo el pincel de Andrés de Concha _____ 96

Capítulo 4

Un santo joven y fuerte, para una feligresía próspera y obediente

1. La renovada fisonomía de San José a través de la obra de Baltasar de Echave Orio _____ 102
2. El Arte de la Pintura y su repercusión en la iconografía novohispana: Francisco Pacheco y sus recomendaciones para la representación de San José _____ 115
- 3.- El afianzamiento de la rejuvenecida imagen de José a través de los pintores del siglo XVII _____ 119

4. La soltura del pincel: el rostro de José, uno de los santos más parecidos a Jesús _____	130
Conclusiones _____	141
Índice de imágenes _____	143
Bibliografía _____	148

Introducción

Hace algunos años y durante mis primeros acercamientos hacia la iconografía cristiana, tuve la oportunidad de observar una ilustración del *Tondo Doni* pintado por Miguel Ángel. La representación llamó mi atención por la armónica distribución, voluptuosidad y colorido que portaban las figuras de María, Jesús y del anciano San José.¹

Con el tiempo se amplió mi interés por la pintura virreinal novohispana y comencé a consultar libros, visitar templos y museos que resguardaran este tipo de obras y que ayudaran a identificarme más con los relatos bíblicos o alegóricos que abanderaba el catolicismo. El mundo de lo sagrado no me interesaba como feligrés, pues no lo soy, aunque deseaba comprender por qué las imágenes religiosas provocaban ante los creyentes sumisión, regocijo, llanto y en algunos casos, reflexión.

En una de mis andanzas dentro de un recinto católico, escuché a un grupo de personas preguntarse: ¿Por qué Jesús se carga así mismo? Esta interrogante les surgió después de haber mirado una pintura anónima que exhibía a un gallardo varón que sostenía al Niño Jesús en su regazo. Este equívoco llamó mi atención, pues al acercarme al cuadro pude observar el título -poco visible- que aparecía en la parte inferior de la representación: *San José con el Niño*.

Aquella tarde y de manera espontánea surgió el tema de la presente tesis, ya que en mis posteriores clases de arte virreinal, me interesé por revisar el proceso y los argumentos que permitieron el paulatino rejuvenecimiento iconográfico y espiritual del padre terrenal de Cristo. Las oscilaciones de las imágenes de San José me llevaron a suponer que respondían a un contexto histórico particular, pues tales variaciones iconográficas reflejaban la diversidad de

¹ La palabra *Tondo* responde a la forma geométrica que adopta la imagen, pues la tabla y el marco son circulares, mientras que El término *Doni* se refiere al apellido del adinerado comerciante florentino que encargó esta obra. En la escena, *La Sagrada Familia* se encuentra descansando sobre un territorio casi yermo y por detrás de ellos los observa San Juan Bautista Niño. Alexandra Gromling. *Miguel Ángel, Vida y obra*. Trad. Héctor Piquer Minguijón, Barcelona: KONEMANN, 2005, p.28.

intereses, percepciones e interpretaciones que ha tenido la valoración del arte religioso a través del tiempo.²

Por lo tanto, procedí a rastrear fuentes documentales que pudieran otorgarme indicios acerca de la fisonomía de José y consideré prudente examinar referencias bíblicas y de otros documentos religiosos producidos en el periodo cristiano primitivo y medieval, las cuales procedí a cotejar con ciertas pinturas que exhibían a José durante aquellos años. Cuando conjunté estas pesquisas percibí que la concepción espiritual y material que se tenía del padre terrenal de Jesús se encontraba diezmada, pues la multiplicidad de conflictos religiosos retardó la exaltación de su figura; sin embargo, estos escollos incrementaron mi interés por ubicar el momento histórico y artístico en el que se le reivindicó y que desembocó en una nueva forma de representarlo. Por consiguiente, de gran utilidad para este estudio resultó examinar el tratamiento dado a la figura de San José, a la luz del pensamiento religioso y de la pintura piadosa durante la Edad Media y el Renacimiento, pero especialmente durante la Reforma y la Contrarreforma. De forma general, ese es el contenido de los primeros capítulos de la tesis, que concluyen con el análisis de algunas obras literarias elaboradas por panegiristas del creciente culto josefino y su posible repercusión dentro de algunos ejemplos iconográficos europeos.

Una vez que comprendí el carácter redencionista que abanderó el catolicismo después de su arribo al Nuevo Mundo y de las turbaciones provocadas por el protestantismo, traté de ubicar y explicar las peculiaridades que tuvo el rejuvenecimiento de San José en el contexto artístico novohispano, centrándome en algunas imágenes realizadas por pintores recién llegados de Europa hacia el final del siglo XVI y de otros artistas que consolidaron la pintura novohispana de los dos siglos posteriores. Obras anónimas y signadas por Simón Pereyng, Andrés de Concha, Baltasar de Echave Orio, Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra y Andrés López, que entre otros conforman el *corpus* de imágenes que analizamos en los apartados posteriores de la investigación. Debo aclarar que no ofrezco una

² José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. México: UNAM-IIE, 1994, p.14-15.

descripción biográfica de estos artistas, pero sí examino las razones que los llevaron a pintar a San José de la manera en que lo hicieron.

La delimitación temporal de la presente investigación tuvo que ver con la existencia de un trabajo académico de reciente aparición, que acomete diversos aspectos en torno a la devoción y pintura josefina en la Nueva España. Me refiero a la tesis de licenciatura presentada en el año de 2013 por el hoy etnohistoriador Jorge Luis Merlo Solorio: *San José en Nueva España. La devoción josefina a través de la producción artística y literaria de los criollos novohispanos*. Celebro que otros seguidores de Clío se interesen por el estudio de este santo, pues ocupó un lugar privilegiado dentro de la religiosidad virreinal. Merlo dirigió su estudio a la revisión de diversas fuentes doctrinales y populares, que desde el siglo XVI allanaron el camino para la posterior exacerbación del culto hacia San José.³ El investigador realizó descripciones de sermones novohispanos, ubicó la existencia de las cofradías dedicadas a su dignidad y profundizó sobre algunos temas iconográficos de nuestro personaje como *La Deesis Novohispana*⁴ y *El Tránsito de San José*.

Por lo tanto, pienso que mi investigación agota prudentemente su época de estudio hacia los inicios del siglo XVIII, pues podrá observarse que durante este tiempo, la depurada apariencia iconográfica de José se encontraba asentada en los pinceles novohispanos y hasta la fecha, no he percibido modificaciones sustanciales con respecto a este modelo. Asimismo, desde el siglo XVII la figura de José adquirió potestades y peculiaridades que se maximizaron hacia la centuria

³ El primer capítulo de la obra de Merlo Solorio aborda la percepción paleocristiana y medieval que se tuvo de San José en el plano teológico, literario e iconográfico. Debido a que tuve conocimiento de su trabajo cuando mis investigaciones habían culminado con estas consideraciones, sólo incorporé algunas precisiones. A pesar de que ambos documentos exhiben conclusiones semejantes con respecto a estos rubros, no implica que el lector se vea sometido a la lectura de una sola versión, pues si el sujeto de estudio nos llevó a la consulta de fuentes comunes y distintas, cada texto ofrece su particular modo discursivo.

⁴ Este tipo de representaciones exhiben a José como el santo varón más cercano a Cristo. En las composiciones generales y primigenias de estas imágenes, se ubicaba a Jesús en el plano central, acompañado de María y Juan el Bautista. Ambos le suplicaban el perdón de los pecados cometidos por la feligresía. No obstante, debido a la potestad espiritual que adquirió el esposo de la madre de Cristo en estas tierras, algunos artistas optaron por incluir su figura dentro de estos pasajes alegóricos: en lugar de la imagen del Bautista. Jorge Luis Merlo. *San José en Nueva España. La devoción josefina a través de la producción artística y literaria de los criollos novohispanos*. Tesis de Licenciatura en Etnohistoria. México, ENAH, 2013, p.69

siguiente y que Merlo Solorio detalla en su estudio. Por lo tanto, considero que ambos trabajos pueden considerarse complementarios para quien se interese por algunos asuntos correspondientes a la iconografía de esta figura sagrada.

Por consiguiente, invito al lector a que revise la presente tesis desde una perspectiva didáctica, en la cual advierta la importancia doctrinal que tienen las imágenes religiosas ante la feligresía de su tiempo, pues así como las religiones son históricas, también lo son las representaciones que ilustran su pensamiento filosófico.

Capítulo I

La presencia de San José en fuentes paleocristianas y medievales. Su pasividad espiritual y su incipiente iconografía

1. Estructura y función de los Evangelios Canónicos

Debido a que San José es un personaje del tiempo bíblico, será pertinente rastrear sus primeras referencias documentales dentro de los escritos que componen el Nuevo Testamento. Por ello, resulta conveniente relatar, a través de unos cuantos párrafos, el origen, estructura y objetivo de este tipo de textos llamados Evangelios. Lo anterior nos permitirá ubicar y ponderar la importancia que tuvo José dentro de este tipo de documentos.

La perspectiva dogmática del cristianismo sostiene que la Biblia expresa “La Palabra de Dios”; sin embargo, a lo largo de esta investigación se adoptará una postura historiográfica ante este libro y otros documentos religiosos, es decir, las Sagradas Escrituras serán ponderadas como una serie de recopilaciones redactadas por y para seres humanos.

Los textos que actualmente llamamos Evangelios Canónicos son los cuatro aceptados por la Iglesia católica y tienen la función principal de propagar la “Revelación” o “buena noticia”, acerca del advenimiento de Jesucristo como Salvador de la humanidad. El orden de los libros que componen el Nuevo Testamento es el siguiente: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Sin embargo, contrario a lo que preconiza el catolicismo, diversas investigaciones paleográficas han esclarecido que la elaboración de estos escritos no fueron contemporáneos a la vida de Cristo y tampoco existen pruebas de que sus apóstoles los hayan redactado.

Hacia la mitad del siglo I resultó de mayor importancia para los itinerantes seguidores de Jesús, difundir la divinidad del Mesías a través de la palabra oral, pero con el tiempo algunos de ellos consideraron prudente “conservar para los

lectores de todas las épocas, la memoria de Cristo, una memoria que no pereció cuando murieron los testigos oculares”.⁵

Pese a ello, algunos estudiosos de la religión católica han preferido atribuir, más que aceptar, la elaboración de los evangelios a la pluma de los cuatro personajes mencionados. Para este tipo de especialistas, “Ninguno de los evangelios menciona el nombre de su autor, y es muy posible que ninguno fuera escrito por aquellos cuyo nombre fue ligado a ellos”.⁶ Por el contrario, la inherente fe de los creyentes los ha llevado a no cuestionar la autoría tradicional de tales documentos, al considerar que Jesús debió ser interpretado fehacientemente por sus seguidores de primera o segunda generación, ya que recordemos que Mateo y Juan fueron apóstoles de Cristo; mientras que Marcos fue seguidor de Pedro y Lucas discípulo de San Pablo.⁷

Existen diferentes dataciones acerca de la elaboración de los evangelios, pero el *canon* eclesiástico estableció que el primero en escribir su relato fue el apóstol Mateo hacia el año 58. Pocos años después le siguió en esta tarea Marcos, mientras que el médico Lucas puso a la letra la vida de Cristo cerca del año 80. En las postrimerías del mismo siglo se sabe que Juan fundó una escuela teológica en Éfeso y que de ella emanó una recopilación de sus disertaciones, actualmente conocidas bajo el nombre del *Evangelio según San Juan*.⁸

A pesar de ello, los cuatro evangelios deben apreciarse como una serie de documentos procedentes de diversas regiones, plumas, lenguas y que al final se

⁵ Raymond Brown. *Introducción al Nuevo Testamento*. Trad. Antonio Piñedo. Madrid: Trotta, 2002, p. 50.

⁶ *Ibíd.*, p.51

⁷ Juan Carmona Muela. *Iconografía Cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones Istmo, 1998, p.61.

⁸ La asignación al texto de Mateo como el primero de los evangelios ha suscitado incertidumbre. Estudios paleográficos aplicados a los textos durante el siglo XIX, proponen que el escrito de Marcos es el más antiguo de acuerdo a su estructura compositiva. Roberto Sánchez Valencia. *Estudios paleocristianos*. México: UNAM-CONACYT, 2008, p.29. Estos textos fueron considerados Canónicos (provenientes de la inspiración divina) hasta la segunda mitad del siglo I. Para otorgarles esta categoría se tomó en cuenta que no se contradijeran entre sí y que mantuvieran un relato análogo sustentado en la divinidad de Jesús. La sanción definitiva para autorizar su difusión ocurrió durante el Sínodo de Laodisea celebrado hacia el siglo III, pero desde el año 180 el teólogo Ireneo de Lyon (130-202) declaró que estos cuatro evangelios procedían de la voz del Todopoderoso. Referencia recabada del curso: *Historia del Cristianismo Antiguo y Medieval*, impartido en 2012 por el Dr. Roberto Sánchez Valencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

atribuyeron a los seguidores de Jesús, pero sobretodo debe ponderarse su temática cristológica, es decir, los textos están compuestos por narraciones dedicadas a exaltar la figura de Jesús, mientras que las actividades de su parentela terrenal se relegan a segundo plano.⁹

Debo aclarar que durante esta investigación no haré una disección total de las parábolas o sermones contenidos en los evangelios, ya que sólo me adentraré en los pasajes que se refieran a la figura José. De hecho, no me serviré de los evangelios de Marcos y Juan, ya que ambos comienzan con el bautismo de Cristo (ocurrido en su etapa adulta), y esto implica que dejan de lado el nacimiento y la infancia de Jesús, y por lo tanto, no mencionan la presencia de su padre nutricio. Por consiguiente, resultan poco útiles para nuestros intereses.

1.1 San José en los relatos de Mateo y Lucas

Al inicio del Evangelio de Mateo se enumeran veintiocho generaciones patrilineales con el objetivo de justificar el linaje privilegiado de José, al que se considera como padre putativo del Mesías.¹⁰ La primera mención que Mateo hace de nuestro sujeto de estudio, la encontramos en su capítulo 1, versículo 16: “Y Jacob, engendró a José, el esposo de María, de la cual nació Jesús, por sobrenombre Cristo”, y prosigue: “Estando desposada su madre María con José, **sin que antes hubieran estado juntos**, se halló que había concebido en su seno por obra del Espíritu Santo”.¹¹

A través de estas palabras se afirmaba que José no podía ser padre biológico de Jesús, pues jamás tocó a María bajo un sentido carnal. Con ello se expresaba la obediencia y respeto que brindó este varón privilegiado hacia la futura madre de Cristo.¹²

⁹ El Escrito de Lucas es el único que pondera algunos de los prodigios que se obraron en torno a la parentela de María. *La Sagrada Biblia*. Trad. Félix Torres Amat. México: La Casa de la Biblia Católica, 1950, Lc, 1:5-80.

¹⁰ De aquí en adelante ocuparé y alternaré los términos carpintero, padre putativo, nutricio, terrenal y esposo de María, para referirme a la figura de San José.

¹¹ *La Sagrada Biblia*. Mt, 1:16-20. Negritas mías.

¹² El historiador Mircea Eliade (1907-1986) ubicó que la pureza de Cristo contiene influencias de la tradición budista, pues esta mitología aseguraba que Gautama no había sido procreado

El esposo de la Virgen aparece de nuevo en el capítulo 2, durante las escenas que lo presentan como soñador y hombre obediente de Dios. Esto ocurrió cuando fue avisado por un ángel de la persecución de Herodes. Tal situación provocó que llevara a Jesús y a María hacia Egipto. Las noticias de José que otorga Mateo concluyen en este apartado, pues el siguiente rememora las actividades que competen al Bautista y prosigue con la descripción de la vida adulta y pública de Cristo. En resumen, para este evangelista José tiene un papel secundario, pues no describe su apariencia física ni dice nada acerca de su vida personal o del momento en que murió.

Por su parte, el escrito de Lucas menciona que este personaje pertenecía a la casa de David y que desposó a una doncella de nombre María. Después describe el episodio de *La Visitación* y puede notarse que no se especifica si José estuvo presente en esta reunión: “En aquellos días, levantándose María, fue de prisa a la montaña, a una ciudad de Judá y entró en casa de Zacarías, saludó a Isabel [...]”.¹³ De hecho, uno de los ejemplos iconográficos que evidencian la ausencia del padre terrenal de Cristo lo podemos observar a través de un panel realizado en 1398 por el maestro flamenco del siglo XIV Melchior Broederlam.¹⁴

carnalmente. Según este pensamiento oriental Buda eligió desde el cielo a sus padres terrenales y se insertó voluntariamente en el cuerpo de su madre, bajo la forma de un elefante. Durante su gestación decidió resguardarse dentro de un cofre de piedras preciosas para no mancillar el vientre de la madre. Por último, el alumbramiento ocurrió cuando la mujer se abrazó a un árbol y el niño nació de su costado derecho. Cfr. Mircea Eliade. *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del Cristianismo*. T. II. Barcelona: Paidós, 1979, p.96.

¹³ *La Sagrada Biblia*. Lc, 1: 39-40.

¹⁴ La escena de *La Visitación* está relacionada con otros paneles que representan *La Natividad*, *La Presentación en el Templo* y *La Huida a Egipto*. En este último episodio San José se exhibe como un hombre anciano. Jacques Lassaigue. *Flemish Painting: The Century of Van Eyck (Painting, Colour, History)*. París: Albert Skira Ediciones, 1957, p.18.



Imagen 1. Melchior Broederlam (activo entre 1381-1409).
La Anunciación y La Visitación (detalle), (ca.1394-1399).
 Temple sobre madera (166.5 x 125 cm). Museo de Bellas Artes de Dijón, Borgoña.

Este fragmento de la pintura muestra el saludo entre Isabel y María. Notemos que al borde de un paisaje agreste, la madre del Bautista extiende su mano para tocar el vientre de la Virgen. A pesar de que exponemos sólo una parte de la imagen, podemos asegurar que además de estas dos santas mujeres no existe en la representación otro personaje que atestigüe el encuentro.

Por lo tanto, la presencia de José en este tipo de pasajes fue oscilatoria y optativa, al menos durante el principio y la etapa media de la iconografía cristiana. Podemos sugerir que su plena inclusión tuvo que ver con un mayor carácter moralista, pues resultaba difícil creer que José abandonaría a su esposa encinta.¹⁵

¹⁵ Cfr. Pedro López Beteta. "San José desde la anunciación hasta el final de la visitación", en *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, vol. 64, núm. 128 (Julio-Diciembre 2010), p. 210. La ausencia de José dentro de este pasaje podemos ubicarla desde el arte cristiano primitivo. La iconografía y escultura del siglo V procedente de Nazareth y Rávena, sólo presentan a las dos mujeres durante su encuentro. Émile Mâle. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México: FCE, 1966, p.17.

De hecho, la integración iconográfica del esposo de María y de Zacarías como las figuras masculinas de este episodio ocurriría bajo el pincel del artista florentino Andrea del Sarto (1486-1531).¹⁶

Al seguir con las apariciones de San José en el texto de Lucas, notamos que también son secundarias debido a que aparece como el eficiente acompañante de María y jamás toma voz activa en el relato; por ejemplo, durante el conocido extravío del Niño Jesús en el templo de Jerusalén, la mujer es quien toma la palabra para reconvenir al Mesías:

Hijo, ¿por qué nos trataste de este modo? Mira que tu **padre** y yo te hemos estado buscando con la mente angustiada”. -responde Jesús- ¿Por qué tuvieron que andar buscándome?, ¿No sabían que tengo que estar en la casa de mi **Padre**?¹⁷

En la cita anterior puede observarse que la traducción al español de la Biblia que hemos consultado, optó por discernir y allanar una sustancial diferencia. Para referirse a José utiliza la letra “p” minúscula, mientras que recurre a la “P” mayúscula cuando alude al Padre Eterno. De igual forma, las referencias hacia José concluyen con el anterior pasaje.

Por lo tanto, ante la precariedad de los datos provistos por los relatos canónicos de Marcos y Lucas, podemos inferir que la muerte de José ocurrió, cuanto más antes del bautismo de Jesús, ya que después de este episodio no se habla más de él. Desde luego, para reforzar o descartar esta hipótesis debemos asomarnos a otro tipo de fuentes.

2. Los controversiales *Evangelios Apócrifos*.

Los textos llamados apócrifos¹⁸ fueron originados para subsanar las lagunas narrativas que dejaron los escritos bíblicos. A un grupo de los primeros se les han

¹⁶ Elisa Vargaslugo (et. al). *Juan Correa, Su vida y su Obra. Catálogo*. México: UNAM-IIE, 1985, Tomo II, Primera Parte. p.78.

¹⁷ *La Sagrada Biblia*. Lc, 2: 48-50. Negritas mías.

¹⁸ El término *Apócrifo* proviene de la lengua griega y en un principio significaba “oculto”; sin embargo, en el siglo tercero de la época cristiana, la palabra se otorgó en sentido peyorativo a cualquier documento cristiano que no estuviera sancionado por la Iglesia católica. Referencia tomada del curso: *Historia del Cristianismo Antiguo y Medieval*, impartido por el Dr. Roberto Sánchez Valencia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

denominado suplementarios, pues relatan algunos episodios desconocidos en los relatos canónicos, por ejemplo, *La Natividad de María o La Muerte de San José*. Asimismo, la lectura de este tipo de documentos resulta ligera y puede notarse que su elaboración posee un carácter más popular y didáctico, ya que se observa en ellos un lenguaje claro y sencillo.

Se sabe los apócrifos también pretendieron consolidarse como relatos sagrados y, por lo tanto, su autoría también se atribuyó a la pluma de algunos apóstoles. De ello dan cuenta el *Protoevangelio de Santiago*, *El Evangelio de Tomás* y *El Evangelio del Pseudo Mateo*; sin embargo, su datación paleográfica nos advierte que la mayor parte de ellos se elaboraron hacia los siglos II y VI,¹⁹ es decir, durante la oficialización y expansión del cristianismo.

Estos documentos no fueron aceptados como “escritos divinos”, porque se consideró que no portaban la “inspiración divina” requerida por los exegetas católicos,²⁰ e incluso algunos de ellos comprometían el mesianismo de Jesús al poner en duda que hubiera muerto en la cruz. Esta percepción nulificaba la redención de la humanidad a través de dicho suplicio y al mismo tiempo, desacreditaba los subsecuentes martirios de los seguidores de Cristo.

Por consiguiente, se concluyó que la difusión de los apócrifos sólo suscitaba suspicacias y errores de fe entre los creyentes, y por ello la jerarquía católica insistió en censurarlos o depurarlos bajo la pluma de sus eruditos.²¹ Pese a ello, retomaremos diversos fragmentos de los textos apócrifos, pues servirán como un importante apoyo documental.

Los pintores, escultores y literatos cristianos se han servido de muchos relatos apócrifos para sus obras de arte. La representación, por ejemplo de San José anciano y con el bastón florido nos recuerda el relato del *Pseudo Mateo*.²²

¹⁹ *Los Evangelios Apócrifos*. 2ª. ed., trad. Edmundo González Blanco. Presentación, revisión y notas de Carlos Zesati Estrada. México: CONACULTA, 2010, p.8.

²⁰ Hacia 1945 se descubrieron un conjunto de papiros apócrifos denominados “Biblioteca Gnóstica de Nag Hammadi”. Dentro de ellos se ubica el *Evangelio de Tomás*, el cual no menciona un solo milagro obrado por Jesús. Por lo tanto, esta consideración ponía en entredicho su divinidad. Roberto Sánchez Valencia. *Op. cit.*, p.42.

²¹ El investigador José F. García Dávila infiere que los apócrifos originales debieron proceder de los siglos II y III, y que posteriormente fueron “depurados” y traducidos al griego, copto, siríaco y latín con la finalidad de acercarlos a los preceptos que convenían al catolicismo. *Apócrifos del Nuevo Testamento*. Notas de José F. García Dávila. México: Editorial del Valle de México, 2002, p. 5.

²² *Ibid.*, p.10.

Como pudimos observar, la cita anterior proporciona una clave para ubicar el origen pictórico del San José senil. Por ello, reitero que resulta pertinente revisar extractos de estos escritos, no sólo para conocer la apariencia física del santo; sino para identificar con mayor amplitud su carácter, participación e importancia en torno de la vida de Cristo y María, pues este parentesco posteriormente daría forma al dogma eclesiástico de *La Sagrada Familia*.²³

2.1 La presencia de San José en *El Protoevangelio de Santiago*

La aparición de José en la narración ocurre desde el capítulo IX. El texto nos dice que María vivía en el templo judío, donde sus padres Joaquín y Ana, la habían depositado a los 3 años para consagrarla a Dios y procurarle una piadosa educación. Dentro del recinto permaneció dedicada al servicio de Dios, hasta que según el relato, al cumplir 12 años manifestó su negativa a “conocer hombre alguno” y esta decisión complicaba su estancia en el Templo, pues la joven se encontraba en la etapa previa de su primera menstruación y si este hecho se hubiera consumado dentro del recinto sagrado, la santidad del lugar habría sido mancillada.

Ante tal situación, el sumo sacerdote Zacarías (padre de Juan el Bautista), realizó una serie de oraciones para resolver el dilema que se le presentaba. El escrito apócrifo nos dice que un ángel se le apareció y le ordenó “reunir a todos los viudos del pueblo. Que venga cada cual con una vara, y de aquél sobre quien el Señor haga una señal portentosa, de ése será su mujer”.²⁴ Así como Mateo (1,18) y Lucas. (1, 35) relataron el descendimiento del Espíritu Santo ante María para consumar la concepción del Creador, puede observarse que los autores del

²³ En cuanto al tema iconográfico de *La Sagrada Familia*, sabemos que sería hasta el siglo XIV cuando adquiriera esta connotación; antes de este periodo, las escenas en las que aparecían Jesús, María y José, se identificaban por los episodios evangélicos que narraban. Sin embargo, fue hacia el Renacimiento que las familias cristianas amenazadas por hambrunas, pestes y guerras, tomaron el ejemplo las diversas calamidades que padecieron Jesús, María y José, y que lograron sortear gracias a la unión, amor y buena convivencia. Por lo tanto, este paradigma moral provocó que varios personajes comenzaran a ampararse bajo su tutela. Samuel Kline Cohn (*et.al.*). *Portraits of Medieval and Renaissance Living. Essays in Honor of David Herlihy*. Michigan: The University of Michigan, 1996, p. 24.

²⁴ *Ibíd.*, p. 21.

Protoevangelio de Santiago proveyeron a San José de un prodigio similar, para enaltecer su figura:

[...] Y, cuando hubo terminado sus plegarias, volvió a tomar las varas, salió, se las devolvió a sus dueños respectivos, y no notó en ellas prodigio alguno. Y José tomó la última, y he aquí que una paloma salió de ella, y voló sobre la cabeza del viudo.²⁵

Después de esta señal prodigiosa, ubicamos las siguientes palabras de José bajo un tono renuente: “José se negaba a ello, diciendo: **Soy viejo y tengo hijos**, al paso que ella es una niña. No quisiera ser de irrisión a los hijos de Israel.”²⁶

El ascenso y afianzamiento del catolicismo en la Edad Media, conllevó a que los jerarcas religiosos impidieran cualquier insinuación acerca de la existencia de hermanos carnales de Cristo, pues esta inconveniencia hubiera resquebrajado la idea de Jesús como Dios unigénito y protegido exclusivo de José, es decir, si se aceptaba la existencia de tales “hermanos incómodos”, el joven Jesús tendría como protector a un hombre con varios hijos por atender y que podría descuidar su crianza; cuestión poco conveniente para el dogma cristiano ya que según su parecer, Jesús requería contar con la total atención de su madre biológica y de su padre nutricio.

En resumen, para la Iglesia católica resultaba aceptable la idea de que Jesús tuviera como guía terrenal a un hombre casto, viudo y anciano que denotara experiencia y prudencia. Sin lugar a dudas, esta pureza de José aunada a la de María, garantizaba y validaba la veneración hacia un Dios, libre de cualquier pecado.

2.2 La Historia de José el Carpintero

Existen dos escritos apócrifos bajo este título y ambos escenifican la muerte de José. Uno de los textos está relatado en copto (lengua de los egipcios cristianizados) y otro en el idioma árabe. El segundo documento conforma la versión más reciente del relato, pero diversos estudios lingüísticos y paleográficos proponen que ambos apócrifos proceden de un escrito común en griego hoy

²⁵ *Ibíd.*, p.22.

²⁶ *Los Evangelios Apócrifos*. p.22. Negritas mías.

desaparecido.²⁷ Las diferencias entre el texto copto y el árabe son mínimas y básicamente descansan en la variación de los nombres de los vástagos del padre nutricio de Jesús. Además, el escrito árabe añade que José antes de casarse con la Virgen (a parte de su oficio de carpintero), fungía como sacerdote del templo judío.²⁸

Otra de las diferencias que presentan estos apócrifos, reside en la temporalidad en que ocurrieron ciertos prodigios en los que participó San José. Uno de ellos, fue el sueño en el que fue prevenido, aclarado y reconvenido por el arcángel Gabriel, acerca del inesperado embarazo de María. Por una parte, el texto egipcio afirma que este hecho ocurrió durante la noche, mientras que el documento árabe lo sitúa al mediodía.

Por otra parte, el estudioso del cristianismo Edmundo González Blanco, sugiere que estos textos no fueron contemporáneos entre sí y concluye que la leyenda árabe tiene reminiscencias del escrito copto. Además, observa que este último también retoma elementos provenientes de otros apócrifos como *El Protoevangelio de Santiago* y *El Evangelio de Tomás*.²⁹

Por lo tanto, después de haber aclarado que no existen diferencias sustanciales entre ambos escritos, debemos decir que retomaremos el relato provisto por el documento egipcio a causa de su antigüedad, pero ello no evitará que hagamos alusiones al escrito árabe cuando sea pertinente.

La narración tiene lugar en el bíblico Monte de los Olivos, lugar en el que Jesús otorgó su relato a los apóstoles antes del inicio de su Pasión. Según el texto, el Mesías expresaba que antes de partir de este mundo deseaba que sus seguidores conocieran y divulgaran la vida y muerte de su padre terrenal.³⁰

²⁷ *Ibid.*, p. 348.

²⁸ *Ibid.* Por otra parte, algunos escritores cristianos afirman que los sacerdotes judíos desarrollaban otras actividades para mantenerse económicamente. Ignacy Soler. "La educación de Jesucristo", en *Estudios Josefinos*. Carmelitas Descalzos de Castilla., semestral, número 128. Año 62, Julio - Diciembre 2010, p.160.

²⁹ *Los Evangelios Apócrifos*. p.326.

³⁰ El texto copto menciona el 12 de julio como fecha exacta de la muerte de José, mientras que el documento árabe propone que este hecho ocurrió ocho días después, aunque nada se dice del año en que ocurrió y la Iglesia católica no retomó ninguna de estas dataciones para conmemorar su festividad. Es probable que el fallecimiento se suscitara durante la juventud de Cristo, pues los

Desde los primeros capítulos puede advertirse un dato bastante inquietante y de gran relevancia: Jesús admitía que José tenía hijos de un matrimonio anterior. De hecho, Cristo miraba con regocijo que su madre hubiera cuidado de Jacobo, uno de sus hermanastros.³¹ Con el transcurrir del tiempo, todos los niños crecieron bajo el amparo de María y José, hasta que se avecinó la muerte de este último:

Cuando sus hijos e hijas me oyeron decir esto a María, mi madre, me dijeron con profusión de lágrimas: ¡Mal haya nosotros, ¡oh nuestro Señor! Nuestro padre ha muerto, ¡y nosotros no lo sabíamos! Yo les dije: En verdad, ha muerto. Mas la muerte de José, mi padre, no es muerte, sino una vida para la eternidad.³²

Puede notarse que la traducción del apócrifo enfatiza en la palabra *sus*, para evidenciar que los demás vástagos eran hijos de José pero no de María y con ello se descartaba la posibilidad de que hayan existido encuentros íntimos entre la Virgen y su esposo. Otro problema que pudo suscitar este documento, lo conforma el siguiente enunciado: “*Y este hombre justo del que hablo, es mi padre carnal, a quién mi madre María, fue unida como esposa*”.³³ Por lo tanto, podemos decir que en estas líneas Jesús reconocía la paternidad biológica de José.

Ante el consecuente afianzamiento del catolicismo, se exigía la preservación de la espiritualidad de la humanidad, sobre cualquier escollo pasional que llegara a caer en la categoría de lo impúdico. De ahí que el término **carnal** adquiriera una connotación peyorativa durante el medioevo cristiano.

Durante las hagiografías de esta época, la carnalidad tenía que ver con las condiciones pecaminosas de la inmundicia, tentación demoníaca, desenfreno sexual y erotismo. Desde luego, las relaciones sexuales sin fines procreativos y fuera del matrimonio entraron en tales categorías.³⁴

apóstoles no supieron de su existencia, hasta que se concertó la reunión del Monte de los Olivos. *Ibid.*, 340 y 346.

³¹ *Ibid.*, p.331.

³² *Ibid.*, p.340.

³³ *Ibid.*, p.330. Negritas mías.

³⁴ Un ejemplo de lo anterior lo conforma la vida de Santa Justina Virgen (ca. Siglos III y IV), mencionada en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. El relato condena el grado de perversión que contenía el desmedido ejercicio de la sexualidad durante la Edad Media. De forma sucinta se menciona que un mago de nombre Cipriano, porfiaba por tener relaciones indecorosas con una dama llamada Justina, mujer cristiana que guardaba una vida de recato y oración. Ante la negación de la dama, aquel hombre perverso pidió ayuda al demonio para lograr su acto de

Por todo ello, la presunción de que Jesús hubiera sido “hijo carnal” de José bajo el sentido biológico, resultaba herético e inaceptable. De hecho, esta incertidumbre la podemos rastrear desde el mismo *Evangelio de San Juan*, al referir que el Mesías defendió su origen divino ante los judíos. El relato refiere que algunos escépticos se cuestionaron entre sí: “¿No es este Jesús hijo de José, cuyo padre y madre nosotros conocemos? [...] ¿Cómo es que ahora dice: Yo he bajado del cielo?”.³⁵ La narración del Evangelio describe que Cristo no hizo caso a estas preguntas y que sólo se limitó a decir que nadie podía entrar en el reino de los cielos sin que su Padre lo permitiera.

Por otra parte, el apócrifo del *Pseudo Mateo* nos da cuenta de una duda similar cuando José se percató del embarazo de María. En los apartados X, XI y XII puede leerse que este personaje resolvió presentarse ante el Sumo Sacerdote del Templo, para deslindar su responsabilidad en torno a la inesperada concepción de María, pues ambos personajes sólo se encontraban en calidad de comprometidos.³⁶ La comparecencia ante el sacerdocio no fue fácil debido a que las suspicacias se suscitaron inmediatamente. Los ministros religiosos increparon a José: “Por qué has seducido a una doncella de tanto mérito [...] Si tú no la hubieses violentado, ella permanecería virgen hasta ahora”.³⁷

Para confirmar el pecado que supuestamente habían cometido, los rabinos dictaminaron que bebieran agua de una fuente sagrada y si después de ingerirla aparecía una marca en la frente de ambos, este hecho delataría su culpabilidad. Sin embargo, al no presentarse ninguna señal fueron exonerados por los mismos sacerdotes.³⁸

Por otra parte, *La Historia copta de José el Carpintero* otorga valiosas pistas que nos ayudan a reconfigurar la fisonomía de San José. Según el autor del

concupiscencia; sin embargo, éste no logró ayudarle debido a la fe inquebrantable de Justina. Con el tiempo Cipriano se convenció de su mal proceder y del inmenso poder de Cristo, por lo que desistió de su infame propósito y se convirtió al cristianismo. Santiago de la Vorágine. *La Leyenda Dorada II*, Trad. Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Forma, 1982, p.611.

³⁵ *La Sagrada Biblia*. Jn, 6:42.

³⁶ *Los Evangelios Apócrifos*. p.46.

³⁷ *Íd.*

³⁸ *Ibíd.*, p.42-47.

apócrifo, el venerable anciano tenía 111 años de edad cuando estaba próximo a morir, aunque llama la atención que:

[...] su cuerpo no estaba debilitado. Sus ojos no habían perdido la luz y ni un solo diente había perdido su boca. En ningún momento le faltó prudencia y buen juicio, antes permanecía vigoroso como un joven [...] ³⁹

Por consiguiente, podemos aseverar que su longevidad fue el único elemento que se retomó de este documento proscrito, a pesar de la incorruptibilidad física mencionada, pues los cuantiosos años que vivió José sirvieron para justificar su ancianidad durante el periodo artístico medieval y por lo tanto, varios pintores optaron por exhibirle como un viejo tímido, sobrio y diezmado. La siguiente figura confirma lo anterior.

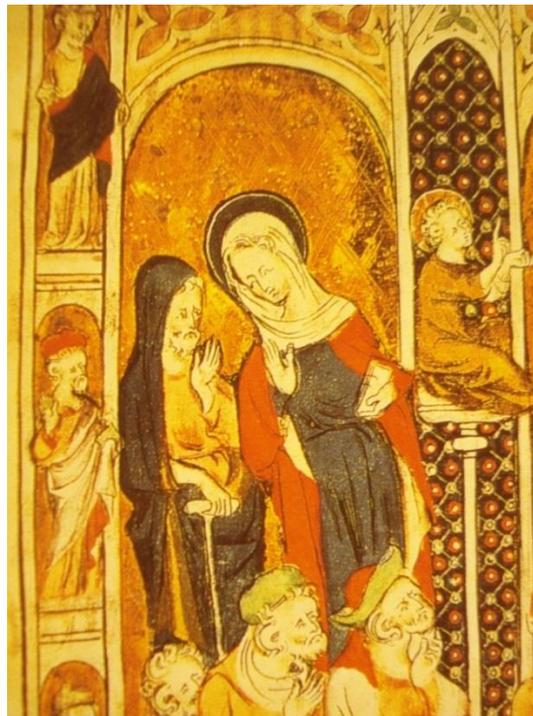


Imagen 2. Anónimo.
Jesús enseñando en el Templo (ca.1310-1320).
 Salterio inglés de la Reina Mary.
 Dibujo sobre papel. Biblioteca del Museo Británico.

La imagen presenta la disputa ocurrida entre Jesús y los doctores de la Ley judía. Podemos observar que el Niño se encuentra perorando sobre una columnilla que lo sitúa por encima del resto de los personajes, lo cual denota su primacía

³⁹ *Ibíd.*, p.332.

espiritual. De hecho, se advierte que Jesús no nota la presencia de María y José, quienes aparecen por detrás de él. Si observamos detenidamente la pintura encontraremos que José se apoya sobre un rudimentario bastón, mientras gesticula sobriamente para mostrar su asombro ante el episodio que están presenciando. Por su parte, la Virgen parece dar poca importancia a la expresión de su esposo, pues le hace notar que sería imprudente distraer a Jesús de su acalorada discusión.

Asimismo, nótese que José aparece de menor tamaño con respecto a María y de hecho, se sitúa por detrás de ella. De mayor importancia resulta que es el único personaje de *La Sagrada Familia* que no porta el nimbo de santidad. Por lo que podemos observar, no parece ser que su aureola se haya eliminado; el asunto es que jamás se pintó.⁴⁰

En consecuencia, en esta imagen José no posee carga simbólica de gran consideración. Durante este contexto artístico-religioso, pocos extrañarían si este personaje apareciera o no en esta escena. Sin embargo, para nosotros es importante denotar el papel secundario que tuvo durante un tiempo, dentro de estos temas iconográficos, pues el autor de esta imagen quiso reafirmar a los observadores que un hombre tan anciano e incapaz de mantenerse de pie por sí mismo, no podía ser el verdadero padre de Cristo.

Por consiguiente, a través de esta representación se hace patente el didactismo que contuvo el arte cristiano medieval, durante la consolidación y difusión de su doctrina. Sus medios discursivos reflejados por la iconografía pretendían “[...] enseñar en los muros lo que el pueblo no era capaz de leer en los libros”.⁴¹ Por ello, las representaciones plásticas requerían ser elaboradas con gran mesura, ya que su descuidada ejecución podría causar confusiones en las personas no doctas en religión y fue así que los artistas prefirieron pintar a José como un personaje no apto para procrear hijos.

⁴⁰ El uso del nimbo puede ubicarse en algunas representaciones artísticas de otras culturas (Egipto, Grecia y Roma) y se utilizaba para destacar a los personajes más ilustres. En el contexto cristiano se sabe que los santos comenzaron a portarlo a partir del siglo VI. Juan Ferrando Roig. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, 1999, p.99. Si tomamos en cuenta que el salterio de Parma fue realizado hacia el siglo XIV, se sostiene nuestra hipótesis de que el nimbo de José fue omitido intencionalmente por el autor de la obra.

⁴¹ *Íd.*

La siguiente cita procede de un texto católico actual, pero nos ayuda a ampliar el panorama de las diversas designaciones que ha poseído a través del tiempo la figura del padre terrenal de Cristo:

Así se le ha llamado padre legal porque ante la ley así era considerado [...] padre virginal, atendiendo a su condición de esposo destinado a respetar y proteger la virginidad de su esposa; padre adoptivo por cierta semejanza con la figura humana de la adopción de un hijo; y finalmente padre nutricio, por cuenta José con su trabajo y continua asistencia procuraba a Jesús el alimento y cuanto requería su crianza.⁴²

Al seguir con la lectura del apócrifo encontramos que San José siempre se comportó como un hombre temeroso de Dios. De hecho, al ser avisado por un ángel de su cercana muerte, José se resignó a fallecer no sin solicitar al Altísimo perecer sin dolor físico alguno, argumentando que durante su vida acató piadosamente todas sus disposiciones. Al contrario de los evangelios canónicos, en este texto el esposo de María aclama y pide indulgencia, ante los posibles pecados que pudo haber cometido.

Tú eres Jesús, el Cristo, el salvador de mi alma, de mi cuerpo y de mi espíritu. No me condenes a mí, tu esclavo y obra de tus manos. Yo no sé nada, Señor, y no comprendo el misterio de tu concepción desconcertante. Nunca he oído que una mujer haya parido conservando el sello de la virginidad.⁴³

Al considerar las anteriores líneas, resulta evidente que el arcángel Gabriel no logró que José comprendiera en su totalidad el origen del embarazo de María. Este hombre de suma piedad aceptó a su mujer encinta, pero su categoría de ser humano lo llevó a dudar del origen de Jesús. De acuerdo a lo expuesto por el apócrifo, José consideraba que esta incertidumbre conformó un acto pecaminoso. Al final, José dejó de morar en la tierra estando al lado de Jesús y de María, privilegio que lo llevó a ser considerado el santo patrono de la Buena Muerte.

3. La percepción de San José a través de diversas fuentes medievales

Hemos ubicado y revisado la importancia que tuvo la figura de San José en algunos textos procedentes del cristianismo temprano y de comienzos de la Edad Media. Estos documentos nos han aportado considerables datos, acerca de su

⁴² Guillermo Pons Pons. "San José y su misión de paternidad", en *Estudios Josefinos...*, Año 64. Num. 127, enero-junio 2010, p.24.

⁴³ *Los Evangelios Apócrifos*, p.336.

fisonomía e iconografía. Ahora bien, no resultaría del todo justo abordar su representación plástica en las etapas artísticas subsiguientes, sin observar de manera general, ciertos aspectos acerca de su consideración espiritual durante el periodo medieval, pues necesitamos saber cómo se concebía a San José en diversos ámbitos, verbigracias en los textos patrísticos,⁴⁴ hagiografías⁴⁵ y en las representaciones dramatizadas de los *Autos Sacramentales del Teatro de los Misterios*.

Esta revisión nos ayudará a esclarecer la percepción que se tenía del santo y por ende, comprender su consecuente iconografía; por ejemplo, veremos que fue ampliamente favorecido por los documentos patrísticos, pero no salió bien librado de las hagiografías ni de las representaciones dramáticas. Todo ello nos explicará la poca estima que gozaba el padre terrenal de Cristo dentro del plano artístico.

Se sabe que la época en que se originaron los documentos doctrinales arriba citados, es demasiado compleja. Existen prolíficos estudios en torno a los aspectos económicos, políticos, religiosos, artísticos y sociales de la Edad Media; sin embargo, discurrir aquí sobre tales rubros, nos alejaría de nuestro objeto de estudio. Por lo tanto, sólo recuperaremos, a grandes rasgos, algunos elementos concernientes a la espiritualidad del cristianismo de aquella época, para poder relacionarlos con el incipiente culto josefino.

Este periodo se caracterizó por continuos cismas dogmáticos y jerárquicos.⁴⁶ A la par del naciente género hagiográfico,⁴⁷ las disputas entre los

⁴⁴ Se llaman textos patrísticos a la serie de escritos elaborados por los Padres Apologistas, personajes que hacia los siglos II y III tuvieron la difícil enmienda de predicar el Evangelio entre los pueblos gentiles. Estos ministros dictaban la forma correcta o **Canon** en que debería difundirse y practicarse la doctrina. Referencia tomada del curso: *Historia del Cristianismo Antiguo y Medieval*, impartido en 2012 por el Dr. Roberto Sánchez Valencia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

⁴⁵ Este tipo de rememoraciones evocaban las vidas ejemplares de los hombres al servicio de Cristo y su difusión se encaminaba hacia la moralización de la feligresía. La mayor parte de ellas fueron escritas en latín por clérigos regulares; sin embargo, también existieron hagiografías recitadas. Fernando Baños Vallejo. *Las Vidas de Santos en la literatura medieval castellana*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, p.53

⁴⁶ A lo largo del periodo medieval, las disensiones entre las máximas autoridades de la cristiandad no cesaron. Durante los primeros siglos el llamado "sucesor de San Pedro" todavía no detentaba el poderío espiritual y terrenal que ejercería sobre los creyentes. Puede considerarse al Papa Gregorio I "El Magno" (540-604) como el primer Sumo Pontífice que asumió el control político,

seguidores de Cristo adquirieron un claro carácter ontológico, es decir, se ocuparon por esclarecer si Jesús había sido hombre, Dios o la simbiosis de ambos. Ante la magnitud de tales cuestionamientos, las disquisiciones de los eruditos cristianos (obispos, anacoretas, eremitas) de distintas regiones europeas, asiáticas y africanas, adquirieron gran importancia al ofrecer sus diversas exégesis de las Escrituras. Por lo tanto, hacia los siglos IV y V resultaba imperante representar plásticamente temas cristológicos (el nombre de Jesús, epifanías, eucaristías, pasiones y resurrecciones).⁴⁸

En resumen, si la preocupación predominante descansaba en esclarecer la consustancialidad de Cristo con el Padre Eterno, la iconografía de San José y sus restantes consideraciones espirituales, requerían de una cuidadosa reflexión por parte de teólogos y artistas.

3.1 Su castidad y paternidad vista a través de los textos patrísticos

Cierto es que se hablaba de San José desde el siglo II de la cristiandad, pero no dentro del género hagiográfico. Podemos ubicar su presencia en los textos de orden teológico elaborados por los primeros obispos cristianos, llamados documentos patrísticos. Uno de ellos lo conformó el escrito de San Justino Mártir (103-165), quien elaboró una obra doctrinal encaminada a la conversión de los judíos denominada *Diálogo con Trifón*. En este documento no se encuentra una plena exaltación hacia José; sin embargo, el escrito incluye las labores de carpintería y domésticas que Jesús pudo aprender de su padre putativo.

económico y militar, ante una considerable parcialidad de los territorios europeos. Este dominio pudo lograrlo gracias a las dotaciones jurisdiccionales que le hiciera el emperador Justiniano I (483-565) tras someter a los pueblos ostrogodos. Posteriormente, tras concertar varias alianzas políticas y de ponerse en práctica una serie de reformas eclesiásticas, el papa Inocencio III (1198-1216) proclamó la supremacía de la Iglesia sobre cualquier otra jerarquía terrenal. Este pontífice no tuvo reparo en declarar que él representaba el único vínculo legítimo entre el mundo civil y el celestial. José Manuel Nieto Soria. *El pontificado medieval*. Madrid: Arco Libros, 1996, p.15-26.

⁴⁷ Los escritos hagiográficos más antiguos podemos rastrearlos hacia finales del siglo II, bajo la denominación de *Actas de los Mártires*. Como su nombre lo indica, los relatos evocaban los suplicios a los que fueron sometidos aquellos apologetas del cristianismo. Las feroces persecuciones de los emperadores Valeriano (253-260), Maximiano (285-286) y Diocleciano (245-316), hicieron que este tipo de martirologios fueran rápidamente recopilados, difundidos y acogidos por los feligreses. Fernando Baños Vallejo. *Op. cit.*, p.18-22

⁴⁸ Cfr. Émile Mâle. *Op. cit.*, p.23.

Cuando Jesús llegó al Jordán, se le tenía por hijo de José el carpintero y fue considerado él mismo como un carpintero (y fue así que obras de este oficio: arados y yugos, fabricó mientras estaba entre los hombres) [...]. Y entonces fue cuando, por causa de los hombres, como antes dije, voló sobre Él, el Espíritu Santo en forma de paloma, y juntamente vino del cielo una voz, la misma que fue dicha por medio de David, cuando en persona el mismo Padre dice lo que ésta ha de decir a Cristo: Hijo mío eres tú, Yo te he engendrado hoy.⁴⁹

Existe otro escrito del siglo V (éste de mayor carácter literario) que también se enmarca dentro de aquella disputa doctrinal entre judíos y los seguidores de Jesús. El texto fue elaborado por el poeta siríaco Jacobo de Sarug (451-521)⁵⁰ y dentro del documento se ubica un diálogo en el que José defiende su guardianía.

Yo no deshonro; yo estoy cerca sólo para guardar a la abandonada y preservarla de las injurias [...], hasta que lo quiera el niño y su Padre ponga de manifiesto el misterio. Mientras Él guarde silencio, el misterio quedará oculto a los extraños, y entre tanto teniéndolo yo por hijo, mantendré oculto el misterio.⁵¹

Fue así como Sarug puso en voz de su personaje, la relevancia de la noble tarea que le fue encomendada. Al igual que en el texto de Justino, las líneas anteriores esclarecen que José era consciente de que no era el padre biológico de Jesús y es evidente que el término “misterio” se ocupó para indicar que el esposo de la Virgen admitía que Jesús era producto de la Encarnación Divina y sólo bastaba esperar a que decidiera develarse por sí mismo.

Por consiguiente, durante el siglo V San José figuraba en la escena religiosa como un personaje controversial. Los impíos solían considerarle el padre biológico de Cristo, mientras que la jerarquía eclesiástica sólo le consideraba el carácter de ser el custodio del Mesías.

Esta problemática hundió sus raíces a través de las disquisiciones que expresó el asceta y místico del siglo III Orígenes de Alejandría (185-254). Este erudito no descansó en sus esfuerzos por confirmar la pureza espiritual y corpórea de Cristo. Sus reflexiones fueron encaminadas a negar cualquier posibilidad de que María y José hubieran engendrado a Jesús. “No fue, pues contaminado en la madre, ni tampoco en el padre. Pues en nada contribuyó José en su generación, sino que únicamente ofreció su ministerio y su afecto”.⁵² Se sabe que este teólogo

⁴⁹ Guillermo Pons Pons. *Op. cit.* p.27.

⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

⁵¹ *Ibid.*, p.43.

⁵² Henri Crouzel. *Orígenes: Un teólogo controvertido*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998. p.23

era acérrimo adversario de las relaciones carnales ya que según su parecer, provenían de las pasiones egoístas del hombre:

Dios envió a su hijo en una semejanza de carne de pecado, no en una carne de pecado, pues el término semejanza no se refiere a la carne sola [...] esta ausencia de concupiscencia [...] proviene de que Jesús ha nacido de una virgen.⁵³

Por lo tanto, la idea que giraría en torno a la castidad *perene* de José, se desarrollaría con posterioridad. Hacia el siglo IV, diversos escritos redactados por los doctores eclesiásticos, comenzaron a difundir la pureza de José, para refrendar la santidad y la virginidad de María. De hecho, San Ambrosio de Milán, (340-397) por medio de sus textos mariológicos, afirmó que José fue un varón plagado de virtudes, pues por ello había sido elegido el esposo de la madre de Jesús. “No es posible que la que había llevado a Dios en su seno, pensara luego en llevar a un puro hombre”.⁵⁴ La frase anterior denota que la estimación espiritual del padre terrenal de Cristo comenzaba a ascender y dejaba atrás la sola percepción de hombre bueno, para adoptar otro tipo de virtudes como la castidad.

La pureza de San José fue defendida por Jerónimo de Estridón (340-420), procedieron de una disputa que tuvo ante un sacerdote arriano de nombre Helvidio. Como podremos observar, dentro de aquel turbado contexto religioso, la virginidad del padre nutricio de Cristo resultaba un tema importante.

Rica en gracia y hermosa y agradable fue la sociedad que guardaron la Virgen Madre y su esposo José, elegidos ambos por el Espíritu Santo para que vivieran en matrimonio virginalmente, porque uno y otro amaban eternamente la castidad.⁵⁵

Por lo tanto, resulta claro que San Jerónimo condenaba lo dicho en *La Historia de José el Carpintero*, ya que éste texto admitía que José fue viudo y padre de varios hijos. Como podemos notar, la figura de José adquiría cierto protagonismo espiritual, el cual le abría la puerta para ser percibido como *virgineus sponsus Virginis*.⁵⁶

Por último, debemos resaltar que estas apologías procedieron de las reflexiones hechas hacia el vínculo matrimonial que sostuvieron María y José, es

⁵³ *Id.*

⁵⁴ San Ambrosio. *De la Formación de la Virgen*, apud., Guillermo Pons Pons. *Op. cit.* p.31.

⁵⁵ Esta reflexión de San Jerónimo fue retomada de Santiago de la Vorágine, *Op. cit.* p.963.

⁵⁶ Louis Réau. *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*, Trad. Daniel Alcoba, Tomo 2 vol. 4, p.167. Barcelona: El Serbal, 2000, p.167

decir, se trataba de eliminar la insinuación de la *copula carnalis* entre ellos y sustituirla por la condición de *maritatis societas*.⁵⁷

4. La Crisis de las Imágenes

Hasta el momento hemos observado el incremento de algunas virtudes espirituales de José, a saber: su virginidad, prudencia, sobriedad, honestidad y obediencia. Todos ellos son elementos de gran estimación para la filosofía del cristianismo; sin embargo, durante este periodo todavía no encontramos algún documento que haga referencia expresa sobre su apariencia física. Esto puede explicarse ya que el arquetipo iconográfico del José anciano respondía coherentemente con las cualidades enunciadas, las cuales eran propias de una persona de edad avanzada. Hagamos notar que durante esta etapa de expansión y consolidación del cristianismo en los territorios gentiles, pocos pensarían que un hombre febril administraría cabalmente estas cualidades.

Asimismo, no debemos olvidar que durante el siglo VIII el cristianismo atravesó el controversial periodo de la “Crisis Iconoclasta”, el cual se situó entre los años 726 y 843. Este conflicto enfrentó a las jerarquías cristianas orientales y occidentales. Bajo argumentos de carácter teológico⁵⁸ se prohibió la elaboración y

⁵⁷ *Ibid.*, p.163.

⁵⁸ La parcialidad que sostenía la prohibición de los iconos preconizaba el estricto seguimiento de la ley judía, el cual condenaba la ejecución y veneración de imágenes. *La Sagrada Biblia*. Ex, 23: 24. Uno de los ejemplos más representativos de esta censura, fue la decisión tomada en el año 726 por el emperador bizantino León III (680?-741). La medida consistió en eliminar la imagen de Cristo que se ubicaba a la entrada de su palacio. Este monarca aceptaba que en Jesucristo habían confluído dos naturalezas: una humana y otra divina, pero consideraba que si el icono ilustraba fielmente la encarnación, ésta quedaba separada de la entidad divina. Por el contrario, si la imagen pretendía destacar el lado sagrado de Jesús, se incurría en un error trascendental, pues no era lícito representar materialmente lo que no era posible. Joaquín Yarza Luaces y Gonzalo Borrás Gualis (coords.). *Historia Universal del Arte: Bizancio e Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003, T. IV, p.23 y 24. Por su parte, la facción a favor de las imágenes, estuvo conformada primordialmente por el sector monástico. Algunos religiosos orientales como Teodoro Studita (758-826), sostuvieron que era lícito representar a Jesús, debido a que había adquirido apariencia humana y por lo tanto, fue visible ante los suyos. De hecho, este personaje fue exiliado por León III y durante ese periodo, escribió su *Tratado en defensa de las imágenes*. Alfredo Tradigo. *Iconos y santos de Oriente*. Trad. Jofré Homedes Beutnagel. Barcelona: Electa, 2004, p.339.

difusión de las imágenes religiosas, aunque la reyerta contuvo otras causas políticas y económicas.⁵⁹

Por consiguiente, la iconografía de San José debió verse seriamente afectada, pues se consideró que “las representaciones de *La Sagrada Familia*, de los apóstoles y de los santos, conducían solamente a la idolatría”.⁶⁰ A pesar de ello, se sabe que algunos monarcas partidarios de la iconoclasia, no eran ajenos a la sensibilidad artística.⁶¹ Además, la destrucción de los iconos y su posterior “recato”, disminuyen la posibilidad de observar el estado que guardaban las representaciones de nuestro personaje durante los siglos VIII, IX y X. En particular, sería de gran ayuda indagar, si es que existieron ciclos pictóricos dedicados hacia nuestro sujeto de estudio; sin embargo, al tomar en cuenta las siguientes referencias, nuestras expectativas aminoran.

La iglesia pasó a ser considerada como un espacio ideal donde el fiel experimentaba la liturgia celeste y el encuentro Místico con Dios. Las imágenes debían responder a un orden jerárquico que tuvieran en cuenta la importancia de los temas pintados. En la cúpula se representaba a Cristo Pantocrátor y a veces también la Ascensión; el tambor de la cúpula estaba reservado a los apóstoles y profetas; en el ábside la Virgen sosteniendo al Niño o en actitud orante, como mediadora entre Dios y los Hombres [...] en las partes altas de la nave aparecen las escenas de los evangelios correspondiéndose con las fiestas de la liturgia...en las partes bajas del ábside se muestran escenas de los santos obispos o padres de la iglesia...las partes bajas de los muros se reservan a los santos y santas [...]⁶²

La descripción anterior responde a la tipología marcada para el común de los templos, en el tiempo que siguió a la crisis de las imágenes. En tales circunstancias, el cristianismo reservó los espacios más importantes de sus

⁵⁹ A partir de esta censura también se trató de disminuir el poder que detentaban los monasterios. Estos centros devocionales se habían originado desde finales del siglo III. Durante sus inicios, los emperadores bizantinos auspiciaron su funcionamiento con el propósito de llevar una vida de recogimiento y espiritualidad; sin embargo, estos lugares fueron atesorando poder y riquezas, gracias a la devoción y custodia de imágenes y reliquias. Esta autosuficiencia económica llevó a pensar a varios dignatarios que podía representar un peligro ante el poder regalista. José María Magaz. *Op. cit.*, p.196. Hacia finales del siglo IX el partido iconódulo triunfó de forma definitiva. La victoria se dictaminó a través del Segundo Concilio de Nicea (787), pero antes de este encuentro algunas imágenes sagradas proliferaron de forma subrepticia en los alrededores y lejanías de Constantinopla. De lugares como Rávena quedan notables mosaicos de esta época, pero en general sólo prevalecen restauraciones posteriores al periodo iconoclasta. Joaquín Yarza Luaces y Gonzalo Borrás Gualis (coords.). *Op. Cit.*, p.28.

⁶⁰ *Ibid.* p.23

⁶¹ La producción artística de este periodo tomó otros derroteros pues la élite bizantina ocupó para engalanar sus palacios y templos, a varios artífices que habían trabajado en poblaciones musulmanas. Lawrence Gowing (coord.). *Historia del Arte: Arte paleocristiano y medieval*. Barcelona: Folio, 2001, p.27

⁶² José María Magaz. *Op. cit.* p.205.

recintos para exhibir imágenes de Jesús, María, apóstoles, teólogos y emperadores bizantinos que ayudaron a consolidar la fe cristiana. Al parecer, la iconografía de esta época no reservó espacios exclusivos para la figura de San José.⁶³

A pesar de ello, hemos localizado una serie de frescos que evidencian su representación. Los iconos se localizan en el ábside del templo de Santa María de Catelseprio (localidad del norte de Italia). Se sabe que estas pinturas fueron rescatadas hacia 1944 y acerca de su ejecución, el estudioso Meyer Schapiro (1904-1996) indicó que los frescos pudieron ser elaborados por una corriente artística bizantina vecindada en la península itálica desde el siglo VIII.⁶⁴

En estos muros se representaron los episodios de *La Natividad*, *La Adoración de los pastores*, *El Sueño de José* y *El Viaje a Belén*. A continuación, destacaré la presencia de José en el episodio que relata el nacimiento de Cristo, pues esta escena se conserva relativamente en buen estado, mientras que las otras se vieron sumamente dañadas y ello dificulta su coherente interpretación.

5. Las representaciones de San José en los muros de Santa María de Catelseprio y en las tablas de Duccio di Buoninsegna

Como puede notarse, el padre terrenal de Cristo se encuentra sentado y alejado de María, quien yace recostada sobre un promontorio;⁶⁵ mientras que el Niño es aseado por dos comadronas que se vislumbran en la parte inferior izquierda del

⁶³ La desestimación hacia la iconografía de San José no se limitó al periodo iconoclasta ya que dentro del arte cristiano anterior al siglo V, carecemos de noticias acerca de su aparición individual. A pesar de ello, estudios arqueológicos han demostrado que las primeras catacumbas cristianas ya representaban adoraciones de magos y pastores, pasajes en los que pudo estar ilustrado. Manuel Leal Lobón. "El primer arte cristiano: El sarcófago de Junio Basso", en *Isidorianum*. Sevilla: Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, año XX, núm.40, 2011, p.525-526.

⁶⁴ Meyer Schapiro. *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p.16.

⁶⁵ Esta postura de María pertenece al modelo iconográfico medieval denominado "siriaco", el cual exhibe a María recostada como toda mujer parturienta; sin embargo, esta posición podía sugerir que el nacimiento de Cristo pudo dar fin a su preciada virginidad, pues por la Biblia se sabe que toda mujer alumbraría a sus hijos con dolor. Por lo tanto, durante el Renacimiento se optó por mostrar a la Virgen a la usanza "helenística", es decir, la dama aparecerá sentada como una matrona libre de cualquier dolencia. Héctor Schenone. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998 p.37.

fresco (Imagen 3). Por su parte, José está sentado y toca su barbilla con la mano, al tiempo que gira su cabeza hacia el lugar en donde está Jesús.⁶⁶ Es evidente que nuestro sujeto de estudio exhibe una postura pasiva ante el nacimiento prodigioso que acababa de suceder y ello pudo deberse a la intención del pintor para confirmar que el anciano no era el padre de Jesús, sino su humilde guardián.



Imagen 3. Anónimo (siglo VIII).
La Natividad.
Templo de Santa María de Catelseprio.

Acerca de la composición de este tema, podemos afirmar que seguía utilizándose hacia el siglo XII en templos orientales y occidentales. A través de la Imagen 4 presentamos el fragmento de un ciclo iconográfico perteneciente a un centro devocional griego. Observemos que José mantiene el mismo movimiento reflexivo de su mano izquierda sobre la barbilla y que también dirige su mirada hacia el lado

⁶⁶ Meyer Schapiro hace notar que la posición que guarda José probablemente fue la más utilizada para representarlo en este tipo de pasajes, durante los primeros siglos del arte cristiano. Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.91.

izquierdo de la escena. Desde luego, hay un segmento de la representación que ha desaparecido pero la postura poco dinámica y la mirada extraviada que ostenta nuestro personaje, exhibe su papel secundario en este tipo de representaciones.



Imagen 4. Anónimo.
La Natividad (siglo XII).
 Templo de Dafni, Atenas.

Casi una centuria posterior a la ejecución de esta escena, el pintor Duccio di Buoninsegna (ca.1278-1319) elaboró su *Natividad con los profetas Isaías y Ezequiel* (fig. 5). Esta imagen formó parte de la predela del retablo dedicado a *La Majestad de Jesús*, ubicado dentro del templo conocido como El Domo de Siena.⁶⁷

Las semejanzas existentes entre las obras de Catelseprio, Dafni y la tabla de Duccio, sugieren que pudo circular un modelo común, pues es clara la concordancia que guardan las posturas de la Virgen y de las comadronas que bañan a Jesús. De hecho, José también permanece sentado sobre una roca y a pesar de que en la obra del maestro de Siena está más cercano a María, ello no

⁶⁷ Cairns Huntington and John Walker. *Treasures from the National Gallery of Art*. New York: The Macmillian Company and National Gallery of Art, 1962, p.11.

implica que adquiriera mayor protagonismo, pues este recurso compositivo obedece más a las reducidas dimensiones de la imagen, que a otro tipo de consideraciones.⁶⁸ De hecho, lejos está su rostro de expresarnos felicidad o regocijo por el nacimiento y quizá su mirada silenciosa nos sugiera que escucha a su voz interna, la cual no logra convencerle de aquel místico suceso. Por lo tanto, estas cercanías plásticas nos confirman que los artistas de aquella época sacrificaron cierta originalidad en sus representaciones, en aras de proveer “recetas iconográficas”, que ya habían probado su eficacia.



Imagen 5. Duccio di Buoninsegna (ca.1255-1318),
Natividad con los profetas Isaías y Ezequiel, (ca. 1308-1313).
 Temple sobre tabla.
 National Gallery of Art, Washigton D.C.

⁶⁸ Debemos resaltar que el espacio sagrado del pesebre se reservó para la Virgen, el Niño, el buey y el pollino. De hecho, en esta imagen puede verse a Jesús representado en dos ocasiones. La primera al momento de nacer y la segunda cuando es aseado por las comadronas. Acerca de la presencia de los animales citados, el Nuevo Testamento no menciona su presencia, pero el arte cristiano los ha incluido dentro del episodio de *La Natividad* para confirmar el cumplimiento de una de las profecías de Isaías: “Hasta el buey reconoce a su dueño, y el asno el pesebre de su amo”. *La Sagrada Biblia*. Is. 1:3. En cuanto al pasividad que se le impregna al esposo de María en estas representaciones, sería hasta el siglo XIV cuando las revelaciones místicas de Santa Brígida de Suecia (1303-1373), dieran la pauta para otorgarle a José un lugar más decoroso en estos episodios. La pluma de la santa relataría que María y su consorte debieron acoger en sus brazos al recién nacido para después postrarlo sobre el suelo y adorarlo de rodillas. Héctor Schenone. *Op. cit.*, p.40

Otra pintura de Duccio fechada hacia 1308 (Imagen 6), relata el tema de la *Adoración de los Magos*. Según la tradición evangélica, José debió presenciar este episodio ya que consistió un acto muy cercano al nacimiento de Cristo.

En la imagen puede observarse por el lado izquierdo al cortejo que acompañaba a los venerables jerarcas, mientras que en el centro de la composición ocurre la pleitesía ante el Creador. La Virgen se sitúa hacia el lado derecho, está sentada y sostiene a Jesús sobre su rodilla. El paisaje de la escena es por demás simple: una montaña-pesebre tenuemente delineada, con un fondo áureo detrás.

Hasta aquí hemos descrito los elementos que componen la escena, pero debemos formularnos la siguiente pregunta: ¿En dónde está San José? La respuesta salta a la vista: el autor de la obra lo omitió de la representación. En efecto, no existen indicios de que se haya borrado o sustituido su figura, pues no observamos alteraciones mayúsculas en los personajes. Por consiguiente, debemos aceptar que la presencia de José no fue requerida y este hecho lleva a interrogarnos: ¿Cuál pudo ser la causa de este exilio?

Parte de la respuesta se explica a través de la llana categoría espiritual y poca consideración plástica que portaba el padre nutricio de Cristo durante esta época religiosa y artística. Sin embargo, no debemos olvidar la ubicación original que guardó esta pintura. Se sabe que esta imagen formaba parte de la predela de un retablo y generalmente este tipo de espacios están fragmentados y son de reducidas dimensiones. La distribución interrumpida permite que puedan pintarse diversos episodios religiosos y esto explica que en la pintura de Duccio la escena se contraiga en forma de “U”, es decir, hay poco espacio para incluir a numerosos personajes. A pesar de ello, es evidente que el artista prefirió dar mayor mérito a los expedicionarios. En consecuencia, podemos colegir que el pintor no consideró prioritario incluir a José en la escena.⁶⁹

⁶⁹ Esta omisión iconográfica no es exclusiva de este periodo. Se sabe que durante el siglo V en la zona de Monza, existió un mosaico que representaba *La Natividad* en la que únicamente estaba la Virgen sosteniendo al Niño, flanqueada por los magos y los pastores. Émile Mâle. *Op. cit.*, p.15. Asimismo, la ausencia de José en algunas de estas representaciones suscitó discusiones teológicas, pues llegó a sugerirse que no estuvo presente en el momento preciso de la llegada de los magos, para evitar que éstos le confundieran con el padre carnal de Jesús. *Comentarios a los*



Imagen 6. Duccio di Buoninsegna (ca.1255-1318).
Adoración de los Magos, (1308-1311).
 Temple y oro sobre tabla.
 Siena, Museo de la Catedral.

Desde luego, tampoco puedo afirmar que la exclusión de José en este tipo de representaciones haya sido una generalidad. Desconozco el número de casos en que ocurrió la omisión anterior; sin embargo, si revisamos a detalle más ejemplos de la pintura tardomedieval, podríamos encontraremos casos similares. Con ello pretendo demostrar, que la inclusión o exclusión de nuestro sujeto de estudio en algunas obras de esta etapa artística pudo deberse al criterio del pintor o del donante, pues la multiplicidad de las expresiones pláticas del cristianismo, han demostrado ser hijas de su tiempo.

Por otra parte, en los muros de Catelseprio permanece un fragmento que exhibe *El Sueño de José* (fig. 7). La imagen muestra el momento en el que duerme, mientras que un ángel desciende y extiende una de sus manos hacia él.

Cuatro Evangelios, I Evangelio de San Mateo, Madrid, BAC, 1956, p.158. *Apud.*, Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda, Madrid: Cátedra, 1990, p.11-20.

Desafortunadamente, no podemos profundizar en la descripción fisonómica de José debido a que se encuentra casi imperceptible. Sólo hago constar que este tema iconográfico conforma una de las apariciones individuales del padre putativo de Cristo que aún son visibles. De hecho, Meyer Schapiro refiere que este pasaje ya aparecía en algunas miniaturas del siglo VII en el arte mezobizantino y Merlo Solorio comenta que el mismo tema se plasmó en las catacumbas paleocristianas tres centurias atrás.⁷⁰



Imagen 7. Anónimo (siglo VIII).
El Sueño de José (detalle).
 Templo de Santa María de Catelseprio.

Sin embargo, existe otra pintura en el mismo templo que sí nos permite mirar el rostro de José. Se trata del fresco que representa *El viaje a Belén* (fig. 8). Al observar este elemento fisonómico, destaca su parecido con el mostrado en la escena de *La Natividad*, por lo que resulta evidente que estos frescos fueron ejecutados por el mismo artista y ello nos permite inferir que el rostro imperceptible en la escena del *Sueño* debió poseer las mismas características.

⁷⁰ Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.89 y Jorge Luis Merlo Solorio, *Op. cit.*, p.15



Imagen 8. Anónimo (*Siglo VIII*)
El viaje a Belén (detalle).
 Templo de Santa María de Catelseprio.

Por consiguiente, a lo largo de este apartado he pretendido esclarecer que las imágenes religiosas ejecutadas antes, durante y después del periodo iconoclasta, aludieron principalmente a temas cristológicos y marianos. Finalizamos este apartado sosteniendo que el problema y la prioridad teológica para la Iglesia medieval, consistió en establecer la consustancialidad entre El Padre Eterno y Jesús. Incluso la maternidad de María fue durante un tiempo cuestionada en las zonas de Antioquía y Constantinopla “[...] porque como criatura humana no podía dar a luz a un Dios”.⁷¹ Pensamos que el mismo caso debió ocurrir con la percepción de José, pues el hecho de imponerle una decadente fisonomía confirmaba su imposibilidad para considerarlo el padre biológico del Redentor.

Por lo tanto, resultaba lógico que las referencias teológicas y sobretodo, sus representaciones, fueran accesorias y bien cuidadas. Este recato nos lleva a

⁷¹ J. Lenzengewer (*et. al.*). *Historia de la Iglesia Católica*. Trad. Abelardo Martínez de Lapera, Barcelona: Herder, 1989, p.198.

examinar otras fuentes documentales que pudieron servir a los artistas, para pintar la fisonomía y las cualidades de aquel venerable anciano. Dichas alusiones fueron realizadas por religiosos, literatos y dramaturgos, a través de las Vidas de Santos y escenificaciones teatrales. El asomo a estos documentos permitirá explicar con mayor coherencia, la poca importancia que tenía José dentro de la iconografía religiosa del primer milenio cristiano.

6. Un asomo a la hagiografía medieval y al naciente culto de San José

Se sabe que durante los primeros siglos de la cristiandad, las narraciones hagiográficas estuvieron dedicadas a los santos mártires.⁷² Por ello, San José no puede incluirse dentro de este género de personajes. Pudo cerciorarse en *La Historia de José el Carpintero* que este hombre no fue torturado por algún enemigo pagano, ya que murió con cierta tranquilidad bajo los cuidados de Jesús y de la Virgen. Posteriormente, el culto hacia los santos se diversificó hacia los personajes confesores, taumaturgos y mártires. Los pasajes sobrenaturales que narraban sus prodigios, paulatinamente se convirtieron en elementos dignos de admiración, ya que no sólo enunciaban la autenticidad y jerarquía del cristianismo, sino que lo confirmaban a través de la conversión de gentiles, sanación de enfermos, ayuda a los hambrientos y protección a los milicianos que luchaban bajo el nombre de Jesús.

En resumen, estos personajes demostraron preservar el comportamiento espiritual que el Mesías les había marcado. Desde luego, esta actitud sirvió como arquetipo moralista hacia los feligreses. Este estilo de vida claramente convenía al poder eclesiástico, ya que un rebaño de almas sumisas y obedientes garantizaba su validez y pervivencia.

En cuanto a la procedencia de los documentos hagiográficos, el estudioso Fernando Baños Vallejo asevera que los relatos cercanos al siglo V, hundieron sus

⁷² Durante los siglos II y III no importaba relatar por completo la biografía completa del mártir en turno. Bastaba con evocar el suplicio y la irrenunciable fe del torturado. Fernando Baños Vallejo. *Op. cit.*, p.18.

raíces en las tradiciones orales y escritas. Dentro de ellas, se advertían las del tipo “literario popular” en las que el elemento ficticio rebasaba al histórico.⁷³

La Historia de José el Carpintero puede admitirse dentro de esta categoría, ya que los detalles ficticios son los más abundantes. Las turbadas exclamaciones durante su agonía, las exacerbadas expresiones de arrepentimiento y su detallado tránsito de este mundo, estuvieron rodeados de una atmósfera de claros tintes literarios.⁷⁴

Hacia el siglo VII los martirologios cristianos se encontraban en su fase decadente, debido a que el repertorio de este tipo de personajes casi se había agotado. Por lo tanto, los relatos hagiográficos tomaron otros derroteros, pues ahora eran solicitados por los cristianos occidentales que estaban organizados en agrupaciones estamentarias de trabajo conocidas como gremios.⁷⁵ A los integrantes de estas fundaciones, les resultó conveniente adoptar santos patronos que se identificaran con sus labores y condiciones sociales.

Baños Vallejo incluye en sus notas bibliográficas, dos hagiografías dedicadas a San José elaboradas hacia el siglo XV, pero no otorga mayores noticias acerca de ellas.⁷⁶ Al mismo tiempo, se sabe que durante esta época, algunas agrupaciones clericales y laicas profesaban el culto hacia su figura, pues en la zona central de Europa se veneraban sus reliquias, las cuales se mantenían

⁷³ *Ibid.*, p.19.

⁷⁴ Estos momentos de agonía serían retomados por el pensamiento artístico-religioso del siglo XV, bajo la categoría de *Ars Moriendi*. En este tipo de representaciones el demonio ponía a prueba el sufrimiento de los moribundos, con el objetivo de que abandonaran la fe en Jesucristo y de comprometer su llegada a la eternidad. Émile Mâle. *Op. cit.*, p.139.

⁷⁵ La organización gremial estuvo conformada bajo la integración y reglamentación de diversas actividades fabriles y artesanales. Durante sus inicios, la aparición de estos centros de trabajo causó desconfianza dentro del círculo monárquico, ya que podía convertirse en su competidor económico al fijar precios e instituir reglas de producción. De hecho, hacia el siglo XIII el rey castellano Fernando III, censuró la aparición de dichas organizaciones y sólo permitió el funcionamiento de agrupaciones que se dedicaran a la caridad religiosa. Con el tiempo, resultó inobjetable la existencia, incremento y exclusividad de los gremios, pues estaban conformados a través de relaciones de parentesco. Durante los siglos XIV y XV gran parte de las posesiones hispanas permitieron su pervivencia mediante el sistema jurídico de las ordenanzas regalistas. Pablo Buchbinder. *Maestros y aprendices: estudios de una relación social de producción (España, siglos XVI y XVII)*, Buenos Aires: Biblos, 1991, p.19-24.

⁷⁶ Dentro del índice hagiográfico recabado por Baños Vallejo se incluye el nombre de un texto latino titulado: *Historia Ioseph ultra ea quae in bilis continentur*; documento fechado hacia el siglo XV y elaborado por Alfonso Bonhome. También aparece un documento castellano nombrado *La Historia de Josef*, escrito por el laico Juan de Roic de Corella, hacia 1490. Fernando Baños Vallejo. *Op. cit.* p.234 y 254.

resguardadas por este tipo de congregaciones.⁷⁷ Por lo tanto, podemos inferir que ante el crecimiento de villas y embarcaciones, algunos carpinteros ciudadanos y porteños pudieron ponerse bajo su custodia. Sin duda, el afán de ciertos grupos por apropiarse de un santo protector se debió a la humanización del mismo.⁷⁸ A través de este recurso, el hombre común lograba sentirse más cercano e identificado con las figuras celestiales.

Tal parece que los santos, que por largo tiempo dominaron a la humanidad, se aproximaban a ella con benevolencia: apenas se les puede distinguir de los hombres. De pronto, adoptan la moda de los reinados de Carlos VII, de Luis X [...] El San Martín de Fouquet es un joven caballero que vuelve a combatir contra los ingleses [...] San Cosme y San Damián, en el *Libro de Horas* de Ana de Bretaña, son dos médicos de la facultad de París.⁷⁹

Durante los siglos XIII, XIV y XV, la producción hagiográfica en la Metrópoli española se intensificaba y diversificaba. Las órdenes mendicantes se encargaban de dicha tarea. De hecho, mercedarios y dominicos fueron los autores del mayor número de este tipo de documentos.⁸⁰ No olvidemos que durante el siglo XIII, fue la época en que surgió *La Leyenda Dorada*, elaborada por Santiago de la Vorágine, miembro de la Orden de Predicadores.⁸¹

⁷⁷ En cuanto a las reliquias de San José, Jorge Luis Merlo menciona el supuesto hallazgo de su “cuerpo entero” a manos de Santa Elena, madre del emperador Constantino, aunque advierte que este descubrimiento pertenece más al ámbito de la piedad devocional que al del rigor histórico. La leyenda narra que el cuerpo del padre terrenal de Jesús fue depositado en el templo de Santa Sofía en Constantinopla. De igual forma, este estudioso refiere que las calzas de José fueron resguardadas en el palacio carolingio de Aquisgrán. Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.63-64. Por otra parte, Louis Réau ubicó que en el siglo XII *La Colegiata de Saint Laurent de Jainville* se adjudicaba la posesión del *Cinturón de José*, prenda que supuestamente habría sido confeccionada por la Virgen; sin embargo, posteriormente se comprobó que la reliquia era falsa. En el mismo tenor, los religiosos que administraban *La Capilla del Anillo* en Perugia se jactaban de tener la sortija que unió las vidas de María y José, y al mismo tiempo se decía que el templo florentino de los benedictinos camaldulenses poseía el atributo mayor de José: el báculo. Desde el punto de vista historiográfico, la legitimidad de las reliquias ha sido sometida a severos cuestionamientos. Se sabe de la importancia fiduciaria que tenían, pues su veneración redituaba grandes beneficios para el templo que las administraba. Por consiguiente, progresivamente se gestó una competencia por la posesión de ellas. De hecho, en el caso del enunciado anillo de bodas, Louis Réau sostiene que hacia el siglo XV tres iglesias francesas se acreditaban poseedoras de la legítima sortija. Louis Réau. *Op. cit.*, p.167

⁷⁸ Fernando Baños Vallejo. *Op. Cit.*, p.50.

⁷⁹ Émile Mâle. *Op. cit.*, p.109.

⁸⁰ *Ibid.*, p.36.

⁸¹ El éxito que tuvo esta obra devocional entre los feligreses fue de gran importancia, pues su grandilocuente discurso permitió que los lectores conocieran y se identificaran con personajes y lugares de los que jamás habían tenido noticia. *Ibid.*, p.69.

Pese a ello, José todavía no formaba parte de los santos más reverenciados por el catolicismo, como sí lo eran los mártires cristianos y los Padres de la Iglesia. Como enunciamos, los primeros fueron sometidos a suplicios sanguinarios y así consiguieron ganarse un lugar dentro de la eternidad, mientras que los segundos dedicaron sus enseñanzas, hacia el sostenimiento filosófico del cristianismo. Es evidente que San José permanecía ajeno a estas categorías devocionales.

7. El escarnio de José en los Autos Sacramentales del Teatro de los Misterios

Dentro del ámbito teatral tardomedieval José tampoco tuvo una favorable reputación. Me refiero a la poca consideración que se le otorgó en varias representaciones de *Los Autos Sacramentales del Teatro de los Misterios*. Estas escenificaciones difundían los pasajes evangélicos a través de manifestaciones artísticas y didácticas en las que coexistían actores, coreografías, poesía, música y baile.⁸²

A partir de sus orígenes en el siglo XIII *Los Autos* se tornaron más complejos, pues pasaron de ser procesiones ambulantes a representaciones semifijas, en las que se montaban tablados a las afueras de edificios públicos y privados.⁸³ A pesar de la buena aceptación inicial que tuvieron estas celebraciones, paulatinamente se suscitaron diversas regulaciones debido a que la jerarquía civil y eclesiástica, ejercieron mayor injerencia sobre ellas. Esta supervisión se tradujo a través de la instauración de medidas encauzadas a garantizar la sana convivencia y seguridad de los asistentes.⁸⁴ En cuanto a la conformación de las dramatizaciones, he aquí un ejemplo de su difícil organización.

⁸² Estas celebraciones se originaron hacia el siglo XIII en Europa y su objetivo recayó en propagar la fe cristiana a través de otros medios didácticos, para edificar espiritualmente a sus feligreses y apartarlos de otras tentaciones doctrinales como la judía y la musulmana. El papa Juan XXII (1316-1134) autorizó la realización de estas dramatizaciones. *Autos Sacramentales: El Auto Sacramental antes de Calderón*. Prólogo de Ricardo Arias, México: Editorial Porrúa, 1980, p. IX (Sepan Cuantos: núm. 327).

⁸³ *Ibid.*, p. X.

⁸⁴ Sin embargo, se tiene noticia del desenfreno que causaba la exagerada gritería de la multitud y de la presencia de ladrones infiltrados entre los asistentes. *Ibid.*, p. XXIV.

Primero, había que decidir las obras que se iban a representar. Después, se debía contratar a un grupo de actores o compañía, detallando las fechas en que debían llegar [...].⁸⁵ Las negociaciones con los actores eran siempre problemáticas [...].

La exuberancia que adquirieron estas celebraciones hizo que se desvirtuara su estricto sentido litúrgico y que poseyeran elementos más cercanos al ámbito de lo pagano. Al parecer, este relajamiento se debió a la “vulgarización” de su difusión; por ejemplo, durante una escenificación perteneciente al siglo XVI, encontramos que su autor Juan Timoneda (1518?-1583) decidió prescindir de ciertos “comentarios y bromas de mal gusto”, a causa del considerable respeto que guardaba a sus mecenas.⁸⁶ Acerca de este tipo de felonías, el estudioso Ricardo Arias nos dice: “Se encuentran en ellos con frecuencia escenas burlescas de sorprendente irreverencia, muy semejantes a las que abundan en el teatro profano”.⁸⁷ Sin lugar a dudas, este tipo de licencias permitieron que al cabo del tiempo, las alusiones hacia ciertos personajes sagrados adquirieran tintes de mofa y sabemos que la figura de San José no escapó a esta percepción ignominiosa.

Louis Réau ha llamado a este fenómeno: “El escarnio de José” debido a que en algunas dramatizaciones, el esposo de María fue exhibido bajo el tamiz de la torpeza y el vilipendio; por ejemplo, el estudioso francés menciona que durante un *Auto* dedicado al tema de la *Natividad*, se expresaba lo siguiente: “En el momento del parto, la Virgen lo envía a buscar una linterna; como sí se hubiera resfriado en la gruta, José estornuda y apaga la luz”.⁸⁸ Asimismo, Réau trae a cuenta otra escenificación sacramental alemana dedicada a la *Huida a Egipto*. Dentro de ella, se describe el momento en el que María despachó a su esposo para recabar los alimentos de los viajeros. El relato nos dice que José: “Ejecuta la orden de muy mala gana, después de haber empeñado el velo de la Virgen y su propio turbante [...]”.⁸⁹

Ante la magnitud de tales calificativos peyorativos, podemos elucidar que a José se le percibía en este tipo de manifestaciones artísticas como una figura

⁸⁵ *Ibid*, p. XXIII.

⁸⁶ *Ibid*, p. XVI.

⁸⁷ *Íd.*,

⁸⁸ Louis Réau. *Op. cit.*, p. 164.

⁸⁹ *Íd.*,

accesoria, malhumorada y timorata. El hecho de desestimarle acentuaba la idea de que Jesús no podía ser hijo de un hombre tan ingenuo, es decir, nos encontramos ante la etapa en que *Los Autos* exhibían -a su manera-, la veracidad de los hechos relatados.⁹⁰

Por otra parte, es evidente el vínculo discursivo que se estableció entre estas dramatizaciones y otros medios como la pintura. El estudioso del arte Émile Mâle, refiere que numerosos artífices de relieves y frescos, ilustraron parte de los atavíos (vestidos, gorros, caracterizaciones) que se utilizaban en este tipo de escenificaciones.⁹¹ Por lo tanto, no debe extrañarnos que el “Escarnio de José”, haya repercutido en sus representaciones iconográficas. De hecho, ya pudimos observar en las imágenes que hemos utilizado a lo largo de esta investigación, que su figura careció de mayor significación espiritual. A través de los pinceles y en los templetos se exhibió a un José taciturno, que únicamente hizo las veces del acompañante terrenal de Jesús.

8. La dignificación de San José en *La Leyenda Dorada*

Hemos mencionado que entre las distintas parcialidades del cristianismo se mantuvo durante un tiempo, la discusión en torno a la paternidad divina del Mesías; cuestionamiento que obstruyó la exaltación de San José dentro de la hagiografía, iconografía y dramaturgia religiosa; sin embargo, diversos autores como el carmelita Román Llamas, admiten que en la liturgia cristiana oriental, existía un incipiente culto josefino profesado desde los siglos VIII y IX.⁹²

Las iglesias orientales al salir triunfantes de la crisis iconoclasta, siguieron cultivando sus documentos doctrinales y expresiones artísticas, mientras que el Occidente cristiano puso mayor énfasis en su consolidación política a través de alianzas políticas y religiosas, para conformar los futuros Estados Pontificios.⁹³

⁹⁰ *Autos Sacramentales...* p. XXI.

⁹¹ Émile Mâle. *Op. cit.*, p.18

⁹² *Cfr.* Román Llamas. “San José: Fundador y padre del Carmelo Teresiano”. en *Estudios Josefinos*. Carmelitas Descalzos de Castilla., semestral, vol. 64, núm. 124, Julio - Diciembre 2008, p.159.

⁹³ Hacia el siglo XVI el poder papal perseguía el objetivo de tener a su mando varios enclaves políticos y mercantiles, y esta ambición provocó una lógica afrenta ante el poder civil. A través de

Este hecho nos ayuda a comprender el inicio del culto josefino en el Oriente ortodoxo. De hecho, se sabe que en esta región eclesiástica, durante los días que precedían a la celebración de la Natividad de Jesús, se cantaban himnos dedicados a San José para enaltecer su papel de padre terrenal del Creador. Uno de los personajes que elaboraron este tipo de cantos es reconocido bajo el nombre de José el Himnógrafo (ca. 816-ca. 883), religioso a quien se le admiró por su elocuencia e ingenio poético.⁹⁴ Sin lugar a dudas, este tipo de manifestaciones forman parte de los albores del culto josefino.

Mención aparte merece *La Leyenda Dorada* escrita durante el siglo XIII por el obispo dominico de Génova, Santiago de La Vorágine. A continuación, recogeremos algunos extractos del documento para exhibir la importancia que adquirió San José dentro de él.

Llama la atención que antes de comenzar su relato sobre José, el hagiógrafo realiza una sucinta apología del culto profesado a los santos. En ella recuerda a sus lectores que el ser humano es un mortal plagado de pecados y que la santidad recaía en la manifestación de la indefectible fe cristiana y de la rectitud moral. Por ello, resultaba lícito y prioritario guardar reverencia y devoción, a quienes preservaron estas cualidades. Por lo tanto, sólo algunos de estos personajes merecían ser reverenciados como los únicos intercesores entre Dios y los hombres.⁹⁵

Se sabe que dentro del ámbito religioso conventual, sus miembros solían acogerse bajo el amparo de un padre espiritual que les sirviera como paradigma de moralidad. Desde luego, la figura de San José poseía estas virtudes y por ello

sus conquistas militares el Papa hacía patente su supremacía política; sin embargo, diversos monarcas de Europa no estuvieron dispuestos a someterse a dicho poder, ya que peligraban sus privilegios. La beligerancia de la Santa Sede se acrecentó durante el pontificado de Julio II, a quien se le conoció como “El Papa Guerrero”. Eduardo Ibarra y Rodríguez (coord.) *Historia del Mundo en La Edad Moderna* 2ª ed., Tomo I. El Renacimiento, Barcelona: Casa Editorial Sopena, 1960, p.213.

⁹⁴ Durante su vida monástica *San José el Himnógrafo* destacó por su postura a favor del culto a las imágenes, la cual le costó la censura y la cárcel. A su pluma se deben cuantiosas y valiosas odas a diversos santos y por ello se le conoce como “el más célebre de los poetas litúrgicos bizantinos”. Además, se sabe que durante su estadía en Constantinopla instauró un monasterio que funcionó como escuela de copistas, música sacra e himnografía. La Iglesia griega celebra su festividad el 3 de abril. C. Leonardi (et. al.). *Diccionario de los Santos.*, Madrid: San Pablo, 2000, p.1238.

⁹⁵ Santiago de la Vorágine. *Op. cit.*, p.962.

algunos clérigos posteriores al siglo XII no dudaron en adoptarlo como santo patrono. Por lo tanto, es probable que este modelo de rectitud haya sentado un factor importante para interponer la mencionada apología hagiográfica, en el lugar que antecedió a la narración de la vida del padre terrenal de Jesús. En cuanto a este relato, poco nos dice el autor de la vida cotidiana de José, pues no retoma ningún pasaje narrado por *La Historia de José el Carpintero*, documento que seguramente debió conocer. Por lo tanto, el texto del obispo genovés adquiere un mayor carácter de edificación espiritual que de una narrativa biográfica.

El hagiógrafo otorga abiertamente a José la categoría de personaje “Glorioso” y este aspecto es de suma importancia, pues probablemente sea el primer documento que así lo califique. En síntesis, José merecía ser considerado en la esfera católica como el ejemplo máximo de la paternidad ejemplar y por lo tanto, resultaba válido al feligrés solicitar su protección, pues sin duda sería escuchado y asistido.

[...] como San José es uno de los santos más gloriosos del paraíso, a quien el Señor encomendó la singular y extraordinaria gracia de darle por esposa y poner bajo su custodia a su Santísima Madre, síguese que obraremos muy acertadamente, y ojalá así lo hagamos, si nos vinculamos a él por medio de una gran devoción.⁹⁶

Por consiguiente, podemos notar que en el momento en que escribió el obispo de La Vorágine, la santidad de José se encontraba aceptada y se situaba en los inicios de su exaltación, ya que este obispo dominico consideraba que el padre nutricio de Jesús había trascendido la categoría de ser humano:

Oh glorioso San José, el más afortunado de los hombres [...] como ya advierte el salmista, el que anda con santos se hace santo y el que anda con personas malas se perversa y se hace malo. San José, al convivir con la Santísima Virgen María, Hija de Dios, se identificó de tal manera con ella, que si ella lloraba, lloraba él, y cuando ella se fue a Egipto, a Egipto se fue con ella el bienaventurado varón.⁹⁷

Es así como José encontraba acomodo dentro del plano celestial, para dejar de lado el papel ramplón de buen hombre. Por último, el hagiógrafo recomendaba a los feligreses encomendarse a dicho santo, asegurándoles una intercesión inmediata y exitosa.

⁹⁶ *Ibíd.*, p.962.

⁹⁷ Santiago de la Vorágine. *Op. cit.*, p.963.

[...] este glorioso santo que recurre sin demora a interceder ante Nuestro Señor Jesucristo [...] y no es posible que Cristo, por su propio honor, niegue nada a quien según la ley fue su padre”.⁹⁸

Debe destacarse que la cita anterior conforma la verdadera piedra de toque para la exaltación de la devoción josefina, pues posteriormente este santo sería considerado por diversos portavoces eclesiásticos como su padre espiritual.

9. El Bienaventurado esposo de María en voz de San Buenaventura y San Bernardino de Siena

En pleno siglo XII la cristiandad se encontraba dividida en el plano geográfico, político y lingüístico.⁹⁹ La exagerada injerencia del obispo de Roma ante los nombramientos de los preladados orientales causó indignación y subversión entre éstos, pues sólo reconocían al Papa el honor de ocupar la silla de San Pedro, pero no validaban su jerarquía suprema en cuestiones dogmáticas.¹⁰⁰ Un ejemplo de ello fue la actitud que mostró el patriarca de Constantinopla Keroularius (1000-1059), quien llegó a desconocer la autoridad pontificia de León IX (1002-1054). La sucesión de este tipo de querellas suscitó una serie de imputaciones y excomuniones ocurridas de un sector hacia el otro.¹⁰¹ He aquí el extracto de una disertación hecha por un obispo ortodoxo hacia el año 1136, denotando la tensa situación:

⁹⁸ *Íd.*

⁹⁹ Estas disputas cuestionaron los límites entre la autoridad del Papa y la detentada por el Patriarca de Constantinopla. En el plano lingüístico las diferencias se hallaban en el uso de la lengua latina dentro de la liturgia católica, mientras que los templos ortodoxos ocupaban la griega.

¹⁰⁰ En *La Historia de los papas* escrita por Leopold Von Ranke se dice que el papa León IX se mantuvo sujeto al poder de quien lo investió, es decir, del monarca romano germánico Enrique III (1028-1056); sin embargo, el pontífice palatinamente se escindió de aquella tutela regalista. Después del Sínodo de Reims (1049) el prelado depuso a algunos obispos franceses y se autonombró “Único Primado de la Iglesia”, logrando el mayor reconocimiento entre los miembros de la cristiandad occidental. A su vez, Ranke propone que el creciente poder eclesiástico tuvo su origen en la plena obediencia de los feligreses y en las confabulaciones que mantuvo el papado con la nobleza de otras regiones europeas. Todo ello devino en el lógico e inminente triunfo de la jerarquía eclesiástica. Leopold Von Ranke. *Historia de los Papas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1943. p.23.

¹⁰¹ Michael Keene. *Cristianismo*. Trad. Gerardo Hernández Clark, México: Alamah Visual, 2003, p. 62. Recuérdese que la Iglesia Ortodoxa se asume como la única Iglesia que representa la doctrina purista y más antigua del cristianismo.

Si el pontífice romano desea lanzarnos sus mandatos desde el altísimo trono de su gloria, si desea juzgarnos e incluso gobernar a su antojo nuestras iglesias sin pedir nuestra opinión, ¿Qué clase de fraternidad sería ésta? ¿Qué clase de padre sería él?¹⁰²

En este contexto el catolicismo demandó el apoyo de sus teólogos y misioneros, para lograr el sometimiento y la cohesión de la feligresía ante el mando papal. Por lo tanto, se echó mano de las órdenes monásticas que se destacaban por su erudición doctrinal y labor misional.

Anteriormente hemos hablado del importante papel que tuvieron las órdenes mendicantes del siglo XIII, en cuanto a la elaboración de hagiografías y otros medios doctrinales. De estas organizaciones la vertiente franciscana vio florecer entre sus primeros miembros a algunos personajes de gran instrucción y devoción. Uno de ellos adoptó el nombre espiritual de Buenaventura (1221-1274). Nos interesa hacer notar que este religioso a sus 35 años ya había sido nombrado General de los franciscanos, cargo que ocuparía para corregir las “costumbres relajadas” en que había caído la orden. Asimismo, San Buenaventura (canonizado en 1482 por Sixto IV) realizó diversas diligencias para lograr la reconciliación de las iglesias de Occidente y Oriente.¹⁰³

Sin embargo, para este trabajo académico resulta de mayor importancia destacar que este franciscano denominó “Bienaventurado” a San José,¹⁰⁴ durante una de sus prédicas en La Saint-Chapelle de París. La acepción teológica de este término tiene que ver con el hecho de recibir la mayor dispensa por parte del Todopoderoso: La Gracia Divina; elemento que se conforma a través del buen ejercicio de la caridad, obediencia y del amor y temor profesado a Dios.¹⁰⁵

Otro franciscano del siglo XV también de encumbrada inteligencia y piedad, es recordado en la liturgia católica bajo el nombre de San Bernardino de Siena (canonizado por Nicolás V en 1450). Este religioso se caracterizó por su sabiduría

¹⁰² *Ibid*, p.62.

¹⁰³ Santiago de la Vorágine. *Op. cit.* p. 954.

¹⁰⁴ Carlos Lara Roche. *San José en el arte guatemalteco, San José en el arte colonial guatemalteco*. Guatemala: Publicaciones de la Sociedad Centroamericana de Investigaciones y Divulgación de San José, 1989, p.27. De igual modo, se sabe que San Buenaventura fue el primer eclesiástico en llamar “santo” a José, pues no se tiene noticia de su canonización oficial por parte del papado. Antes de este hecho era reconocido como esposo de María o padre nutricio de Cristo. Jorge Luis Merlo Solorio. *Op. cit.*, p.20.

¹⁰⁵ Olivier de la Brosse (*et. al.*). *Diccionario del Cristianismo*. 2ª ed. Trad. Alejandro Esteban. Barcelona: Herder, 1986, p.140.

en artes liberales (gramática, poesía, retórica) y en derecho canónico. Al mismo tiempo, demostró ser un vivo ejemplo de penitencia, ya que se decía, pedía limosna descalzo a través de largos caminos.¹⁰⁶

A través de sus elocuentes discursos trató de subsanar un conjunto de disputas religiosas y políticas suscitadas a principios de siglo XV, pues los monarcas de Francia e Inglaterra deseaban elevar al trono pontificio, al prelado que más conviniera a sus intereses.¹⁰⁷ Al final, la solución parcial de esta confrontación se dio por medio del Concilio de Constanza celebrado entre los años de 1414 y 1418. Asimismo, este religioso es reconocible en la iconografía católica por la exaltación que hizo del *Sagrado Nombre de Jesús*, reflejado por el monograma latino *IHS*.

Por otra parte, dentro del texto *San José en el arte colonial guatemalteco* escrito por el estudioso Carlos Lara Roche, encontramos algunas palabras atribuidas a Bernardino, acerca del culto que gozaba el padre nutricio de Cristo durante el siglo XV. El franciscano de Siena refería que: “*La santa iglesia, no ha mucho que introdujo la solemnidad de San José. Para evitar el escándalo de los herejes; por eso mismo nunca le llaman padre a secas, sino con el calificativo de Putativo*”.¹⁰⁸

A través de la cita anterior puede confirmarse que los esfuerzos de varios teólogos por encumbrar a San José comenzaban a tener buenos dividendos. De hecho, Sixto IV (el papa que canonizó a Buenaventura), fue quien introdujo hacia 1484 la festividad de San José dentro la liturgia católica.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Santiago de la Vorágine. *Op. cit.* p.953.

¹⁰⁷ Leopold Von Ranke. *Op. cit.*, p. 28. No debemos confundir estas parcialidades con el concepto tradicional de Estado-Nación originado en la centuria decimonónica. Puede decirse que a la reunión de Constanza asistió un sector eclesiástico alemán, pero dentro de esta facción se encontraban aglutinados clérigos escandinavos, polacos, checos y de otras regiones aledañas. Similar situación ocurrió con los escoceses e irlandeses, quienes formaron parte del grupo conciliar inglés. Hubert Jedin. *Breve Historia de los concilios*. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Herder, 1963 p. 87.

¹⁰⁸ Carlos Lara Roche. *Op. cit.*, p.27.

¹⁰⁹ Louis Réau. *Op. cit.* p.165.

Capítulo 2

Un santo más cercano a la feligresía: la reivindicación espiritual y artística de San José durante el periodo renacentista

1. Las aportaciones de Juan Gerson

El teólogo franciscano Juan Gerson (1363-1429) resultó un gran apologista del culto josefino. Este hombre participó en grandes discusiones eclesiásticas como el Concilio de Pisa celebrado en 1409 y el de Constanza, convocado en 1414.

La predilección josefina de Gerson debió heredarla de su maestro el Cardenal Pedro d'Ailly (1350-1425), prelado al que se atribuye la elaboración de la primera obra documental dedicada a San José: *El Tratado de los doce Honores de San José*.¹¹⁰

Por su parte, cerca de tres mil versos dirigió Juan Gerson al padre nutricio de Cristo, mismos que fueron reunidos en la denominada *Iosephina carmine heroico decantata*.¹¹¹ A este canciller parisino se le atribuye el haber dedicado por primera vez una misa en honor a San José.¹¹² Al mismo tiempo, es importante mencionar que gracias a su calidad y elocuencia literaria, las obras de este teólogo francés hallaron eco y cobijo más allá de las fronteras europeas.

Es el caso del notable arraigo que tuvieron sus disertaciones dentro del círculo eclesiástico novohispano del siglo XVI. Por ejemplo, el historiador Silvio Zavala encontró que el franciscano Juan de Zumárraga (1468-1548) publicó el *Tripartito de doctrina cristiana*, documento editado hacia el año de 1544 bajo el auspicio de la casa editorial de Juan Pablos;¹¹³ aunque no sólo en la Ciudad de México se leyó al canciller francés, ya que dentro del obispado de Michoacán, deambulaba la notabilísima figura de otro clérigo: Vasco de Quiroga (1470-1565). Se sabe que este hombre de marcada inteligencia, retomó algunas disquisiciones

¹¹⁰ Román Llamas. *Op. cit.* p.160.

¹¹¹ Jorge Luis Merlo Solorio. *Op. cit.*, p.34

¹¹² Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.16.

¹¹³ Rosa Camelo (*et. al.*). *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco*, p.21.

de aquel conciliarista, para argumentar su postura encaminada a la defensa de los derechos naturales de los indígenas.¹¹⁴

Para Juan Gerson era evidente que San José adquirió gran importancia como “jefe” de su familia “San José no pide, manda; no ruega, ordena; porque la petición del marido a la mujer y al hijo, se considera un mandato. Por eso ayuda en todas las necesidades [...]”.¹¹⁵ Por lo tanto, esta cita sirvió como el argumento que legitimó la potestad e intercesión celestial de José.

De igual forma, Gerson exaltó al esposo de María como el espejo de obediencia que siguió piadosamente los designios del Todopoderoso, al prestar su paternidad hacia Jesús durante la presencia terrenal de éste. Debemos recordar que en el Nuevo Testamento, la figura del Mesías no se percibió como la de un Dios soberbio y punitivo.¹¹⁶ Por el contrario, a Cristo se le concebía como un ser omnipotente y nacido de una estirpe de reyes, pero que había decidido revelarse desde un contexto humilde, encabezado por la figura de un padre dedicado a labores simples, pero de carácter firme.

José, a quien no sólo obedece María, reina de los cielos [...] sino también el Hijo de Dios, Rey de Reyes [...] estupenda novedad nunca vista. Humildad maravillosa y digna de admiración: El Señor se somete al siervo, Dios se humilla ante el Hombre.¹¹⁷

En párrafos anteriores mencionamos la participación del canciller Gerson durante el concilio eclesiástico de Constanza (1414-1418). Su intervención fue relevante, pues gran parte de sus discursos se dedicaron a enaltecer la unión matrimonial de los padres terrenales de Cristo. De hecho, el estudioso Meyer Schapiro nos describe el esfuerzo que realizó Gerson y su mentor el cardenal D'Ailly, por engrandecer la festividad de *Los Desposorios* dentro de la liturgia católica:

[...] propusieron que se elevara a José hacia un rango superior al de los apóstoles y próximo al de la Virgen, hablando además a favor de la institución de una fiesta universal para conmemorar los Desposorios de María y José. Sus propuestas fracasaron, pero contribuyeron sin duda a intensificar el culto a José. A principios del siglo XV su fiesta

¹¹⁴ Silvio Zavala. *Tres Estudios sobre Vasco de Quiroga*. México: Instituto Mora, 1983, p.14-15.

¹¹⁵ Juan Gerson. *Josephina...* p.98, *apud.*, Román Llamas, *Op. cit.*, p.158.

¹¹⁶ En diversos pasajes veterotestamentarios puede advertirse la conducta punitiva de Yahvé. La Expulsión del Paraíso, el Gran Diluvio o la ruina de Sodoma y Gomorra, son muestras vehementes de este poder vengativo.

¹¹⁷ Román Llamas. *Op. cit.*, p.159.

aparece en los oficios de algunas iglesias de Lovaina, Lieja y Utrecht, y hacia 1430 se adopta la fiesta de los Desposorios en Brujas [...].¹¹⁸

Estas líneas nos dejan ver que posiblemente se pretendió exaltar a tan alto nivel la figura de José, para aminorar las disputas que vivía la jerarquía eclesiástica a principios del siglo XV, es decir, Gerson pudo mirar a José como el vínculo propicio entre el mundo humano y el celestial, unión imperante y deseable para el seno sacerdotal. De igual modo, no olvidemos que el canciller parisino vistió el hábito franciscano y esta orden religiosa atravesaba por graves escollos hacia las mismas fechas. La división de sus miembros entre frailes observantes y conventuales, causó problemas dentro de la agrupación y a las monarquías que apoyaban a uno u otro bando.¹¹⁹

Para darnos una idea de la confusión que reinaba entre aquellos altos mandos eclesiásticos, mostremos el siguiente párrafo que da cuenta de aquella difícil situación:

Al final, en el Concilio de Constanza, se destituyó al antipapa Juan XXIII, se descartaron los reclamos del otro antipapa, Benedicto XIII, se aceptó la renuncia del papa Gregorio XII y se logró la elección unánime de Martín V (1417-1455), con lo cual se puso fin al *Cisma de Occidente*.¹²⁰

No es aquí el lugar para examinar a detalle las razones que propiciaron la coexistencia de esta pléyade de pontífices. Sólo haremos notar que entre las

¹¹⁸ Meyer Schapiro. *Op. cit.* p.16.

¹¹⁹ Antonio Rubial realiza una exhaustiva descripción de la difícil situación cismática que vivió el franciscanismo español durante el periodo tardomedieval y renacentista. De forma general, puede decirse que la reforma de fray Francisco Jiménez de Cisneros (1463-1517) trató de retomar los votos primigenios de la Orden (pobreza, castidad, oración, silencio, etc.). Con la reinstauración de estas medidas, se trataba de privilegiar al sector observante o espiritual; sin embargo, dichas disposiciones encontraron numerosos detractores como los frailes conventuales que preferían llevar una vida religiosa más holgada (poseer viviendas, escuelas y desempeñar opulentos cargos pontificios). Fue hasta la segunda mitad del mismo siglo que el franciscanismo logró la unión aparente entre sus miembros, a través de la bula *Ite Vos* proclamada por León X (1475-1521). Por medio de ella los segundos quedaron subordinados a los primeros, aunque los monasterios siguieron en pie. Asimismo, la labor de Cisneros no se constriñó a la regencia espiritual de la Metrópoli, ya que estuvo al pendiente de la impartición del Evangelio en las posesiones españolas americanas. Se sabe que Cisneros guardó estrecha relación con el fraile Bartolomé de Las Casas (1474-1566) y que juntos dictaminaron que el cristianismo de estas tierras debería ejercerse bajo la fórmula del paternalismo. Bajo esta percepción los indios no podían ser maltratados y sí perfeccionados religiosa y culturalmente. Antonio Rubial. *La hermana pobreza. El franciscanismo de la Edad Media a la evangelización novohispana*. México: UNAM, 1996, p.42-60.

¹²⁰ Ricardo Ampudia. *La Iglesia de Roma. Estructura y Presencia en México*. México: F.C.E, 1998, p.62.

monarquías más importantes de Europa, permeaba la percepción renacentista del hombre, la cual generó una nueva interpretación del contexto histórico prevaleciente.

Las condiciones socioeconómicas y culturales, desarrolladas a partir de la aparición de la burguesía, hicieron eclosión en esta época y el mundo que se había venido gestando a través del Medioevo hizo su aparición. Revolución en la economía, en la sociedad, en la política, en las artes, en la ciencia, en la religión. Ése es el signo con el cual nació la Edad Moderna.¹²¹

Por consiguiente, no resulta disparatado sugerir que Juan Gerson recordara especialmente a los ministros católicos, que la comunión del Evangelio y de la jerarquías terrenales sólo consumarse si estos elementos resonaran al unísono. Podemos inferir que Gerson consideró prudente que monarcas y prelados se asumieran como padres adoptivos de sus súbditos y feligreses, a semejanza de la labor ejercida por San José. No es fortuito que el conciliarista parisino fuera una de las primeras figuras que sugirió el paralelismo entre *La Santísima Trinidad del Cielo*, con lo que denominó *Divinissima Trinitas: Jesu, Joseph et Marie*, con la clara finalidad de mirar en aquella familia judía, el paradigma de convivencia familiar.¹²²

[...] el nominalismo de Gerson, con su piedad cálida y emotiva, su estilo vernáculo, su preocupación por las cuestiones morales y el anhelo de una fe sencilla, libre de las complejidades y sutilezas de la teología académica.¹²³

A pesar de ello, varias pretensiones de Gerson no fueron aprobadas y esto puede entenderse ya que gran parte de las decisiones emanadas de los concilios, carecieron de unanimidad y tampoco fueron acatadas de inmediato.¹²⁴ La

¹²¹ Antonio Rubial. *Op. cit.*, p.67

¹²² Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.17.

¹²³ *Ibid.*, p.16 y 17.

¹²⁴ Ejemplo de lo anterior fueron las dictaminaciones emanadas del concilio tridentino. Esta reunión concluyó formalmente hacia 1563 pero fue hasta 1585 cuando la Nueva España por medio de su Tercer Concilio Provincial, comenzó a ponerlas en funcionamiento. No fue fácil acatar completamente las disposiciones tridentinas, ya que en este territorio la sociedad se mantenía bajo un proceso de identificación racial y social, impulsado por el pujante criollismo. Además, la plena pacificación militar del virreinato se avistaba lejos, pues en la segunda mitad del siglo XVI la beligerancia chichimeca resultó ser un severo escollo para prelados y otras autoridades novohispanas. Por lo tanto, el concilio americano de 1585 debió actuar con prudencia y atinencia. De hecho, se sabe que el arzobispo Pedro Moya de Contreras (1527-1591) retomó para su organización, algunos ejemplos del encuentro eclesiástico convocado dos años antes en la ciudad de Lima. Alberto Carrillo Cázares (coord.). *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*. Zamora: El Colegio de Michoacán - UPM, 2006, vol. I, p. XVI y XVIII.

diversidad de intereses (sociales, políticos, económicos y religiosos) de los teólogos participantes, llevó a que en más de una ocasión se adoptaran posturas discordantes dentro de las reuniones conciliares.

Una de las propuestas Gerson se torna francamente importante para nuestra investigación, debido a que sugiere un cambio en la forma de representar plásticamente a José, variación que hundía sus orígenes en la sencillez doctrinal que hemos descrito. Al interpretar el pensamiento del eclesiástico francés, Meyer Schapiro nos dice:

[Gerson] Observa que en las pinturas antiguas José aparece en la figura de un hombre muy viejo con grandes barbas y trata, como un moderno estudioso de la iconografía, de explicarlo mediante consideraciones de tipo histórico. En los primeros tiempos de la cristiandad, cuando la doctrina de la virginidad perpetua de María no había arraigado aún con firmeza en los corazones de los fieles, era preciso combatir a los herejes, que aducían el pasaje de los Evangelios en que se habla de los hermanos y hermanas de Jesús. Por ello los artistas pintaban a un José anciano en el momento del nacimiento de Cristo, dando así a entender que no estaba en condiciones de engendrar a un hijo.¹²⁵

Sin lugar a dudas, la cita anterior ha confirmado y resumido uno de los aspectos que hasta el momento hemos tratado durante la presente tesis, a saber: La voluntad de algunos integrantes de la Iglesia y de los artistas a su servicio, por minimizar la iconografía de José durante la época medieval.

Asimismo, a lo largo de esta investigación se han expuesto las palabras de teólogos como Orígenes, San Jerónimo y San Agustín, quienes postularon la virginidad de José en virtud y correspondencia a la que María poseyó. Por consiguiente, podemos considerar que durante el contexto religioso de Juan Gerson, la castidad y madurez de José se aprestaba para salir del plano conceptual y situarse en la expresividad de las imágenes.

A pesar de ello, debemos reconocer que por un tiempo coexistieron ambas tipologías iconográficas de nuestro sujeto de estudio, las cuales mantenían un objetivo primordial: la purificación y exaltación de María. “Cualquiera de los José, el viejo o el joven, recordaría al contemplador las enseñanzas homiléticas acerca de la virginidad de María y de la virtud de su casto esposo”.¹²⁶

En cuanto a las representaciones del José maduro, debe anotarse que durante la etapa en que vivió Gerson, algunos artistas cercanos a las regiones

¹²⁵ Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.17.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 18.

alemanas ya lo pintaban así. A través del siguiente razonamiento, el teólogo parisino expresaba su agrado ante tales representaciones: “Si José fuera demasiado viejo, el diablo sospecharía la existencia de una causa sobrenatural en el nacimiento de Cristo, y no caería en la trampa del Hombre-Dios”.¹²⁷

Con la cita anterior cobra gran importancia la siguiente sentencia del estudioso Émile Mâle: “Cuando la iconografía se transforma y aparecen nuevos temas artísticos, es que un pensador ha colaborado con los artistas”.¹²⁸ Por lo tanto, podemos inferir que la reflexión de Gerson incidió en algunas de las obras que mostraban el rejuvenecimiento de José.

Gerson también realizó un paralelismo metafórico entre la renovación iconográfica de José, con respecto a la nueva imagen que requería el rebaño de Cristo. Bajo su parecer, la Iglesia debía mostrar unión, reforma interna y sobretodo, humanismo. Por lo tanto, la obediencia, humildad y buena disposición que demostró San José hacia su familia, servirían como paradigma moral hacia la feligresía renacentista.

Y por eso San José se dedicó desde su juventud a la carpintería [...] aunque era de un linaje muy noble y honorable [...] al contrario de los hombres y mujeres que no quieren trabajar, y lo tienen por servidumbre y vergüenza, y por ello son pobres y malvados en lo tocante al mundo, y más aún en lo tocante a Dios, pues tales personas suelen ser siervos y víctimas de todos los vicios.¹²⁹

A través de la cita anterior se dignificó el trabajo fabril de José y comenzó a poseer mayor importancia ya que dicha actividad conformó un vínculo laboral entre la humanidad y la esfera celestial, “Qué maravilla de humildad profunda: tal fue la benignidad y humanidad de Dios que quiso estar sometido a un artesano de la madera, es decir, a un *charlier*, un carpintero”.¹³⁰

En este contexto Gerson consideró que una revitalizada jerarquía religiosa no obraría bien al identificarse o acogerse, ante un santo que transpiraba cansancio y anquilosamiento, como así lo exhibían sus imágenes tradicionales. De ahí que también pueda explicarse la preferencia por el nuevo modelo iconográfico.

¹²⁷ *Ibid.*, p.17.

¹²⁸ Émile Mâle. *Op. cit.*, p.20.

¹²⁹ Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.17.

¹³⁰ *Íd.*

Además, la devoción josefina profesada por el teólogo francés llegó a percibir que nuestro sujeto de estudio debió desposar a María cuando aún poseía fuerzas para cuidarle, pues durante aquella etapa José se encontraba dedicado a su arduo trabajo, el cual le mantenía ocupado por prolongados lapsos de tiempo, impidiéndole así ser presa de cualquier pensamiento indigno o pecaminoso.¹³¹ Por consiguiente, si consideramos que los escritos y sermones de Gerson fueron escuchados y asimilados por algunos de los notables eclesiásticos que participaron en el Concilio de Constanza, encontraremos razonable que los ecos de aquellas exaltaciones, se mantuvieran vigentes dentro del ámbito religioso e iconográfico del siglo XV.

Acerca de este último aspecto, se tiene noticia de la renovada y fulgurante etapa artística que vivían algunas regiones italianas hacia aquel tiempo. Una de ellas era Urbino, lugar natal del pintor Rafael Sanzio (1483-1520) y territorio que se había convertido en una nueva “Atenas del Saber”.

Nacer en la ciudad de Urbino en esta época constituía un auténtico privilegio, pues ésta pequeña localidad de Italia central, se había convertido en un gran foco cultural, donde se cultivaba con gran pasión, el más abierto humanismo. Era la época de Federico da Montefeltro, la luminaria de Italia [...] su biblioteca pasaba por una de las más importantes del momento.¹³²

Acerca de la relación que guardó el afamado pintor con aquel contexto humanista, sabemos que la nobleza perteneciente a Citta di Castello (provincia de Perugia) le solicitó diversos trabajos de pintura. Uno de ellos fue requerido por la familia Albizzini en 1504, la cual deseaba poseer una imagen dedicada al matrimonio de los padres de Cristo, para ser colocada en la capilla dedicada a San José dentro del templo de San Francisco de dicha ciudad. Como resultado de esta petición fue elaborada la afamada obra: *Los Desposorios de la Virgen*.

¹³¹ *Ibíd.*, p.17-18.

¹³² Antonio M. González. *Rafael*, Madrid: Alianza Editores, 2005, p.23.



Imagen 9. Rafael Sanzio ((1483-1620)).
Los Desposorios de la Virgen (ca.1504)
 Óleo sobre tabla.
 Pinacoteca di Brera. Milán.

Ofrecer una exhaustiva descripción de esta magnífica obra de arte resulta por demás interesante pero a la vez, un esfuerzo bastante complejo. Por lo tanto, sólo aludiremos a algunos de sus aspectos compositivos. Por una parte, puede observarse el excelente manejo que se hace de la perspectiva espacial y compositiva de la representación. Dentro de ella se observa la abigarrada disposición de los personajes; su apacible movimiento fisonómico y el colorido de sus vestimentas hacen que su distribución horizontal se dinamice y atrape de inmediato la mirada y la mente del observador. Por detrás de ellos y a lo largo del prolongado camino, sobresale el portentoso templete semicircular que parece invitarnos a que entremos y deambulemos por sus pasillos, así como lo hacen los tres diminutos personajes que se avistan.

Más allá de esta armonía iconográfica, podemos notar que los cortejos que acompañan a los contrayentes exhiben posturas sobrias e incluso uno de ellos

denota cierto enojo ante la celebración.¹³³ De hecho, se advierte cierta pasividad en los rostros de los protagonistas, quienes tranquilamente unirán sus vidas a través de la imposición del anillo.

Al final, la escena termina por adquirir claros matices cotidianos, pues personajes principales y secundarios visten de forma pulcra pero sin caer en exuberancias (excepto el sacerdote). De hecho, si distraemos la atención de los nimbos que portan los contrayentes, podríamos considerar que se está representando un matrimonio ordinario. Es probable que este recurso obedezca a la intencionalidad del pintor, para no distanciar al ser humano común de aquel pasaje sagrado y con ello, hacerlo más cercano a su cotidianidad.

A José se le advierte en la plenitud de su vida: cabello castaño, barba del mismo tono y poco pronunciada, conforman los elementos que junto a la expresividad de su rostro, hacen que su persona se perciba de mayor edad con respecto a la Virgen pero menor a la exhibida por el pontífice.

Hemos hecho notar que este lienzo pudo poner en práctica uno de los preceptos de Juan Gerson, en cuanto a la fortaleza mental y física que debió poseer el padre terrenal de Cristo al momento de desposarse con María. Por consiguiente, la tabla de Rafael impone a José una personalidad de gallardo guardián, es decir, podemos inferir que el artista pudo hacer caso del frenesí que resonaba entre algunas familias burguesas italianas, quienes probablemente observaron, escucharon, leyeron o se enteraron por algún otro medio de las prédicas del canciller Gerson y con ello, el elemento del “gusto o preferencia” por parte del donante o destinatario de la obra, recobró vigencia e importancia dentro de este contexto artístico y religioso. En resumen, las personas que solicitaban una imagen de José ahora disponían de dos opciones iconográficas para identificarle y rendirle culto. Asimismo, no debemos pasar por alto que esta obra sería colocada dentro de una capilla dedicada a su culto, es decir, hacia finales del

¹³³ Podemos observar que el hombre ubicado en primer plano y a la extrema derecha del cuadro, se inclina para romper una vara seca. Este acto representa el desánimo expresado por uno de los pretendientes de María. Según varios textos apócrifos, la elección de José como el consorte de María ocurrió tras la elección milagrosa de su báculo. Héctor H. Schenone. *Op. cit.*, p.492.

siglo XV, ya encontramos espacios dedicados en ex profeso a su dignidad espiritual.

Después de considerar la pintura anterior, puede colegirse que la castidad de José antes reforzada por su senilidad, ahora podría considerarse un elemento accesorio. Algunos teólogos y artistas concluyeron que José debería representarse como un personaje rebosante de buena salud, atributo que le permitía salir avante de los episodios bíblicos en que participó. Por consiguiente, dentro este contexto histórico la apariencia de un padre nutricio de Cristo octogenario comenzaba a rezagarse, aunque permanecieron las tablas que mostraban al personaje en su faceta de anciano. Una de ellas se atribuye al maestro Robert Campin (1375-1444).

La obra forma parte de un tríptico perteneciente al denominado retablo de Mérode (fig. 10).¹³⁴ En la tabla derecha del conjunto iconográfico, podemos avistar el pasaje que muestra a San José trabajando en su taller de carpintería. Esta pintura está plagada de una evidente carga simbólica, por ejemplo, podemos observar que el anciano se encuentra ocupado en la fabricación de ratoneras. Estudiosos como Meyer Schapiro han retomado la exégesis de San Agustín, la cual aseguraba que mediante un acto de “auto-sacrificio”, Cristo habría sido el anzuelo (el ratón) para caer en la “trampa demoniaca” (la ratonera) y con ello, engañar al demonio para hacerle pensar que había vencido; sin embargo, la resurrección del Mesías daría el veredicto final a esta psicomaquia.¹³⁵

¹³⁴ Esta serie de pinturas forman parte de un tríptico encargado por la opulenta familia Engelbrechts. Meyer Schapiro. *Op. cit.* p.13.

¹³⁵ *Id.*



Imagen 10. Robert Campin (1375-1444).
El taller de José (ca. 1427).
 Óleo sobre Tabla.
 Metropolitan Museum of Art, New York.

Al carpintero puede observársele sentado y girando su tórax para poder perforar una tablilla que será convertida en una de las mencionadas ratoneras. La escena se sitúa dentro de un cuarto que trasluce a través de sus ventanas, la vista entrecortada de una plaza por donde deambulan algunos personajes. Por lo tanto, el realismo plasmado en este paisaje otorga cotidianidad al taller de José, a quien evidentemente lo vemos representado como anciano.

Otro ejemplo insigne de aquella senilidad de José, lo conforma el trabajo del maestro flamenco Rogier Van der Wayden (1399?-1464). En su *Sagrada Familia* claramente se muestra al esposo de María “dormitando” al lado de ella y de Cristo (Imagen 11).¹³⁶ En este caso, la pasividad que exhibe nuestro sujeto de estudio trae a cuenta la expuesta en los frescos medievales.

¹³⁶ Jacques Lassaigue. *Op. cit.* p.80.



Imagen 11. Rogier van der Weyden, (¿1399?-1464).
La Sagrada Familia (1435-1438).
 Capilla Real, Granada.

Hemos aceptado que el cambio iconográfico propuesto por Gerson debió resonar por diversas regiones europeas, pero sería ingenuo admitir que la modificación ocurriera totalmente y de forma inmediata. La sustitución de un arquetipo iconográfico, así como de otros procesos históricos no transcurre de un momento a otro, ya que las modificaciones se manifiestan con cierta lentitud y usualmente existe un periodo en el que cohabitan la tradición y la innovación. Hemos visto que este proceso aconteció en el caso de la iconografía josefina europea y veremos más adelante que así sucederá durante un tiempo en la pintura novohispana.

Dentro del mismo arte flamenco podemos ubicar un ejemplo que muestra la paulatina transición fisonómica del padre terrenal de Cristo. El lienzo pertenece al pincel del maestro Hugo Van der Goes (1444-1482) y en la escena podemos observar a San José de rodillas, orante y atento ante el nacimiento de Jesús (Imagen 12). Notemos que el esposo de María tiene el cabello castaño y la barba del mismo tono. Es cierto que en sus manos se marcan algunas arrugas de la piel, pero esta representación denota nuevamente su madurez. De hecho, obsérvese

como el personaje (quizá el autorretrato del pintor o del donante) que devela parte de la escena, aparenta tener mayor edad a la ostentada por nuestro sujeto de estudio.¹³⁷



Imagen 12. Hugo van der Goes (1444-1482).
La Natividad. (ca. 1480).
Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

Gracias a los actuales estudios iconográficos hechos por el carmelita Pedro Olea, sabemos que a medida que terminaba el siglo XV proliferaron más representaciones que rejuvenecieron a San José, por ejemplo, revisemos la siguiente imagen que exhibe *La Sagrada Familia con San Juan Bautista Niño y dos ángeles*, pintura que actualmente alberga el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Imagen 13).¹³⁸

¹³⁷ *Ibid.*, p.117.

¹³⁸ Pedro Olea asevera que este lienzo (con algunas variantes), es copia de la obra que Rafael elaboró para el monarca Francisco I de Francia. Olea atribuye esta imagen a Julio Romano (1499-1546) discípulo de Rafael. Pedro Olea. "Iconografía de San José en el Museo de Bellas Artes de Bilbao" en *Estudios Josefinos: Carmelitas Descalzos de Castilla.*, semestral, número vol. 65, núm. 129 (Enero-Junio 2009) p.271. A pesar de esta atribución, puede observarse en la página electrónica del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que se sigue considerando a esta obra un anónimo flamenco de la primera mitad del siglo XVI. Referencia tomada de: <http://www.museobilbao.com/catalogo-online/la-sagrada-familia-con-santa-isabel-san-juan-bautista-nino-y-dos-angeles-69198>.Página consultada el 26/08/14.



Imagen 13. Anónimo Flamenco.
La Sagrada Familia con Santa Isabel, San Juan Bautista niño y dos ángeles. (Siglo XVI, primer tercio).
 Óleo sobre tabla.
 Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La obra posee gran calidad en cuanto a la composición de sus personajes y el buen manejo de la luz que deja entrever sus rostros y perfiles, pues los pronunciados movimientos corporales y el detalle de las fisonomías musculosas, vestiduras y objetos; otorgan a la imagen un coherente dinamismo.

A través de las siguientes palabras, Pedro Olea describe la iconografía del esposo de María: “La figura de San José, vestido con manto rojo, es la de un joven en lo mejor de su vida, con su cabellera despeinada”.¹³⁹ La anterior descripción me parece bastante generosa, pues no me atrevería a decir que el padre terrenal

¹³⁹ Pedro Olea. *Op. cit.*, p. 271.

de Jesús se vislumbra demasiado joven; sin embargo, podemos deducir que en esta representación San José rondaría los 50 años de edad.

Recuérdese que esta obra se inserta dentro del periodo artístico manierista, el cual se identifica como la tendencia plástica que sirvió como intersticio entre el periodo renacentista y el barroco;¹⁴⁰ sin embargo, en Europa fue común encontrar todavía durante los siglos XVI y XVII, ejemplos que marcaban su ancianidad. Por ello, no resulta válido generalizar acerca de un rejuvenecimiento total, lineal y progresivo del santo; por lo menos dentro de aquel contexto artístico. Para explicar esta subsistencia debe tomarse en cuenta el arraigo que debió poseer este modelo pictórico entre clérigos, artistas y feligreses.¹⁴¹

La tradición local influía grandemente, sin duda, en la elección de uno u otro tipo que, una vez asentado, se convertía en vehículo de un enorme volumen de leyenda y fe que la presencia de la imagen consuetudinaria transmitía al espectador [...].¹⁴²

Es necesario apuntar que en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, se advertirá una situación contraria a la que analizamos actualmente. Más adelante tendremos la oportunidad de admirar cómo el San José anciano fue desplazado “rápidamente” por la pintura virreinal del siglo XVII; sin embargo, todavía no es tiempo de trasladar nuestro estudio al territorio novohispano, pues será menester mencionar algunos aspectos de la turbación eclesiástica provocada por Martín Lutero (1483-1546). La revuelta espiritual propició una etapa de crisis y de recuperación para el catolicismo y su consecuente fervor hagiográfico. Por lo tanto, será pertinente bosquejar estos preceptos, pues varios personajes adeptos al poder de la Santa Sede condenaron y refutaron los argumentos de Lutero, y algunos de ellos tomaron como blasón devocional al padre nutricio de Cristo.

¹⁴⁰ El maestro Jorge Alberto Manrique ha considerado al manierismo como el último reducto del arte renacentista. Bajo su postura, el manierismo se ajustó a las necesidades del urbanismo europeo y de sus nacientes posesiones americanas. Jorge Alberto Manrique. *Una visión del arte y de la historia*. México: UNAM-IIE, 2000. p.49.

¹⁴¹ Sería enriquecedor examinar las modificaciones que sufrió la iconografía josefina en las diversas escuelas iconográficas europeas de los siglos XVI, XVII y XVIII; sin embargo, esta tarea escapa a las pretensiones de esta tesis, pues a partir de la centuria decimoquinta trasladaremos nuestro tema de estudio al contexto novohispano.

¹⁴²Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p. 18.

2. La censura de Martin Lutero hacia el culto hagiográfico y su respuesta por parte del papado: *El Santo Concilio Ecuménico de Trento* y el afianzamiento de la potestad de los santos

No se puede pensar sin emoción en las angustias de Clemente VII, el más desdichado de todos los Papas. Desde lo alto del castillo de San Ángel, contemplaba a Roma devastada por las pandillas luteranas, mientras tenía noticia de que Dinamarca, Noruega, Suecia e Inglaterra se desprendían de la Iglesia. Se le anunciaba que los turcos habían invadido el reino cristiano de Hungría, y que Solimán amenazaba ya los muros de Viena.¹⁴³

Durante este episodio cismático las autoridades católicas y algunos de sus dogmas de fe se vieron seriamente trastocados. El culmen de estas turbaciones ocurrió en 1517 cuando Martín Lutero expresó sus tesis en la abadía de Wittenberg.¹⁴⁴

De forma general, baste decir que Lutero discurrió sobre dos conceptos fundamentales para el cristianismo: El Pecado y la Salvación. Bajo su perspectiva, el ser humano permanecía corrompido desde su concepción y hasta su muerte, a causa del Pecado Original cometido por Adán y Eva.

Por consiguiente, el reformador alemán concebía que la salvación espiritual llegaría tras la aceptación del Evangelio, pues pensaba que el hombre no podía redimirse por voluntad propia, ya que la posibilidad de condenar o exculpar estaba reservada al poder divino. Por lo tanto, consideraba inútil la impartición del sacramento confesional.¹⁴⁵

Por otra parte, el fraile alemán desaprobaba el funcionamiento de la institución eclesiástica, gracias a que la mayor parte de sus integrantes vivían en condiciones de lujo y soberbia. Asimismo, la reforma luterana no sólo se circunscribió a la censura de los sacramentos, pues se ocupó de condenar al culto hagiográfico. Se sabe que el otrora fraile reconocía el respeto que merecían personajes bíblicos como la Virgen, pero sostenía que no era lícito rendirle culto. Su siguiente frase lo denota de manera tajante: “Si tú crees en Jesucristo, eres tan

¹⁴³ Émile Mâle. *Op. cit.*, p.161.

¹⁴⁴ Eduardo Ibarra y Rodríguez (coord.), *Op. cit.*, p. 263.

¹⁴⁵ Javier Otaola Montagne “La idea de la salvación en la Contrarreforma”. en María Alba Pastor y Alicia Mayer (coord.), *Formaciones Religiosas en la América Colonial*, México: UNAM, p.68.

santo como la Virgen”.¹⁴⁶ Por consiguiente, la devoción debería rendirse sólo al Mesías y no hacia sus ayudantes, pues éstos habían surgido del impuro género humano. Por consiguiente, el reformador consideraba que el culto hagiográfico resultaba una franca herejía.

Por lo tanto, existió la necesidad de convocar un concilio para dirimir aquellas afrentas teológicas. La reunión se suscitó hacia 1549 en la ciudad italiana de Trento bajo los auspicios de Paulo III (1534-1549). Ahí se llevaron a cabo numerosas reuniones entre los preladados, mismas que contuvieron el carácter de ecuménicas o universales.¹⁴⁷ A la reunión arribaron cerca de 300 obispos y 160 teólogos provenientes de los territorios dominados por el cristianismo católico.¹⁴⁸

Durante la sesión XXV convocada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se realizó una enconada apología en torno al fervor profesado hacia aquellos personajes sagrados, argumentando que eran legítimos depositarios del “Templo del Espíritu Santo” al haber llevado una vida apegada a los preceptos cristianos. Por lo tanto, no había justificación para derogar su veneración y sí advertencia de excomunión a quienes no acataran las disposiciones conciliares.

En cuanto a la validez de las imágenes religiosas, encontramos dos puntos de gran importancia. Por una parte, los preladados admitían el uso y la proliferación de las imágenes, siempre que se pusiera mayor hincapié en su valor espiritual.

[...] no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino por el honor que se da a las imágenes, [...] enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido,

¹⁴⁶ Émile Mâle. *Op. cit.*, p.158.

¹⁴⁷ El concilio reclamó la presencia de la totalidad de obispos católicos y por lo tanto, la parcialidad Ortodoxa no considera a Trento una reunión Ecuménica. La última que se reconoce con este carácter por la Iglesia oriental, fue la celebrada en Nicea hacia el año 787. Ricardo Ampudia. *Op. cit.*, p.60

¹⁴⁸ Desde el año de 1537 se iniciaron los preparativos para celebrar esta celebración eclesiástica. Ante los disturbios propiciados por Lutero, la jerarquía religiosa solicitó la presencia de sus representantes en el Nuevo Mundo, para reunirse en la ciudad de italiana de Mantua. La Nueva España envió al agustino Juan de Oseguera, a solicitud expresa del Obispo de la Ciudad de México Juan Zumárraga; sin embargo, la oposición de ciertas facciones protestantes dentro de aquella zona europea impidió la celebración del concilio. Juan de Grijalva. *Crónica de la Provincia de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España en cuatro edades desde 1533 hasta 1592*. México: Porrúa, 1986, p.120-121.

sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos [...]¹⁴⁹

Al mismo tiempo, los congregados recomendaban que las representaciones no fueran “demasiado bellas o escandalosas”,¹⁵⁰ pero estas apreciaciones fueron pasadas por alto, pues la exuberancia de gran parte de ellas persistió durante y después del periodo renacentista.

3. *La Suma de los Dones* de Isidoro de Milán

Al tiempo que Martín Lutero censuraba el bagaje hagiográfico católico, otros religiosos se encargaban de legitimarlo. En el plano teológico se pretendía el pleno sometimiento de la feligresía ante el mando papal y en el económico, resultaba evidente que la devoción hacia los santos daba buenos dividendos.

En el presente apartado revisaremos algunos aspectos de la devoción josefina profesada por el dominico Isidoro Isolano (ca.1470- 1522?).¹⁵¹ Mencionar algunas de sus aportaciones teológicas permitirá comprender la notable categoría celestial que alcanzó San José a lo largo del siglo XVI, época en la que también ocurrió su arribo espiritual al Nuevo Mundo. De hecho, podemos sostener que en esta centuria el culto josefino profesado en Europa y América, dejó de ser una devoción meramente particular.

El Espíritu Santo no cesará de mover los corazones de los fieles hasta que por todo el imperio de la Iglesia militante se ensalce al divino José con nueva y creciente veneración, se edifiquen monasterios y se levanten iglesias en su honor [...] El Vicario de Cristo en la tierra, movido por el Espíritu Santo, mandará que la fiesta del Padre Putativo de Cristo, Esposo de la Reina del Mundo y Varón Santísimo, se celebre hasta el último confín de la Iglesia militante.¹⁵²

¹⁴⁹ Referencia tomada de: <http://www.mercaba.org/CONCILIOS/Trento13.htm#>. La Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes. Página consultada el 13/08/2014.

¹⁵⁰ *Íd.*

¹⁵¹ Debemos recomendar a quien se interese con mayor amplitud por el estudio de la figura del padre terrenal de Cristo, al texto denominado *Teología de San José*. A través de este documento elaborado por el padre Bonifacio Llamera, el lector podrá informarse con mayor detalle de las virtudes y atributos del santo. Además, el documento incluye la versión completa y bilingüe (español-latín) de *La Suma de los Dones* que aquí retomamos. Bonifacio Llamera O.P. *Teología de San José*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, p.352.

¹⁵² *Ibid.*, p. 364.

Este creciente fervor se originó en gran parte, gracias a la obra documental que Isolano denominó *La Suma de los Dones de San José*.¹⁵³ El texto se compuso gracias a las inagotables horas de estudio que dedicó este dominico milanés, dentro de diversos archivos parroquiales. Desde luego, el panegírico se mantuvo acorde a las directrices marcadas por el Canon, es decir, se retomaron y reinterpretaron algunos pasajes bíblicos, así como algunos aspectos de las virtudes cristianas (castidad, humildad, sumisión, fidelidad), las cuales fueron adjudicadas a San José.¹⁵⁴

La primera edición del texto se imprimió en 1522 (cinco años después de la desobediencia eclesiástica de Martín Lutero) en la localidad de Pavía, lugar donde residía el Isolano. Por lo tanto, es evidente que este documento conformó una respuesta casi inmediata a la herejía propuesta por Lutero y que pretendió seguir piadosamente los preceptos emanados del concilio tridentino.¹⁵⁵ Por ello, no resulta extraño que este erudito dominico haya dedicado su obra a la dignidad del Sumo Pontífice Adriano VI (1459-1523).

Ahora bien, no presentaremos un análisis exhaustivo de este documento, pues no conforma la parte primordial de esta investigación; sólo nos interesa acometer uno de los *dones* que fueron atribuidos a San José: su hermosura.

El teólogo dominico admitía la agraciada apariencia de José, a través de varias disquisiciones. Bajo su parecer, la hermosura consistía un atributo que no se escindía entre su parte física y la espiritual, es decir, consideraba que el esposo de la Virgen fue “bello en espíritu” al fungir como orgulloso siervo de Dios y que esta característica se traslapó a su fisonomía, pues “El cuerpo está ordenado del alma, de modo que al alma más noble le corresponde un cuerpo más perfecto, y la belleza del cuerpo debe ser consecuencia de la del alma”.¹⁵⁶ Al mismo tiempo, este religioso aseveraba que José fue hermoso, debido a que su esposa había sido la mujer más perfecta del mundo.¹⁵⁷ Del mismo modo, consideraba que la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 348.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 355-356.

¹⁵⁵ Isolano pretendió realizar una obra libre de “fábulas ingeniosas” y de “sueños de la imaginación” que se apartaran de la verdad del Evangelio. *Ibid.*, p.359

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.360.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.408.

hermosura de José hundía sus orígenes en sus nobles antecedentes genealógicos. Isolano concluyó que un linaje tan privilegiado y favorecido como el davídico, no podía admitir entre sus descendientes a personajes desprovistos de la belleza corporal.¹⁵⁸

Si Dios ha dotado los cuerpos de Jesucristo y de la bienaventurada Virgen de estas cualidades, ¿por qué no podía desde el punto sobrenatural, hacer lo mismo con San José?¹⁵⁹

Por otra parte, el fraile Isolano descartó que José hubiera tenido facciones grotescas, a causa de la exigencia y rudeza de su oficio. El teólogo se aferraba a admitir que un varón tan privilegiado, no procurara el buen cuidado de su figura; de acuerdo al Plan Divino, José estaba predestinado a ejercer su oficio de carpintero de manera noble, humilde y pulcra.

[...]. La Escritura expone las cosas. De hecho, alaba implícitamente la hermosura de San José, al referir su noble genealogía, la elección divina para tan alto ministerio y sus excelentes virtudes.¹⁶⁰

Isolano se declaraba partidario de las imágenes que comenzaban a tratar a José de manera más generosa. Por lo tanto, resulta claro que el religioso representa fielmente a la ideología piadosa de su época.

Es conocido que el Renacimiento trató de perfeccionar el cristianismo profesado en aquella época, a través de inmersiones en las fuentes intelectuales antiguas y medievales, para depurar el supuesto anquilosamiento en que había caído la cultura europea.¹⁶¹ Si en el medioevo la fealdad corporal (rasgos duros, deformidades) se relacionó con la condición pecaminosa del hombre, hacia la etapa renacentista, dotar a los personajes sagrados de una notable calidad estética, reflejaba su glorificación y bienaventuranza.¹⁶²

Hemos observado que Juan Gerson admitió la jovialidad de San José, para encubrir al demonio la prodigiosa concepción de Jesús. El fraile Isolano también

¹⁵⁸ *Íd.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.411.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.412.

¹⁶¹ Antonio Rubial *Op. cit.*, p.37.

¹⁶² Por el contrario, las fisonomías mal parecidas se reservaron generalmente hacia los siervos del demonio. Durante el barroco europeo y novohispano, podemos notar que varias de las representaciones que dieron vida al martirologio cristiano, usualmente impusieron a los hombres paganos facciones toscas, cabellos desordenados, ceños fruncidos, ojos saltones y gesticulaciones que expresan saña y rencor. Francois Coulon (*et. al.*). *La carne y el color*. México: 2008, INBA-MUNAL, p.86.

fue partidario de este tipo de reflexiones, al considerar que José debió poseer fuerza física, prudencia y autoridad para proteger a su familia.

Dios le envió un hombre cuya edad estimulara más al respeto que a la murmuración de los egipcios. Y esta edad es la viril, pues un joven suscitaría más fácilmente palabras maliciosas, y un viejo, la irrisión.¹⁶³

Otorguemos punto final a las reflexiones de Isolano, a través de las siguientes plegarias dirigidas hacia S.S. Adriano VI:

Por eso os ruego, Santísimo Padre [...], ordenéis con vuestra autoridad y ley que se celebren anualmente en la cristiandad fiestas solemnes en honor del Santo, con suma exactitud, respeto y veneración.¹⁶⁴

4. El paternalismo de San José sobre el Carmelo Teresiano

La fiesta anual a la que se refería Isolano, sería ampliamente demandada por los religiosos carmelitas.¹⁶⁵ De hecho, ellos continuaron la tradición franciscana de celebrarla cada 19 de marzo.¹⁶⁶

Durante este tiempo la celebración josefina se ajustaba a los preceptos marcados por el beato carmelita Bautista Mantuano (1448-1516). Este hombre realizó una obra doctrinal denominada *Fastorum* y en uno de sus apartados se describía la forma correcta en que debería ser reverenciado San José.¹⁶⁷ Acerca de estas reglamentaciones, sabemos que en la actualidad, la festividad continúa oficiándose bajo las recomendaciones de este religioso: “[...] celebrar la fiesta de

¹⁶³ Bonifacio Llamera. *Op. cit.*, p. 372.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.364.

¹⁶⁵ Esta orden debe sus orígenes a la Regla otorgada en el siglo XIII por el patriarca ortodoxo Alberto de Jerusalén. Esta dispensa estuvo dirigida a un grupo de eremitas refugiados en el monte Carmelo. Rosa Rossi. *Teresa de Ávila: Biografía de una escritora*. 2ª ed. Trad. Marieta Gargatagli, Barcelona: ICARIA, 1997, p.35.

¹⁶⁶ Esta fecha la encontramos adoptada por la comunidad franciscana desde 1399. Héctor H. Schenone. *Op. cit.*, p. 489. A pesar de ello, la aceptación oficial del 19 de marzo como festividad patronal ocurrió hasta el año de 1479, gracias a los esfuerzos de Juan Gerson. Meyer Schapiro. *Op. cit.*, p.16. La consolidación de esta celebración se retardó por más de un siglo, pues el culto profesado a San José todavía se encontraba en su fase de gestación. El incremento de su patronazgo dependió de la devoción que paulatinamente le profesaron diversos monarcas, clérigos, gremios y miembros del grueso poblacional. De ahí que la ratificación de la festividad se otorgara hasta 1621 por el papa Gregorio XV. Louis Réau. *Op. cit.*, p.165.

¹⁶⁷ Román Llamas, *San José: “Fundador y padre del Carmelo Teresiano”*...p.163.

San José con toda la solemnidad que se podía, con música y sermón, con volteo de campanas y galanura de flores y nubes perfumadas de incienso y mirra”.¹⁶⁸

Por consiguiente, la orden del Carmen marcaría un hito en cuanto a la exaltación del culto josefino. Teresa de Ávila (1515-1582) no descansó hasta hacer llegar aquella devoción al grueso de la feligresía. Ella misma lo adoptó como su padre espiritual y defendió su potestad dentro de la orden. No me detendré en detallar la compleja vida de Santa Teresa (canonizada en 1622, por Gregorio XV), ya que no es aquí lugar para hacerlo; sin embargo, resultará pertinente mencionar algunos pasajes en los que demostró el apego hacia nuestro sujeto de estudio.

El estudioso del arte virreinal Carlos Lara Roche, nos expone un fragmento de la autobiografía de la monja en la que se narra una de las diversas apariciones de San José ante la monja de Ávila:

Y tomé por abogado y señor al gloriosísimo San José y me encomendé mucho a él. Vi claro que así de esta necesidad, como de otras mayores de honra y pérdida del alma, este padre y señor mío, me sacó con más bien que yo les sabía pedir. No me acuerdo, hasta ahora, haberle suplicado cosa, que la haya dejado de hacer.¹⁶⁹

El fervor josefino de Teresa surgió de la búsqueda de una figura celestial que la guiara con prudencia por los caminos de la fe y que la protegiera ante los momentos de apremio. La solución no quedó lejos de su instrucción doctrinal, pues decidió ampararse bajo el regazo del justo varón que cuidó los pasos del Salvador. Además, se sabe que la religiosa padeció diversas enfermedades a lo largo de su vida¹⁷⁰ y que atribuía su sanación a la intercesión de San José, personaje auxiliador de los moribundos.

Cuando la Santa redacta este capítulo [...] ha sentido ya la mano paterna y poderosa de San José en circunstancias cruciales de su vida y de su obra: curación milagrosa [...] peligros del alma [...].¹⁷¹

Al cabo del tiempo la religiosa instauró varios conventos monjiles¹⁷² y se dice que durante una de aquellas expediciones, el agreste camino hizo que las religiosas se

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.176.

¹⁶⁹ Carlos Lara Roche. *Op. cit.*, p.15.

¹⁷⁰ Rosa Rossi. *Op. cit.* p.42.

¹⁷¹ Román Llamas. *Op. cit.* p.179.

¹⁷² Teresa de Jesús fundó su primer convento en la localidad de Ávila hacia el año de 1564 y se dedicó a la dignidad de José, así como los once centros devocionales que instauró posteriormente. *Ibid.*, p.175 y 180.

vieran en condiciones peligrosas; condición que las llevo a elevar plegarias hacía el padre terrenal de Jesús.

La Santa recomienda a las ocho monjas que pidan a Dios y nuestro Padre San José que las encaminen, porque iban perdidas [...] y en esto oyen una voz potente que sale de la abisal hondonada que les dice: “Teneos, Teneos, que vais perdidos y os despeñáis si pasáis de ahí [...]” algunas quieren ir a buscar al hombre para agradecerle el haberles salvado la vida [...], la Santa dice a sus monjas con mucha devoción y lágrimas: “No sé para qué les dejamos ir, que era mi padre San José y no le han de hallar”.¹⁷³

A través de los anteriores párrafos, hemos demostrado que el fervor josefino se encontraba en boga dentro del orbe teresiano; sin embargo, la monja mística trató de difundirlo hacia el resto de la cristiandad. La devoción de santa Teresa fue autorizada y tolerada por la jerarquía eclesiástica, debido a que esta institución requería de teólogos a su servicio que defendieran la legitimidad y potestad de los santos.

Capítulo 3

Entre la senectud y la madurez: las primeras representaciones novohispanas de San José

Si Lutero lucubró sus tesis desde la vida monástica, resultaba congruente que sus detractores le respondieran a través de la misma palestra. De hecho, Francisco de Sales (1567-1622) adoptó el apego hacia San José y no dudó en denominarlo “el mayor de todos los santos y patrono de las iglesias salesianas”.¹⁷⁴ Por consiguiente, debe ponderarse la injerencia que tuvieron las órdenes religiosas, para la consolidación del apego profesado hacia San José. Este personaje sagrado se encontraba listo para ser traslapado y abrazado por la naciente feligresía novohispana.¹⁷⁵

Por ello en este apartado daremos cuenta de algunas labores realizadas por algunos evangelizadores franciscanos, encaminadas a la introducción y

¹⁷³ *Ibid.*, p.172.

¹⁷⁴ Louis Réau. *Op. cit.* p.165.

¹⁷⁵ En este contexto las órdenes regulares tenían la misión de llevar a buen puerto las labores espirituales y materiales que poco interesaban al sector secular, pues estos últimos no se ocuparon de la conversión de los indígenas. Por consiguiente, los misioneros edificaron una “Nueva Iglesia” en las indias occidentales y esta tarea requirió del conocimiento, difusión y práctica del Evangelio. Patricia Nettel Diaz. *La Utopía franciscana en la Nueva España (1554-1604.). El apostolado de Fray Gerónimo de Mendieta*. 2ª ed. México: UAM-Xochimilco, 2010, p.26.

diseminación del culto josefino entre la parcialidad indígena. Debo expresar que no desestimo los esfuerzos que en este tenor realizaron las otras vertientes del clero regular, pero deseo centrarme en quienes lo hicieron por primera vez en estos territorios.¹⁷⁶

1. El arribo de la figura de San José a la Nueva España

Uno de los frailes reconocidos por su aportación al conocimiento del mundo indígena fue Jerónimo de Mendieta (1525-1604). Sus obras documentales son parte fundamental de nuestro historiográfico, ya que permiten acercarnos hacia los prolegómenos de la sociedad novohispana.¹⁷⁷ Las siguientes palabras dan cuenta de la percepción que tuvo este religioso hacia los gentiles americanos:

Por naturaleza, los indios eran simples, con una falta total de codicia, pobres, pacíficos y dulces; era necesario solamente convertirlos a la fe para construir una república perfecta de hombres bienaventurados que pudieran esperar la paz en el juicio final.¹⁷⁸

Por lo tanto, Mendieta consideró que el retorno de los indígenas ante el rebaño del Señor,¹⁷⁹ debería estar apoyado por el paternalismo político que ejerciera el monarca español.¹⁸⁰ De esta manera, varios franciscanos de la primera mitad del siglo XVI, defendieron las almas y vidas de los indígenas, aunque ello les provocara cierta rivalidad ante las autoridades episcopales y civiles.¹⁸¹

¹⁷⁶ No olvidemos que en 1523 había arribado a territorio novohispano una tercia de franciscanos conformada por Juan de Tecto, Juan de Aora y Pedro de Gante. Un año más tarde se daría la llegada oficial de esta orden, a través de la presencia del grupo conocido como “Los Doce”. Debemos mencionar que gran parte de estos religiosos traían consigo el ideal redencionista que pretendía la restauración la Iglesia cristiana primitiva. *Ibid.*, p.37.

¹⁷⁷ La conocida *Historia eclesiástica Indiana*, así como diversas cartas y memoriales que envió a sus superiores religiosos y al monarca Felipe II, conforman la obra documental de este misionero. *Ibid.*, p.12.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.18.

¹⁷⁹ Este hombre de fe concibió a los indígenas como almas perdidas entre la cristiandad. Según su parecer, el Padre Eterno creó a toda la humanidad, pero el demonio hábilmente se manifestó entre los pobladores de estos territorios y logró mantenerlos apartados de la fe católica. *Ibid.*, p.30

¹⁸⁰ Mendieta envió dos cartas a Felipe II en 1562 y 1565. En ellas recomendaba que el gobierno de los naturales se escindiría de la jerarquía detentada por los “ambiciosos peninsulares” y que se mantuviera bajo el mando único y directo del Rey. *Ibid.*, p. 27.

¹⁸¹ Patricia Nettel y Antonio Rubial dan cuenta del notable poder que detentó la orden franciscana dentro de sus provincias novohispanas y especialmente en aquellas que regían las parcialidades indígenas. Hacia 1569 su control alcanzaba la cifra de 96 conventos, aparte de otras dependencias como vicarias y templos de visita. Por un tiempo, los frailes administraron la totalidad de los sacramentos y las finanzas de los pueblos sujetos a ellos a través de las *cajas de comunidad*. Estos recursos deberían se ocupaban para la celebración de fiestas patronales y otro tipo de

Otro notable miembro de esta familia franciscana, el flamenco Pedro de Gante (1480-1572) se mantuvo al pendiente de la endeble situación política, económica y sanitaria que padecía el sector indígena, debido a las desfavorables condiciones de trabajo y recurrentes pestilencias. Sabemos que en 1552 envió una carta al rey para denunciar y solicitar su intervención ante las vejaciones que padecían los naturales.¹⁸²

De forma paralela, Gante fundó entre 1525 y 1528 una capilla abierta dedicada a San José, la cual se ubicó dentro del convento de San Francisco de la Ciudad de México. Esta construcción fue designada bajo el nombre de *San José de los Naturales*¹⁸³ y llegó a ser considerada la más grande de su género dentro de la Nueva España.¹⁸⁴ Por cierto, una centuria después se erigió el templo de *San José de los Españoles* que se encontraba dentro del mismo conjunto devocional de San Francisco. Estudiosos del arte novohispano como Manuel Toussaint y José Guadalupe Victoria, aceptan que esta capilla fue dedicada el 19 de marzo de 1657, siguiendo lo dicho por Agustín de Vetancurt, cronista franciscano del mismo siglo.¹⁸⁵

Al regresar a la primera mitad del siglo XVI, encontramos que el franciscano Juan de Béjar destacó como uno de los primeros panegiristas del culto josefino en estas tierras. A través de una crónica posterior elaborada por el religioso de nombre Pedro de Oroz, se sabe que Béjar consistió “la principal causa y medio,

obras; sin embargo, este creciente poder económico los enfrentó ante los religiosos seculares, pues se llegó a considerar que en algunas localidades, los misioneros fungían como líderes políticos. Al conjunto de este aparato coercitivo se le llamó de forma despectiva “Imperio franciscano”. Antonio Rubial. *Op. cit.*, p.91.

¹⁸² Sin embargo, los frailes también hicieron uso de la fuerza para salvaguardar el buen orden y decoro entre las comunidades indígenas. Se sabe que llegaron a castigar y recluir a los indígenas que se mostraban renuentes a aceptar y poner en práctica los ideales cristianos. De hecho, estas noticias llegaron a oídos de la Corona, la cual por Real Cédula fechada 1560, prohibió a los misioneros el azote y cautiverio de los naturales. Patricia Nettel Díaz. *Op. cit.*, p.38-39 y 42.

¹⁸³ Los salones anexos de esta capilla funcionaron como centro de enseñanza en doctrina evangélica, artes, oficios y lenguas; sin embargo, dicha actividad educativa desapareció entre 1560 y 1570 a causa de la disminución de estudiantes indígenas, quienes debieron ocuparse en otras actividades. Datos tomados del curso: *Arte colonial mexicano*, impartido por el Maestro Rogelio Ruiz Gomar, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Por su parte, el investigador Jorge Luis Merlo remite el hallazgo del padre Carlos Carrillo Ojeda (especialista en estudios josefinos), acerca de la existencia de la primera capilla dedicada a San José hacia el año de 1523 en la localidad de Tlaltenango (lugar cercano a Cuernavaca). Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.39.

¹⁸⁴ Guillermo Tovar de Teresa. *Pintura y Escultura en la Nueva España*. México: Azabache, 1992, p.23.

¹⁸⁵ Cfr. José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. p.90-91.

por la excelencia de su predicación, para que el glorioso San José fuese recibido por patrón de la Nueva España”.¹⁸⁶ Esta jerarquía fue reforzada durante el siglo XVI y a lo largo de las centurias posteriores. De hecho, hacia el siglo XVIII el franciscano Antonio de Mancilla retomaba algunas palabras del *Teatro Mexicano* elaborado por Agustín de Vetancurt -documento que se dedicó a la Gloria de San José-,¹⁸⁷ para refrendar tal protección y devoción.

Sí, porque San José se explicó con la visionaria madre María Escobar y la dijo: *Yo tengo a mi cargo la América, a mi cuidado están todas las conversiones*. [...] Pues la inclinación a los indios, ocasionó en San José los afectos.¹⁸⁸

La adopción de su patronazgo ocurrió desde los primeros años del virreinato, pues sabemos que durante el Primer Concilio Provincial Mexicano (celebrado en 1555), el arzobispo Alonso de Montufar proclamó al padre terrenal de Jesús como el santo protector de las tierras novohispanas, cargo que sería ratificado en el concilio de 1585 bajo el mando del prelado Pedro Moya de Contreras.¹⁸⁹ En el plano más alto del catolicismo el papa Gregorio XV oficializó su patronazgo hacia 1621, mientras que en la segunda mitad del mismo siglo, el monarca Carlos II lo extendió a sus restantes posesiones imperiales.¹⁹⁰

Bajo esta perspectiva el esposo de María fue considerado el santo indicado para llevar a buen camino los pasos de esta nueva familia cristiana, pues se le concibió como “Un virrey de Indias, adelantado de la Conquista y gran señor que

¹⁸⁶ Pedro de Oros (*et.al.*) *Relación de la descripción de la provincia franciscana del Santo Evangelio hecha en 1585*. p.158. *Apud.*, Antonio Rubial, *Op. cit.*, p.111.

¹⁸⁷ Agustín de Vetancurt. *Teatro Mexicano...* Madrid: José Porrúa Turanzas, 1960, vol. I. p.7.

¹⁸⁸ Antonio de Mancilla, *Padrino de este Reyno de las Indias...*, p.18. *Apud.*, Jaime Cuadriello “San José en Tierra de gentiles. Ministro de Egipto y virrey de Indias”. en *Memoria*, México: MUNAL, núm. 1. 1989, p.10.

¹⁸⁹ Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.44.

¹⁹⁰ La devoción josefina por parte de la monarquía española se originó gracias al fervor particular de sus miembros y a las condiciones históricas prevaletantes, por ejemplo, cuando Fernando III de Habsburgo (1608-1657) consiguió su victoria que dio fin a la “Guerra de los Treinta Años”, consagró su imperio a la potestad de este santo para evidenciar el triunfo del catolicismo sobre algunos territorios protestantes. Por su parte, Carlos II (1665-1700) adoptó y extendió el culto a la totalidad de sus posesiones, argumentando el carácter paternalista de la realeza. *Ibid*, p.50-55; sin embargo, este decreto tuvo que derogarse pues el apego josefino entró competencia con otras adhesiones de gran importancia y vigencia, como la exhibida hacia el apóstol Santiago. En el caso novohispano, durante los siglos XVII y XVIII varios santos abanderados por el criollismo como María de Guadalupe, Felipe de Jesús y Rosa de Lima, coexistieron con el culto profesado a San José. *Ibid*, p.50-51 y Carlos Lara Roche. *Op. cit.*, p.29.

velaba por los naturales aun antes de que el emperador sentara sus reales en estas tierras”.¹⁹¹

Asimismo, a medida que avanzó el siglo XVI debió cobrar mayor importancia su intercesión como patrono de *Bonam Mortem*, pues una gran parte de los indígenas padecía las inclemencias sanitarias que trajo consigo el intercambio transoceánico.¹⁹² Desde luego, no resulta admisible adjudicar la protección de San José únicamente ante la parcialidad de los naturales, pues este personaje fue nombrado santo tutelar de la totalidad del territorio y no sólo de este sector poblacional. Esto quiere decir que el culto josefino se propagó hacia otros estratos de la sociedad novohispana.

Así, paulatinamente la figura de san José se irá revalorando y en un futuro inmediato, asentándose como un constructo criollo de suma legitimación de Nueva España [...]. De tal manera que San José será una representación simbólica de la colectividad novohispana.¹⁹³

Dentro de la conformación espiritual de la Nueva España, la pintura religiosa comenzaba a dar sus primeros pasos y a deambular entre su raigambre europea y la formación de su propio devenir histórico.

Tal pluralidad de lenguajes plásticos, inmersa dentro de una realidad histórica muy distinta -casi opuesta- de la que había surgido, nos lleva a afirmar que el tiempo artístico de la Nueva España de alguna manera es de signo diferente del que se manejaba en la Península durante la misma época [...] Los artistas [...] vivieron aislados por un momento y enseguida se vieron supeditados a los modelos que llegaban de Europa. Con base en dichos modelos tenían que hacer un esfuerzo por crear algo distinto.¹⁹⁴

Tales particularidades nos ayudarán a comprender las permanencias y variantes iconográficas que se advertirán en algunas de las primeras imágenes de San José producidas en este territorio, pero debemos advertir que hacia finales del siglo XVI

¹⁹¹ Esta cita proviene del análisis realizado por el investigador Jaime Cuadriello hacia la pintura *El Ministerio de San José*, atribuida al pincel de Miguel Cabrera. En las reflexiones provistas por el historiador del arte novohispano, pudo notarse que la figura de San José fue asimilada con la de su homónimo del Antiguo Testamento “José El Soñador”, pues este personaje también llevó la Palabra de Dios a tierras paganas. Jaime Cuadriello. *Op. cit.*, p.12.

¹⁹² No puede generalizarse el patrocinio de José hacia la totalidad de los indígenas. Se sabe que hacia finales del siglo XVI los naturales conversos se ubicaban principalmente en las regiones centrales del virreinato, permaneciendo diversas zonas alejadas o renuentes al proceso de evangelización.

¹⁹³ Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.57.

¹⁹⁴ José Guadalupe Victoria. *Op. cit.*, p.24.

todavía no encontraremos un ciclo pictórico josefino,¹⁹⁵ pues los pasajes sagrados más representados tuvieron que ver con temas cristológicos o marianos.

2. La iconografía novohispana a partir de la segunda mitad del siglo XVI

Como parte del tiempo histórico, aparecía el tiempo de la fe, expresado a través del lenguaje plástico, o sea las imágenes. Éstas ideadas o solicitadas por la Iglesia, usadas y manipuladas por ella, fueron realizadas más que inventadas, por un modesto grupo de individuos -los artistas- quienes con materiales, herramientas, destreza técnica y capacidad creativa coadyuvaron a la creación de una política de imágenes [...].¹⁹⁶

La cita anterior procede del texto *Un pintor de su tiempo. Baltasar de Echave Orio*, autoría del investigador José Guadalupe Victoria. Sin duda, estas líneas nos otorgan una idea de los recursos didácticos que utilizaba la Iglesia Católica durante el adoctrinamiento de la floreciente sociedad novohispana.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, la Nueva España experimentaba un cambio sustancial con respecto a los precedentes años cercanos a la Conquista. Una vez que se logró aglutinar y evangelizar en pueblos, villas y ciudades a una parte considerable de la naciente feligresía, se abrió el camino para la burocratización y centralización del poder civil y eclesiástico-secular. Por cierto, este último sustituyó en gran medida a las labores misionales y paternalistas que habían ejercido los frailes evangelizadores.¹⁹⁷ A través de estas disposiciones, la Corona pretendió someter al virreinato bajo su entero dominio.

¹⁹⁵ La representación autónoma del santo puede rastrearse desde los comienzos del siglo XVI, dentro del arte europeo. *Cfr.*, Héctor Schenone. *Op. cit.*, p.490. Uno de los pasajes más recurrentes lo consistió el de su *Tránsito*. Este episodio comenzó a pintarse hacia finales de la citada centuria en Europa y poco tiempo después, llegó a los pinceles novohispanos. Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.82. Asimismo, Merlo Solorio afirma que en estas tierras, al momento de representar la agonía del José maduro, no se advierte un claro deterioro de su cuerpo. *Íd.* Sin embargo, esta aseveración me parece apresurada, debido a que subsisten algunas pinturas que sí exhiben la decadencia física del padre terrenal de Cristo y más adelante tendremos oportunidad de observar detalladamente, algunos ejemplos que lo ratificarán. Por el momento, haré una breve alusión hacia este aspecto, refiriéndome a una pintura que actualmente se encuentra en la segunda planta de la anterior residencia de los Condes de Santiago de Calimaya (actual Museo de la Ciudad de México). La imagen pertenece a la colección permanente de este recinto, se titula *José en su lecho de muerte*, y fue ejecutada por el pintor novohispano José de Ibarra (1685-1756). En dicho cuadro se observa a José durante sus últimos momentos de vida; el personaje no ha perdido la totalidad de su cabello, pero se ha tornado entrecano; además, sus brazos y manos denotan rigidez y su rostro se observa demacrado. Sin lugar a dudas, estos recursos plásticos acentúan de forma contundente, su cercana muerte.

¹⁹⁶ José Guadalupe Victoria. *Op. Cit.*, p.15.

¹⁹⁷ El arribo de los pintores europeos claramente obedece a la apertura de la administración virreinal, ya que a través de su llegada se trató contener a los artistas indígenas, quienes fueron

Durante esta etapa se suscitó el arribo de los artistas europeos a tierras novohispanas. En los principales asentamientos diseminados por el amplio territorio, se comenzaban a erigir las catedrales, parroquias, casas habitacionales y de descanso para los españoles y sus descendientes, al tiempo en que se daba la reubicación o consolidación constructiva de los conventos en los pueblos de indios. Tal conglomerado de monumentos se aprestaban para ser engalanados con obras artísticas provenientes de la cultura europea y autóctona, así como del recién incorporado mundo asiático.¹⁹⁸

En cuanto a la producción iconográfica, se sabe que la cerrada competencia y la soberbia exhibida por los pintores europeos ante la probada capacidad artística indígena promovió la solicitud de las *ordenanzas* gremiales; instrumento regalista que se puso en marcha hacia al año de 1557.¹⁹⁹ En este documento se dictaminó (a manera de justificación) que, para evitar la mala ejecución e interpretación de las imágenes religiosas, el gobierno regalista autorizaba, privilegiaba y regulaba la conformación de un grupo de pintores certificados en la Nueva España, integrado por artífices de procedencia europea y criolla, quienes, a través de lazos familiares, se constituyeron en un celoso cenáculo de la creación pictórica en estas tierras.²⁰⁰

De acuerdo a lo anterior, nuestra investigación retomará algunas obras de caballete en las que aparezca la figura de San José,²⁰¹ elaboradas o atribuidas a

ampliamente apreciados y subvencionados por las escuelas frailunas. De hecho, la escultura y la pintura mural conventual del siglo XVI debe la mayor parte de sus orígenes a las manos diestras de los tlacuilos y escultores nativos de estas tierras. *Cfr.*, Guillermo Tovar de Teresa, *Op. cit.*, p.27.

¹⁹⁸ La apertura del comercio asiático regulado por la Corona, incentivó e intensificó el intercambio de materias primas y mercancías de uso doméstico y suntuario, dando paso al enriquecimiento cultural de los estamentos sociales de los territorios implicados. *Ibid.*, p.26.

¹⁹⁹ Guillermo Tovar de Teresa infiere que esta regulación pudo considerarse desde 1552, cuando los pintores españoles Cristóbal de Quesada, Juan de Illescas y Bartolomé Sánchez solicitaron al virrey Luis de Velasco la aprobación para la creación del gremio de pintores. *Ibid.*, p.51.

²⁰⁰ José Guadalupe Victoria. *Op. cit.*, p. 24. Debemos apuntar que este gremio de artistas formaría en el siglo XVII la agrupación secular conocida como la Cofradía Grande de los pintores. Esta agrupación se encontró bajo el amparo de la Virgen del Socorro y se reunió dentro del convento de San Juan de la Penitencia en la Ciudad de México. *Cfr.*, Rogelio Ruiz Gomar. "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la Cofradía de Pintores en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* México: UNAM-IIE, 1986, vol. XIII, núm. 56. p.40.

²⁰¹ Quedará para un estudio posterior, ubicar y analizar la fisonomía de San José dentro de la pintura mural conventual novohispana. A primera vista, puede decirse que el problema sustancial radicará en el carácter perecedero de dichas imágenes, a causa del deterioro natural, mutilaciones y diversas restauraciones que han padecido los muros de dichas edificaciones.

pintores avecindados en el virreinato novohispano, los cuales comenzaron a trabajar a partir de 1560. Lo anterior nos ayudará a percibir la diversidad iconográfica que contuvo la figura del padre nutricio de Cristo, dentro de esta etapa artística. Asimismo, debo apuntar que la selección de esta temporalidad obedece a que afortunadamente algunas de las representaciones más tempranas en las que aparece San José, todavía permanecen en pie, o bien, pueden observarse a través de fuentes indirectas.

Por último, es menester aclarar que hacia la parte final de esta tesis, abordaremos ciertas imágenes realizadas por artistas pertenecientes al siglo XVIII novohispano, que evidenciarán la concatenación discursiva entre la pintura y otros vehículos devocionales, en aras de la exaltación peculiar del culto josefino en estas tierras.

[...] Por consiguiente, el uso común de readaptar los textos sacros según el entendimiento y estilo del nuevo escritor, el género literario en boga y, sobretodo, la concepción devota del momento, conllevaron a la proliferación de versiones, dejando huella en las manifestaciones artísticas novohispanas.²⁰²

3. Las imágenes tempranas de *La Sagrada Familia* en obras anónimas de caballete

Acerca de la generación de pintores que trabajaron en la Nueva España entre los años de 1540 y 1560, podemos mencionar que prevalece más el elemento de la incertidumbre que el de la certeza. Es un hecho que varias pesquisas confirman que diversos artistas pasaron y trabajaron dentro de estas tierras, pero al mismo tiempo, no existe la seguridad de que algunos de ellos hayan sido pintores en el estricto sentido de la palabra, aunado a que su obra no se ha conservado.²⁰³

A pesar de ello, será de gran utilidad para esta tesis considerar algunas obras anónimas del siglo XVI, que presumiblemente preceden a la “segunda

²⁰² Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.82.

²⁰³ Los nombres y el periodo de trabajo de estos artistas son Cristóbal de Quesada (1535-1550), Juan de Illescas (1548-1560), Luis de Illescas (ca.1563), Alonso López (ca.1559) y Pedro Robles (ca.1559). Debe apuntarse que Guillermo Tovar de Teresa no cuenta con argumentos documentales que le permitan atribuir a alguno de los pintores enunciados, la ejecución de las representaciones pertenecientes a los retablos de la parroquia de Tecali, pero tampoco descarta que un pintor de este grupo u otro que aún permanece en el anonimato, haya sido el artífice de dichas imágenes. *Cfr.* Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*, p.54-57.

generación de pintores”, epíteto cronológico utilizado por Guillermo Tovar de Teresa. En estas representaciones también podremos observar las oscilaciones iconográficas de San José que ya acometimos dentro de la pintura europea renacentista y que fueron trasplantadas al continente americano.

Al referirse a la herencia artística de la pintura virreinal, el connotado investigador Manuel Toussaint nos dice: “Es indudable que durante el siglo XVI llegaron a México muchas pinturas italianas; los cronistas así lo dicen [...] y tenemos aún noticia de algunos cuadros [...]”.²⁰⁴ Resulta inobjetable que varias obras tanto de la península Itálica como de otras regiones europeas, llegaron a la Nueva España y a los restantes virreinos americanos; sin embargo, enfatizamos que en su mayoría debieron ser obras de pequeño formato, ya que la prolongada e inclemente travesía náutica que partía de Sevilla y llegaba a las costas veracruzanas debió dificultar en demasía el traslado de obras de mayores dimensiones.²⁰⁵

Por otra parte, hemos dicho que los artistas europeos trajeron consigo una serie de grabados en los que se trasplantó parte de la ideología católica hacia esta parte del mundo.²⁰⁶ De hecho, durante esta etapa artística, Jorge Alberto Manrique afirma que: “sus primeras obras ejecutadas al otro lado del Atlántico no difieren, ni en estilo ni en calidad, de lo que se produce normalmente en los talleres europeos”.²⁰⁷

Sin duda alguna, esta aseveración podrá verse reflejada en las imágenes que observaremos en los siguientes párrafos. Debemos recordar que durante este tiempo el gusto artístico novohispano se encontraba en su fase de gestación y, por lo menos durante un corto periodo, no tuvo recelo en adoptar a plenitud los

²⁰⁴ Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*, México: UNAM-IIE, 1982, p.51.

²⁰⁵ Se sabe que los frailes evangelizadores poseían pequeñas imágenes de bulto y grabados ubicados dentro de sus libros devocionales. De hecho, algunos clérigos versados en cuestiones artísticas, así como los indígenas que les sirvieron como mano de obra en la ornamentación de los templos, debieron aprovechar este tipo de fuentes iconográficas. Cfr. Jorge Alberto Manrique. “La Estampa como fuente del arte en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1982, vol. XIII, núm. 50, p.55-56.

²⁰⁶ Pablo Amador (et. al.). “Y hablaron de pintores famosos de Italia: Estudio interdisciplinario de una pintura novohispana del siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXX, núm. 92, 2008, p.53.

²⁰⁷ Jorge Alberto Manrique. “La Estampa...”, p.58.

modelos europeos, los cuales anunciaban “la verdad del catolicismo” a la naciente feligresía y la mantenían vigente entre sus demás creyentes.

Es por ello que la utilización del grabado como fuente iconográfica debe considerarse como un factor de suma importancia dentro del proceso de formación de la pintura virreinal novohispana, habida de cuenta de que ello no implica que la capacidad creativa del pintor se haya supeditado del todo.

[...] el grabado es por definición, una fuente incompleta: proporciona composiciones, modelos de esborzo, pero es incapaz de dar cuenta del estilo verdadero de un pintor [...] porque el color está ausente y el tratamiento de la luz es prácticamente intransferible de la lámina.²⁰⁸

Por lo tanto, ya en estas tierras, el artista tuvo que hacer uso de su habilidad e inteligencia tanto en el manejo del dibujo como del pincel para complementar, enriquecer y actualizar a su nuevo contexto histórico, geográfico y artístico sus fuentes gráficas. Desde luego, esos modelos coadyuvaron a la cimentación de la “invención artística novohispana”, definida en gran medida por “el estilo particular de cada pintor, las necesidades locales en gusto y en usos iconográficos”.²⁰⁹

Sin lugar a dudas, el arte virreinal se vio inmerso dentro de este vaivén de grabados, los cuales en diversas ocasiones mezclaron sus elementos compositivos para dar vida a representaciones eclécticas en cuanto a las tendencias artísticas y con ello constituir un lenguaje pictórico propio, es decir, el novohispano.

Por consiguiente, las pinturas que a continuación observaremos, debieron proceder de grabados europeos (flamencos, italianos, franceses y alemanes), ya que los primeros artistas que arribaron a Nueva España guardaron estrecha relación con el círculo artístico andaluz, mismo que representaba “la gran vitrina de la producción artística europea”, en la que fácilmente podían admirarse y adquirirse los dibujos de afamados maestros procedentes de distintas generaciones como Alberto Durero (1471-1528), Cornelis Cort (1533-1578) y Jan Sadeler (1550-1600).²¹⁰

²⁰⁸ *Ibíd.*, p.59

²⁰⁹ *Íd.*

²¹⁰ Pablo Amador (*et. al.*), *Op. cit.*, Vol. XXX, núm. 92, 2008, p.52-53.

Sin embargo, nuestra investigación no se detendrá en la búsqueda puntual de los grabados que sirvieron como fuente documental para las obras finales que analizaremos. Tras aportar algunas evidencias, estableceremos que las representaciones que acometeremos, poseen un consecuente seguimiento de los modelos plásticos europeos.

Al mismo tiempo, la revisión de estas imágenes permitirá constatar que por lo menos durante la gestación de la pintura novohispana, a José se le representó como personaje anciano y maduro; oscilaciones semejantes a lo sucedido en la pintura europea de la misma época. Por consiguiente, confirmar estas variaciones iconográficas será parte fundamental de nuestro estudio, pues veremos que el pleno rejuvenecimiento de José ocurrirá hasta el comienzo del siglo XVII, momento en el que se retome la “frescura” de las tendencias artísticas prevalecientes y se acaten las sentencias devenidas de los tratados de pintura, los cuales establecerían las directrices para la representación de este personaje.²¹¹

Por el momento debemos señalar que estos vaivenes no fueron cuestionados en un principio por los destinatarios de las obras. No olvidemos que las primeras imágenes religiosas, fueron ejecutadas para lograr un rápido y eficaz adoctrinamiento de la nueva feligresía. Por lo tanto, resultaba prioritario difundir la naturaleza y la palabra de Cristo, a través de las representaciones, dejando en un papel secundario la figura de José.²¹²

La anterior aseveración cobra fuerza si observamos acuciosamente el siguiente cuadro anónimo del siglo XVI (figura 14). A primera vista sobresale el tamaño de las seis figuras protagónicas, que abarcan las tres cuartas partes de la

²¹¹ Dentro de este contexto se ha ubicado que hacia 1570 el teólogo flamenco Juan Molano (1533-1585), en su obra titulada *De Picturis et Imaginibus Sacris...*, ya autorizaba la renovada iconografía de San José. Héctor Schenone. *Op. cit.*, p.489.

²¹² Los estudiosos del culto josefino aceptan que, en el territorio americano, el fervor hacia este personaje se diseminó a partir del siglo XVII y se consolidó a través de la centuria siguiente. Las imágenes grabadas, pintadas o esculpidas, así como la creación y difusión de su literatura devocional, coadyuvaron para otorgarle una rimbombante identidad dentro de la religiosidad novohispana y andina. De hecho, algunas de las representaciones iconográficas que se plasmaron en esta parte del mundo fueron desconocidas o poco consideradas por los pinceles europeos. Temas como *Los Celos de San José* -originados ante la incertidumbre del embarazo de María- y *La adoración al Verbo Encarnado*, así como *José ofrece el Niño Jesús al Padre*, conforman episodios endémicos del arte andino; mientras que el *Anuncio del Ángel* o *Sueño de San José* y diversos *Patrocinios*, habrán de ser pasajes ampliamente desarrollados y reinterpretados por la pintura de la Nueva España. *cfr.* Héctor H. Schenone. *Ibid*, p. 495-497.

composición. De ellas, claramente se distinguen a los tres magos, quienes se aprestan a rendir pleitesía ante la potestad del Niño Jesús. En este caso, el monarca Baltasar no sólo se identifica por su conocido color de piel, sino porque está ubicado en solitario, a la izquierda del cortejo reverencial. En contraparte, al lado opuesto, se observan dos personajes que se mantienen de pie -uno de ellos es José-, mientras que el jerarca Melchor permanece hincado ante el Mesías, para ofrecerle un cofre entreabierto.

Sin embargo, el tratamiento que otorgó el pintor a las figuras sagradas posee una interesante peculiaridad. Mientras que el nimbo de la Virgen se advierte por una serie de rayos áureos, la suprema dignidad de Jesús está representada a través de las tres potencias o destellos que, a manera de flor de lis, emergen de su cabello ensortijado. Por lo que toca a José, podemos observarle portando un turbante a la usanza de la Antigua Ley, pero no se mira algún nimbo o rasgo que denote su santidad, lo cual evidentemente lo relegaría al plano de mero asistente. Con todo, un elemento nos aclara dicha omisión: notemos que, en la escena, el esposo de María es el único varón que tiene la venia de tocar suavemente con su mano izquierda el cabello de Jesús, privilegio que lo distingue de los demás hombres.

Acerca de su aspecto físico, es notable la barba castaña y encrespada del santo, característica que lo aleja de su ancianidad medieval y lo acerca más a su madurez renacentista.



Imagen 14. *Anónimo.*
La Adoración de los Reyes. Siglo XVI.
 Temple sobre madera. 325 x 158 cm.
 Ex convento de Churubusco.

La imagen número 15 también es de autor anónimo y nos presenta el pasaje bíblico de *La adoración de los pastores*. A pesar de que esta obra no está fechada con precisión, exhibe también claros elementos de raigambre renacentista y manierista, como el delineado y la expresividad un tanto idealizada en la mayor parte de los rostros de los personajes secundarios (obsérvese el parecido de las mujeres), así como en el dinamismo que muestran todas las figuras. Dentro del cuadro subyace una composición triangular en la que aparecen los tres protagonistas de la escena. Entre ellos observamos al padre nutricio de Jesús, arrodillado y con los brazos entreabiertos a manera de exclamación, durante el momento en que contempla al recién nacido. Para nosotros, sobresale el hecho de mirar a José todavía con el cabello y barba de una persona madura, es decir, aquí nuevamente el santo se observa de mayor a edad en comparación con la Virgen, pero de ninguna manera puede percibirsele como un hombre anciano.



Imagen 15. Anónimo.
La Adoración de los Pastores (detalle). Siglo XVII.
 Temple sobre madera. 224 x 158 cm.
 Ex convento de Churubusco.

Una de las representaciones novohispanas más tempranas en las que puede apreciarse con mayor claridad la madurez de José es en otra representación de *La Adoración de Los Reyes* (figura 16). En principio, observemos que la mayor parte de los personajes parecen poseer edades cercanas. De hecho, Baltasar y María pueden asumirse como las figuras más jóvenes de la pintura. En cuanto al padre terrenal de Jesús, podemos mirarlo recargado sobre un muro a media altura; su cabeza forma parte de una diagonal imaginaria que divide coherentemente a los personajes del cuadro. Al igual que en el cuadro anterior, la postura de José adquiere dinamismo al mover sus manos ante el regalo que ofrece el rey arrodillado, mientras hace un rictus que sugiere cierto asombro. En cuanto a su edad, inferimos que ronda los 40 años, ya que su pelo castaño aún persiste y no

existe su pronunciada calvicie; otrora elemento distintivo de su iconografía medieval.

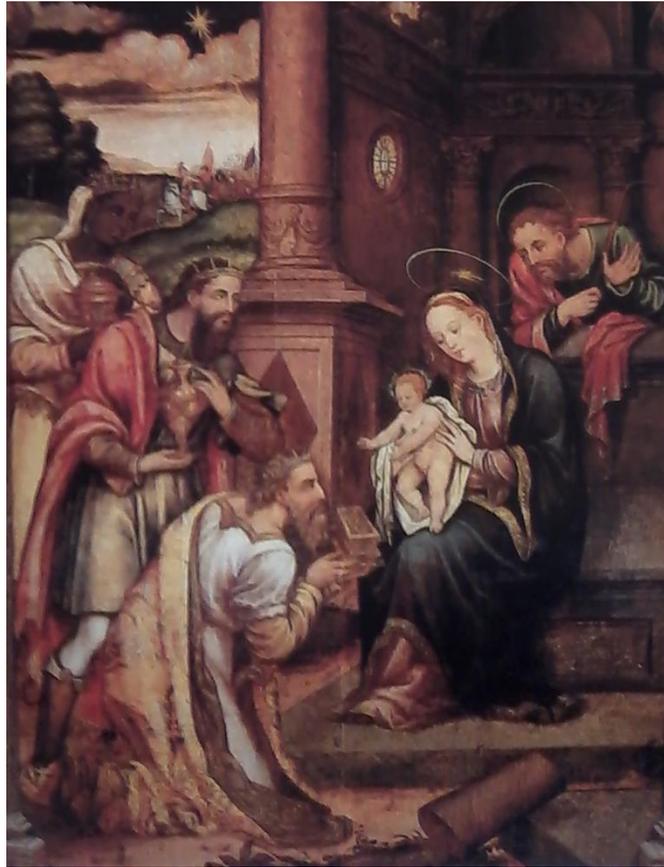


Imagen 16. Anónimo,
La Adoración de los Reyes. (Siglo XVI).
 Óleo sobre madera.
 Retablo principal. Iglesia parroquial de Tecali, Puebla.

Tras revisar estos ejemplos novohispanos, nos queda claro que la pintura religiosa de esta época, ya era depositaria de la actualizada iconografía josefina, y al considerar el incipiente culto profesado hacia el esposo de María -del cual hablaremos en el apartado posterior-, podríamos sugerir que la renovada figura de este santo se encontraba en consonancia con su devoción. Sin embargo, no adelantemos vísperas, ya que durante esta época todavía encontraremos algunos ejemplos del anciano José.

4. Simón Pereyng y sus representaciones de San José²¹³

Conforme avanzaba el siglo se afianzaba la presencia y el trabajo de los pintores europeos. Se sabe que hacia 1575 se encontraban trabajando en este territorio los prolíficos pintores Simón Pereyng (ca. 1535-1589) y Andrés de Concha (ca. 1545-1612).²¹⁴ De hecho, al primero no dudó en calificarlo Manuel Toussaint como “el primer gran pintor de la Nueva España”.²¹⁵ Acerca del maestro flamenco, su controversial conducta, así como su destacado ingenio en el arte de la pintura, ha suscitado la elaboración de diversos estudios en torno a su presencia y trabajo.²¹⁶ Por lo tanto, no ofreceremos aquí un estudio exhaustivo de su vida y obra; sólo nos interesa esbozar que tanto el maestro flamenco como el artífice sevillano se consolidaron como los más grandes pintores hacia finales del siglo XVI, debido a la calidad y amplia solicitud de su trabajo, como así lo ratifica Guillermo Tovar de Teresa.

[...] Sus retablos costosos, pues ambos eran conscientes de su maestría [...] Pereyng y Concha son introductores de las dos corrientes que en Europa alimentaban la vida artística: Italia y Flandes.²¹⁷

De manera infortunada, se le escapa al encumbrado historiador la consideración hacia la naciente escuela española de pintura, la cual debieron conocer inobjetablemente ambos artistas –Concha por nacimiento y formación y Pereyng por inmiscuirse dentro del séquito cortesano artístico, antes de embarcarse hacia

²¹³ Simón Pereyng y Andrés de Concha incluyeron a San José dentro de diversos temas cristológicos. De estas obras hemos realizado una sucinta selección, la cual dotará de mayor agilidad a nuestras reflexiones, centrándonos en las importantes modificaciones iconográficas que nos atañen.

²¹⁴ Se sabe que Pereyng llegó al virreinato novohispano, siendo parte del cortejo que acompañaba al Virrey Gastón de Peralta “Marqués de Falces”, mientras que el sevillano Concha, se dice que arribó gracias a los auspicios del encomendero de Yanhuitlán, Gonzalo de las Casas. Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*, p.61. Rogelio Ruiz Gomar y Martha Fernández, argumentan una posible estancia previa de Andrés de Concha en la isla de Santo Domingo, al servicio de los frailes dominicos. Rogelio Ruiz Gomar. “Noticias referentes al paso de algunos pintores de la Nueva España, en *Anales del IIE*. México: UNAM-IIE, 1983, vol. XIV, núm. 53, p.66-70, y Martha Fernández. “Andrés de Concha: Nuevas noticias, Nuevas reflexiones”, en *Anales del IIE*. México: UNAM-IIE, 1988, vol. XV, núm. 59, p.57-58.

²¹⁵ Manuel Toussaint. *Op. cit.*, p. 51.

²¹⁶ La mayor parte de los historiadores del arte novohispano, lo ponderan en sus estudios generales, sin embargo, existen artículos que particularmente acometen su vida y obra, como el realizado por José Guadalupe Victoria. “Un pintor flamenco en Nueva España: “Simón Pereyng””, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1986, vol. XIV, núm. 55, p.69-83.

²¹⁷ Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*, p.62.

el Nuevo Mundo-. Es claro que estos maestros debieron estar al pendiente de la producción y difusión de grabados y pinturas que se originaban en aquellas tierras. De ahí que podamos sostener la percepción de cierta “frescura artística” que ostentaban sus representaciones. Sin embargo, al igual que en las imágenes anteriores, veremos que estos paladines de la pintura manierista novohispana, continuaron con los vaivenes fisonómicos de José, al momento de representarlo.

Una de las obras más conocidas de Simón Pereyngs -y que corrió desafortunadamente con poca fortuna- fue conocida como *La Virgen del perdón* (Imagen 17).²¹⁸



Imagen 17. Simón Pereyngs (ca. ¿1535-1589?).
Virgen del perdón.

Siglo XVI. Óleo sobre madera. 260 x 213 cm.
Catedral Metropolitana. (Obra dañada durante el incendio de 1967).

²¹⁸ En la actualidad no se sabe el año de ejecución ni la denominación original y ubicación primigenia de la imagen. A través del tiempo se le ha conocido bajo el nombre de *Virgen del Perdón*, debido a varias crónicas y estudios que ubicaron a dicha pintura, formando parte de un ciclo iconográfico que pertenecía a un retablo del siglo XVIII dedicado a esta advocación mariana; pero evidentemente la factura de la imagen es anterior a la del enunciado retablo. Un reciente estudio realizado por la investigadora Elsa Arroyo Lemus, profundiza acerca del carácter alegórico de la obra, pues bajo su parecer, cada elemento de la composición posee un coherente y cargado simbolismo; por ejemplo, María representaría a la Iglesia Católica, ya que a través de su culto, esta institución había refrendado la alianza del ser humano ante su Creador, debido a que esta privilegiada mujer fungió como el receptáculo sagrado que resguardó al Verbo Encarnado. Cfr. Elsa Minerva Arroyo Lemus. *Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, México: UNAM, 2008, p.30.

Acerca de esta representación, el investigador José Guadalupe Victoria encontró ciertas cercanías hacia algunas obras del pincel de Rafael Sanzio, específicamente con *La Virgen del Baldaquino* (figura 18) y *La Virgen de Foligno* (imagen 19).²¹⁹



Imagen 18.
Rafael Sanzio (1483-1520).
Virgen del Baldaquino (1507).
Óleo sobre Tabla.
Salotto Pitti, Florencia.



Imagen 19.
Rafael Sanzio (1483-1520).
Virgen de Foligno (1511).
Óleo sobre Lienzo.
Pinacoteca Vaticana.

Con gran acierto y haciendo uso de su ojo entrenado, el doctor Victoria se ha aproximado a las probables fuentes documentales de las que pudo valerse Pereyng, para la consecución de su obra.

En cuanto a las pinturas de Rafael que le pudieron servir como modelo, observémos que en la imagen de la izquierda, el fondo arquitectónico, la disposición del baldaquino y el sobrevuelo de los angelillos son bastante semejantes a los utilizados en la pintura elaborada por el pintor flamenco. Asimismo, entre *La Virgen de Foligno* y la obra de Pereyng, resulta similar la

²¹⁹ José Guadalupe Victoria. "Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng"..., p.77.

manera en que María sostiene a su hijo, pues observemos la posición de sus brazos y manos, así como la contorsión que adopta el cuerpo de Jesús, aunque en la obra novohispana, es evidente que el artista invirtió la disposición de ambas figuras y logró que el rostro del Niño, mire de frente al espectador. En el caso del cambio de posición que el pintor ha provisto a la mujer entronizada, pudo deberse a que prefirió seguir la orientación devenida de la imagen del Baldaquino.²²⁰

Acerca del resto de la obra del artífice flamenco, Tovar de Teresa sugiere la siguiente consideración.

[...] Sin embargo la composición de Pereyns es más ambiciosa pues incluyó las figuras de Santa Ana y San José, aunque no sepamos si para ellas también se inspiró en grabados [...].²²¹

Lo anterior nos deja claro que la imagen contiene elementos iconográficos verdaderamente innovadores. Por lo menos, en la pintura novohispana no se sabe de alguna representación precedente a gran formato que exhiba a los *Cinco Señores*. Acerca de las figuras de José y Ana, es bastante probable que Pereyns haya retomado su fisonomía de su vasto repertorio de santos, pues era connotada su habilidad como retratista.²²² Por ejemplo, Tovar de Teresa concede la cercanía artística entre las obras de Pereyns y del notable pintor Franz Floris de Vriendt (ca.1516-1570). Para corroborar estas consonancias artísticas, revisemos las imágenes 20 y 21:

²²⁰ *Id.*

²²¹ Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*, p.80.

²²² *Ibíd.*, p 81.



Imagen 20.
 Franz Floris de Vriendt (aprox. ¿1516-1570?)
Retrato de Leonhard Thurneysser.
 KunstsMuseum, Basilea.

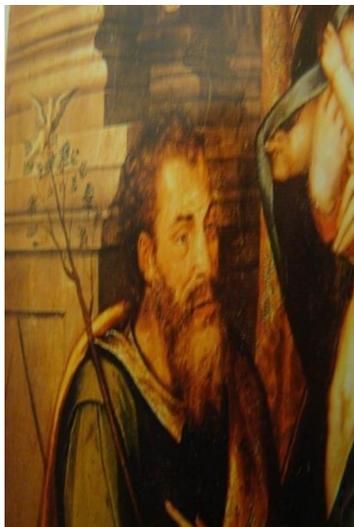


Imagen 21.
 Simón Pereyng (aprox. ¿1535-1589?)
Virgen del Perdón (detalle).
 Óleo sobre madera.
 Catedral Metropolitana, Ciudad de México.

El primer retrato pertenece al científico suizo Leonardo Thurneysser (1531-1596), personaje destacado en química, metalúrgica y matemáticas; mientras que la imagen derecha, muestra a detalle el rostro de San José, utilizado para el cuadro de *La Virgen del perdón*. Como podemos notar, la semejanza entre las dos obras reside primordialmente en el tratamiento de las cabelleras ensortijadas, el trazado de ambas barbas y de las hendiduras de los ojos, es decir, estamos ante dos imágenes contemporáneas que manifiestan su raigambre flamenca y manierista, aunque su destino final haya estado separado por un mar océano. Sin embargo, no cuento con elementos que certifiquen que la primera obra haya sido en estricto sentido el modelo iconográfico utilizado para el cuadro de Pereyng. A pesar de ello, tras observar con mayor amplitud el trabajo de los dos maestros pintores, varios estudiosos del arte han evidenciado las afinidades artísticas entre ellos,²²³

²²³ Con respecto a la autoría de *La Virgen del Perdón*, se sabe que inicialmente Diego Angulo Iñíguez otorgó la paternidad de esta obra al pincel de Pereyng; sin embargo, nuevas reflexiones le hicieron cambiar de parecer y terminó por atribuir la imagen a Franz Floris o a su círculo, pues no tuvo conocimiento de que Xavier Moysén había constatado que efectivamente, el cuadro estaba firmado por Pereyng. La adjudicación de Angulo Iñíguez hacia Floris fue puesta a la letra en 1979, a través del *Archivo Español de Arte* número 208, obra que auspició el Centro de Investigaciones Científicas Instituto Diego Velázquez, pero finalmente, en la etapa postrera de su vida y durante una breve estancia en México, Angulo tuvo conocimiento del hallazgo que realizó Moysén. Por su parte, el investigador mexicano había consignado la corroboración desde 1970, por medio del artículo "Las pinturas perdidas de la Catedral de México", que pertenece al número 39 de la

mismas que pudieron suscitarse cuando Pereyngs todavía permanecía activo en Europa o quizá, cuando comenzó la afluencia de los grabados a territorio americano.²²⁴

Para nuestra investigación resulta interesante sugerir que la representación del San José maduro plasmada por el pincel de Pereyngs tuvo relación con los recursos iconográficos utilizados para el retrato de aquel científico o bien de algún otro personaje y se trasplantaron a un nuevo ambiente geográfico, religioso y artístico. Se sabe que la reinterpretación de conceptos y modelos fue común a lo largo de la pintura novohispana. Vírgenes y santos fueron retomados y revestidos por la iconografía de estas tierras, adecuándose a las nacientes devociones y preferencias.

De igual modo, es probable que para su *Virgen del Perdón*, Pereyngs haya optado por mostrar un rostro de mediana edad en la figura de José,²²⁵ y con ello evitar que se le confundiera con el anciano Joaquín, ya que no olvidemos, Ana es

publicación *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Acerca de la firma del pintor, la estudiosa Elsa Arroyo Lemus considera que no es autógrafa, pues no se asemeja con los dos ejemplos iconográficos que subsisten de la rúbrica de Pereyngs; además, logró localizar que en la zona donde está ubicada dicha marca, contiene repintes, los cuales no fueron hechos con el afán de falsificar la obra, sino de “repararla” y dejar testimonio acerca del autor de la imagen. Cfr. Elsa Minerva Arroyo Lemus. *Op. cit.*, p.32-34. En cuanto a la datación de la pintura, Angulo la ubicó hacia mediados del siglo XVI; empero, estudios posteriores demostraron que fue ejecutada por Pereyngs después de 1566, año en el que arribó a Nueva España. Cfr. Guillermo Tovar de Teresa, *Op. cit.*, p.80.

²²⁴ Es importante señalar que los grabados importados de Europa llegaron con cierta prontitud a la Nueva España. Durante su curso de Pintura Colonial impartido en la F.F. y L., el Maestro Rogelio Ruiz Gomar ha exhibido una fotografía que reproduce la imagen de *La Preciosa Sangre de Cristo Crucificado como origen de la Salvación a través de los Sacramentos*; pasaje alegórico que forma parte de la pintura mural que posee el convento agustino de Meztitlán. Esta representación fue elaborada hacia 1577 y tuvo como sustento un grabado italiano ejecutado aproximadamente ocho años atrás. Otro ejemplo de ello lo conforma la pintura de *La Circuncisión* ejecutada por Simón Pereyngs hacia 1586, para el convento de San Miguel Arcángel de Huejotzingo. Las investigaciones realizadas por Diego Angulo Iñíguez, han arrojado que esta obra se sustenta en un grabado de Jan Sadeler (que a su vez reproduce una imagen de Martín de Vos) elaborado cinco años atrás; dataciones que permiten mostrar la pronta asimilación en tierras novohispanas de los modelos iconográficos extranjeros. Rogelio Ruiz Gomar. “La pintura de la Nueva España en la obra de Diego Angulo Iñíguez...”, en *Anales del IIE*: México: UNAM-IIE, 1988, vol. XV, núm. 59, p.39

²²⁵ Elsa Arroyo considera que en esta escena, el padre de Jesús está representado como un anciano para refrendar su fisonomía impuesta por *Los Evangelios Apócrifos*. Cfr. Elsa Minerva Arroyo Lemus, *op. cit.*, p.38. Debo decir que difiere en parte de esta percepción, ya que en esta imagen todavía no es pronunciada la vejez iconográfica de José; notemos que mantiene casi la totalidad de su enortijado cabello castaño y, evidentemente, este rasgo lo aleja de sus representaciones en las que se le puede ver calvo o con barba y pelo cano y en retirada.

la otra asistente a la escena y generalmente, cuando hace acto de presencia en estos temas reverenciales, se le acompaña de su consorte.

Por lo tanto, podemos asumir que en este caso, el pintor flamenco rompió con el modelo iconográfico del José anciano, más por un fin pragmático, que por una cuestión teológica. Si bien, el santo ya contaba con ciertas licencias espirituales que le permitían ser representado como un varón joven, notemos que en el cuadro, los personajes adultos no demuestran edades bastante disímbolas entre sí, es más, podemos ver que Ana no aparenta ser mayor a María, como lógicamente debería serlo. Por el contrario, si admitiéramos que Pereyng plasmó la madurez de José, sustentándose indefectiblemente en los textos provistos por sus panegiristas, no encontraríamos coherencia con algunas de sus obras posteriores.

Guillermo Tovar de Teresa estima que, hacia 1588, Pereyng y Andrés de la Concha trabajaron juntos en la elaboración de las pinturas pertenecientes al retablo mayor del convento de Huejotzingo.²²⁶ Al tomar en cuenta esta fecha, podemos deducir que las pinturas ejecutadas para dicho mueble devocional, debieron ser posteriores al cuadro de *La Virgen del perdón*, ya que si bien no contamos con la fecha exacta de elaboración de esta última, sí sabemos que entre 1584 y 1585, ambos artistas trabajaron conjuntamente en la Catedral Metropolitana, lugar que fungió como el recinto depositario de la imagen mariana.²²⁷

Para otorgar un ejemplo que exhiba la imagen del anciano José bajo el mismo pincel de Pereyng, destacaremos una de las pinturas del retablo de Huejotzingo, que repite un grabado de Jan Sadeler y que ejemplifica el puntual seguimiento que otorgó el artista vecindado en Nueva España, hacia las imágenes devocionales europeas (figura 22).

²²⁶ El retablo cuenta con diez pinturas, si bien todas se le atribuyen a Pereyng, sólo una cuenta con su firma. La mayor parte de ellas acometen la vida privada y pública de Cristo; mientras que otras representan a Santa María Magdalena y Santa María Egipcíaca. Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*, p.80-81.

²²⁷ *Ibíd.*,



Imagen 22.
Simón Pereyans (aprox. ¿1535-1589?).
Adoración de los Reyes (1588).
Templo de San Miguel, Huejotzingo, Puebla.



Imagen 23.
Jan Sadeler (1550-1600).
Adoración de los Reyes (s/f).
Grabado sobre composición de Martin de Vos.

De acuerdo a las narraciones evangélicas, las anteriores imágenes presentan al grupo habitual de personajes reunidos en torno al Mesías. Para nosotros es de llamar la atención la notable similitud que guardan los protagonistas de ambas representaciones. Tanto las fisonomías, ropajes, posturas y utensilios de los asistentes se corresponden en las dos composiciones de forma vehemente. Sólo podemos notar un cambio sustancial en la pintura de Pereyans: la sustitución del paisaje.

En el cuadro de Huejotzingo se ha preferido utilizar un lugar en ruinas, como el espacio en el que se llevó a cabo el nacimiento del Redentor; quizá como reminiscencia de la austeridad que debió poseer aquel suceso, a diferencia del trasfondo palaciego que detenta el grabado europeo.

En el caso de José podemos observar que Pereyans, optó por seguir la fisonomía marcada por el grabado. Por lo tanto, este hecho verifica que debido a cuestiones pragmáticas emanadas de la amplia demanda de imágenes, nuestra inicial pintura novohispana siguió casi al pie de letra la tesitura marcada por los modelos europeos.

Los artistas [...] vivieron aislados, primero, y en seguida estuvieron supeditados a los modelos que llegaban de Europa. Con base en dichos modelos tenían que hacer un esfuerzo para crear algo distinto, si no querían caer en la pura y franca “copia”; eso tal vez explique el porqué de varios “modos artísticos” en una sola obra.²²⁸

El cambio del paisaje que realizó Pereyng, puede ser ejemplo de las cuantiosas reinterpretaciones iconográficas e iconológicas, que contuvieron las obras novohispanas en el nuevo contexto ideológico y pictórico. A pesar de ello, el artista flamenco no se preocupó por modificar en su pintura de Huejotzingo la apariencia de José, ya que no era su intención o, tal vez, la de quienes encargaron y subvencionaron la obra.

En cuanto al resto de las imágenes que integraron el retablo del enunciado convento, no percibimos en ellas algún cambio de esta índole.²²⁹ Sin embargo, es necesario esclarecer que este pintor no fue el único que recurrió a los vaivenes iconográficos que mostraron las distintas edades de José y ello debe comprenderse, debido a que todavía no se suscitaba el momento idóneo para decantar sobre la pintura novohispana la plena modificación iconográfica del santo.

5. La figura de San José bajo el pincel de Andrés de Concha

Otra de las imágenes que trae a cuenta las afinidades pictóricas entre la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVI y su congénere novohispana la encontraremos en *El nacimiento de Cristo* (figura 24), ejecutado por el maestro Luis de Vargas (1506-1568), pintor que junto a otros artistas, difundió en la región andaluza las tendencias plásticas de Rafael.²³⁰

²²⁸ José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. p. 24.

²²⁹ De esta misma característica participa *La Adoración de los Reyes*, ejecutada por el pintor flamenco, pues esta obra también se sustenta en un grabado homónimo hecho por Martín de Vos, y al igual que en la representación que hemos acometido, el parecido físico de San José entre ambas obras, resulta inexorable. Guillermo Tovar de Teresa. *Renacimiento en México. Artistas y Retablos*. México: SAHOP, 1979, p.244-247.

²³⁰ Se piensa que varias obras de Luis de Vargas realizadas durante su largo aprendizaje en Italia, pueden permanecer actualmente en el anonimato, ya que se catalogan dentro de las representaciones ejecutadas por un grupo de pintores que fueron conocidos bajo el mote de “los imitadores de Rafael”. Por otra parte, se atribuye al flamenco Pedro de Campaña (1503-1580), el haber implantado hacia 1537 las composiciones de Rafael, mediante la serie de pinturas que realizó para la catedral de Sevilla. Isabel Mateo Gómez y José Luis Morales Martínez (eds.).

En esta obra podemos admirar la amplia distribución y multiplicidad de los personajes, a pesar de que su ubicación y número hacen casi imperceptible para el espectador observar el segundo plano de la escena, el cual se mantiene bajo un marcado tono neutro o sombrío. De hecho, es evidente que la luminosidad de la composición baña primordialmente la parte baja derecha del cuadro y abarca al grupo principal de pastores y animales, así como al Niño. Sin lugar a dudas, estos recursos de luces y sombras permiten que el espectador admire el regocijo e ímpetu que muestran los pastores ante aquel nacimiento milagroso.²³¹ Por cierto, de ellos sobresalen sus ropajes detalladamente delineados en los que prevalecen las tonalidades pardas y ocre.

A San José podemos observarlo asomado en el extremo superior izquierdo de la composición y a pesar de no mirar directamente a Jesús, puede notarse en él una actitud apacible y de mesurada satisfacción. En el plano fisonómico no es un hombre del que sobresalga su vejez; por el contrario, su cabello castaño apenas insinúa una futura calvicie, mientras que su rostro no asoma deterioro alguno, lo cual evidencia su plena madurez.²³²

Historia Universal de la Pintura: Renacimiento-Barroco. Madrid: Espasa-Calpe, Tomo II, 2001. p.410-412.

²³¹ Nótese que la mujer posicionada al lado derecho de María sostiene con su mano izquierda un paño, el cual impide la visibilidad al pastor que se apresura a admirar al recién nacido. A través de esta actitud, pareciera que dicha dama espera la anuencia de la Virgen para que los demás personajes puedan lisonjear a su hijo.

²³² La ubicación de José dentro de este cuadro, también fue utilizada en *La Adoración de los Reyes* elaborada por Pedro de Campaña, obra que actualmente se ubica en la catedral de León. Sin duda, esta semejanza en cuanto a la disposición del personaje, corresponde a una tendencia o "receta iconográfica" de aquella época.



Imagen 24. Luis de Vargas (1502-1568).
La Adoración de los pastores (1555).
 Óleo sobre Tabla. Catedral de Sevilla.

Para nuestra investigación resulta notable que su faz guarda gran semejanza con la utilizada por su coterráneo Andrés de Concha, en su *Sagrada Familia con san Juan* (imagen 25).²³³ Esta analogía nos sugiere la cercanía iconográfica que pudo existir entre Vargas y Concha al pertenecer al ámbito artístico sevillano contemporáneo. No olvidemos que hacia 1560, los dos pintores se encontraban trabajando en tierras andaluzas –Vargas en la parte madura de su trayectoria y Concha en sus inicios-, retomando principalmente los modelos plásticos de procedencia italiana y flamenca, antes de que este último pasara a la Nueva España y se mantuviera activo en ella, entre 1570 y 1612.²³⁴

²³³ Con gran acierto se ha identificado que el rostro de José en la obra de Andrés de Concha, tuvo como fuente el utilizado por el grabador italiano Marcantonio Raimondi (1480-1534) en su *Sagrada Familia*. Dicho modelo fue retomado a su vez de una obra homónima de Rafael. Pablo Amador (et. al), *Op. cit.*, p.57.

²³⁴ Manuel Toussaint. *Op. cit.*, p.68-70.



Imagen 25. Andrés de Concha (atribuida).
La Sagrada Familia con San Juan.
 (siglo XVI). 132 x 118cm.
 Óleo sobre Tabla. Museo Nacional de Arte.

Como gran parte de las representaciones religiosas de esta etapa, la pintura realizada por Andrés de Concha contiene una serie de incorporaciones que dan como resultado una imagen ecléctica, es decir, algunos de sus personajes provinieron de distintas pinturas y grabados, los cuales fueron integrados para originar esta magnífica obra.²³⁵ Por el lado izquierdo de la Virgen, podemos ver que se asoma San José, quien se mantiene al pendiente de la interacción entre Jesús y su primo y, de manera semejante a la representación de Luis de Vargas, es evidente su faceta de hombre maduro.

Al tomar en cuenta la fisonomía de José propuesta por el pintor sevillano vecindado en la Nueva España, podría pensarse que seguiría la tesitura de pintarle joven en sus demás ejecuciones plásticas. Sin embargo, la dificultad para datar sus obras con exactitud, hace que la siguiente imagen del mismo artista, nos presente una representación muy distinta del esposo de María (figura 26). Desde luego, de ninguna manera pretendo aseverar que esta pintura se haya realizado

²³⁵ Pablo Amador (*et. al.*), *Op. cit.*, p.57.

con posterioridad a la que hemos revisado, pero sí debo apuntar las marcadas variaciones existentes entre ambos modelos iconográficos, ya que estas oscilaciones fueron constantes durante esta etapa de la pintura novohispana, periodo que exhibe una clara heterogeneidad de influencias y características, mismas que en este tiempo permiten percibir la carencia de una iconografía josefina “específica”, por así llamarla.



Imagen 26. Andrés de Concha (atribuida)
La Sagrada Familia con San Juan niño.
 Óleo sobre Tabla. México.
 Colección Particular.

Bajo algunas reservas tomadas por autorizados estudiosos de la historia del arte virreinal, la anterior obra puede considerarse ejecutada por el pincel de Andrés de Concha, de acuerdo a la temporalidad y lugar de su ejecución, así como a las similitudes formales que guarda con respecto a otras pinturas signadas por él.²³⁶

²³⁶ *Ibid.*, p.50.

Del cuadro sobresale el volumen muscular (rasgo distintivo de Miguel Ángel) que portan las figuras de Jesús y principalmente de su primo, el Bautista; mientras que el trazo firme puede observarse mayormente en el delineado de las vestiduras, el cortinaje del segundo plano y en la arquitectura que sirve de fondo y sostén a los personajes.

En cuanto a nuestro personaje, observamos que recarga su torso sobre un muro a media altura y muestra una actitud que exhibe una franca pasividad, lo cual demuestra que esta escena encaminó su objetivo y exégesis más a la cercana relación espiritual que existía entre los dos infantes que a la presencia de los guardianes de Cristo.²³⁷

Como puede notarse, en este caso José vuelve a ser percibido en la etapa postrera de su vida y con ello se confirma que en sus representaciones, tanto Andrés de Concha como Simón Pereyns, no hicieron uso de una tipología exclusiva para exhibir la figura del padre putativo de Cristo.

En este primer siglo novohispano, escenario de una convergencia fáctica, el san José renacentista compartía lugar con su mellizo medieval: juventud y vejez, decrepitud y lozanía; ninguna de ellas consolidándose aún como características irrefutables del santo Patriarca.²³⁸

Por consiguiente, durante el periodo en que se mantuvieron activos ambos artistas en la Nueva España, queda demostrado que optaron por apearse a los modelos europeos que circulaban entre ellos o que preferían sus clientes.

Del mismo modo, hemos revisado que la adhesión novohispana hacia el culto josefino se mantenía en ciernes hacia finales del siglo XVI y, dentro de este contexto, gran parte del sector indígena desconocía el engorroso pasado iconográfico de San José. Por lo tanto, estos factores pudieron incidir en la

²³⁷ El eje rector de esta representación reside en la presencia y sumisión que muestra el Bautista ante el Creador. El primero ha sido considerado por la doctrina cristiana como el único profeta que advirtió y testificó el advenimiento del Redentor. En la pintura (aunque no lo mira) Jesús dirige la bendición a su primo, el cual exhibe una exagerada mayoría de edad con respecto a la del Salvador, la cual recordamos por la Biblia, sólo era de unos cuantos meses. Sin embargo, mediante este recurso plástico, el pintor consigue que la figura del Bautista resulte plástica y espiritualmente de gran importancia para este tema narrativo. *Cfr.* Pablo Amador (*et al.*). *Op. cit.*, p.56.

²³⁸ Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.45.

aceptación de sus vaivenes iconográficos, antes de consolidarse el renovado arquetipo que se le impuso a su imagen a lo largo de las centurias subsecuentes.

Asimismo, a la par de esta creciente adhesión devocional, se diversificaba y enriquecía la pintura novohispana.

Tal pluralidad de lenguajes plásticos, inmersa dentro de una realidad histórica muy distinta -casi opuesta- de la que había surgido, nos lleva a afirmar que el tiempo artístico de la Nueva España de alguna manera es de signo diferente del que se manejaba en la Península durante la misma época [...] Los artistas [...] vivieron aislados por un momento y enseguida se vieron supeditados a los modelos que llegaban de Europa. Con base en dichos modelos tenían que hacer un esfuerzo por crear algo distinto.²³⁹

Este panorama se presentaba a causa de la intensificación de artistas que llegaban al territorio novohispano, pues la explotación del suelo y el pujante comercio transoceánico que mantenía con los territorios orientales y occidentales controlados por la Metrópoli permitían las condiciones propicias para el acogimiento de este tipo de personajes.

[...] el virreinato vivía días de aparente calma, política y social, la economía comenzaba a encauzarse, y al mismo tiempo la Iglesia trataba de consolidar los principios defendidos en Trento [...]. En 1585 es casi seguro que ningún habitante de la Ciudad de México permanecía ajeno al espíritu que animaba a tan magna reunión. Y menos aún aquellas personas que estaban relacionadas con el “trabajo artístico” [...].²⁴⁰

Capítulo 4

Un santo joven y fuerte, para una feligresía próspera y obediente

1. La renovada fisonomía de San José a través de la obra de Baltasar de Echave Orio

Bajo este contexto cobra mayor importancia la producción artística del renombrado Baltasar de Echave Orio (ca.1547-1623), hombre de origen vasco y de quien tenemos considerables noticias, gracias a varios estudios, encabezados por Manuel Toussaint y José Guadalupe Victoria.

Se sabe que este pintor ya estaba en suelo novohispano hacia 1582 y que había llegado a este parte del mundo, al parecer como acompañante de su

²³⁹ José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo...*, p.24.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p.27.

hermano, sin saberse a ciencia cierta cuál fue el objeto de dicho viaje y de sus primeras ocupaciones ya en tierra firme; pero el análisis de las fuentes documentales evidencian que, durante este año, contrajo matrimonio dentro del virreinato novohispano con una coterránea suya.²⁴¹ Lo que también conocemos con certeza es que antes de partir para tierras americanas, ya había realizado su testamento en la Península; hecho que permite interpretar su mayoría de edad y que el viaje a Las Indias estuvo debidamente preconcebido.²⁴²

Cabe mencionar que no ha sido fácil revisar a detalle su plena formación dentro del arte de la pintura, pues a pesar de que su futuro suegro Francisco de Zumaya también conocía este oficio, no existe algún dato concreto que afirme que hayan trabajado conjuntamente en el Viejo Continente.²⁴³ Sin embargo, al quedar aún bajo cierta neblina varios aspectos en torno al aprendizaje inicial de Echave Orio, deben ponderarse otras cuestiones de suma importancia, como lo fue sin duda el privilegiado contexto histórico-artístico del que formó parte.²⁴⁴ Gracias a las investigaciones de Manuel Toussaint, sabemos que Echave residía en la afamada ciudad de Sevilla hacia 1573 y con ello, podemos dar por hecho, que no fue indiferente ante sus manifestaciones cosmopolitas.

Los templos y las casas de nobleza rebosaban de obras artísticas [...] La presencia de artistas flamencos, tan frecuentes en el siglo XVI, y que tan honda huella habían dejado en la sensibilidad local, se veía complementada con el paso y estancia de algunos artistas

²⁴¹ *Ibid.*, p.84.

²⁴² *Ibid.* p.85.

²⁴³ También se sabe que Echave Orio no participó como ayudante de los trabajos iniciales contratados por Francisco de Zumaya en la Nueva España, ya que se tiene información de que este último ocupó para sus primeras labores a pintores indígenas. *Ibid.*, p.27. De hecho, el doctor Guadalupe Victoria infiere con argumentos sostenibles que la relación laboral entre ambos personajes se originó en la Nueva España y sólo después de que Echave desposara a la hija de Zumaya, pues en 1590 suegro y yerno ya trabajaban juntos en la contratación del retablo mayor de la Catedral de Puebla; obra inicialmente encargada a Simón Pereyng, pero que su reciente fallecimiento la había dejado sin efecto. *Ibid.*, p.89.

²⁴⁴ En cuanto a la formación artística de Echave Orio, Guillermo Tovar de Teresa infiere que debió aprender el oficio de pintor ya en la Nueva España, bajo la dirección intelectual de su colega Alonso Franco, quien arribó en 1580 a estas tierras y se mantuvo cercano a las figuras de Echave y Zumaya. Rogelio Ruiz Gomar. "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España"..., p.67. Esta adjudicación resulta bastante probable si consideramos que Francisco de Zumaya destacó como dorador de retablos y no como pintor. Por otra parte, el aprendizaje de Echave a manos de Franco pudo continuarse durante un breve viaje que ambos realizaron a la Península (1585-1589) y que les permitió acercarse al círculo pictórico andaluz y castellano, este último materializado a través del reciente y suntuoso monasterio del Escorial. Guillermo Tovar de Teresa. *Pintura y Escultura...*, p.111-112.

italianos, ciertamente no de primer orden, pero conocedores de lenguajes, quizá más nuevos [...].²⁴⁵

Por consiguiente, en esto último estriba la importancia de las consideraciones que haremos de las obras de Echave Orio, es decir, nos interesa resaltar la notable diferencia que existió no sólo en fechas de vida, sino en el lenguaje pictórico que utilizó el artista vascongado para la representación de San José con respecto al que recurrieron sus colegas predecesores y contemporáneos. Por lo tanto, este pintor debe ser estimado como el artista que trajo consigo el frenesí iconográfico que prevalecía en Europa hacia finales del siglo XVI -también llamado “último manierismo”-,²⁴⁶ el cual obtendría gran resonancia en cuanto a la representación de nuestro personaje, dentro de este territorio.

Al mismo tiempo, Echave contaba con la característica de ser más joven que los artistas mencionados y por lo tanto, es bastante probable que observara y retomara algunos elementos de sus obras.²⁴⁷ Esta condición debió acentuarse hacia el año de 1585, en el que Concha y Pereyngs habían trabajado en diversas tareas pertenecientes a la remodelación de la catedral de la Ciudad de México,²⁴⁸ y la importancia de esta labor debió causar gran resonancia dentro del círculo de pintores vecindados en la Ciudad de México. De igual modo, se sabe que hacia 1598 (once años después de la muerte de Pereyngs) el pintor vascongado había instalado su taller en la zona cercana a la plazuela de San Francisco.²⁴⁹ Por lo tanto, resulta lógico pensar que durante su trayectoria, estos pintores estuvieron al pendiente de sus producciones iconográficas, ya que fueron bastante estimadas.

²⁴⁵ Alfonso Emilio Pérez Sánchez. “El medio artístico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII”, en *Zurbarán*, Madrid: Ministerio de Cultura – Banco Bilbao Vizcaya, 1988, p.50. *Ápud.*, José Guadalupe Victoria *Un pintor en su tiempo....*, p.27.

²⁴⁶ Por cuestión de fechas es poco probable que Echave haya conocido en Europa el trabajo de grandes maestros como el Greco. Sin embargo, durante su estadía en la Península, pudo tener conocimiento de las obras que paulatinamente engalanaban la corte de Felipe II, las cuales procedían de los más connotados centros artísticos del Viejo Continente. *Ibid.*, p.22.

²⁴⁷ Gracias a las observaciones del doctor Victoria, se ha logrado identificar que dentro del retablo de Xochimilco y particularmente en el cuadro dedicado a *La Asunción de María*, Echave y sus colaboradores echaron mano del rostro de San José que Andrés de Concha había utilizado para su *Sagrada familia con San Juan*, el cual le fue impuesto a uno de los apóstoles que atestiguaba la partida de María. Esta permanencia muestra la posible influencia que existió entre estos artistas o bien, la utilización de grabados comunes. *Ibid.*, p.145

²⁴⁸ *Ibid.*, p.87.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.88.

No obstante, como es fácilmente comprensible, en su formación no sólo intervino la mano del maestro. El ambiente artístico de ese momento estaba dominado por varias personalidades; en especial por Simón Pereyns y Andrés de Concha.²⁵⁰

Sin embargo, no cabe ninguna duda que Echave estaba revestido de mayor frescura en cuanto a la temporalidad de sus modelos gráficos. Si bien, no fue un pintor que se basara exclusivamente en los dibujos provistos por un solo artista, al igual que Pereyns, privilegió las representaciones vigentes del afamado Martín de Vos.²⁵¹ De hecho, detengámonos por un momento en la siguiente imagen ejecutada por este artista (figura 27) y observemos el seguimiento que otorgó Echave Orio (imagen 28) hacia las tipologías marcadas por el citado artista flamenco.



Imagen 27.
Martín de Vos (1532-1603).
La aparición de Cristo a los apóstoles (detalle).
Museo de Bellas Artes, Bruselas.



Imagen 28.
Baltasar de Echave Orio (1547-1620).
La Porciúncula.
Museo Nacional de Arte.
Ciudad de México.

Más allá de los interesantes temas iconográficos que aparecen representados, uno evangélico y el otro alegórico, nos interesa resaltar la evidente similitud que existe entre ambos rostros de Jesús. Ciertamente es que el Renacimiento marcó una tipología para exhibir el rostro del Redentor, sin embargo, en estos ejemplos,

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

²⁵¹ *Ibid.*, p.242.

resulta inatacable el parecido que se sigue en estas dos imágenes, lo cual nos sugiere que estas figuras pudieron elaborarse a partir de una fuente cercana.

Notemos que las dos obras presentan una delgada faz de Cristo, en la que se inscribe un incipiente bigote, acompañado de una barba finamente perfilada que corre a lo largo del mentón y se pierde entre la amplia cabellera tenuemente rizada. De hecho, las posiciones que adoptan las cabezas también guardan una clara similitud. Por un lado, el pintor flamenco ha inclinado levemente el rostro de su personaje hacia la derecha, pero a la vez, permite al observador que todavía pueda advertir los dos ojos del Redentor; mientras que Echave Orio ha logrado que la faz de su Mesías quede por completo de canto, rasgo que otorga preponderancia y esbeltez a la elegante diagonal que pronuncia su nariz. Aunado a ello, ambos cuadros dejan ver un alargamiento del cuello, francamente similar.

En cuanto a los aspectos generales de la pintura de Echave Orio, puede decirse que ésta tuvo gran aceptación dentro de la religiosidad novohispana y ello quedó demostrado, ya que el artista fue solicitado por varios clientes para trabajar en lugares de gran importancia como los espacios catedralicios de Puebla y de la Ciudad de México, además de los conventos franciscanos de Xochimilco, Texcoco y Tlatelolco, e incluso en la recién edificada Casa Profesa, recinto erigido por la Compañía de Jesús.²⁵² Por lo tanto, la cantidad y cualidad de estos arreglos confirman que las producciones de este pintor gozaban de prestigio y respondían prudentemente a las exigencias y necesidades devocionales de los donantes.²⁵³

[...] produjo una obra pictórica de alta calidad, apegada a las normas técnicas y artísticas que gustaba y exigía la sociedad novohispana del momento. Pero sobretodo se advierte en él a un artista que supo adecuar muy bien su lenguaje pictórico -la forma- a los ideales -el contenido- solicitados por una Iglesia que, con ellos, reafirmaba y confirmaba su papel

²⁵² A través de prudentes investigaciones, algunos estudiosos como Elisa Vargaslugo, Rogelio Ruiz Gomar y José Guadalupe Victoria, han aproximado varias de las obras contenidas en estos recintos religiosos, al pincel o al taller de Echave Orio. *Ibíd.*, p.96.

²⁵³ Acerca del agrado que tenía la forma de pintar de Echave Orio, Tovar de Teresa nos da noticia de una pintura del artista vascongado, que exhibía a Jesús crucificado y rodeado por los siete sacramentos. Esta imagen fue colocada en 1641 dentro del retablo mayor del templo de la Santísima Trinidad en la Ciudad de México. La donación de la obra se dio a manos de una prestigiada familia novohispana, la cual expresó públicamente su beneplácito y respeto hacia dicha representación. Guillermo Tovar de Teresa. *Op. cit.*, p.116.

triumfalista. Las imágenes sagradas y su consiguiente representación fueron el signo real, palpable, de ese triunfo, no sólo sobre los protestantes que las habían combatido y desdeñado en Europa, sino también en estas nuevas tierras cuyos habitantes recientemente se habían incorporado al reino de Dios.²⁵⁴

Baltasar de Echave Orio incluyó la imagen de San José en varias representaciones concernientes a la infancia de Jesús, de ellas, nos interesa profundizar en *La Adoración de los Reyes*, obra no fechada que pudo pertenecer a un retablo elaborado para la Casa Profesa²⁵⁵ y que actualmente resguarda el Museo Nacional de Arte (imagen 29). Sin embargo, a la par de esta pintura, será menester dirigir nuestra mirada hacia un grabado flamenco (figura 30), el cual seguramente sirvió como una de las fuentes iconográficas para la obra final de Echave.



Imagen 29.

Baltasar de Echave Orio (1547-1620).
La Adoración de los Reyes (s/f).
Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Imagen 30.

Martín de Vos (1532-1603)
y Jan Sadeler (1550-1600).
La Adoración de los Reyes (s/f). Grabado.

²⁵⁴ José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo...*, p.28.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.45.

Como podemos notar, la disposición de los personajes es similar en las dos imágenes y por lo tanto, esto nos da cuenta de la pronta difusión que alcanzó el grabado europeo dentro de tierras americanas. Sin embargo, para nosotros un aspecto de la pintura de Echave cobra mayor relevancia: el rostro de San José. Como podemos notar, en la obra europea se observa a San José de pie, sostenido por un bastón y portando la faz de un hombre anciano; mientras que en la pintura novohispana, José aparece por detrás de María -asomado de medio cuerpo-, pero con la novedad de que su rostro ha cambiado: en pocas palabras, ha rejuvenecido por completo; rasgo que fácilmente se advierte por su cabellera completamente castaña y por el cuidado que muestra tanto el tratamiento del cutis como el de la barba; en este ejemplo, el usual bastón de apoyo ha desaparecido, pues un hombre al que se le percibe en la plenitud física de su vida de poco le serviría. Por lo tanto, será pertinente tratar de explicar cuál fue la razón por la que este pintor, reinterpretó iconográficamente a nuestro sujeto de estudio. De hecho y sin proponérselo en particular, parte de esta respuesta la otorga el doctor Victoria en su texto:

[...] hay que reconocer que por mucha destreza que se tuviera, también había otros factores de primera importancia que entraban en juego; por ejemplo la imaginación de cada artista para combinar las fuentes gráficas de sus composiciones, y la capacidad de lograr una paleta propia, en la cual estoy seguro de que también seguían un “modelo” hasta lograr el propio.²⁵⁶

Concuerdo con esta proposición, debido a que la anterior imagen de Echave Orio le otorga dicha validez. Resulta notable la cercanía que tuvo el grabado anterior para la composición echaviana, pero en esta última también es claro que el pintor decidió sustituir a través de algunos recursos plásticos, al modelo que otorgó “vida” a la figura de San José, es decir, puede inferirse que para este pintor, el varón anciano ya no encontraba cabida dentro de sus representaciones, pues no correspondían con su dignidad de santo patrono de la Nueva España. Además, Echave Orio ya había tenido la oportunidad de mirar al José maduro en algunos de los cuadros ejecutados por sus predecesores y por lo visto, este artista vascongado gustó del modelo fisonómico renovado en el cual le otorgó al personaje una mayor envergadura. De hecho, podemos ver en la imagen

²⁵⁶ *Ibíd.*, p.242.

que el esposo de María es parte integral de la escena; ya no se le observa alejado de la Virgen o portando un nimbo distinto al que ella utiliza, o sin él; tampoco se le muestra absorto o indiferente y, por el contrario, su actitud es de ávido interés ante el prodigio que ocurre. Por lo tanto, puede decirse que la reivindicación no fue sólo de trazo, sino de espíritu.

Desafortunadamente no poseo el grabado que exhiba de forma fehaciente el rostro que sustentó la representación josefina de Echave Orio, pero el eclecticismo que contiene la obra demuestra que el pintor vascongado pudo recurrir al igual que otros a una obra con temática religiosa o gentil y extraer de ella el fino rostro que le impuso al esposo de María.

Como pudimos observar, el Concilio de Trento porfió por enraizar entre su feligresía algunos ideales del cristianismo primitivo como la oración, la penitencia y la caridad. Pero también propició, exaltó y renovó, la figura y devoción hacia los santos. Si tiempo atrás a aquella reunión eclesiástica, el fraile Savonarola condenaba la exuberancia de las imágenes piadosas, por incitar a la vanidad del ser humano y tergiversar el discurso religioso,²⁵⁷ Echave Orio no se ató de manos ni tuvo recelo en hacer gala de su maestría en el pincel y de su ingenio particular.²⁵⁸ Si bien, la voz y el poder económico de los patronos intervenían constantemente en la elección de los temas iconográficos, “la manera de abordar las imágenes era una tarea reservada al artífice”.²⁵⁹ Sin duda, esta interacción debió suscitar innumerables discrepancias entre donantes y artistas, pero no en el caso que ahora revisamos, y ello lo podemos afirmar, debido a que en la totalidad de obras (firmadas o atribuidas) del pintor vascongado que aún se conservan o se tienen referencias, San José es un personaje maduro y, sin lugar a dudas, este elemento lo distingue de sus colegas contemporáneos.²⁶⁰

²⁵⁷ Pablo Amador (*et. al.*). *Op. cit.*, p.59.

²⁵⁸ Algunas de las características más apreciadas en la pintura de Echave Orio son el colorido y delineado de los ropajes. Los forros, encajes, brocados y dibujos son finamente tratados y, por lo tanto, resultan fácilmente perceptibles. José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo...*, p.98.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.98.

²⁶⁰ Existen otras obras echavianas que muestran el rostro maduro de José, bastante parecido entre ellas mismas. Dos de las imágenes se conservan en El Museo Nacional de Arte: *La Visitación* (1609) y *La presentación del Niño en el Templo*, mientras que la escena de *Las dos Trinidades*, se ubica en la Casa Profesa de la Ciudad de México. *Ibid.*, p.158-161 y 172.

Por cierto, agradezco al doctor Gustavo Curiel por haberme informado acerca de una serie de lienzos ubicados en el presbiterio del templo franciscano de Tlalmanalco y que pudieron integrar un retablo ubicado en el mismo lugar. Acerca de su autoría, se ha interpretado que se mantienen cercanos al pincel de Baltasar de Echave Orio, pues las escenas que se exhiben: *La Natividad*, *La Adoración de los Reyes* y *La Circuncisión*, mantienen cercanías con la forma de pintar del artista vascongado, aunque no se encuentran firmadas.²⁶¹ Pese a ello, será menester referirnos a la última de estas obras, pues el tratamiento de la escena resulta novedoso ya que San José ocupa un lugar de gran privilegio (imagen 31).

El Evangelio de Lucas aporta pocas referencias acerca del ritual de la circuncisión suceso, pues sólo menciona que de acuerdo a la usanza judía, en el día octavo el recién nacido fue circuncidado y adoptó el nombre de Jesús.²⁶² Acerca de esta tradición, el estudioso Héctor Schenone nos dice que las circuncisiones se realizaban en la casa paterna y que era el mismo jefe de familia quien ejecutaba la disección.²⁶³ Por lo tanto, la iconografía postridentina cedió al padre nutricio de Cristo este honor, el cual quedó plasmado a través de la siguiente pintura en la que observamos al joven padre nutricio de Cristo, inclinado y listo para rasgar cuidadosamente con la navaja, el prepucio del Mesías. Por lo tanto, resulta claro que la renovada percepción del padre terrenal de Jesús, comenzaba a ser bien adoptada por los feligreses que habitaban fuera de la Ciudad de México.

²⁶¹ La paternidad de estas tres imágenes ha suscitado varias opiniones. Guillermo Tovar de Teresa y Gustavo Curiel se inclinan por la autoría de Echave Orio, mientras que la investigadora Nelly Sigaut propuso que las obras pueden deberse a un pintor anónimo cercano al taller de dicho pintor vascongado, al cual puede considerársele por el momento: "El maestro de Tlalmanalco". Gustavo Curiel. *Tlalmanalco. Historia e Iconología del Conjunto Conventual*. México: UNAM-IIE, 1998, p.36 y 64., y Guillermo Tovar de Teresa, *Op. cit.*, 112.

²⁶² *La Sagrada Biblia*. Lc, 2:21.

²⁶³ Héctor Schenone. *Op. cit.*, p.50. En el caso de esta pintura novohispana, podemos observar que el suceso ocurre en un lugar abierto, pese a que también era común representarlo dentro de la Sinanoga. Gustavo Curiel. *Op. cit.*, p.36. Por cierto, el doctor Curiel hace mención del endeble estado que guardaba esta pintura, pues su pigmentación se veía afectada debido a su inadecuada ubicación dentro del templo. *Id.*



Imagen 31. Baltasar de Echave Orio (atribuido).
La Circuncisión (detalle).
 Primer tercio del siglo XVII.
 Óleo sobre madera. 240 x 188 cm.
 Iglesia de San Francisco. Tlalmanalco. Estado de México.

Asimismo, si concedemos otra de las autorizadas atribuciones que se han hecho acerca del trabajo de Echave Orio, encontraremos que no sólo incluyó a José en los temas narrativos de la Biblia. Este artífice fue uno de los primeros que introdujo al padre nutricio de Jesús dentro del género alegórico, al ubicarlo dentro de este tipo de representaciones, como personaje integrante de la *Santísima Trinidad Terrestre*. Esta escena puede observarse a través de una obra atribuida, realizada para la Casa Profesa de la Ciudad de México (imagen 32).



Imagen 32. Baltasar de Echave Orio (1547-1620) (atribuido).
Las Dos Trinidades (Sagrada Familia).
 Casa Profesa de la Ciudad de México.

A primera vista, destaca la estratificada disposición espacial que se otorga a los personajes, es decir, claramente se avista en la cúspide de la composición, a Dios Padre presidiendo la escena; mientras que por debajo de su figura, la paloma del Espíritu Santo extiende sus alas y sostiene la distintiva corona de espinas a la que el Niño, desde el plano inferior, dirige su atenta mirada; de ahí que esta triada celestial otorgue el sostenimiento de la verticalidad formal y simbólica de la imagen. En cuanto al espacio terrenal, sobresalen las alargadas figuras de María y José, las cuales se aprestan a ser coronadas sumisamente por los dos angelillos que sobrevuelan sus cabezas. De hecho, este ritual cobra gran relevancia, debido a que, al parecer, esta solemnidad no había sido tratada por la inicial pintura novohispana y, por lo tanto, representa una muestra fehaciente de la considerable dignidad que comenzaban a portar los padres del Nazareno dentro de la Nueva España.

Al mismo tiempo, hagamos notar que aún se desconoce el lugar original que pudo ocupar la imagen dentro del templo. Sin embargo, sabemos que este tema alegórico fue retomado ampliamente por la Compañía de Jesús, pues se concibió como *La Trinitas Terrestre*, es decir, la vinculación del orbe espiritual y material, a manos de Jesús y de sus padres.²⁶⁴ Por lo tanto, esta concepción religiosa de raigambre evidentemente contrarreformista, deja de lado la otrora discusión en torno a la paternidad de José ante Jesús, y se dedica a exaltar y legitimar los cuidados que brindaron al Redentor, las santas figuras de José y María. Dicha protección según los discursos piadosos y las representaciones iconográficas estaba debidamente aprobada por la trinidad celestial.

En cuanto a la representación plástica de esta escena en el orbe europeo, Louis Réau acepta que la pintura de este motivo se originó hacia el inicio del siglo XVII en las escuelas francesas, españolas y flamencas.²⁶⁵ Por consiguiente, la tabla anterior refrenda la “frescura iconográfica” que detentaba Echave Orio, pues el mismo Réau relata que dentro de una Xilografía realizada por el flamenco Christoffel Van Sichem (1546-1624), podía admirarse la siguiente composición: “La Virgen y san José lo tienen de la mano, por encima de su cabeza planea la paloma del Espíritu Santo con las alas desplegadas, y Dios Padre extiende los brazos en doble gesto de bendición.”²⁶⁶

A pesar de no saber con exactitud si Echave Orio recurrió a este grabado en particular, podemos advertir en su obra final, que la agrupación de sus personajes no difiere de la disposición descrita por Réau, por lo cual podemos concluir que utilizó un modelo similar. Sin embargo, más allá de este seguimiento, cobra gran importancia la aportación particular que hizo nuestro pintor, en cuanto al tratamiento de las figuras.

Lo primero que llama la atención en el plano inferior del lienzo es la monumentalidad de las figuras, incluso la del Niño, quien presenta un rostro casi de adulto. Esta manera de acentuar la estatura de los personajes es empleada también por Echave Orio en el cuadro

²⁶⁴ Esta idea fue propia de los discursos posteriores a Trento y tuvo como objetivo demostrar que los hombres piadosos podían alcanzar el plano celestial, ya que así lo habían conseguido María y José, quienes recibieron dicha dádiva por medio del mismo Jesús. Sin embargo, para el recién converso o para el feligrés poco instruido debió dificultarse el pleno entendimiento de este tipo de representaciones. José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo...*, p.121

²⁶⁵ Louis Réau. *Op. cit.*, p.157.

²⁶⁶ *Íd.*

de *La Visitación*; pero en este caso es más notorio el alargamiento de las figuras, sobre todo la de san José cuya vara florida acentúa dicho rasgo. Como quiera que sea José y María están tratados de manera muy solemne, de contenida expresión en sus rostros aunque con cierto aire “familiar” que se manifiesta al tomar de la mano al Niño [...].²⁶⁷

Sin lugar a dudas, la solemnidad a la que se refiere el doctor Victoria se encuentra fácilmente perceptible en los tipos físicos y posturas que asumen ambos personajes. Podemos admirar ciertas persistencias en ellos, como la fina y madura faz que exhibe José; así como el rostro ovalado, de frente amplia, nariz recta y labios pequeños, que frecuentemente impuso a la cara de María.²⁶⁸ Por lo tanto, reitero que esta imagen refleja la preponderancia espiritual que paulatinamente adquirían estos personajes y, por consiguiente, la dulzura y jovialidad que les impuso el pintor y con las que debió deleitar a sus destinatarios.

Bajo mi consideración, las obras iconográficas de carácter religioso contienen un mensaje encaminado al conocimiento y seguimiento de sus preceptos, ya que la “correcta” asimilación de los mismos garantizan su validez y pervivencia. En la imagen anterior es claro que los padres de Cristo son coronados por los angelillos como premio a la piadosa labor de haber custodiado a Jesús durante su estancia en la tierra y, como hemos enunciado en apartados anteriores, *La Sagrada Familia* fue retomada como uno de los paradigmas morales de la feligresía novohispana. En consecuencia, después de haber examinado algunas obras de Echave Orio, podemos inferir que la representación jovial de José exhibe fuerza física, espiritual, sabiduría y cordura, elementos que facilitaron su percepción como el patriarca que podía llevar a buen puerto los pasos de los feligreses novohispanos. Desafortunadamente, varias obras del pintor vascongado han desaparecido,²⁶⁹ pero las que aún subsisten de su pincel o taller, dan cuenta

²⁶⁷ José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo....*, p.122.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.115.

²⁶⁹ Sobre algunas de estas obras perdidas, sólo se tienen referencias literarias. Es el caso de una serie de lienzos que exhibían diversos pasajes de la vida de San José y que se ubicaron por un tiempo, dentro la Capilla de San José de los españoles, anexa al convento de San Francisco de la Ciudad de México. La autoría y ubicación original que tuvieron estas pinturas permanece en la incertidumbre, ya que para la fecha en que se dedicó esta capilla (1657), Echave Orio había fallecido y esto podría indicar que dichas imágenes pudieron ser ejecutadas por su hijo Baltasar de Echave Iba (ca. 1585/1605-1643) o su nieto Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) a causa de posibles confusiones propiciadas por el apellido. Sin embargo, ante esta disyuntiva, varios estudiosos de diferentes épocas han preferido seguir lo escrito por el cronista Vetancurt, ya que fue

de la notable contribución que realizó hacia la cimentación del renovado modelo iconográfico josefino, el cual debió agradar tanto a sus mecenas como a varios de sus herederos en el arte de la pintura.²⁷⁰

2. El *Arte de la Pintura* y su repercusión en la iconografía novohispana: Francisco Pacheco y sus recomendaciones para la representación de San José

Sin el ánimo de apartarnos por completo de este contexto artístico novohispano, considero prudente dar un vistazo a un hecho de gran importancia que se suscitó durante esta época en la Metrópoli. Me refiero a la difusión de un manual de pintura que tuvo repercusión en las tendencias artísticas del amplio mundo hispánico, incluyendo las de sus congéneres americanas. El suceso consistió en la publicación en 1644 de *El arte de la Pintura*, escrito elaborado por el artífice sevillano Francisco Pacheco (1564-1644). Sin lugar a dudas, veremos que este compendio tuvo mucho que decir acerca de la representación iconográfica de San José.

el primero en consignar la aparición de estas obras y atribuir las al pincel de "Baltasar de Chavez el Viejo". *Ibid*, p.90. Por lo tanto, esta mención ha suscitado que se mantenga la atribución de las imágenes y por consiguiente, se infiere que estos lienzos pudieron ser elaborados en un primer momento para otro recinto y que posteriormente, fueron trasladados al templo enunciado. Pese a ello, para esta investigación resulta de gran importancia elucidar que este pintor pudo ser el primero que plasmó en tierras novohispanas un ciclo iconográfico josefino. *Id.*, En este mismo sentido, se sabe que hacia la década de 1660, el artista Juan Correa ejecutó otra serie de pinturas alusivas a la vida del padre nutricio de Cristo, para ser colocadas en el recién fundado convento de San José de Gracia de la Ciudad de México. Milagros Pichardo. "El Patrono de la Nueva España", en Elisa Vargaslugo (et .al.). *Juan Correa. Su vida y su obra: Repertorio Pictórico*, México: UNAM-IIE, 1994, Tomo IV, Segunda Parte, p.357.

²⁷⁰ Más allá del legado artístico que proveyó a sus descendientes, la pintura de Echave Orio debió ser estimada y retomada por varios de los pintores novohispanos más encumbrados del siglo XVII. En una de sus investigaciones, Rogelio Ruiz Gomar propone que el artista Luis Juárez (ca.1585-ca.1636) no fue alumno directo de Echave, pues las diferencias estilísticas son mayúsculas entre ambos artistas, pero tampoco niega la existencia de cierta influencia de éste sobre el primero, debido a que las obras de su antecesor gozaban de fama y estima dentro del círculo pictórico novohispano y, como sugiere el investigador, sería difícil admitir que Juárez haya hecho caso omiso de tales obras. Además, en la producción de este último artista pueden notarse algunos elementos iconográficos de raigambre echaviana, como el trabajo de ciertas telas y de los tipos fisonómicos utilizados para pintar a Cristo. En cuanto a la representación de San José, la observación de las obras de Luis Juárez, confirman que optó por el modelo de apariencia joven y gallarda. Rogelio Ruiz Gomar. *El pintor Luis Juárez. Su vida y Su obra*. México: UNAM, 1987, p.94-96.

Debo expresar que no ofreceré una exhaustiva descripción acerca de la vida y obra de Pacheco, pues no es la intención que me propongo. Baste mencionar que este personaje incursionó en los ámbitos de la pintura y la literatura, y por consiguiente, ello le otorgó la pauta para discurrir sobre dichos rubros. En cuanto a la obra que nos atañe, puede decirse que el texto se torna verdaderamente enriquecedor, pues el autor dio rienda suelta a su pluma para profundizar sobre la historia y teoría de la pintura y el *status* que ocupaba dentro de las demás artes; así como de sus elementos compositivos: técnicas de dibujo, manejo del color y de la proporción, etc. Por consiguiente, el documento conforma una recopilación de poesías, crítica literaria y de consejos encaminados al “correcto entendimiento de la teoría y práctica de la pintura”. Sin embargo, la extensión e importancia de este último eje temático llevó a que la obra adquiriera la connotación de un manual iconográfico colectivo.²⁷¹

Fruto de sus propias experiencias en el medio artístico y de acuciosas y largas investigaciones, la obra de Pacheco consiste un recetario doctrinal de iconografía, plenamente actualizado para sus contemporáneos. El corpus de su escrito está compuesto primordialmente por aspectos teóricos del arte, biografías de pintores y consideraciones hacia las diferentes escuelas pictóricas europeas.

Sin embargo, Pacheco no se dedicó simplemente a recopilar datos, sino a emitir sentencias de acuerdo a sus percepciones personales y piadosas que prevalecían en aquel momento; por ejemplo, el artista sevillano dictaminó el “recato y decoro” que debían guardar las imágenes religiosas, mediante un exhaustivo estudio de los evangelios, representaciones iconográficas y opiniones procedentes de clérigos antiguos y contemporáneos. A través del *Arte de la Pintura* puede notarse que de manera eficaz este *corpus* de información logró encauzar las exigencias del contexto artístico en el que se originó. En cuanto a nuestra investigación, veamos su consideración hacia la figura de San José.

²⁷¹ A este tratado comúnmente se le ha identificado como fruto de la Academia de Pacheco, pero esta denominación se refiere en estricto sentido, a las reflexiones que mantuvo durante largo tiempo con sus colaboradores y que fueron puestas por escrito. Francisco Pacheco. *Op. cit.*, p.11-20.

Para este pintor y tratadista, el esposo de María fue un hombre justo y trabajador, que mediante su oficio de carpintero logró otorgar sustento a su familia.²⁷² Para afirmar lo anterior se apoya en algunas disertaciones hechas por algunos teólogos medievales y como se ha mencionado en el párrafo anterior, Pacheco pone énfasis en seguir casi al pie de la letra lo relatado por las Escrituras, pues con ello se lograría un buen entendimiento de las mismas; empero, cuando éstas callaban, conminaba a acudir al sentido común del artista, pero sin caer en exageraciones decorativas que pudieran desvirtuar el discurso narrativo. Al mismo tiempo, conforme al contexto religioso contrarreformista, Pacheco no desdeñó la utilidad que ofrecían los textos apócrifos acuciosamente refinados, los cuales frecuentemente completaban el cuadro didáctico de la doctrina católica. Lo anterior queda claro cuando se acomete la forma “correcta” de concebir y pintar el episodio de *Los desposorios de la Virgen*.

[...] salió a desposarse con el santo Josef siendo de catorce años y San Josef de poco más de treinta [...] Dixe que su esposo era de poco más de treinta años, porque la buena razón no lleva a que San José fuese viejo [...] y un hombre de ochenta años no había de tener fuerzas para caminos y peregrinaciones y sustentar su familia con el trabajo de sus manos. También convienen los doctores en que después de sus desposorios, hizo voto absoluto de castidad (que antes la Virgen y él lo habían hecho aunque perpetuo condicional) y no venía hacerlo de tanta edad y en aquel pueblo era novedad estar a tal hora por casar [...] que es la mejor de las edades entre la juventud y la virilidad.²⁷³

La frase evidencia la depurada percepción religiosa e iconográfica que detentaba José, la cual debería reflejarse a través del imaginario artístico de aquella época. Como puede notarse, todavía se toca el aspecto de su honorabilidad, pero bajo un segundo plano, pues ahora resultaba imperante “humanizar” e idealizar su figura, a través de ciertos atributos como el ejercicio de su prudencia, fortaleza y perseverancia.

Si bien es cierto que la producción pictórica de Echave Orio ocurrió con antelación a la publicación del tratado de Pacheco, no descartamos que estas disposiciones -verbales en un primer momento- tuvieran resonancia dentro de los talleres europeos de pintura y hayan sido consideradas por varios artistas que antecedieron y prosiguieron a la difusión del escrito. Sin embargo, no debe

²⁷² *Ibíd.*, p. 601.

²⁷³ *Ibíd.*, p.588.

afirmarse de manera concluyente que la propuesta de Pacheco se haya retomado o conocido en las restantes escuelas iconográficas de Europa, ya que si damos un vistazo a varias obras de los encumbrados maestros del siglo XVII, encontraremos numerosos ejemplos en los que todavía se exhibe al anciano José; representaciones que debido a su complejidad, merecen un estudio aparte y por lo tanto, no serán consideradas en esta investigación.

En el caso de la pintura novohispana ocurrió un proceso opuesto, originado en gran parte por la multiplicidad y superposición de los diversos factores que hemos abordado, a saber: el impulso del culto josefino a manos del clero regular y secular, encaminado a la protección espiritual de la feligresía española, indígena y criolla; así como su adopción tutelar por parte de la jerarquía monárquica del siglo XVII. Desde luego, esta adhesión devino de la proliferación y de la práctica de los ideales contrarreformistas que engrandecieron la potestad de los santos, y precisamente dentro de estos preceptos se insertan las sentencias iconográficas de Pacheco, las cuales fueron escuchadas a lo largo del periodo virreinal,²⁷⁴ debido a la relación intelectual que existió entre la escuela española de pintura y su congénere novohispana, ya que a pesar de su lógico distanciamiento geográfico, “Las fórmulas pictóricas ideadas para servir y expresar tales sistemas de control –regalista y religioso- debían ser necesariamente bastante similares”.²⁷⁵

²⁷⁴ Un ejemplo de la influencia de Pacheco sobre los pintores novohispanos del siglo XVII, se hace patente a través de las representaciones del *Nacimiento de la Virgen*, ejecutadas por Juan Correa (1646-1716), pues varios biógrafos de éste, conceden que la composición de este tipo de obras, procedieron de las disposiciones técnicas y simbólicas provistas por el pintor sevillano. Elisa Vargaslugo (*et. al.*). *Op. cit. Catálogo*, p.69. Durante la centuria siguiente, el mencionado tratado debió mantenerse vigente entre los círculos artísticos y piadosos de la sociedad. De ello da cuenta el conocido retrato de *Sor Juana Inés de la Cruz*, pintado por el oaxaqueño Miguel Cabrera (¿?-1768). En el segundo plano de esta escena, se encuentra apilada la imagen del manual del tratadista español, formando parte de la copiosa cantidad de libros que se pensó, debió enriquecer el connotado nivel intelectual de la monja. Paula Mues Orts. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura de la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008, p.29

²⁷⁵ Juana Gutiérrez Haces (*et. al.*). *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo Razonado*. México: Fomento Cultural Banamex-Grupo Modelo-CONACULTA-UNAM-IIE., 1997, p.24

3.- El afianzamiento de la rejuvenecida imagen de José a través de los pintores del siglo XVII

Como hemos mencionado, la tipología josefina provista por Echave Orio marcó un precedente y paradigma dentro del arte religioso novohispano, empero, ello no exime que hayan existido y aún permanezcan “algunas excepciones” al respecto. Desafortunadamente, por cuestiones imputables a las inclemencias de la naturaleza, al descuido del hombre o a la salida o extravío de algunas obras de la otrora jurisdicción virreinal novohispana, ha desaparecido una considerable cantidad de pinturas procedentes de los primeros dos siglos de esta época.²⁷⁶ Lo anterior cobra relevancia si tomamos en cuenta la siguiente aseveración del investigador Jorge Luis Merlo, acerca de las imágenes de San José que pudo ver en tierras americanas el clérigo jesuita del siglo XVII, Jacinto de la Serna:

De la Serna en afirmación lapidaria y concisa, dice que José es pintado ordinariamente como un hombre viejo, no se remarca una diferenciación temporal que asiente la distancia del hecho como pretérita [...] la redacción e inmediata aprobación de la obra (su escrito), se suscitó en la segunda mitad del siglo XVIII, en el año de 1656. Esto quiere decir que el motivo senil de San José tuvo una larga permanencia, conservada por más de cien años desde la institución de la Iglesia y la propagación del Evangelio en tierras americanas.²⁷⁷

A pesar de lo expresado en la cita, puedo afirmar que la permanencia artística a la que se hace referencia, actualmente es casi imperceptible. He tenido la posibilidad de revisar catálogos de obra y exposiciones de arte virreinal presentadas en diversos museos de la hoy República Mexicana; también he visitado numerosos templos que resguardan pinturas de la época novohispana, los cuales no dan cuenta de las representaciones ancianas de San José. Por lo tanto, desconocemos el derrotero que pudieron tener las obras que pudo ver aquel clérigo y que lo llevaron a calificar de “ordinaria”, la imagen senil de José y menos aún, saber si dichas pinturas eran de factura americana o europea,²⁷⁸ cuestión de

²⁷⁶ El caso de la producción artística de Echave Orio es fiel ejemplo de lo anterior, sólo se conservan ocho pinturas firmadas y once atribuciones debidamente autorizadas; mientras que otras 16 imágenes son conocidas por referencias literarias, pero no han podido localizarse. Aun así, José Guadalupe Victoria observa con pesar que sólo se tiene un mínimo acercamiento al trabajo de este artista, pues su notable fama lo llevó a trabajar para varios miembros de las élites de la Ciudad de México y Puebla, principalmente.

²⁷⁷ Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p. 46. José Guadalupe Victoria. *Un pintor en su tiempo...*, p. 89.

²⁷⁸ Un ejemplar de este tipo actualmente se exhibe en el Museo Nacional del Virreinato. El tema es *La Sagrada Familia* y durante un tiempo su factura fue atribuida al pincel italiano Pietro da Cortona

suma importancia. Con ello no pretendo descartar que algunas de ellas puedan encontrarse en salones restringidos dentro de recintos religiosos o que sean parte del ajuar y tesoro artístico de coleccionistas particulares; lugares que por su natural condición, han sido de difícil acceso para los estudiosos del arte religioso y por ende, para el que suscribe.

Por el contrario, resulta claro que el modelo renovado de José fue aceptado en la Nueva España del siglo XVII, tanto en los pinceles de los artistas avecindados en este territorio como en los artífices criollos de esta misma etapa; pues en el primer caso se ubica la *Adoración de los pastores* (figura 33), elaborada por el artífice aragonés radicado en Puebla, Pedro García Ferrer (1583-1660).

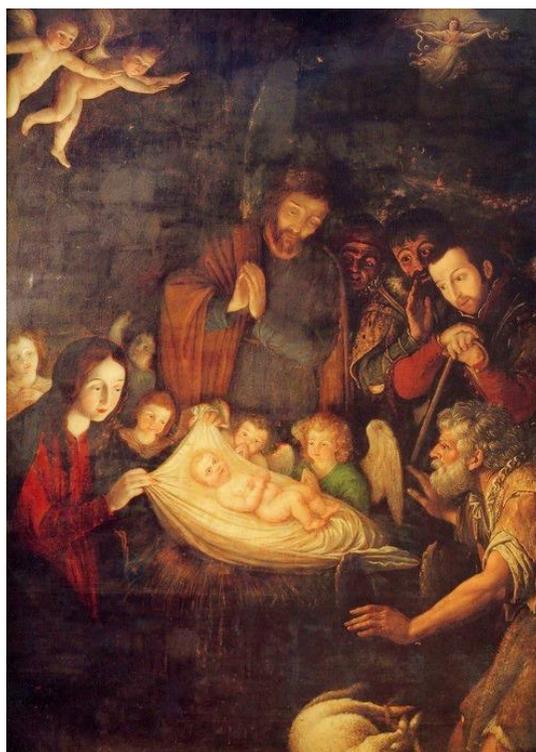


Imagen 33. Pedro García Ferrer.
La Adoración de los pastores (1649).
 Altar de Los Reyes, Catedral de Puebla.

Como podemos notar en esta imagen, José ocupa el vértice más alto de la composición piramidal, que también comprende a María y al pastor que se

(1596-1669); sin embargo, durante una plática que mantuve con el Maestro Rogelio Ruiz Gomar, me hizo notar que esta imagen actualmente se considera elaborada por el artista flamenco Hendrick de Clerk (1570-1630), discípulo de Martín de Vos.

observa en el primer plano. Nuestro personaje porta una vestidura simple y acartonada, y asoma su quieta mirada por encima del recién nacido, quien se encuentra resguardado por un “pañó deslumbrante” sostenido por María.²⁷⁹

En el caso de los pintores novohispanos sería bastante interesante y plausible realizar una recopilación razonada de sus cuantiosas representaciones contrarreformistas de José, pero esta tarea daría por sí misma lugar para otra investigación. Artistas de la talla de José Juárez (1617-1661), Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) Juan Sánchez Salmerón (1635-1697), Juan Correa (ca. 1640-1717) y Cristóbal de Villalpando (ca.1649-1714), dieron cuenta del modelo josefino que se encontraba en apogeo durante la producción pictórica novohispana de la segunda mitad del siglo XVII. Por cierto, la galanura y elegancia que el último de los mencionados artífices impuso al esposo de María, indujo a Francisco de la Maza a sugerir y retomar las siguientes consideraciones:

Para San José sí parece llegar a un personaje especial y característico. Es siempre un guapo varón de cabellos y barba castaños, cuidadosamente peinados, ojos grandes y tez morena clara. Así es en *Los Desposorios* o en el pequeño cuadro de San José y el Niño en San Ángel o en los magnos patriarcas de *La Sagrada Familia*, de Puebla [...]. Parece que hubiera leído aquel párrafo de Fray Bernardino Laredo en *La Subida del Monte Sión*: “Un hombre joven, resplandeciente de vida y hermoso por demás, ya que sería contra toda verdad y sin fuerza de razón, admitir que Dios haya dado por custodio y esposo de la madre y del Hijo, a un viejo decrepito, como lo representan los bobos”.²⁸⁰

Así se presentaba aquel remozado panorama religioso e iconográfico, en el que José adquiriría mayor protagonismo y los blasones más estimados en las artes plásticas y las categorías celestiales, pues desde el siglo XVI se le había otorgado la sobresaliente condición cultural de *Protodulia*,²⁸¹ es decir, llegó a ser considerado como el santo varón más cercano a la divinidad Cristo. Dicha dádiva fue el máximo premio por haberse encargado piadosamente de la custodia terrenal de Jesús y de la Virgen.

²⁷⁹ Sin llegar al profundo claroscuro del barroco español provisto por Ribalta (1565-1628), Ribera (1591-1652) o Zurbarán (1598-1664), esta obra de Ferrer se distingue por sus focalizados centros de luz. El Niño consiste la primordial fuente lumínica, la cual baña al rostro de la Virgen y a los pastores más cercanos. Por otra parte, los restantes enviados celestiales que sobrevuelan la escena en primer y segundo plano, marcan la aparición de las tonalidades claras.

²⁸⁰ Francisco de la Maza. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: INAH, 1964, p.24.

²⁸¹ En su sentido religioso, este tipo de culto se reserva a los ángeles y personajes que han sido ampliamente beneficiados por la gracia de Dios. Además, la Iglesia sólo permite que sus personajes santificados sean reverenciados públicamente, si cuentan con esta categoría espiritual. Sin lo anterior, sólo pueden ser admirados de manera privada. Olivier de la Brosse. *Op. cit.*, 2ª ed. Trad. Alejandro Esteban. Barcelona, Herder, 1986, p.248. (Teología y Filosofía)

[...] Y así los Teólogos y predicadores, en su mayoría, no dudan en afirmar que San José fue santificado en el seno de su madre, que le fue borrado el *fomes peccati*, que tenía hecho el voto de virginidad, que la abundancia de gracias y dones naturales y sobrenaturales, le colocan por encima de todos los ángeles y santos, siendo él solo y singular de su categoría de santidad y lleno de todas las gracias, al pertenecer con Jesús y María al orden de gracia llamado hispostásico [...].²⁸²

Ante tales circunstancias, las imágenes novohispanas del anciano José decayeron considerablemente y si hemos de buscar a toda costa imágenes que lo ubiquen en una situación precaria, nuestro panorama se reduce a ciertas escenificaciones de su *Tránsito*.



Imagen 34. Cristóbal de Villalpando (ca.1649-1714).
Tránsito de San José (s/f).
Colección particular Evelin Klussman.
Ciudad de Guatemala, Guatemala.

Como era de esperarse, el pincel barroco de Villalpando, de tendencias plásticas realistas y exuberantes, ha representado en la pintura anterior, el instante de

²⁸² Román Llamas. *San José: "Fundador y padre del Carmelo Teresiano"*, en *Estudios Josefinos*. Carmelitas Descalzos de Castilla., semestral, número 124. Julio- Diciembre 2008, p.158.

agonía que padeció el padre nutricio de Cristo.²⁸³ Como apunta Ruiz Gomar, Villalpando introduce al espectador en este triste episodio, a través de la actitud que asume la Virgen, al invitar con su mirada al observador, a reflexionar sobre el fallecimiento que se avecina. El mensaje es claro: ni siquiera los hombres probos pueden escapar de su destino natural; pero a diferencia de otras imágenes que exhiben muertes sanguinarias o punitivas, aquí el maestro pintor otorgó a la escena un cierto matiz de “tranquilidad espiritual”. Sí, José está a punto de expirar y sus ojos hacia arriba lo delatan, pero la pintura no deja ver en este hombre la expresión de sus turbaciones mentales, de acuerdo a como así lo preconizaba *La Historia de José el Carpintero*;²⁸⁴ por el contrario, este cuadro enfatiza el consuelo que le otorgaron María y Jesús, quienes atestiguaron la partida física de un hombre honorable, al que se observa tendido sobre una cama boquiabierto y demacrado, pero insistimos, ni aun esta condición está pintado como un hombre decrepito.²⁸⁵

En este mismo sentido descansa la obra del mismo tema iconográfico (figura 35) elaborada por Juan Correa. Este notabilísimo pintor realizó una serie de representaciones josefinas tanto narrativas como alegóricas, las cuales hoy permanecen diseminadas a lo largo de colecciones públicas y privadas. Estas imágenes en su mayoría muestran al José maduro y acerca de esta tipología, se acota lo siguiente: “[...] rasgo común en todas las pinturas –salvo claro está, la escena del *Tránsito* en que San José se observa anciano-”.²⁸⁶ A continuación, exhibimos un detalle de la imagen mencionada.

²⁸³ Esta es una de las dos versiones que Villalpando ejecutó de dicho tema. Su otra representación pertenece a un coleccionista particular de Guatemala. Juana Gutiérrez Haces. *Op. cit.*, p.342.

²⁸⁴ Véase arriba el subapartado de *La Muerte o Tránsito de José*.

²⁸⁵ Quizá una de las obras que exhibe su agonía con mayor ahínco sea la que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional del Virreinato y que se atribuye al taller de Villalpando. Esta pintura mantiene la disposición habitual de los personajes celestiales que rodean la cama en donde yace José. A primera vista, un recurso plástico del pintor puede desconcertarnos, ya que sobre la cabeza del esposo de María se advierte un paño semitransparente que bien podría confundirse con sus canas; sin embargo, el cabello que recorre sus sienas, cejas y de su barba, todavía mantienen el tono castaño. Este rasgo confirma que la enunciada tela está sobrepuesta a manera de vendaje. La pintura actualmente se exhibe en el MNV, además está digitalizada y puede consultarse en: <http://sayil.inah.gob.mx:8080/mnviski/pinturaInternet/principio.jsp>.

²⁸⁶ Milagros Pichardo. “El Patrono de la Nueva España”, en Elisa Vargaslugo. *Op. cit.*, *Repertorio Pictórico*. p.356.



Imagen 35. Juan Correa (1646-1716).
Tránsito de José (s/f).
 Colección particular,
 Ciudad de México.

Lamentablemente no poseo una imagen que nos muestre el colorido del cuadro y ello nos deja vedados ciertos aspectos. Uno de ellos, es la incertidumbre del tono que se empleó para las zonas capilares del rostro de San José. A pesar de ello, se observa su faz amilanada por la enfermedad, y los tenues destellos de su asomada cabellera, pueden insinuar la presencia de canas; es decir, estoy de acuerdo en afirmar que se le observa agonizante y de mayor edad a la que ostenta Jesús, pero de ahí a percibirlo contundentemente como un hombre anciano, existe una notable diferencia.

Aun así, las anteriores imágenes barrocas, probablemente sean las que mayor exhiban la endeble salud del esposo de la Virgen; condición que los pintores novohispanos decidieron mostrar a través de un hombre que probablemente fenecería a causa de alguna enfermedad, pero no por el desgaste físico provocado por el correr de los años.

Más adelante, la pintura novohispana mudó en cuanto a sus medios expresivos, a través de nuevas tendencias que aminoraron el realismo y el dinamismo de sus composiciones, así como la disminución de la exuberancia, especificidad y rigurosidad del diseño anatómico y paisajístico. Como resultado de

este cambio, puede observarse en la iconografía de la centuria dieciochesca, sobriedad en el dibujo de rostros, ropajes, ornamentos y planos que componen las escenas. Por supuesto, dicha modificación actualmente ya no puede concebirse como una “decadencia de la pintura”, como así la consideró el connotado investigador Manuel Toussaint:

A la gran floración que podría enorgullecer a cualquier país, sigue un periodo de decadencia que abarca los últimos veinticinco años del 1600 y todo el resto de la época llamada colonial.²⁸⁷

Toca a los investigadores de las presentes generaciones, examinar, interpretar y demostrar que esta nueva tendencia plástica, no debe compararse cualitativamente con su predecesora, ya que procedía de la proliferación y adecuación de las renovadas ideas estéticas y religiosas del siglo XVIII, sustentadas en el recato y decoro de los medios expresivos de aquella religiosidad novohispana, ahora bajo el mando del regalismo borbónico.²⁸⁸

La siguiente imagen ofrecerá un ejemplo de este contexto pictórico novohispano. Nuevamente tenemos a la mano el *Tránsito de José* (figura 36), realizado por el pintor Francisco Martínez (1717-1758), obra ejecutada bajo un tratamiento distinto en cuanto al diseño y colorido de las figuras. Como salta a la vista, no es posible identificar el lugar específico en donde se desarrolla la escena, pues una serie de nubes cubren el fondo de la imagen y ello evita que miremos el trasfondo de la presumible habitación en la que José se prepara para partir. Además, la cama en donde yace es por demás simple, así como los ropajes azulados y pesados de su compañera María y su hijo putativo, quien por cierto, toma la voz activa en el episodio.

En cuanto a la condición que guarda el esposo de la Virgen, podemos afirmar que no parece estar turbado por la enfermedad, si acaso, se percibe agotado. Aquí ya no hay intención por mostrar el desaliento y sufrimiento provocado por rostros afligidos y tristes. La lectura de la imagen va más allá de lo trazado, pues requiere que el observador conozca de antemano el tema

²⁸⁷ Manuel Toussaint. *Op. cit.*, p. 136. *Apud.*, Paula Mues Orts. *Op. cit.*, p.10

²⁸⁸ Referencia tomada del curso *Introducción al arte colonial mexicano*, impartido en el año 2011 por el doctor Jaime Morera y Gallaga, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

desarrollado, ya que difícilmente advertiría que se está representando un próximo fallecimiento. Por lo tanto, la pintura hace uso de sus intrínsecas facultades simbólicas. La tranquilidad del suceso se asoma a través de los colores tenues que revisten la composición, así como de los suaves aromas que seguramente debieron emanar de las flores desperdigadas por el angelillo de la parte inferior derecha. En resumen, este cercano fallecimiento no presenta elementos apremiantes o atemorizadores; por el contrario, la partida de este mundo se avecina a través del confort, la resignación y la dulzura, que se corresponde coherentemente con este “bien conservado” Patrono de la Buena Muerte.



Imagen 36. Francisco Martínez (activo 1717-1758).
Muerte de San José (detalle), siglo XVIII.
 Óleo sobre Tela. 212 x271 cm.
 Relicario de San José, Museo Nacional del Virreinato.

Por lo tanto, pretendo esclarecer que a pesar del cambio en las tendencias iconográficas, el rejuvenecido modelo josefino se había entronizado desde las obras de Echave Orio, en cualquiera de los pasajes en que apareció, debido a que dicho modelo plástico ya formaba parte constitutiva de la pintura religiosa novohispana.

De hecho, podremos observar a través de la siguiente imagen con el tema de *Los Desposorios* (figura 37) que el aspecto físico de San José se aplicó hacia

otro personaje de su familia política: San Joaquín.²⁸⁹ Esta obra elaborada por Juan Sánchez Salmerón, merece nuestra atención,²⁹⁰ ya que una somera valoración de la misma, podría inducirnos a un considerable error de apreciación.

Como puede observarse, los personajes se agrupan de acuerdo a las fórmulas que utiliza la liturgia católica, pues identificamos en el centro de la composición a los consortes y al sacerdote que preside el rito.



Imagen 37. Juan Sánchez Salmerón (1635-1697).
Desposorios de San Joaquín y Santa Ana (s/f).
Catedral Metropolitana, Ciudad de México.

En cuanto a la edad exhibida por los contrayentes, podemos observar que no difiere en gran medida, pues el pintor pretendió resaltar que este matrimonio ocurrió cuando Ana y Joaquín aún eran jóvenes.²⁹¹

²⁸⁹ Esta acotación también puede imponérsele a la figura de Ana, pues su fisonomía pudo devenir de otras representaciones femeninas como la de su hija o de otras santas.

²⁹⁰ El maestro Rogelio Ruiz Gomar me hizo notar que la pintura debió pertenecer al retablo dedicado a Santa Ana, ubicado en la Catedral Metropolitana. Varias de las imágenes que componían el retablo original fueron dispersadas, pero ésta permanece en el recinto original.

²⁹¹ Todas las referencias hacia el matrimonio de Joaquín y Ana, provienen de los documentos apócrifos, de las cuales, sus nupcias son las únicas aceptadas por la Iglesia. Antes del Concilio de Trento se admitía que la madre de María, se había casado dos veces (por designio divino), después de la muerte de su primer esposo. Según varios teólogos como Juan Gerson, producto de

En este último aspecto, la imagen sigue la fórmula barroca de representar las mocedades de los padres de Jesús, y si miráramos la pintura de manera superficial, podríamos decir que José toma tranquilamente la mano de María, como sucede en cualquier ilustración de este tema. Sin embargo, al poner mayor atención el cuadro, algunas particularidades saltan a la vista: En primer término, no se advierte la presencia de la vara florida del consorte de la Virgen, su atributo por excelencia.²⁹² Asimismo, la riqueza y el colorido en el vestuario que ostenta el desposado—compuesto por tonalidades rojas y verdes—, demuestra que en este caso no se pretende representar a San José, sino a Joaquín, pues el vestuario de este último generalmente se pintó así desde el periodo renacentista y siguió esta tesitura durante el periodo barroco novohispano, como puede corroborarse a través de las imágenes 38 y 39.

cada unión subsecuente, nacieron respectivamente sus hijas María Cleofás y María Salomé, y ellas habrían procreado a los primos carnales de Jesús, los cuales formarían parte de su grupo de apóstoles. Sin embargo, para defender la unicidad lineal de María y Jesús, y evitar conflictos acerca del nepotismo ejercido por el Nazareno, en cuanto a la elección de sus seguidores, la jerarquía eclesiástica optó por prescindir de los múltiples matrimonios de Santa Ana. Louis Réau. *Op. cit.*, t. I, vol. II, p.17-18. Según el relato difundido por *La Leyenda Dorada*, Ana y Joaquín se desposaron a los 20 años de edad y duraron la misma cantidad de tiempo sin poder concebir hijos. Su condición física venida a menos impedía que tuvieran descendencia y la infertilidad, estaba mal vista por la religión judía; por lo tanto, ante el creciente culto profesado a María y a sus privilegiados progenitores, el apócrifo de *La Natividad de la Virgen*, subsanó el vacío narrativo de este padecimiento, a través del providencial nacimiento de la Virgen, conocido como *El encuentro en La Puerta Dorada*, suceso en el que Ana y Joaquín concibieron a su hija por medio de un beso y un abrazo. *Ibid.*, t. II, vol. IV, p.163 y 170. Por consiguiente, la representación de Sánchez Salmerón no se opone a la doctrina católica, pues sólo muestra el momento de la unión de ambos personajes.

²⁹² Con respecto a este elemento sagrado, la tesis de Merlo Solorio confirma que ningún texto apócrifo narra “el florecimiento de la vara”, pues solo enuncian que una paloma emergió de dicho madero para ratificar aquel prodigio. Por consiguiente, la vara florida es un recurso utilizado por la posterior pintura cristiana con el claro objetivo de denotar su privilegiada elección como consorte de María, a través de la aparición de azucenas, nardos u otro elemento vegetal que simbolice pureza. Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.24.



Imagen 38.

Domenico Ghirlandaio (1449-1494).
La expulsión de Joaquín del templo (detalle) (ca.1495).
 Capilla Tournaboni.
 Templo de Santa Maria Novella.
 Florencia.



Imagen 39.

Cristóbal de Villalpando (1649-1714).
San Joaquín y la Virgen niña (detalle).
 Templo de San Felipe Neri
 Ciudad de México.

A pesar de ello, reitero que la obra de Sánchez Salmerón es de indudable carácter peculiar, ya que la iconografía de los padres de la Virgen siguió su tesitura ordinaria de concebirlas como una pareja de venerables ancianos,²⁹³ debido en gran parte, a que no existió el impulso de apologistas que pretendieran rejuvenecerles plásticamente, como sí ocurrió en el caso del esposo de María. En consecuencia, esta obra de Sánchez Salmerón puede considerarse una excepción plástica y a la vez, un seguimiento de las “recetas iconográficas” que prevalecían a lo largo del siglo XVII, pues resulta claro que la fisonomía de los contrayentes es atípica, pero sus nupcias se inscriben dentro del modelo habitual que representaba aquel tipo de ceremonias, de las cuales, una de las imágenes

²⁹³ Las disposiciones de Pacheco dictaban que a Joaquín se le representara como un anciano de 68 años y a santa Ana un poco menor a él. Debía pintárseles hermosos pero ancianos, para evitar cualquier posibilidad de copula carnal entre ellos, después del alumbramiento de María. Francisco Pacheco. *Op. cit.*, Libro III, cap. XI, p.572.

novohispanas más insignes y representativas la podemos observar a través de los esponsales de María y José (figura 40), ejecutados por el magnífico pincel de Cristóbal de Villalpando.²⁹⁴



Imagen 40. Cristóbal de Villalpando (aprox.1649-1714).
Los Desposorios (ca. 1690).
Museo del Carmen, Ciudad de México.

4. La soltura del pincel: el rostro de José, uno de los santos más parecidos a Jesús

Por consiguiente, la renovada figura de José llegó a homogenizarse dentro de la pintura novohispana y con ello, se apartó plenamente de su tradición medieval; aquí ya no había cabida para el otrora personaje de pómulos colgantes, ojos somnolientos y cabello en retirada, pues su reconfiguración plástica se mantenía en consonancia con diversos factores de igual o mayor relevancia “[...] creemos que la desnaturalización de la imagen en las representaciones novohispanas,

²⁹⁴ En esta obra elaborada hacia la década de 1690, se evidencia de forma vehemente el magnífico manejo de las fisonomías, ropajes y ornamentos de los personajes; rasgos distintivos de la madurez que habían adquirido las obras de este artífice. *Ibid.*, libro I, cap. XII, p. 266.

corresponde a la particular devoción josefina del siglo XVIII, y sus implicaciones políticas, sociales y culturales.”²⁹⁵

En consecuencia, si retomamos y ampliamos las anteriores palabras de Merlo Solorio, encontraremos que esta “desnaturalización” de la imagen josefina se desbordó a tal grado que su rostro llegó a pintarse casi idéntico al de otras figuras celestiales de igual o mayor envergadura. Para corroborar esta afirmación, veamos la siguiente pintura titulada *Trinidad del cielo y Trinidad de la tierra* (figura 41), ejecutada por el artista novohispano del siglo XVIII, Andrés López.



Imagen 41. Andrés López (activo entre 1763 y 1811).
Trinidad del cielo y Trinidad de la tierra.
 Óleo sobre Lámina. 33.2 x 36 cm.
 Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

El cuadro exhibe claramente los retratos de seis personajes. El Niño es quien preside la escena, al constituir al mismo tiempo el punto central de la composición y el vínculo ideológico entre el orbe terrenal y el celestial. En cuanto al manejo del colorido, destaca su uniformidad, pues la trinidad etérea mantiene tonalidades claras; mientras que las figuras de abajo ostentan ropajes más sombríos, lo cual otorga una coherente contraposición lumínica a la representación; por supuesto, sin llegar a las exacerbadas oposiciones claroscuroscistas que tiempo atrás, había expresado la iconografía barroca novohispana.

²⁹⁵ Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.84.

Por otra parte, esta lámina nos ofrece la versión antropomorfa de la Divina Providencia, rasgo que se consideró bastante controversial para el “entendimiento” de dicho dogma eclesiástico, pues desde tiempos medievales algunos prelados habían mostrado su reticencia a mostrar “la apariencia humana”, tanto del Padre Eterno como del Espíritu Santo.²⁹⁶ Sin embargo, al igual que en el caso de la iconografía josefina, la Iglesia y los pintores a su servicio lograron adecuar los medios devocionales al contexto espiritual que les convenía y prevalecía. De hecho, nuestro conocido tratadista, Francisco Pacheco, acreditó la proliferación de este tipo de imágenes “[...] poner tres figuras sentadas, con un traje y edad, con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende la igualdad y distinción de las Divinas Personas”.²⁹⁷

Como puede verse, la pintura de Andrés López omitió algunos de estos ornamentos regalistas y sólo otorgó el bastón de mando a dos de sus personajes, ya que Jesús adulto aparece retenido en el paño de la Verónica, pues en él sólo observamos su rostro ceñido por la serie de espinas.

En cuanto a las fisonomías exhibidas por los protagonistas, es claro que se asoman bastante semejantes y aquí es donde cobra importancia la figura de José. El rostro del padre nutricio de Jesús sigue la pauta de los que últimamente hemos revisado y nos parece que en esta pintura, el artista lo utilizó para otorgarles homogeneidad a la mayoría de figuras y dotarles de una apariencia madura y apacible.²⁹⁸

Por consiguiente, lo relevante para esta parte de la investigación, descansa en que durante este tiempo histórico, ya no resultaba necesario demostrar a través de la pintura devocional, que José no había sido el padre carnal de Jesús. Esta controversia epistemológica había sido subsanada por medio de otras fuentes

²⁹⁶ Durante el siglo VIII, el papa Gregorio III se rehusaba a que se pintara la fisonomía del Padre Eterno, debido a que jamás se había manifestado de esa forma. Bajo el mismo argumento se manifestó el parecer de Benedicto XIV (1675-1758), quien se opuso a la representación antropomorfa del Espíritu Santo. Beatriz Berndt León Mariscal (*et.al.*). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, UNAM-IIIE, CONACULTA-INBA, Tomo II, p.358.

²⁹⁷ Francisco Pacheco. *Op. cit.*, p.563.

²⁹⁸ Cabe mencionar que utilizamos el término “parecido” y no el de “idéntico”, pues las cabelleras de Dios Padre y del Espíritu Santo, así como sus barbas, manifiestan tonalidades castañas más tenues que la ostentada por San José.

piadosas y los pinceles novohispanos lo corroboraban. A través de su imagen, Andrés López hizo patente la unión de ambas Trinidades y de sus potestades correspondientes, y el lugar común que eligió para ello, fue la idealización de sus personajes. Por consiguiente, este cuadro constituye sólo un ejemplo de las numerosas representaciones que se encuentran diseminadas a lo largo de templos, museos y colecciones particulares, que muestran el extremo parecido “juvenil” entre José, Jesús y otros miembros de la corte celestial; lenguaje iconográfico que por lo visto, no fue censurado por los ministros eclesiásticos o la feligresía josefina novohispana, compuesta por:

Monjas, frailes, moribundos, colegiales, indígenas, criollos y españoles: todo el abanico social pide la intercesión de su soberano patrón, punto de convergencia y compaginación de lo opuesto y lo contrapunteado.²⁹⁹

De acuerdo a los objetivos centrales de esta investigación, profundizar en la iconografía de San José ejecutada durante el siglo XVIII –la época cumbre de su renovada representación- rebasaría nuestras pretensiones; pues por un lado, el cambio de apariencia que nos ocupó, quedó fijado desde la centuria anterior y no sufrió modificaciones considerables.³⁰⁰ Asimismo, en su tesis Merlo Solorio ha realizado una coherente valoración acerca de las diversas connotaciones sociales y espirituales que poseyeron varias de las representaciones josefinas de esta época.

Sin embargo, considero pertinente dar punto final a esta investigación, abordando dos imágenes que ratifican iconográficamente el inconmensurable paternalismo que ejerció San José ante su hijo putativo.

Antes de analizar las siguientes pinturas, debo reconocer ampliamente el esfuerzo realizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, El Arzobispado de Puebla y a la fundación que administra al Museo Amparo de la

²⁹⁹ Jorge Luis Merlo. *Op. cit.*, p.67.

³⁰⁰ Merlo Solorio ha identificado dos periodos por los que transitó la iconografía y el culto profesado a San José en la Nueva España. El primero comprende desde el año de 1523, momento en el que se edificó el primer templo dedicado a su dignidad, y termina hacia 1680, cuando el monarca Carlos II decretó el patronazgo josefino sobre todas sus posesiones territoriales. En esta etapa considera el etnohistoriador, que existen reminiscencias del modelo pictórico medieval, mismas que sólo hemos percibido durante la segunda mitad del siglo XVI. El ciclo de la exuberancia representativa del esposo de María, se ubica a partir de la era borbónica novohispana y persiste por lo menos, hasta el final de la guerra de Independencia, pues a partir de esta etapa la naciente nación mexicana porfió por identificarse mayormente hacia la virgen guadalupana. *Ibid.*, p.69.

misma ciudad, ya que las imágenes salieron a la luz, a través de la exposición “*Ecos, Testigos y Testimonios de la Catedral de Puebla*”; evento que rescató del olvido y del descuido a diversas pinturas, muebles, partituras, esculturas y otros objetos litúrgicos que pudieron conservarse, restaurarse y exhibirse al público interesado o versado en la historia del arte virreinal novohispano.³⁰¹



Imagen 42. José Rubi Marimón (activo en la primera mitad del siglo XVIII).
Genealogía de San José.
Óleo sobre Lienzo.
Catedral de Puebla, (Capilla de San Nicolás).

Esta obra representa una alegoría de San José, al que vemos de cuerpo completo y sosteniendo en sus brazos al Niño Jesús. La notable y privilegiada ubicación que guarda este personaje dentro del cuadro, evoca a varias versiones de vírgenes inmaculadas o apocalípticas, en las que María permanece en el centro de la composición, suspendida entre nubes, rodeada por algunos santos y diversos

³⁰¹ Esta exposición estuvo vigente del 14 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014, bajo la curaduría del Dr. Pablo Amador Marrero. En particular debo agradecer a la Lic. Silvia Rodríguez, ya que sus gestiones dentro del museo, facilitaron la reproducción de las imágenes que aquí presentamos. También expreso mi agradecimiento a los investigadores Rogelio Ruiz Gomar y Gustavo Curiel, quienes me hicieron saber de la existencia de esta exposición y me sugirieron visitarla.

atributos lauretanos (torres, rosas, espejos, fuentes o angelillos). Por lo que concierne a la imagen que nos ocupa, toca a su esposo ocupar esta posición de preeminencia.

Al lado de José sobrevuelan cinco angelillos que portan los atributos que corroboran su santidad: coronas que premian su inquebrantable fe, palmas que anuncian la entrada celestial, además de la conocida vara florida.

Llama la atención que estos mensajeros, al igual que los arcángeles que rematan la escena (Miguel al centro, flanqueado por Gabriel y Rafael), pronuncian palabras que exaltan las virtudes espirituales de San José. Por otra parte, en la región inferior del cuadro, dos personajes yacen recostados y como puede verse, están durmiendo o, mejor dicho, “soñando”, pues sus pensamientos se materializan a través de otras series de palabras. Del pecho de ambos surgen “ramas genealógicas” que terminan en forma de una rosa, la cual sirve de peana para sostener al esposo de María.³⁰²

Acerca de estas figuras, podemos certificar que pertenecen a la época del Antiguo Testamento. El individuo que duerme a la derecha es sin duda el Rey David, pues la corona que descansa sobre una de sus rodillas y el arpa que se avista en el suelo son sus principales atributos. Por otra parte, el personaje que se recuesta hacia la izquierda es Jesé, padre de David y por ende, también antecesor de José.³⁰³

³⁰² Este cuadro alegórico presenta una variante del pasaje conocido como *El Árbol de Jesé*, recurso plástico-conceptual que durante sus inicios plasmaba la genealogía del Mesías. La representación de este tema se ha ubicado desde la época medieval, pero hacia finales del siglo XIII, se advirtieron modificaciones sustanciales. La investigadora Alessandra Russo identificó que durante aquel periodo, la rama florida que comúnmente remataba al árbol, dejó de incluir únicamente la figura de Jesús, para coexistir con la de María, quien generalmente sostenía a su Hijo bajo su regazo. Por consiguiente, en la imagen novohispana que acometemos, es evidente que ha existido otra variante de este elemento, ya que José es quien preside esta sencilla ramificación. Desde luego, esto obedece a la naturaleza contextual del cuadro, pues se ha pretendido exaltar la legitimidad y paternidad del esposo de María ante el Niño Dios. Como apunta Russo, la inserción de esta variedad de personajes para ocupar la cúspide de los árboles de Jesé, también se debe a la intención por vincular dos tiempos e historias diferentes: *El Antiguo y El Nuevo Testamento*. Este hecho se confirma a través de la aparición de los dos individuos recostados (David y su padre Jesé) que se observan bajo la figura de José y del Niño. Alessandra Russo. “Renacimiento Vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo y el Nuevo Mundo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1998, vol. XX, núm. 97, p.8-10.

³⁰³ Jesé era nativo de Belén y padre de ocho hijos, el menor de ellos llamado David, quien se dedicaba a labores de pastoreo. Según el relato de Samuel (XVII, 17:20), Jesé era un hombre entrado en años cuando su hijo más pequeño fue ungido por Dios y predestinado a ser el jerarca

En cuanto a la imagen de la barca que aparece por debajo de la rosa, puede hacer referencia al navío que construyó Noé para salvaguardar a las almas elegidas por el Todopoderoso de la punitiva hecatombe pluvial. Desde luego, este relato nos remite a la historia sagrada veterotestamentaria; sin embargo, el hecho de representar al navío bastante cercano a los pies de José, podría sugerir otra interpretación bajo mi parecer, la cual subrayaría la privilegiada elección de este santo varón, como el personaje más indicado para guiar o “llevar a buen puerto”, el mensaje del Mesías y de la Iglesia Contrarreformista, la cual supo sobreponerse al contexto nebuloso que tiempo atrás le generaron las disputas de Lutero y de sus seguidores. Este simbolismo triunfal fue ampliamente utilizado en representaciones pictóricas y escultóricas para ilustrar y refrendar la victoria del dogma católico ante los herejes.³⁰⁴

Por último, deseo fijar la atención en la figura del Niño Jesús (imagen 43). Notemos en el detalle iconográfico que a continuación se presenta, ya que el divino infante dirige en latín, unas palabras que traducidas al español significan: “Padre Mío”.

que detentaría su poderío ante la totalidad del pueblo israelitas. *La Sagrada Biblia*. Samuel 16, 1-13) y Segundo Libro de Samuel 5, 1-5. Por lo tanto, la correlación patrilineal en el cuadro novohispano resulta manifiesta, pues podemos observar que en la parte inferior de la ramificación se ubica a David y a su padre, mientras que en la parte alta se avista a Jesús, acompañado de José.

³⁰⁴ Uno de los ejemplos en relieve de este tema iconográfico, se encuentra dentro del segundo cuerpo de una de las portadas frontales de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. En esta escena puede verse un *La Nave de la Iglesia* tripulada por los principales ministros del cristianismo (apóstoles, teólogos y fundadores de órdenes religiosas). Estos personajes están acompañados por una serie de ángeles que anuncian la llegada del Evangelio; mientras que en la zona destinada al mar, yacen desperdigados y hundiéndose, las figuras de individuos no gratos para el catolicismo: Arrio, Lutero, Calvino, seguidores de Mahoma, etc.



Imagen 43 José Rubí de Marimón (activo en la primera mitad del siglo XVIII).
Genealogía de San José, (detalle).
 Óleo sobre Lienzo.
 Catedral de Puebla, (Capilla de San Nicolás).

Es preciso decir que la obra es de pequeñas dimensiones, lo que obstaculiza la visualización de la leyenda; aunque su presencia es de gran relevancia. Como enuncié, en este cuadro reina la candidez, ternura, seguridad y potestad que José brindó a Jesús, la cual quedó validada por el divino infante que miró en aquella figura viril que le sostenía, al hombre que era merecedor de todo su cariño y respeto.

Asimismo, es prudente referir algunos aspectos formales de la obra, mismos que denotan su filiación dieciochesca.³⁰⁵ Nótese que los rostros de la mayoría de los personajes están finamente delineados. Sus mentones están suavizados por un fino contorno oval, las mejillas aparecen sonrojadas y el resto de las facciones fueron tratadas de manera bastante similar. Por consiguiente,

³⁰⁵ Por cierto, del artista José Rubi de Marimón se sabe poco. Dentro del estudio introductorio que realizó la doctora Elisa Vargaslugo para la obra *Historia de la pintura en Puebla*, se menciona que su obra no fue cuantiosa pero sí de buena calidad, pese a que no existe un estudio profundo acerca de ella. De sus cualidades generales, sobresale el buen trazo en el dibujo y en menor grado, la variedad del colorido. Francisco Pérez Salazar. *Historia de la Pintura en Puebla*. 3ª ed., Introducción y notas de Elisa Vargaslugo, México: UNAM-IIE, 1963, p.31-32.

estos elementos hacen que se perciba una sensación de “dulzura” en su representación.

En cuanto al colorido, podemos decir que prevalecen las tonalidades azules y rojas y que el paisaje se encuentra difuminado e idealizado. Desde luego, esto no reduce la buena calidad en el manejo del dibujo y de los golpes de luz, que puede advertirse a través de los pliegues y vuelos de los ropajes.

La imagen final que presento dentro de esta investigación, fue realizada por José de Ibarra y nos trae a cuenta el tema iconográfico de *San José con el Niño* (figura 44), pasaje alegórico que se correlaciona con representaciones similares entre María y Jesús. Sin lugar a dudas, este tipo de obras lograron exaltar la dulzura y el cobijo familiar que todo padre debía brindar hacia su indefenso hijo.



Imagen 44. José de Ibarra (1685-1756).
San José con el Niño (1751).
 Óleo sobre Lienzo.
 Catedral de Puebla (Sacristía).

Puede notarse que José y el Niño se encuentran bien trabajados formalmente, ya que exhiben características que denotan finura y ligereza. Esta delicadeza puede

verificarse tras observar el movimiento sutil que pronuncia la mano derecha de José, la cual sostiene elegantemente una vara de azucenas; mientras que la mano contraria, no parece esforzarse para lograr sostener a Jesús, ya que la sola utilización de tres o cuatro de sus dedos fue suficiente para asir el cuerpecillo del Creador.

En la parte superior de la imagen se avistan las palabras: *Certa spes vitae*, [Esperanza segura de vida]. Para entender su pleno significado, será sustancial tomar mayor atención al mensaje inscrito en la cartela que yace a los pies de Jesús. De hecho, el Mesías es quien parece pronunciar y aprobar tales sentencias, debido al movimiento que realiza su dedo índice izquierdo, dirigido hacia la dignidad de su padre. La otra frase latina reza así: *Si vultis panem vitae / ite ad Joseph* y la asimilación al lenguaje español de esta plegaria indica: [Si queréis el pan de la vida, id a José].³⁰⁶ De igual modo, esta parábola religiosa la encontramos relatada en el Evangelio de Juan:

[...] porque el Pan de Dios es el que baja del cielo, y da la vida al mundo [...] Entonces le dijeron: “Señor, danos siempre de ese pan”. Les dijo Jesús: “Yo soy” el pan de vida. El que venga a mí, no tendrá hambre y el que crea en mí, no tendrá nunca sed.³⁰⁷

Bajo esta perspectiva debemos ponderar el carácter simbólico que posee la plegaria dentro de la imagen novohispana que acometemos, pues ella expresa la autorización del Altísimo hacia su padre, para auxiliar y dotar de “vida espiritual” a quienes profesaran su fe irreductible hacia el protector terrenal de Cristo. Desde luego, es bastante probable que leyenda reflejara y maximizara el pensamiento piadoso del donante. Por lo tanto, esta pintura da cuenta de la fuerza y de los diversos matices que adquiriría la devoción josefina. San José ya no era considerado “un individuo más” dentro de múltiples representaciones plasmadas en tablas, frescos o lienzos; por el contrario, era el protagonista de varias de ellas.

³⁰⁶ El origen bíblico de este juego de palabras puede encontrarse dentro del *Génesis*, cuando el visionario José (el hijo de Jacob), gozaba del favor y protectorado del faraón. Durante una etapa de carestía alimentaria en Egipto, los súbditos egipcios acudieron ante José, para solicitarle cobijo y suministros de sobrevivencia. De forma literal, los desvalidos pedían “Pan para poder Vivir” a aquel ministro de origen israelí y mediante una prudente e ingeniosa política agraria y administrativa, el favorito del faraón logró salvar al pueblo de la hambruna que padecían. *La Sagrada Biblia*. Génesis, 48, 13-25.

³⁰⁷ *Ibíd.*, Jn, 6:33-35.

Asimismo, durante este contexto religioso su culto traspasaría la frontera del pincel y se posicionaría dentro de otros medios discursivos devocionales. No fue casual que dentro de la Catedral Metropolitana se fundara hacia 1725 un cuerpo coral de niños denominado: *Colegio de Infantes de Nuestra Señora de la Asunción y del Patriarca Señor San José*.³⁰⁸

Por todo ello, podemos aseverar que la religiosidad novohispana y su consecuente iconografía fueron herederas de la etapa contrarreformista del cristianismo; época que requirió de la erudición y maestría de apasionados teólogos y artistas, quienes dotaron de gran dinamismo espiritual y material a varios de sus adalides celestiales, de los cuales, San José fue uno de los más privilegiados.

³⁰⁸ Este colegiado se originó en gran parte por los auspicios de canónigos de gran envergadura. Uno de ellos fue el maestrescuela José de Torres y Vergara, y de hecho, la advocación del organismo debió su origen al apelativo de este personaje, lo cual acentúa el arraigo que tuvo el nombre de José en estas tierras. El conjunto de este cuerpo estuvo conformado por niños principalmente españoles (al parecer, también fueron aceptados algunos mestizos) de entre seis y catorce años de edad, los cuales debían poseer buena voz. Además, se requería que sus padres estuvieran casados legítimamente y que trabajaran en oficios humildes. Este coro cantaba durante las Horas Canónicas de todo el año y en las Antífonas (oraciones dedicadas al santo festejado). Además, en ocasiones los cantores ayudaban en la misa como suplentes de los acólitos y vivían a manera de internado en habitaciones adyacentes a la Catedral. Ingrid Sánchez Rodríguez. "Los infantes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México: primeras notas" en Lourdes Turrent (coord.). *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México, CIESAS, p.184-210.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos demostrado que la elaboración de las representaciones pictóricas de San José respondió a las condiciones históricas prevalecientes. Durante los primeros siglos del cristianismo, la Iglesia católica adquiría su legitimidad espiritual y política mediante la difusión del Evangelio y resultaba poco prudente hablar y mostrar la imagen del esposo de María, pues podía trastocar la idea que aseguraba la pureza natal de Cristo. Por ello, las imágenes medievales de nuestro sujeto de estudio lo mostraban desconcertado, decaído y alejado de los pasajes narrativos.

De igual modo, pudimos ver que, durante esta etapa, su figura se vio minimizada a través de otros recursos discursivos, como la mofa que padeció en algunas representaciones teatrales piadosas, junto a la carencia de un *corpus* hagiográfico abundante; es decir, durante la Alta Edad Media, poco interesaba enterarse sobre la vida de San José, pues la escasa información que se tenía de ella provenía de las narraciones apócrifas.

A partir del Siglo XII, comenzó a modificarse la percepción hacia este personaje, pues varios clérigos, que sostenían intelectualmente a la jerarquía eclesiástica, consideraron prudente reivindicar ciertas características de los personajes bíblicos que mantuvieron cercanía con el Mesías, debido a que la Iglesia pretendía ser asimilada como el máximo vínculo político y moral que materializaba y garantizaba el éxito de la fe cristiana.

Por lo tanto, José fue reivindicado a través de obras teológicas, himnos y pinturas que lo ponderaron como el fiel protector de la familia de Jesús. A partir del siglo XIV, surgieron sermones y misas dedicadas a su dignidad, en los que sobresalía su noble ascendencia, misión evangélica y la pureza espiritual y material que debió caracterizarle. De acuerdo a la visión que proveyó el prevaleciente catolicismo humanista europeo, se insistió en homogenizar la percepción de una Sagrada Familia libre de pecado, armoniosa y apacible, que se mantuviera cercana a la esfera de los seres humanos. Por ello, la pintura europea cercana al siglo XV comenzó a favorecer su imagen: el hombre absorto y disminuido físicamente inició a

dejar su lugar hacia un varón de menor edad y de mayor participación en las escenas representadas.

En cuanto a la iconografía novohispana que revisamos, podemos aseverar que adoptó, desarrolló y enriqueció con beneplácito la versión pictórica rejuvenecida de San José. Este modelo fisonómico quedó plenamente fijado a partir de las imágenes ejecutadas por el pintor Baltasar de Echave Orio. Sin embargo, durante la investigación indicamos que este proceso no fue simple e inmediato, pues durante el final del siglo XVI encontramos persistencias de su representación tradicional, pero la ideología contrarreformista que arribó al virreinato, otorgó el empuje necesario para lograr la identificación de la feligresía ante la figura de un padre espiritual fuerte y prudente como San José. La formación intelectual de pintores y clérigos recién llegados a la Nueva España, la llegada de los actualizados modelos iconográficos que dieron pie a las obras finales y la existencia de tratados de arte que fijaron la forma adecuada de tratarlo, conformaron los principales elementos que consolidaron su imagen y patrocinio sobre estas tierras.

Bajo mi perspectiva, el fundamento de esta investigación es claro, pues he puesto en evidencia el largo trajinar de una particular transición pictórica y devocional. Un cambio tomó sentido propio en estas tierras a principios del siglo XVII, ya que a partir de esa época, la imagen de José comenzó a fungir como uno de los principales blasones de la religiosidad novohispana. Se sabe que una centuria después ocurriría el encumbramiento de su devoción, materializado a través de la abundante literatura piadosa y la proliferación de pinturas dedicadas en ex profeso hacia su amplia potestad. La confluencia de estos hechos adquirió un claro sentido político. El padre nutricio del Mesías fue asimilado por el pujante criollismo, como el compañero idóneo de la virgen de Guadalupe, pues se creyó que ambos se encargarían de llevar a buen camino el devenir histórico de la vida virreinal. Por consiguiente, poco importó que su reivindicada apariencia resultara bastante semejante a la que ostentaba Jesús, debido a que tal juventud de San José correspondió adecuadamente a las necesidades religiosas de la lozana feligresía que lo reverenció.

Índice de imágenes

1. Melchior Broederlam (activo entre 1381-1409). *La Anunciación y La Visitación* (detalle), (ca.1394-1399), Temple sobre madera (166.5 x 125 cm). Museo de Bellas Artes de Dijón, Borgoña.
2. Anónimo. *Jesús enseñando en el Templo* (ca.1310-1320), Salterio inglés de la Reina Mary.
3. Anónimo (siglo VIII). *La Natividad*. Templo de Santa María de Catelseprio.
4. Anónimo. (siglo XII). *La Natividad*. Templo de Dafni, Atenas.
5. Duccio di Buoninsegna (ca.1255-1318). *Natividad con los profetas Isaías y Ezequiel*. (ca. 1308-1313). Temple sobre tabla. National Gallery of Art, Washington D.C.
6. Duccio di Buoninsegna (ca.1255-1318). *La Adoración de los Magos* (1308-1311). Temple y oro sobre tabla. Siena, Museo de la Catedral.
7. Anónimo (siglo VIII). *El Sueño de José* (detalle). Templo de Santa María de Catelseprio.
8. Anónimo (siglo VIII). *El Viaje a Belén* (detalle). Templo de Santa María de Catelseprio.
9. Rafael Sanzio (1483-1620). *Los Desposorios de la Virgen* (ca.1504). Óleo sobre tabla, Pinacoteca di Brera, Milán.
10. Robert Campin (1375-1444). *El taller de José* (ca.1427). Óleo sobre Tabla. Metropolitan Museum of Art, New York.

11. Rogier van der Weyden, (¿1399?-1464). *La Sagrada Familia* (1435-1438). Capilla Real, Granada.
12. Hugo van der Goes (1444-1482). *La Natividad* (ca. 1480). Kaiser Friedrich Museum, Berlin.
13. Anónimo Flamenco. *La Sagrada Familia con Santa Isabel, San Juan Bautista niño y dos ángeles* (siglo XVI). Óleo sobre tabla. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
14. Anónimo. *La Adoración de los Reyes* (siglo XVI). Temple sobre madera. 325 x 158 cm. Ex convento de Churubusco.
15. Anónimo. *La Adoración de los Pastores* (siglo XVI). Temple sobre madera. 224 x 158 cm. Ex convento de Churubusco.
16. Anónimo. *La Adoración de los Reyes* (siglo XVI). Óleo sobre madera. Retablo principal. Iglesia parroquial de Tecali, Puebla.
17. Simón Pereyng (ca. ¿1535-1589?). *Virgen del Perdón* (siglo XVI). Óleo sobre madera. 260 x 213 cm. Catedral Metropolitana, Ciudad de México. (Obra dañada durante el incendio de 1967).
18. Rafael Sanzio (1483-1620). *Virgen del Baldaquino* (1507). Óleo sobre Tabla. Palazzo Pitti, Florencia.
19. Rafael Sanzio (1483-1620). *Virgen de Foligno* (1511). Óleo sobre Lienzo. Pinacoteca Vaticana.
20. Franz Floris de Vriendt (ca.1516-1570). *Retrato de Leonhard Thurneysser* (s/f), Kunstmuseum, Basilea.

21. Simón Pereyngs (ca. ¿1535-1589?). *Virgen del Perdón* (detalle). Óleo sobre madera. 260 x 213 cm. Catedral Metropolitana, Ciudad de México. (Obra dañada durante el incendio de 1967).
22. Simón Pereyngs (ca. ¿1535-1589?). *Adoración de los Reyes* (1588). Templo de San Miguel, Huejotzingo, Puebla.
23. Jan Sadeler (1550-1600). *Adoración de los Reyes* (s/f). Grabado sobre composición de Martín de Vos.
24. Luis de Vargas (1502-1568). *La Adoración de los Pastores* (1555). Óleo sobre Tabla. Catedral de Sevilla.
25. Andrés de Concha (atribuida). *La Sagrada Familia con san Juan* (siglo XVI). 132 x 118cm. Óleo sobre Tabla. Museo Nacional de Arte.
26. Andrés de Concha (atribuida). *La Sagrada Familia con San Juan niño* (s/f). Óleo sobre Tabla. México. Colección Particular.
27. Martín de Vos (1532-1603). *La aparición de Cristo a los apóstoles* (detalle). Museo de Bellas Artes, Bruselas.
28. Baltasar de Echave Orio (1547-1620). *La Porciúncula* (s/f). Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
29. Martín de Vos (1532-1603) y Jan Sadeler (1550-1600). *La Adoración de los Reyes* (s/f). Grabado.
30. Baltasar de Echave Orio (1547-1620). *La Adoración de los Reyes* (s/f). Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

31. Baltasar de Echave Orio (atribuido). *La Circuncisión* (detalle). Primer tercio del siglo XVII. Óleo sobre madera. 240 x 188 cm. Iglesia de San Francisco. Tlalmanalco. Estado de México.
32. Baltasar de Echave Orio (1547-1620) (atribuido). *Las Dos Trinidades o La Sagrada Familia* (s/f). Casa Profesa de la Ciudad de México.
33. Pedro García Ferrer. *La Adoración de los Pastores* (1649). Altar de Los Reyes, Catedral de Puebla.
34. Cristóbal de Villalpando (ca.1649-1714). *Tránsito de San José* (s/f). Colección particular Evelin Klussman. Ciudad de Guatemala, Guatemala.
35. Juan Correa (1646-1716). *Tránsito de José* (s/f). Colección particular, Ciudad de México.
36. Francisco Martínez (activo 1717-1758). *Muerte de San José* (detalle), (siglo XVIII). Óleo sobre Tela. 212 x271 cm. Relicario de San José, Museo Nacional del Virreinato.
37. Juan Sánchez Salmerón (1635-1697). *Desposorios de San Joaquín y Santa Ana* (s/f). Catedral Metropolitana, Ciudad de México.
38. Domenico Ghirlandaio (1449-1494). *La expulsión de Joaquín del templo* (detalle), (ca.1495). Capilla Tournaboni, Templo de Santa Maria Novella,
39. Cristóbal de Villalpando (1649-1714). *San Joaquín y la Virgen niña* (detalle). Templo de San Felipe Neri.
40. Cristóbal de Villalpando (aprox.1649-1714). *Los Desposorios* (ca. 1690). Museo del Carmen, Ciudad de México.

41. Andrés López (activo entre 1763 y 1811). *Trinidad del cielo y Trinidad de la tierra*. Óleo sobre Lámina. 33.2 x 36 cm. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

42. José Rubi Marimón (activo en la primera mitad del siglo XVIII). *Genealogía de San José*. Óleo sobre Lienzo. Catedral de Puebla, (Capilla de San Nicolás).

43. José Rubí de Marimón (activo en la primera mitad del siglo XVIII). *Genealogía de San José* (detalle). Óleo sobre Lienzo. Catedral de Puebla, (Capilla de San Nicolás).

44. José de Ibarra (1685-1756). *San José con el Niño* (1751). Óleo sobre Lienzo. Catedral de Puebla (Sacristía).

Bibliografía

AMADOR Marrero, Pablo (*et. al.*). “Y hablaron de pintores famosos de Italia: Estudio interdisciplinario de una pintura novohispana del siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 2008, vol. XXX, núm. 92, p.49-83.

AMPUDIA, Ricardo. *La Iglesia de Roma. Estructura y Presencia en México*. México: F.C.E, 1998, 397 pp., IIs.

Apócrifos del Nuevo Testamento. Notas de José F. García Dávila y Felipe Curcó Cobos. Editorial del Valle de México, 2002, 473 pp., IIs.

ARROYO Lemus, Elsa Minerva. *Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, México: UNAM, 2008, 129 pp. IIs.

Autos Sacramentales: El Auto Sacramental antes de Calderón. Prólogo de Ricardo Arias, México: Editorial Porrúa, 1988, 450 pp. (Sepan Cuantos: núm. 327).

BAÑOS Vallejo, Fernando. *Las Vidas de Santos en la literatura medieval española*. Madrid: 2003, Ediciones del Laberinto, 283 pp., (Arcadia de las Letras).

BERNDT León Mariscal, Beatriz (*et. al.*). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, UNAM-IIE, CONACULTA-INBA, Tomo II, 428 pp. IIs.

BETETA López, Pedro. “San José desde la anunciación hasta el final de la visitación”, en *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, vol. 64, núm. 128 (Julio-Diciembre 2010), p. 209-242.

BROSSE, Olivier de la (et. al.). *Diccionario del Cristianismo*. Trad. Alejandro Esteban. Barcelona: Herder, 1986, 1103 pp. IIs.

BROWN, Raymond Edward. *Introducción al Nuevo Testamento*. Trad. Antonio Piñero, Madrid: Trotta, 2002, vol. I. Cuestiones preliminares, evangelios y obras conexas, 1131 pp., IIs. (Biblioteca de Ciencias Bíblicas y Orientales: 7).

BUCHBINDER, Pablo. *Maestros y aprendices: estudios de una relación social de producción (España, siglos XVI y XVII)*, Buenos Aires: Biblos, 1991, 62 pp.

CAMELO Arredondo, Rosa (et. al.). Juan Gerson: Tlacuilo de Tecamachalco. México: ENAH, 1964, 136 pp. IIs. (Depto. Monumentos Coloniales, núm. 16).

CARMONA Muela, Juan. *Iconografía Cristiana: Guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones Istmo, 1998, 190 pp., IIs.

CARRILLO Cázares, Alberto (coord.). *Manuscritos del Concilio Tercero Provincial Mexicano (1585)*. Zamora: El Colegio de Michoacán - UPM, 2006, vol. I, 468 pp.

COULON, Francois (et. al.). *La carne y el color*. México: 2008, INBA-MUNAL, 206 pp. IIs.

CROUZEL, Henri. *Orígenes: Un teólogo controvertido*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998, 378 pp.

CUADRIELLO, Jaime. "San José en tierra de gentiles", ministro de Egipto y virrey de Indias, en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, 1989, núm.1., 1989, p.4-33.

GONZÁLEZ, Antonio M. *Rafael*. Madrid: Alianza Editores, 2005, 136pp. (Grandes Maestros: 9).

GOWING, Lawrence (editor). *Historia del Arte: Arte paleocristiano y medieval*. Barcelona: Folio, 2001, 78 pp. IIs.

GROMLING, Alexandra. *Miguel Ángel, Vida y obra*. Trad. Héctor Piquer Minguijón, Barcelona: KONEMANN, 2005, 95 pp. (minilibros de arte).

ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Trad. Jesús Valiente Malla, Barcelona: Paidós, 2010, vol. II, 338 pp.

FERNÁNDEZ, Martha. "Andrés de Concha: Nuevas noticias, Nuevas reflexiones", en *Anales del IIE*. México: UNAM-IIE, 1988, vol. XV, núm. 59, p.50-68.

FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, 1999, 302 pp.

GRIJALVA, Juan de. *Crónica de la Provincia de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España en cuatro edades desde 1533 hasta 1592*. México: Porrúa, 1985, 543 pp.

HACES Gutiérrez, Juana (et. al.), *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo Razonado*. México: Fomento Cultural Banamex-Grupo Modelo-CONACULTA-UNAM-IIE., 1997, 444 pp. IIs.

HUNTINGTON, Cairns and John Walker. *Treasures from the National Gallery of Art*. New York: The Macmillian Company and National Gallery of Art, 1962, 183 pp. IIs.

IBARRA y Rodríguez, Eduardo (coord.). *Historia del Mundo en La Edad Moderna* 2ª ed., Tomo I. El Renacimiento, Barcelona: Casa Editorial Sopena, 1960, 784 pp. IIs.

JEDIN, Hubert. *Breve Historia de los concilios*. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Herder, 1963, 183 pp.

KEENE, Michael. *Cristianismo*. Trad. Gerardo Hernández Clarck, México: Alamah Visual, 2003, 160 pp. Ils (Biblioteca Básica).

KLINE Cohn, Samuel (et. al.) *Portraits of Medieval and Renaissance Living. Essays in Honor of David Herlihy*. Michigan: The University of Michigan, 1996, 472 pp. Ils.

La Sagrada Biblia. Trad. Félix Torres Amat. México: La Casa de la Biblia Católica, 1950, 1468pp., Ils.

LARA Roche, Carlos. *San José en el arte colonial guatemalteco*. Guatemala: Sociedad Centroamericana de Investigaciones, 1989, pp., 162, Ils.

LASSAIGNE, Jaqgues. *Flemish Painting: The Century of van Eyck (painting, colour, history)*. Paris: Albert Skira Ediciones, 1957, vol. I, 181pp.

LEAL Lobón, Manuel. “El primer arte cristiano: El sarcófago de Junio Basso”, en *Isidorianum*. Sevilla: Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, año XX, núm.40 (semestral), 2011, p.525-526.

LENZENGEWER, Josef. (et. al.). *Historia de la Iglesia Católica* Trad. Abelardo Martínez de Lopera, Barcelona: Herder, 1989, 730 pp.

LEONARDI, C. (et. al.). *Diccionario de los Santos*. Vol. II. Madrid: San Pablo, 2000, 227pp.

LLAMAS Martínez, Román. “La fuga en Egipto”, en *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, vol. 63, núm. 126, (Julio-Diciembre 2009) pp.165-184.

_____ “San José “fundador y padre” del Carmelo Teresiano”, *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, vol. 64, núm. 124, (Julio- Diciembre 2008), p. 155-203.

LLAMERA, Bonifacio, O.P. *Teología de San José*. Madrid: Editorial Católica, 1953, 662 pp.

Los Evangelios Apócrifos. 2ª ed. Trad. Edmundo González Blanco. Presentación, revisión y notas de Carlos Zesati Estrada, México: CONACULTA, 1991, 715 pp., (Cien del Mundo).

MAGAZ, Fernández, José María. *Historia de la Iglesia Medieval*, Madrid: Facultad de Teología de San Dámaso, 324 pp. (Subsidia Instrumenta: 4).

MÑALE, Émile. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*. 2ª ed., Trad. Juan José Arreola, México: F.C.E, 1966, 232pp., IIs. (Breviarios: 59).

MANRIQUE Castañeda, Jorge Alberto. “La Estampa como fuente del arte en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1982, vol. XIII, núm. 50, Tomo I, p.43-54.

MANRIQUE Castañeda, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*. México: UNAM-IIE, 2000, vol. I. 427 pp. IIs.

MATEO Gómez, Isabel y José Luis Morales Martínez (eds.), *Historia Universal de la Pintura: Renacimiento-Barroco*. Madrid: Espasa-Calpe, Tomo II, 2001. pp. 560.

MAZA, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México: INAH, 1964, 254pp., IIs.

MERLO Solorio, Jorge Luis. *San José en Nueva España. La devoción josefina a través de la producción artística y literaria de los criollos novohispanos*. Tesis de Licenciatura en Etnohistoria. México, ENAH, 2013, 123 pp.

MUES Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura de la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008, 446 pp. IIs.

NETTEL Díaz, Patricia. *La Utopía franciscana en la Nueva España (1554-1604). El apostolado de Fray Gerónimo de Mendieta*. 2ª ed. México: UAM-Xochimilco, 2010, 86 pp. (Ensayos: UAM-Xochimilco).

NIETO Soria, José Manuel. *El pontificado medieval*. Madrid: Arco Libros, 1996, 78 pp.

OLEA Álvarez, Pedro A. "Iconografía de san José en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", en *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, vol. 63, núm. 126 (Julio-Diciembre 2009) p.267-283.

PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Intr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, 784pp., IIs.

PASTOR, María Alba y Alicia Mayer (coords.). *Formaciones Religiosas en la América Colonial*, México: UNAM-DGAPA, 261 pp.

PÉREZ Salazar, Francisco. *Historia de la Pintura en Puebla*. 3ª ed., Introducción y Notas de Elisa Vargaslugo, México: UNAM-IIE, 1963, 245 pp. IIs.

PICHARDO, Milagros. "El Patrono de la Nueva España", en Elisa Vargaslugo (et. al.). *Juan Correa, Su vida y su Obra. Repertorio Pictórico*. México: UNAM-IIE, 1994, Tomo IV, Segunda Parte, p.327-355.

PONS Pons, Guillermo. "San José y su misión de paternidad y crianza de Jesús. Testimonios patrísticos y de escritores del primer milenio" en *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, vol.64. Num. 127, enero-junio 2010, p.23-50.

RANKE, Leopold Von. *Historia de los papas en la época moderna*. Trad. Eugenio Ímaz, México: F.C.E, 1993, 622pp., IIs. (Obras de Historia)

RÉAU Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. 2ª ed. Trad. Daniel Alcoba, Barcelona: Ediciones del Serbal, Tomo II., vol. 4., 1997, 478 pp.

_____, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. 2ª ed. Trad. Daniel Alcoba, Barcelona: Ediciones del Serbal, Tomo II., vol. 4., 2000, 590 pp.

ROSSI, Rosa. *Teresa de Ávila: Biografía de una escritora*. 2ª ed. Trad. Marieta Gargatagli, Barcelona: ICARIA, 1997, 297 pp. (Antrazyt: núm. 89).

RUBIAL García, Antonio. *La hermana pobreza. El franciscanismo de la Edad Media a la evangelización novohispana*. Estudio Introductorio de Pedro Ángeles Jiménez, México: UNAM, 1996, 264 pp.

RUIZ Gomar, Rogelio. "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la Cofradía de Pintores en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*" México: UNAM-IIE, 1986, vol. XIV, núm. 56. p. 39-51.

_____. "La pintura de la Nueva España en la obra de Diego Angulo Iñíguez...", en *Anales del IIE*: México: UNAM-IIE, 1988, vol. XV, núm. 59, p.35-50.

_____. *El pintor Luis Juárez. Su vida y Su obra*. México: UNAM, 1987, 366 pp.

_____. "Noticias referentes al paso de algunos pintores de la Nueva España, en *Anales del IIE*, México: UNAM-IIE, 1983, vol. XIV, núm. 53, p.65-73.

RUSSO, Alessandra. "Renacimiento Vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo y el Nuevo Mundo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1998, vol. XX, núm. 97, p.5-39.

SÁNCHEZ Valencia, Roberto. *Estudios paleocristianos*. Prólogo de Ernesto de la Peña, México: UNAM-CONACYT, 2008, 146 pp. IIs.

SCHAPIRO, Meyer. *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Trad. Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, 1987, 374 pp. IIs.

SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, 363 pp. IIs.

SOLER, Ignacy. "La educación de Jesucristo", en *Estudios Josefinos: Revista dirigida por Carmelitas Descalzos*. Valladolid: Carmelitas Descalzos de Castilla, Vol.64, núm. 128. (Julio-Diciembre 2010), p.157-181.

TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*, 3ª Edición a cargo de Xavier Moyssén, México: UNAM-IIE, 1990, XXIX-309 pp. IIs.

TOVAR de Teresa, Guillermo. *Pintura y Escultura en la Nueva España (1557-1640)*. México: Azabache, 1992, 256 pp. IIs.

_____. *Renacimiento en México. Artistas y Retablos*. México: SAHOP, 1979, 395 pp. IIs.

TRADIGO, Alfredo. *Iconos y santos de Oriente*. Trad. Jofré Homedes Beutnagel. Barcelona: Electa, 2004, 383 pp. IIs. (Los diccionarios del arte).

TOURRENT, Lourdes (coord.). *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México, CIESAS, 285 pp. IIs.

VARGASLUGO, Elisa (et. al). *Juan Correa, Su vida y su Obra. Catálogo*. México: UNAM-IIE, 1985, Tomo II, Primera Parte, 268 pp.

VETANCURT, Agustín de. *Teatro Mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1960, vol. I. Sucesos naturales y sucesos políticos.

VICTORIA, José Guadalupe. *Un pintor de su tiempo: Baltasar de Echave Orio*, México: UNAM-IIE, 1994, 392 pp., IIs (Monografías de Arte: 3)

_____. "Un pintor flamenco en Nueva España: "Simón Pereyns"", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM-IIE, 1986, vol. XIV. núm. 55, p.69-83.

VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada II*, Trad. Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Forma, 1982 Vol. I., IIs.

YARZA Luaces Joaquín y Gonzalo Borrás Gualis (coords.). *Historia Universal del Arte: Bizancio e Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003, T. IV, p. 448 pp. IIs.

ZAVALA, Silvio. *Tres Estudios sobre Vasco de Quiroga*. México: Instituto Mora, 1983, 32 pp.

Sitios de Internet

<http://www.museobilbao.com/catalogo-online/la-sagrada-familia-con-santa-isabel-san-juan-bautista-nino-y-dos-angeles-69198>.Página consultada el 26/08/14.

<http://www.mercaba.org/CONCILIOS/Trento13.htm#>.La Invocación, Veneración y Reliquias de los Santos, y de las Sagradas Imágenes. Página consultada el 13/08/2014.

<http://sayil.inah.gob.mx:8080/mnvski/pinturaInternet/principio.jsp>.