



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Aproximaciones al estudio de la
escultura pétreo: el caso del *San José
con el Niño* del Museo Nacional de
Virreinato

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

BETSY RUBÍ QUIROZ RAMÍREZ

DIRECTORA DE TESIS: ELSA MINERVA ARROYO LEMUS

MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO

OCTUBRE, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

**Aproximaciones al estudio de la
escultura pétreo: el caso del *San José
con el Niño* del Museo Nacional de
Virreinato**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

BETSY RUBÍ QUIROZ RAMÍREZ

DIRECTORA DE TESIS: ELSA MINERVA ARROYO LEMUS

MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO

OCTUBRE, 2023

Comité Académico
OFICIO: CHA/030/2023
ASUNTO: Asignación de sinodales

MÉD. MÓNICA CORTÉS GONZÁLEZ
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE SERVICIOS ESCOLARES
ENES, Unidad Morelia
P R E S E N T E

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 03** del **Comité Académico de la Licenciatura en Historia del Arte** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día 28 de marzo de 2023, acordó aprobar la **asignación de jurado** para el examen profesional **de la alumna Betsy Rubí Quiroz Ramírez** con número de cuenta 315086375, quien presenta el manuscrito titulado: "Aproximaciones al estudio de la escultura pétreo: el caso del *San José con el Niño* del Museo Nacional del Virreinato", bajo la dirección como **tutora** de la Dra. Elsa Minerva Arroyo Lemus.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente: Dra. Rosa Denise Fallena Montaña
Vocal: Dra. Mónica Pulido Echeveste
Secretario: Dra. Elsa Minerva Arroyo Lemus
Suplente 1: Dr. Pablo Francisco Amador Marrero
Suplente 2: Dra. Rie Arimura

Asimismo, informo a usted y a los honorables miembros del jurado, que el Comité Académico aprobó un plazo de hasta 30 días hábiles para recibir la revisión del manuscrito correspondiente a la opción de titulación seleccionada, y en su caso, el voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido y aprovecho para enviarle un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"

Morelia, Michoacán, a 31 de marzo de 2023.



MTRA. MARÍA GUADALUPE MATUS RAMÍREZ
REPRESENTANTE DEL COMITÉ ACADÉMICO

C.c.p. Mtra. Beatriz Alejandra Pimentel Ávila, Coordinadora del Área de las Humanidades y las Artes.

Agradecimientos institucionales

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Estudios superiores, unidad Morelia y a las y los profesores de Historia del Arte que me han formado.

A mi tutora Elsa Arroyo por toda la paciencia, tiempo y guía que me ha brindado; a mis profesoras y miembros de mi sínodo, Mónica Pulido, Denise Fallena, Rie Arimura y Pablo Amador, gracias infinitas por sus conocimientos y su dedicación, son verdaderamente un ejemplo a seguir.

Al Archivo General de la Nación y a todo el personal de la Hemeroteca Nacional que me apoyaron en la búsqueda de información de la pieza de esta tesis.

Agradecimientos personales

A mi familia, juntos somos todo.

A Ricardo y a Itzia, quienes viven permanentemente en mi corazón.

A Moni y a Denise, las profesoras que más he querido y quienes se han convertido en mucho más que sólo profesoras.

Resumen: la investigación de la escultura de *San José con el Niño Jesús*, perteneciente al acervo del Museo Nacional del Virreinato, es una propuesta de análisis que tiene como eje principal la propia materialidad de la pieza y lo que ésta puede revelarnos de la talla. Asimismo, los otros dos puntos fundamentales de la tesis son el estudio iconográfico y la profundización en las dinámicas de creación de estas esculturas: ¿cómo operaba el trabajo de la escultura policromada en piedra? ¿De quién eran las competencias? ¿Era acaso el mismo gremio de los carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros? ¿O era el de los albañiles? ¿Hasta qué punto se dividía el trabajo de la ornamentación con los pintores?

Abstract: The research on the sculpture of *Saint Joseph with the Infant Jesus*, belonging to the collection of the National Museum of the Viceroyalty, is an analytical proposal that has as its main focus the materiality of the piece itself and what it can reveal to us about the carving. Additionally, the other two fundamental points of the thesis are the iconographic study and a deeper exploration of the dynamics involved in the creation of these sculptures: How did the work on polychrome stone sculpture operate? Who had the expertise in this craft? Did it belong to the same guild as carpenters, carvers, assemblers, and luthiers? Or perhaps to the guild of masons? To what extent was the work of ornamentation divided with the painters?

1. San José con el Niño, una introducción al problema del estudio escultórico	1
La imagen	5
La ternura	10
Breve historia iconográfica y devocional de san José	17
2. El caso de la escultura	24
La escultura de “la ternura”	27
¿Qué nos dice la materialidad de San José?	35
Cantera, alabastro, roca caliza y ¿qué más? Materiales constructivos en Nueva España	39
3. El enigma del gremio	49
El gremio de los escultores, entalladores, carpinteros y violeros	50
El gremio de los albañiles	55
Entonces, ¿quién se dedicaba a las esculturas pétreas?	58
4. Conclusiones de una misión detectivesca	61
Imágenes	64
Bibliografía	123

1. *San José con el Niño*, una introducción al problema del estudio escultórico

En la historiografía sobre el arte virreinal ha habido un marcado olvido por los objetos de piedra. En realidad, son pocas las investigaciones que abordan la materialidad pétreo y si nos preguntamos por las razones de esta curiosa situación, es difícil fijar una causa. Sin embargo, en las tallas en piedra, la misma materia habla de un particular estado o deseo de la religiosidad: nos revela un objeto que estuvo diseñado para la posteridad, para una devoción que se mantuviera por generaciones y generaciones, de una devoción pensada para ser inamovible y duradera. Muchas veces asociada con los espacios arquitectónicos, se trata de una tipología que ha estado subsumida a su contexto de uso. Y es que las esculturas de bulto y los relieves en la arquitectura tienen funciones distintas y por lo tanto, se abordan de formas diferentes. En las portadas de las iglesias, lo que vemos son discursos de patrocinio y protección.

Con respecto a los problemas en torno al estudio de la escultura, ya Jorge Alberto Manrique en “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana” ubicó preguntas que resultan fundamentales para pensar dichas obras:

[...] en pintura es clara la mutua influencia entre los diversos talleres que trabajan en una misma ciudad en un tiempo. [...] ¿Por qué en la escultura dos talleres y maestros, en la misma ciudad, en el mismo tiempo, producen esculturas tan diversas uno del otro? [...] ¿Por qué no hubo en la Nueva España escultores “célebres”, como sí hubo pintores? [...] esculturas y relieves son muy comunes en las fachadas de las iglesias novohispanas. Pero ¿quiénes hacen esos relieves? ¿Escultores? ¿O bien los mismos canteros de las fachadas —a veces magníficas fachadas barrocas—? Parece indudable que en ocasiones uno y en ocasiones otros ¿Por qué esa ambivalencia?¹

Si bien han pasado más de 30 años desde que Manrique hiciera notar estas cuestiones, varias de ellas siguen sin resolverse. Vale la pena resaltar que, desde la publicación del artículo, sí que se han realizado múltiples estudios relacionados con la materialidad, entre ellos, el libro coordinado por Pedro Ángeles, Elsa Arroyo y Elisa Vargaslugo, *Historias del pincel. Pinturas y retablos del siglo XVI en Nueva España*, en donde se abordan pintores como Martín de Vos y Andrés de Concha, y *Materia Americana*, libro editado por Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, que se enfoca en el estudio de las producciones andinas e incaicas.²

¹ Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”, en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, ed. Gustavo Curiel (México: IIE, 1987), 17.

² Ángeles Jimenez, Pedro, Elsa Arroyo y Elisa Vargaslugo (coords.), *Historias del pincel. Pinturas y retablos del siglo XVI en Nueva España* (México: IIE-UNAM, 2020); y Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *Materia Americana* (Argentina: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2020).

No obstante a la variedad de textos sobre la materialidad del arte, específicamente en el caso de escultura exenta pétreo, los trabajos de investigación no han sido tan abundantes. Ahora, es sugerente y curioso que Manrique menciona la escultura pétreo asociada a la arquitectura, pero no dice nada sobre las imágenes de piedra policromada que tal vez se usaron en los interiores de las iglesias o en las capillas de devoción privada.

Así, con este trabajo pretendo ahondar el estudio de las esculturas pétreas planteando cuestiones desde sus huellas de manufactura y materiales constitutivos como eje de la discusión histórica. En específico, este trabajo de investigación tiene tres ejes: el primero gira en torno a la escultura en piedra de *San José con el Niño* [fig. 1], parte de la colección del Museo Nacional del Virreinato (MNV, para abreviar): ¿qué información podemos extraer de su iconografía en relación con su materialidad? ¿Cuál fue su función como escultura de bulto de piedra? ¿La escultura perteneció a algún nicho en una iglesia o era para el culto doméstico?

Por otra parte, el segundo eje está pensado desde la materialidad, ¿por qué no se ha abordado directamente? ¿Quiénes han hablado de objetos pétreos y qué han dicho de ellos? Y finalmente, y retomando la pregunta de Manrique, ¿quiénes, en la Nueva España, regulaban el trabajo de los escultores que trabajaban la piedra? Pero no solo en lo respectivo a la talla y el acabado de la pieza, sino incluso a su decoración, ¿cómo operaba el trabajo de la escultura policromada en piedra? ¿De quién eran las competencias? ¿Era acaso el mismo gremio de los carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros? ¿O era el de los albañiles y canteros? ¿Hasta qué punto se dividía el trabajo de la ornamentación con los pintores?

Ahora, la escultura de bulto de *San José con el Niño* [fig. 1], presenta varios retos: el primero de ellos, la falta de información (nada sorprendente, recordando que la escultura en piedra ha estado marginada del foco de atención). Este olvido por las piezas pétreas fue especialmente evidente (y alarmante) cuando solicité información de la pieza en el MNV, pues todo el personal se mostró muy confundido con respecto a la escultura del santo (o no la recordaban o no la conocían) y al hacerles saber que estaba en el catálogo digital de la página, se quedaron muy extrañados. Me comentaron que al parecer, en algún momento (indefinido), se había sacado la escultura de san José de la bodega para un registro de un supuesto catálogo (a pesar de que pregunté en varias ocasiones por el susodicho catálogo, no pudieron decirme con claridad cuál era) y que seguramente por eso se encontraba la imagen digitalizada. He de admitir que mi interés inicial en estudiar *San José con el Niño* fue más casualidad que un

verdadero deseo de profundizar en los conflictos relacionados al estudio de la escultura pétrea. La pieza fue de las primeras en aparecer en mi búsqueda de esculturas en el acervo digital del MNV y me llamó la atención la iconografía del santo: José está cargando al Niño, a diferencia de la mayoría de las representaciones que había visto anteriormente, donde José toma de la mano al Niño.

Ahora, continuando con los problemas de la escultura, de acuerdo con el registro del MNV, la pieza es un decomiso realizado por la Procuraduría General de la República (PGR) de la Casa de Antigüedades d'León, en la Ciudad de México. Se tiene la fecha de ingreso al museo (26 de octubre de 1970), pero no la del decomiso. Ahora, tratar de rastrear la noticia de la incautación resultó en un callejón sin salida pues no hay menciones en los periódicos de la época ni sobre la llegada de la pieza al museo, ni sobre la Casa de Antigüedades. Tampoco hay archivos de la Casa en el Registro Público de la Propiedad y Comercio, ni queda documentación del suceso en la PGR ni en los archivos del INAH. Otro de los problemas más significativos es que, si bien la escultura llegó a la colección del MNV por medio de la Casa de Antigüedades d'León de la Ciudad de México, no hay constancia del lugar de origen de la escultura.

En un primer momento pensé en iniciar una búsqueda en el AGN para tratar de localizar datos sobre la pieza o sobre la labor específica del gremio, sin embargo, de inmediato quedaron evidentes las razones que hacían imposible cualquier rastreo documental: 1) no hay información de la procedencia geográfica de la pieza, ni mucho menos del gremio que pudo haberla trabajado, ni por ende, de ningún contrato, y 2) ni siquiera es un hecho que dicho contrato exista. De acuerdo con Jorge Alberto Manrique, no es extraño que queden contratos y que las piezas referidas en ellos estén perdidas o viceversa, que queden las piezas sin sus respectivos contratos o incluso que haya relaciones escultor-obra falsas.³

Así pues, sin saber a ciencia cierta la historia de la escultura, es muy complicado afirmar el uso que se le dio y en dónde se encontraba. Por ello, el trabajo más plausible y que podía ofrecer datos e hipótesis sobre el contexto de producción y acerca de la función original de la escultura, debía partir del análisis directo de la pieza, es decir, construir una explicación con respecto al *San José* basada en lo que el mismo objeto puede decirnos. Este no es el primer caso en el que se investiga una obra con su historia desaparecida, ya Pablo Escalante y Aban Flores en “Yuxtaposición y préstamo, las estrategias del sincretismo en una pila bautismal de

³ Manrique, “Problemas y Enfoques”, 13-4.

barro. Nueva España siglo XVI”,⁴ presentaron el estudio de la pila bautismal a partir de lo que la pieza misma puede decirles (como la relación de los motivos decorativos de la pila con la tradición pictórica mexicana), y si bien una pila bautismal y una escultura de bulto redondo tienen poco en común, la metodología empleada por Escalante y Flores funciona como un modelo a seguir del estudio de objetos con sus historias faltantes.

De igual forma, otra de las inspiraciones metodológicas para esta tesis es el trabajo de Michael Baxandall en *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, ya que ejemplifica magistralmente cómo se pueden pensar las obras desde la materialidad (las esculturas de madera de tilo tienen particularidades tanto simbólicas —“En Alemania, el tilo, como otros árboles, era objeto de un interés mágico-religioso”⁵—, como derivadas de la misma estructura de la madera). En este sentido, pretendo estudiar la escultura de piedra desde lo que el mismo material puede revelarnos, tal como Baxandall lo hizo con las esculturas de tilo.

Si bien el enfoque en la materialidad en la tradición de la historia del arte no es nuevo (ya Baxandall y Wittkower lo plantearon),⁶ considero importante retornar a él, pues brinda información distinta, y usualmente pasada por alto, de una pieza, ya que el material continúa siendo visible a pesar de que se haya convertido en algo más. Sobre todo en el arte virreinal faltan más estudios respecto a la materialidad de los objetos, pero principalmente desde el aspecto metodológico de la cultura material.

El material necesariamente significa algo para el espectador-usuario que mira y condiciona de un modo particular el tipo de relación y de comprensión que se hará la persona de la cosa vista. En el caso de la escultura, además de la visualidad, también son importantes los efectos de la dimensión táctil y su tridimensionalidad. Y sobre todo, porque se parte de una realidad: en todos los repositorios y acervos del país, tanto públicos como privados, se conservan una enorme cantidad de objetos del pasado de los cuales no tenemos datos de su contexto de producción. Es justamente la obra misma la que permitiría cualquier intento de explicación que conduzca a su correcta catalogación y, muy posiblemente, a una valoración contemporánea que contribuya con los planes de preservación de las colecciones a las que

⁴ Pablo Escalante Gonzalbo y Aban Flores Morán, “Yuxtaposición y préstamo, las estrategias del sincretismo en una pila bautismal de barro. Nueva España siglo XVI”, en *México: 500 años. Descubrimiento, Conquista y Mestizaje*, coord. Guillermo Correa Lonche (México: Secretaría de Cultura/ INAH/ ENAH, 2021), 289-310.

⁵ “In Germany the lime, like some other trees, was an object of magico-religious interest”. La traducción es mía. En Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (Londres: Yale University Press, 1980), 31.

⁶ El texto de Baxandall al que hago referencia es *The Limewood Sculptors*; y Rudolf Wittkower, *La escultura. Procesos y principios* (Madrid: Alianza, 2007), 13-5.

pertenece. Así pues y sin más preámbulos, con este estudio pretendo, en primer lugar, llamar la atención sobre un tema marginalizado (tanto la escultura en piedra como la materialidad) y en segundo, buscar estrategias factibles para el análisis de las obras pétreas, que como el *San José*, tienen historias extraviadas.

La imagen

La obra que me he dedicado a estudiar para esta tesis es una escultura de piedra que nos presenta a un hombre joven de pie, en un ligero contraposto y *descalzo*,⁷ sobre una base del mismo material que ha perdido ya su policromía. Está cubierto por una túnica talar verde y manto ocre; acuna en sus brazos a un bebé desnudo, quien se encuentra acostado sobre un manto blanco, con una tela del mismo color cubriendo su entrepierna. A pesar de que a la escultura no parece faltarle el característico báculo, por la vestimenta es evidente que estamos frente a una imagen de san José con el Niño [fig. 1].

Desde que la escultura llegó al MNV el 26 de octubre de 1970 ha permanecido en la bodega y sólo ha sido sacada de su lugar designado dentro del acervo una única vez para el registro de obra de un catálogo, no obstante, el personal del MNV no pudo decir cuál. Como mencioné anteriormente, de acuerdo con la información del MNV, la pieza es un decomiso que realizó la PGR a la Casa de Antigüedades d'León, en la Ciudad de México. Lamentablemente, no hay registros en existencia ni de la Casa ni del momento y motivo de la incautación por lo que no podemos saber si en la tienda de antigüedades había alguna mención sobre el sitio de manufactura del santo. De igual manera, tampoco hay información que permita saber si la obra fue la única pieza decomisada de la Casa que haya llegado al MNV.

La escultura de bulto mide 55.5 centímetros de alto por 27.5 centímetros de ancho y pesa alrededor de 15 a 20 kilos. Siguiendo la información disponible en la página digital del MNV,⁸ fue tallada en el siglo XVIII. Con respecto a su manufactura, parece tratarse de una sola roca ígnea volcánica, probablemente chiluca o toba gris. Esta pieza resalta particularmente de la colección de piedras esculpidas del MNV por varias razones [figs. 2a-j]: 1) por la calidad de la talla: es evidente que este *San José con el Niño*, fue realizado por un maestro del oficio (¿cantero o escultor?) que dio especial atención a los rostros de padre e hijo, 2) por el tamaño: mientras que las demás rocas son de alrededor de metro y medio de

⁷ Vale la pena mencionar que las imágenes del santo patriarca descalzo son verdaderamente escasas.

⁸ A pesar de que en varias ocasiones desde que inicié esta tesis he intentado acceder a la colección digital del Museo Nacional del Virreinato desde varios servidores (Safari, Google, Firefox, entre otros), la página o reporta que tiene un problema, o no me permite visualizar las piezas digitalizadas.

altura, el *San José* es mediano (hay también tres piezas pequeñas [figs. 2f-h] dentro del acervo) y 3) porque es una roca policromada (aunque el *Santo Domingo de Guzmán* [fig. 2j] aún tiene restos de policromía, es mínima y muy difícil de identificar a simple vista).⁹

La obra nos muestra una escena muy íntima: en ella, vemos a san José, cargando en sus brazos a su hijo [fig. 1]. Llama la atención, que san José no hace en ningún momento contacto directo con la piel desnuda del Niño, pues toda conexión de su parte está mediada ya sea por la manta que actúa como escudo de la carne del infante, o por la misma túnica de José. Resulta muy evidente la intención del escultor de separar al Niño de José, pues la manta es visualmente muy rígida y gruesa, a diferencia del resto del tratado de las telas. Por el contrario, Jesús sí toca a su padre: su manita izquierda se alza para acariciar la barba del santo. Incluso, el patriarca tiene la cabeza ligeramente ladeada hacia la mano del Salvador, ya sea facilitando o disfrutando del contacto con su hijo.

Ya Jacqueline Jung, por medio de un estudio comparativo entre las esculturas de la Piedad medievales y la de Miguel Ángel del mismo tipo iconográfico, resalta que a diferencia de sus predecesoras, la María del renacentista italiano no establece contacto directo con su hijo. Esta separación táctil, en palabras de la autora:

le da al cuerpo de Cristo la categorización de una imagen devocional en sí misma, para ser vista en silenciosa adoración. Los espectadores están orillados a unirse a María, no en un diálogo con Cristo, sino en lo que Wölfflin llama un “monólogo mudo de angustia”—una

⁹ Jorge René González Marmolejo afirma que: “Establecer un museo de gran calado en el antiguo colegio jesuita obligó a las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia a proponer nuevas políticas para formar las colecciones que dieran viabilidad al discurso museológico que se debía presentar” (González, *De la opulencia a la precariedad. La historia del ex colegio jesuita de San Francisco Tepotzotlán, 1777-1950* (México: INAH, 2017), 337), es por ello que la colección del MNV se nutre de muchas ramas 1) el acervo de origen, es decir, las piezas que ya se encontraban en el recinto antes de inaugurarse el Museo en 1964 (este acervo se conforma, a su vez, de varios lugares: pintura, escultura, mobiliario y libros del Colegio y Casa de Probación de Tepotzotlán, del Colegio Seminario y del Colegio de San Francisco Javier de Tepotzotlán —estas piezas eran parte del Museo Colonial, antecedente del actual museo—); 2) de los Museos Nacional de Antropología, Nacional de Historia, de Arte Religioso, de la Zona Arqueológica de Teotihuacán, del Histórico de Churubusco y de Charrería; 3) de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia; 4) de objetos rescatados por el Departamento de Salvamento Arqueológico del INAH en excavaciones en el centro histórico de la Ciudad de México; 5) del Departamento del Dominio Público de la Secretaría del Patrimonio Nacional; 6) de piezas decomisadas por la Procuraduría General de la República (PGR) y 7) de piezas donadas por particulares. En González, *De la opulencia a la precariedad*, 323-38.

forma de *kontemplative Versenkung* [contemplación inmersiva] que es, por toda la suntuosidad de esta obra [la Piedad], estrictamente intocable.¹⁰

No obstante a la ausencia del tacto, María evidencia la conexión con Cristo mediante su mirada, mientras que con sus manos *presenta al cuerpo de Cristo como objeto sagrado* ante un público piadoso destinado únicamente a *ser testigo* de la escena. Ahora, regresando a la escultura de san José, en un primer momento, y tal vez por lo tierno e íntimo de la escena, podría deducirse que el santo y su hijo se miran entre ellos. Pero al examinar más de cerca el tallado de los párpados [fig. 3a-b], esto no necesariamente es así. San José mira hacia abajo, pero más que a su hijo, pareciera que a quien ve es al devoto, quizá en una invitación a *contemplar* y formar parte del cariño que el santo le ofrece tanto a su Hijo putativo, como a sus hijos adoptivos, los fieles; mientras que el Niño tiene la vista hacia el cielo.¹¹

En cuanto a la policromía, es muy evidente que la pieza ha pasado por varios repintes (posiblemente durante los siglos XIX y XX), pues los rostros de san José y del Niño parecen tener un acabado completamente diferente.¹² Mientras que el infante tiene un tono homogéneo en un terminado brillante tanto en la cara como en todo el cuerpo (no es extraño que el Niño sea el más repintado, pues la posición horizontal en la que se encuentra lo vulnera a las condiciones geográficas-climáticas, es decir, al deterioro y por ende, al repinte), en su padre se ve claramente un tono rosado en las mejillas, en la nariz y en los labios [fig. 4], muy propio de las encarnaciones mate del siglo XVIII ¿podría ser que la pintura del rostro de

¹⁰ “This distancing gives Christ’s body the character of a devotional image itself, to be gazed at in quiet adoration. Viewers are compelled to join Mary not in a dialogue with Christ but in what Wölflin called a “mute monologue of anguish”—a form of *kontemplative Versenkung* that, for all this work’s sumptuousness, is strictly hands-off”. En Jacqueline E. Jung, “The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination”, en *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art History*, ed. Colum Hourihane (Princeton: Index of Christian Art, 2010), 228. La traducción y las cursivas son mías. El término *kontemplative Versenkung* Jung lo retoma de Heinrich Wölflin, *Classic Art: An Introduction to the Renaissance*, 5ta ed. (Londres: Phaidon, 1994), 41; y de Erwin Panofsky, “*Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmanns’ und der ‘Maria Mediatrix’*”, en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag* (Leipzig: Verlag von V. A. Seemann, 1927), 261-308.

¹¹ El estudio de Hugo Armando Félix sobre una imagen pictórica de la ternura josefina propone que la mirada baja del santo es una “expresión de su profundo respeto y obediencia a los designios divinos”, y aunque no es posible omitir esta otra interpretación, considero que la susodicha obra no presenta ambivalencias con respecto a qué mira el santo, como sí lo hace la escultura de este estudio. En Félix, “San José con el Niño Jesús”, en *Pintura virreinal en Michoacán*, eds. Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix, vol. II (México, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2018), 125.

¹² Ya desde Cennini, el tratado para las pieles estaba bien definido: se usarían colores más claros y rosados para las mujeres, jóvenes y niños y más oscuros y tostados para pieles masculinas, ancianas o muertas. Asimismo, “las frescuras y roseolas” se realizaban con carmín hasta el final. En María José González López, *Conservación y restauración de encarnaciones policromas. Praxis ejecutiva e intervención en escultura policromada en madera* (Madrid: Síntesis, 2020), 37; María José González López, “Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo”, en *Las encarnaciones de la escultura policromada*, coord. Stephanie De Roemer (Madrid: ICOM-CC/ GEIIC, 2015), 273-300; sobre el tratado de pintura, ver Francisco Pacheco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, libro I, cap. I “Que cosa sea Pintura y como es Arte Liberal i su definicion i explicacion” (Sevilla: Simón Faxardo, 1649).

san José es la original? Sólo el análisis químico de los pigmentos podría darnos una respuesta definitiva.

Los restos de policromía original no sólo se limitan al rostro del santo, pues tras el análisis visual de la escultura, se alcanzan a notar en los siguientes puntos:

1. Hay al menos dos tonos de verde en la túnica del santo en algunas zonas poco visibles, como en el cuello de la túnica y en el pecho, alrededor de la pierna izquierda del Niño [figs. 5a-b].
2. En la parte inferior del manto del infante, son notorias las variaciones azuladas/verdosas en los pliegues de la tela [fig. 5c].
3. En el borde de la manita izquierda del Niño [fig. 5d] (la que está tocando la barba de su padre), se nota un tono más rosado.

Estas variaciones de tono es posible que indiquen el cuidado y el interés del pintor por presentar una escultura de calidad, acorde con los principios de aplicación del colorido, con sus medias tintas y modelado de luces, tal como quedaba señalado desde las primeras ordenanzas de la pintura en Nueva España de 1557.¹³

Otro aspecto a resaltar es que, si bien toda la escultura sufre de notables erosiones en la capa pictórica, en los pies esta capa ha desaparecido por completo.¹⁴ Aquí hay dos alternativas: 1) la escultura, ya fuera pensada para un espacio privado o público, estuvo colocada en un lugar accesible al tacto de los fieles, quienes, con el roce (ya sea de las manos o por medio de los besos), erosionaron la capa pictórica en los pies del santo; 2) y más probablemente: la escultura estuvo expuesta a la humedad (bien pudo ser directa o por capilaridad) ya sea en un nicho en la intemperie o en alguna bodega y como consecuencia, la capa pictórica de la base con el agua se diluyó hasta desaparecer. Ya sea por la acción de los fieles o por las condiciones de humedad en bodegas o en la intemperie, es un hecho que la capa pictórica, ya

¹³ Liliana Skipwith, "Ordenanzas de 1557- transcripción", Ordenanzas del gremio de pintores y doradores novohispano, 7 de junio de 2016, <https://ordenanzasdearte.wordpress.com/2016/06/07/ordenanzas-de-1557-transcripcion/>.

¹⁴ Jung menciona que los pies de los Niños Dios de las esculturas medievales tendían a ser representados liberados del restringimiento que pudieran tener las telas sobre ellos y nos comparte la anécdota milagrosa de la hermana Ana de Constanza en el convento de Katharinenthal: caminando frente a la escultura de la Virgen con el Niño, tomó el pie del infante y sintió cómo este se transformó en un pie de carne y hueso. Jung resalta que:

In its very matter-of-fact-ness, this account reveals that the touching of sculptures was an expected part of devotions, and suggests that the sense of touch, no less than spiritual vision, could be cultivated and sensitized through the process. Often this sort of haptic animation was an end in itself, but it could also form the starting point for larger revelations (Jung, "The Tactile and the Visionary", 232).

Así pues, poder tocar tanto como ver la imagen y su materialidad terminaron por ser aspectos que afianzaban la práctica devocional.

no está. Seguramente, la pieza también estuvo cercana a un muro o en un nicho ya que la talla en la parte trasera de la pieza es bastante simple en comparación a la parte frontal, tanto así que el cabello y la túnica de san José nada más están sugeridos, a diferencia del frente, en donde se ven muy marcadas las ondulaciones del pelo y del manto [figs. 6a-b].

Vale la pena rescatar que, de acuerdo con el texto de Josefina Schenke,

Si estas esculturas exhibidas en los espacios públicos eran, por lo general, de tamaño casi natural —[...] el realismo estaba puesto al servicio de la fe—, en el espacio de lo más íntimo, las figuras veneradas eran de pequeño formato. Podría especularse, como hipótesis, que la verosimilitud no era un objetivo central de la imaginería de tamaño reducido. Desde un punto de vista meramente práctico y funcional, esto podría deberse a que la escultura no debía ser vista a gran distancia, como era el caso para las imágenes dispuestas en iglesias o protagonistas de procesiones. Por otra parte, sería imposible por razones de espacio y costo venerar una imagen de tamaño natural en un espacio doméstico.¹⁵

Así pues, la escultura de *San José*, por su pequeño formato, probablemente estuvo relacionada al culto privado, más que al entorno eclesiástico.

Y ahora, mencionado ya en qué estado de conservación de la pieza, en algunas zonas en donde se ha perdido la pintura es posible notar el grueso conjunto ya sea de las bases preparatorias o de las pastas aplicadas con motivo de la reparación y repinte de la escultura. En la rodilla derecha del Niño es fácilmente apreciable el milímetro de grueso de estas capas [fig. 7a] y aunque no se hizo un análisis químico de la composición de la policromía y de las áreas repintadas, con lo cual se podrían “desmenuzar” las distintas capas que conforman la pieza, a corta distancia de observación es posible ver el deterioro de la superficie.

De igual forma, en las manos de san José [fig. 5c], así como en un fragmento despostillado del borde de su manto [fig. 7b] se alcanzan a identificar restos de pigmento rojo, que si fuera una capa de bol, eso significaría que la pieza estuvo estofada; asimismo, en toda la túnica de san José se ve que la capa inmediatamente anterior a la pintura verde es de color ocre/amarillo.

También en algunas zonas de marcada entretalla se ven claramente pastas blancas-amarillas ¿puede ser esto un estuco de cal (carbonato de calcio) [fig. 8]? Recordemos que este fue el material predilecto para los objetos a la intemperie, además de que se requería de una preparación que alisara la superficie porosa de la piedra y unificara el tono para que la

¹⁵ Josefina Schenke e Isabel Cruz de Amenábar, *En nombre de los santos: Imaginería virreinal y devoción privada* (Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018), 10.

aplicación de la pintura fuera posible, en el caso de la cal, el tono que quedaría sería blanco. En palabras de Wright Carr:

En la Nueva España era usual aplanar los elementos pétreos con mortero de cal y arena [...] se aplicaban finos enlucidos de cal, en la forma de aplanados delgados, o bien lechadas de cal. [...] La capa final tenía la función, especialmente en exteriores, de proteger la piedra de los deterioros causados por agentes ambientales nocivos.¹⁶

Aquí vale la pena resaltar que, debido a que la escultura es de piedra, cabe la posibilidad de que esta no estuviera policromada desde su origen, pues las tallas en dicho material corresponden más al uso exterior en donde la capa pictórica desaparecería muy pronto. Ahora, si la escultura estuvo pensada para estar a la intemperie y después se le dio otro uso y se policromó o bien, estuvo pintada desde el principio, no altera su colorida realidad.

El último aspecto a mencionar es que en la cabeza de san José hay una pequeña hendidura, de aproximadamente 6 mm de diámetro [fig. 9]. Este orificio estaba destinado para insertar una aureola o una corona, probablemente metálica (¿plata, tal vez?), ahora extraviada.

La ternura

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) se destacó en la reproducción del nuevo modelo del joven santo, que además, ya desde el siglo XII comenzaba a hacer sus primeras apariciones individuales.¹⁷ A pesar de que a España llegaron los modelos de Flandes de san José como un hombre viejo, el maestro sevillano lo presentó con el aspecto que tratadistas como Pacheco e Interián de Ayala proponían: ni tan desaliñado, ni tan arreglado, de alrededor de 40 años ya que era una “edad robusta y varonil”,¹⁸ no excesivamente festivo, de cabello largo y con

¹⁶ David Charles Wright Carr, “Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX”, en *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: IIE-UNAM, 1988), 144-8. Cita recuperada de Haydeé Orea Magaña, “La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (México) y su reintegración pictórica: una intervención polémica”, *Intervención (México DF)* 5, núm. 9 (2014): 42. Recuperado el 31 de marzo de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2014000100005&lng=es&tlng=es.

¹⁷ La investigación de Sandra de Arriba Cantero menciona que:

el ejemplo más temprano [de la iconografía josefina de “la ternura”] localizado en España data del siglo XV. Se trata de una tabla conservada en la Societat Arqueològica Lul·liana (Palma de Mallorca) y que ocupaba uno de los gabletes que festoneaban la parte superior de un retablo gótico. Teniendo en cuenta que el auge de esta tipología no tiene lugar hasta bien entrado el siglo XVI, estaríamos ante un caso aislado que habría que considerar como la representación “sesgada” de una escena de desarrollo más amplio, por ejemplo una de esas natividades góticas donde sí era frecuente encontrar a San José recibiendo al Niño de manos de su esposa para ayudar a fajarlo (retablo de Grabow, Iglesia de San Pedro de Hamburgo, siglo XV) (Arriba Cantero, “San José”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* V, núm. 10 (2013): 64. e-ISSN: 2254-853X).

¹⁸ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano: y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas. Dividido en ocho libros; con un apendice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la historia eclesiástica*, vol. 5, De las pinturas, é imagenes de los Santos, cuyas Festividades se celebran en los tres primeros meses del año (Madrid, 1782), capítulo X,

barba; así como “de cuerpo entero, vestido con túnica y manto marrón, y apoyado en la vara florida, mientras guía de la mano al Niño Jesús, con una pequeña cruz premonitoria de su muerte, en su peregrinaje”.¹⁹

Tal como comenta Charlene Villaseñor en *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*, que san José tome al Niño de su mano izquierda (la mano derecha está reservada para la Virgen) hace una evidente referencia al papel de guía del padre; además de que este tipo iconográfico estuvo profundamente ligado con el del Ángel Guardián, quien guía y protege a sus devotos. Villaseñor también nos dice que: “En los textos josefinos del siglo XVIII se explicaba que José no sólo era el guía y protector de Cristo, sino que, por extensión, también lo era de los católicos”.²⁰

No es casualidad que fuera el mismo Murillo y la escuela sevillana quienes introdujeron el otro tipo representativo de san José, mucho más tierno, en donde el Niño semidesnudo es sostenido en brazos por su padre putativo [figs. 10a-c], que guarda más parecido con las imágenes marianas de la Eleuza que las representaciones más usuales del santo con el Salvador. Al respecto, Villaseñor menciona que conforme las imágenes del José “de la ternura” comenzaron a ser más populares, las representaciones de la Eleuza disminuyeron, y más bien, a la Virgen se le representaba en su advocación de Inmaculada Concepción. Siguiendo el argumento de Charlene Villaseñor, no es aleatorio que al santo patrono se le haya asociado con María en su cualidad de Madre de Dios de una manera tan evidente, pues tanto los pintores españoles como los novohispanos, pretendían otorgarle a san José el mismo estatus que el que tenía su Esposa, de ahí la razón por la que lo pintaban emulando los tipos marianos.²¹

De igual manera, Villaseñor nos recuerda una cita de 1597 de Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, perteneciente a la orden de los Carmelitas Descalzos y uno de los josefitas

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas--0/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>; y Francisco Pacheco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, libro III, cap. XII “En el que se prosiguen las advertencias a las pinturas de las istorias sagradas” (Sevilla: Simón Faxardo, 1649).

¹⁹ Francisco Montes González, “La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla”, *Atrio*, núm. 15-6 (2009-10): 179. <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/422/atricio-15-16-paternidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>; sobre el Niño sosteniendo los artefactos de la Pasión, ver Charlene Villaseñor Black, *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2006), 93.

²⁰ “Seventeenth-century Josephine texts further explained that not only was Joseph the guide and protector of Christ, but also that he was by extension the guide of the Catholic worshiper.” Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 96-7.

²¹ Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 34-5 y 100.

más destacados: “Y tengo por muy cierto que si se pusiese todo el amor que los padres canales han tenido a sus hijos en una balanza y en otra sólo el amor de José a Jesús, se hallaría ser mayor el amor de José”.²² Fray Jerónimo recalcó que, entre las responsabilidades del santo patriarca, se incluían no sólo las de proveer y proteger a su Hijo, sino también cargarlo en sus brazos. Sobre este punto, Villaseñor nos dice que: “Bajo la autoridad de Gracián y otros, las imágenes de san José cargando a Cristo Niño se convirtieron en potentes significantes de la paternidad terrenal de José”.²³

Esta tierna gestualidad, evidentemente tiene la intención de mover a la piedad al devoto, por lo que no es de extrañar que Francisco Montes mencione que, a pesar que ambos modelos (el del patriarca como protector del Hijo y el José con el Niño en brazos) llegaron a Nueva España por medio de grabados, la iconografía del José “de la ternura” rápidamente se convirtió en el esquema predilecto de representación josefina, que iba aumentando su demanda tras la proclamación del patronato del santo.²⁴

Vale la pena realizar aquí un comentario sobre el modelo específico de “la ternura” de este estudio: el del Niño que le acaricia la barbilla a san José. Como ya mencioné, las imágenes de la ternura provienen de modelos marianos, y que Jesús le toque la barba a su padre no es una excepción. Los modelos españoles más antiguos de este tema datan del siglo XIII, y tras la popularidad de la *devotio moderna* y textos franciscanos como *Meditaciones sobre la Vida de Cristo*, en los siglos XIV y XV las pinturas de la Virgen de la ternura fueron muy apreciadas. Para el siglo XVIII san José adoptó la pose de la Virgen en donde Jesús le acariciaba la barbilla a su madre, y poco a poco, con la fama del modelo josefino, las imágenes marianas

²² Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, *Josefina. Excelencias de San José Esposo de la Virgen María* [1597] (Madrid: Apostolado de la Prensa, 1944), 62. Cita recuperada de Villaseñor, *Creating the cult of St. Joseph*, 89.

²³ “On the authority of Gracián and others, images of St. Joseph holding the Christ Child were to become potent signifiers of Joseph’s earthly fatherhood of Christ”. Villaseñor, *Creating the cult of St. Joseph*, 89. La traducción es mía.

²⁴ Charlene Villaseñor nos dice que hubieron varios prototipos tanto españoles como novohispanos en donde se mostraba al santo en su cualidad de padre, ya fuera cargando al Niño, tomándolo de la mano, abrazándolo, besando su mano, o al contrario, el Niño abrazando a su padre, apoyando su cabeza en su pecho, entre otros. Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 16-17 y 101.

De acuerdo con Montes, Benito Navarrete en *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* hace un mapeo de una de las estampas que pudo haber sido inspiración de Murillo. Se trata del grabado de Adam Elsheimer que presenta el modelo de san José tomando de la mano al Niño. En Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 179; y Benito Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 260-1.

de este estilo fueron haciéndose mucho menos abundantes en las obras españolas y novohispanas.²⁵

Ahora, uno de los ejemplos más antiguos novohispanos del tierno prototipo fue firmado por Juan Correa en 1685.²⁶ Dentro de estos primeros novohispanos en representar al san José “de la ternura” se encuentran también Cristóbal de Villalpando [fig. 11],²⁷ Nicolás Rodríguez Juárez (la obra forma parte de la fundación nicaragüense Ortiz Gurdian, y lamentablemente no hay fotografías ni digitalizaciones de ella) y José de Ibarra, quien realizó un cobre, pareja de la Virgen de Belén y un interesante cuadro de donantes con el santo en su cualidad de padre amoroso [figs. 12a-b].²⁸

Con respecto a los aspectos técnicos de las obras, Paula Mues sostiene que “es evidente que tomaron [Rodríguez Juárez e Ibarra] de éste [Murillo] algunas pautas, plasmadas en la idealización de los rostros, el uso de los colores más claros, pastel y las pinceladas más sueltas”.²⁹

Otras de las figuras más influyentes en la popularización de este prototipo mucho más “humanizado”³⁰ fueron Miguel Cabrera [fig. 13a-b], quien era un gran conocedor de la vida del patriarca,³¹ y Juan Patricio Morlete [figs. 14a-b]. De éste último llama particularmente la

²⁵ Villaseñor recalca que la representación del santo patriarca en las actitudes maternas de la Virgen funcionó particularmente bien en Nueva España. Debido a que en el México prehispánico el género no tenía reglas tan estrictas como en el Viejo Mundo, la feminización de los rasgos de José no causó mayor conflicto. Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 101.

²⁶ Juan de Vargas González y su esposa, Ángela Paris Ramírez, donaron las pinturas de san José y san Juan Bautista a la ermita de la Virgen de la Oliva en Vejer de la Frontera, Cádiz. En Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 179.

²⁷ El óleo de Villalpando resulta un tanto peculiar, pues si bien el esquema de representación de “la ternura” se mantiene (san José cargando a su hijo), Jesús está reconociendo la sacralidad de su padre y le está dando la bendición con la mano derecha. El cuadro fue un encargo realizado por el Colegio Carmelita de San Ángel, quienes además, también pidieron cuadros para la Sacristía y el Colegio. ¿Por qué el Niño le da la bendición a su padre, si es que la iconografía justamente pretende acercarnos a la cotidianidad, a la dulzura? Considerando que el cuadro fue pintado a finales del siglo XVII, puede ser que, al introducir un tema tan cercano en un personaje que habitualmente se representaba de otras formas, Villalpando, al agregar la bendición, estaba recalcando la naturaleza divina del Salvador.

²⁸ Los donantes son los esposos José Joaristi y María Dionisia Fernández de Liz, corregidores de Zacatecas. José y María fueron mecenas para distintas órdenes religiosas, entre ellas, la de Propaganda Fide, y puede ser que esto haya influido para la elección iconográfica del santo. En “San José y el Niño Jesús con donantes”, Mediateca INAH, (s.f.), consultada el 15 de julio de 2022, http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3516.

²⁹ Paula Mues Orts, *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura* (México: CONACULTA, 2001), 16-7.

³⁰ Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 179.

³¹ Según nos relata Montes, en el inventario publicado por Guillermo Tovar de Teresa en 1995 se registraron varios libros que el pintor novohispano poseía sobre la vida del santo, entre ellos: *Excelencia del Señor San Joseph*, *El corazón del Señor San Joseph*, y *Devoción al Señor San Joseph*. Montes sugiere ver Tovar, *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial* (México: Espejo de Obsidiana Ediciones, 1995); y Montes, “La paternidad divina hecha hombre”:180.

atención la pintura de 1765 [fig. 14a], pues tiene el mismo esquema del niño dormido en brazos de su padre que el cuadro de *San José con el Niño* del Museo Regional de Guanajuato [fig. 15], en la Alhóndiga de Granaditas. El cuadro del Museo Regional de Guanajuato no está fechado y es anónimo, por lo que no es posible realizar suposiciones con respecto a que alguno de los pintores (Morlete o el anónimo) haya visto el cuadro del otro. Sin embargo, queda claro que el modelo iconográfico era ya bastante conocido si al menos dos pintores decidieron representar al santo bajo el mismo tipo. Asimismo, es evidente que los modelos de los artistas de renombre que seguían a los tratadistas influyeron en la producción de las piezas de devoción privada provenientes de talleres anónimos.

Ahora, en la generación posterior a Cabrera, los pintores que se destacaron en la representación del santo “de la ternura” fueron José de Páez [fig. 16a-b] (es evidente que, en ambas obras, Páez continuó con el estilo de las obras de Cabrera [figs. 13a-b]), José de Alcívar [fig. 17a-c], quien fue uno de los miembros fundadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y su alumno, Andrés López [fig. 18]. En general, las obras de López tienden a asemejarse a las de su maestro (Alcívar), pero, en particular la escena de *San José*, tal como la obra de Páez, recuerda mucho más a las pinturas de Cabrera.

Otra de las pinturas dieciochescas de la Nueva España del tema de san José “de la ternura” de las que se conoce el autor es la de Andrés de Mazariegos [fig. 19]. Mazariegos fue un pintor chiapaneco quien realizó varios lienzos para el retablo de la catedral de San Cristóbal de las Casas, pero aún siendo uno de los artistas principales de la ciudad, no ha estado en el foco del estudio sobre el arte virreinal, por lo que poco se sabe de las condiciones que rodearon al *San José con el Niño* de su autoría.³²

Ahora, ¿es en verdad sorprendente que haya sido la iconografía de san José “de la ternura” la imagen que causó tanto furor entre los fieles novohispanos en el siglo XVIII? Considerando que la población ya había sido evangelizada, la tierna imagen probablemente evocaba una forma distinta de la práctica religiosa, hablaba de una devoción cercana e íntima, que sólo podía alcanzarse, justamente, por medio de *la ternura*: san José ya no era más un hombre al lado del Hijo de Dios, sino que se *convirtió en un padre* que acunaba a *su* hijo.³³ No hay

³² Andrés Aubry, “Los retablos barrocos de Chiapas”, en *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, coord. Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas (México: UNICACH, 1996), 409-31.

³³ Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 186.

dinámicas de poder, ni de distancia, ni de bendición, sólo se le muestra él como el modelo ideal de un padre amoroso. Sobre este aspecto, Villaseñor nos dice que:

De hecho, los teólogos interpretaron a san José cargando Cristo como una prueba de su amor paternal. En un sermón del siglo diecisiete, el padre Joseph de Barcia y Zambrana le pidió a su audiencia que considerara: “Quantas vezes (medita el devotissimo Gracian) *le traia en sus brazos, cantando cantarcicos*, acallabale si llorava, brazavale para que se durmiese, gorgeabale, regalabale y davale dices como à niño?” De acuerdo con una vida del santo [relatada por Antonio Joseph de Pastrana], la escena demostraba la ayuda que brindaba José en el hogar:

El felicissimo Esposo Joseph, no solo gozaba de los sabores, y caricias del Niño Dios, como testigo de vista de los que tenian Hijo, y Madre Sanctissimo; pero tambien fue digno de recibirlos del mesmo Jesvs inmediatamente, porque muchas vezes se le ponía la Divina Señora en sus brazos, quando era necesario hazer ella alguna obra, en que no le pudiesse tender con sigio, como aderezar la comida, componer las fajas del Niño, y barrer la casa. En estas ocasiones le tenia S. Joseph, y siempre sentia efectos divinos en su alma, y exteriormente el mismo Niño Jesvs le mostraba agradable semblante, y se inclinaba en el pecho del Sancto, y con el peso, y Magestad de Rey le haria algunas caricias, con demonstracion de afecto, como suelen los demàs infantes con los demàs Padres.³⁴

Ahora, Villaseñor también nos comenta que las imágenes del santo en su cualidad de padre, si bien no tienen evidencias de poderes políticos dentro de ellas, no están exentas de ellos. Los sermones del siglo XVII y XVIII con frecuencia recalcan la importancia de que fuera el padre quien se encargara de la crianza de los niños y no la madre. En Nueva España, la figura del hombre como un padre nutricional no sólo se reflejó en san José, sino que muchos otros santos fueron representados de la misma manera. ¿Por qué de pronto se impulsó la figura de este padre presente y protector? Según Villaseñor, la presencia masculina en el hogar respondía directamente a que, durante los siglos anteriores, el poder de las mujeres en la sociedad medieval había ido en aumento (esto se puede ver reflejado en la cantidad de santas

³⁴ “In fact, theologians interpreted St. Joseph carrying Christ as proof of his paternal love. In a seventeenth-century sermon on the topic, the preacher Joseph de Barcia y Zambrana asked his audience to consider “How many times...did Joseph carry Christ in his arms, singing lullabies, quieting Him if he cried, rocking Him so that He would sleep, cooing to Him, and giving Him little gifts and trinkets?” (Joseph Barcia y Zambrana, *Despertador christiano santoral de varios sermones de Santos, de Anniversarios, de Animas, y Honras, en orden à excitar en los fieles la devocion de los Santos, y la imitacion de sus virtudes. Que dedica al gloriosissimo patriarca Señor San Joseph, Padre, en la opinion de Jesu-Christo S.N. Esposo verdadero de Maria Santissima y Patrono Vniversal de los Christianos* (Madrid, 1696), 117. Las cursivas son originales del texto) According to one life of the saint, the scene demonstrated Joseph’s helpfulness in the home: “[M]any times the Divine Wife put Christ in Joseph’s arms, when it was necessary to do some task...such as cook the food, prepare the diapers, or sweep the house. On these occasions, St. Joseph held the Child...and the Child Jesus always looked happy, and He inclined His head on the Saint’s chest, and...caressed him with great feeling, as other infants are accustomed to do to their fathers.” (Antonio Joseph de Pastrana, *Empeños del poder, y amor de Dios, en la admirable, y prodigiosa vida del sanctissimo patriarca Joseph, esposo de la madre de Dios* (Madrid: Viuda de Don Francisco Nieto, 1969), 242)”. En Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 100. La traducción es mía.

y místicas que aparecieron).³⁵ No obstante, si se logró el cometido de restarle presencia a la mujer en los hogares o no no está muy claro.

No está demás resaltar que si bien las estampas, grabados y pinturas bidimensionales fueron un recurso que acercó a los fieles a la tierna imagen, las esculturas de bulto de culto privado que se podían tocar impulsaron distintas formas de devoción, de mayor cercanía y cariño. Aquí vale la pena regresar a la escultura de este trabajo, pues es curioso que la imagen del santo patriarca se presenta sin su báculo. De acuerdo con Sandra de Arriba Cantero:

[La] presencia [del báculo o vara de san José] ha estado ligada a la iconografía josefina de manera constante. Durante la época medieval fue síntoma de la vejez de José, pero al mismo tiempo se explicaba por una base apócrifa según la cual constituyó el medio por el que Dios lo escoge para ser esposo de la Virgen. Lo único que varía, según versiones, es la forma en que lo hizo y mientras unos hablan de una paloma que salió de ella, otros afirman que de la vara brotaron flores. Respecto a qué fue lo que brotó de la vara, no parece distinguirse ningún tipo concreto de flor, pero conforme se vaya aceptando la castidad de José, se escogerán ciertas flores blancas secularmente ligadas a la idea de virginidad, especialmente el lirio. Incluso a veces se produce una “estilización” del mismo en forma de flor de lis [...]. Otras veces, la vara no toma una apariencia de flores, sino de hojas [...]. En ocasiones, el propio báculo sirve para llevar al hombro un hatillo o una calabaza a modo de cantimplora, atributos también del peregrino José [...]. Otras veces la lleva atada a su cinturón, sirviéndose de ella en el descanso en la huida a Egipto [...].³⁶

Considerando que la vara del santo es un símbolo directo de su potestad, parece aún más evidente la intención del maestro quien creó la escultura de este ensayo por presentar la imagen del padre con su hijo y no al *divino y poderoso patriarca de la Iglesia*.

Ahora, de acuerdo con la Fundación Pintor Julio Visconti, el medio más popularizado para la reproducción de “la ternura”, más que la escultura, fue el de la pintura.³⁷ Que el motivo se haya difundido por medio de pinturas permitió que la representación del tipo iconográfico no estuviera necesariamente ligado a los lienzos (al menos en la Nueva España), así, en la colección del Museo Franz Mayer, destaca una cajita pintada con el santo —muy moreno— y su hijo [fig. 20], así como la colección de relicarios con la imagen del patriarca acunando al Niño [figs. 21a-d] del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.³⁸ De igual forma, en el Museo del Carmen existe una colección bastante amplia de exvotos dedicados al santo “de la ternura” [figs. 22a-e].

³⁵ Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 114.

³⁶ Arriba, “San José”: 58.

³⁷ “San José con el Niño”, Fundación Pintor Julio Visconti, (s.f.), consultada el 13 de junio de 2022, <http://fpjuliovisconti.com/san-jose-con-el-nino/>.

³⁸ Aunque la mayoría de los relicarios son ya del siglo XIX, son muestras claras de que el motivo fue muy querido, tanto así, que los fieles querían llevarlo colgado del cuello.

Por otro lado, el motivo iconográfico de san José con el Niño fue también muy popular en el Virreinato del Perú y, a diferencia de las imágenes españolas y novohispanas, la escuela cusqueña tendió a rodear al santo y a su hijo con flores (en su mayoría, rosas), además de destacarse por el tratado particular que le realizan a las telas [fig. 23a-b]. Por medio de la página digital *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA)³⁹ es posible identificar la correspondencia de algunas de las imágenes cusqueñas con los grabados alemanes que emulan, por ejemplo, el óleo de *San José y el Niño con una Rosa* proviene del grabado mariano *Madonna y Niño con una pera*, que a su vez, está copiando el cuadro de Durero [figs. 24a-c]. Dentro de las pequeñas variaciones iconográficas, hay una más que resulta interesante: el viejo san José “de la ternura” [fig. 25a-c]. Este motivo fue especialmente popular entre los pintores barrocos italianos, siendo Guido Reni uno de los principales compositores de la escena.

Vale la pena profundizar un poco más en los curiosos cambios de edad con los que se ha representado al santo patriarca, por lo que el tema lo abordaré en los apartados siguientes. De igual forma, considero oportuno mencionar que el tema de la iconografía en la escultura será abordado en el capítulo 2.

Breve historia iconográfica y devocional de san José

Si bien la popularidad del culto a José de Nazaret dio el brinco definitivo hacia el estrellato hasta el siglo XVI, eso no significa que antes no hubieran existido referencias sobre dicha devoción: lo mencionan doctores de la Iglesia como Tomás de Aquino en *Suma de Teología, Comentario al Evangelio de San Mateo* y *Comentario al Evangelio de San Juan*; así como el papa Sixto IV, quien incluyó en el breviario romano la festividad del santo; además, los franciscanos, desde la fundación de la orden, reconocieron en san José el modelo de la paternidad y después, de fidelidad, humildad, pobreza y obediencia.⁴⁰

La notable popularidad de la dulcía hacia el esposo de María y padre putativo de Jesús no fue necesariamente aleatoria, pues existieron algunas condiciones que permitieron el auge del santo entre los fieles: primero, el espíritu postridentino que impulsaba la devoción a santos influyó a que se percibiera a san José no sólo como un mero participante “del Nacimiento e

³⁹ PESSCA, (s.f.), <https://colonialart.org/other-images/logos/pessca/view>.

⁴⁰ José Ramón del Corazón de Jesús Rossi, *Textos de Santo Tomás de Aquino acerca de San José Íncrito Patriarca de la Iglesia Universal* (Valencia: IVE, 2021), 1, <https://tomasdeaquino.org/wp-content/uploads/2021/05/Textos-de-Santo-Tomas-sobre-San-Jose.pdf>; y Laurentino Herrán, “Historia de la devoción y teología de San José”, *Scripta Theologica*, núm. 14 (1982): 355-60.

Infancia de Jesús⁴¹ tal como lo dice Francisco Montes, sino como un protagonista en la historia del Mesías; segundo, y de acuerdo con Sandra de Arriba, el impulso al culto de las reliquias después del Concilio de Trento también contribuyó a la popularidad josefina debido a que “si el hecho de tocar el cuerpo de Cristo se consideraba una vía para la santificación, San José fue uno de los pocos [...] que gozaron de tal privilegio, siendo además merecedor de un estatus especial por haberse adelantado a todos”.⁴²

Tercero, con la abogacía del santo reclamada por santa Teresa de Ávila en su *Libro de la vida*, el conocimiento y el interés por esta figura aumentó considerablemente en su orden, los Carmelitas Descalzos; y cuarto, con la adopción de san José como una de las devociones principales de la Compañía de Jesús (la cual resaltó sus cualidades como protector de la Sagrada Familia, de la Iglesia y de los católicos, así como su papel en la abogacía por la buena muerte y su condición de Patrón Universal), y siendo ésta una de las órdenes que tuvo la mayor expansión territorial, no resulta extraño que el culto del santo se haya ampliado también.⁴³

Una variación curiosa de las representaciones josefinas de la Compañía es la del préstamo iconográfico de la Virgen de la Luz a *San José de la Luz* [fig. 26]. Se trata de una estampa realizada por José Morales en la Ciudad de México en 1749. La aparición de esta imagen conllevó un largo proceso inquisitorial que terminó en la prohibición de esta nueva representación de san José, sin embargo, el proceso terminó hasta la primera década del siglo XIX, por lo que, desde la aparición de la advocación y hasta el final del juicio, se propagaron algunas obras que mostraban a san José con el Niño en brazos, rescantando un alma del purgatorio.⁴⁴

Ahora, algo que resulta particularmente interesante en el caso de la representación física de José de Nazaret es que, a lo largo del tiempo, este ha tenido varias modificaciones. Charlene Villaseñor comenta que esto se debe a que como hay tan pocas menciones sobre el patriarca en los textos bíblicos, su figura se ha prestado a las modificaciones según las necesidades políticas del momento.⁴⁵

⁴¹ Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 178.

⁴² Arriba, *Arte e Iconografía de San José en España* (España: Universidad de Valladolid, 2017), 10.

⁴³ Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, cap. VI (Madrid: RAE, 2014); Yolanda Yépez Silva, “Imágenes de San José como parte del discurso social, político y religioso” (tesis de maestría, UNAM, 2018), 8-11, <http://132.248.9.195/ptd2018/junio/0775301/Index.html>; y Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 33.

⁴⁴ Yépez, “Imágenes de San José”, 25-36.

⁴⁵ Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 21-2.

Si bien los cambios del santo no son un caso aislado (tanto María como Cristo se han plasmado de formas distintas), la verdad es que las transformaciones que se observan en san José son únicas: durante el periodo paleocristiano, se le representó como un hombre joven y Schenone en *Iconografía del arte colonial* dice que “vuelve su mirada hacia Jesús y la Virgen y, [...] en otros casos la separa de ellos *para mostrar que él no era el padre del Niño*”;⁴⁶ después, durante los siglos V al XVI, y probablemente ante la duda de la virginidad de María, se le transformó en un hombre viejo, y es curioso que, a pesar de que existieron reflexiones críticas con respecto a la imposibilidad de la edad avanzada del patriarca, se le continuó pintando como un anciano.⁴⁷

Otro de los factores decisivos en el cambio de edad del patriarca estuvo relacionado con la percepción pública del viejo esposo, Sandra de Arriba nos dice que:

una cosa es la pretensión de los teólogos y otra muy distinta el sentimiento real que tan dispar casamiento podría suscitar en la mentalidad del devoto medieval. Así pues, la diferencia de edad se empezó a ver como algo risible e incluso provocó suspicacias respecto a la fidelidad de la Virgen, convirtiendo a San José en prototipo de marido engañado.⁴⁸

El modelo que siguió, el de un hombre joven, barbado y de cabello largo, fue planteado primero por el italiano dominico Isidoro Isolano en su *Summa de donis Sancti Joseph*, publicado en Pavía, en 1522; no obstante, quien propagó esta nueva interpretación fue Johannes Molanus (también conocido como Juan Molano) en *De Picturis et Imaginibus Sacris*, publicado en 1570. Su argumento se centraba en que, de acuerdo a los relatos de la vida de José de Nazaret en los Evangelios, sólo podían haberse referido a un joven, o en sus palabras:

de ningún modo habría convenido que un varón centenario, anciano y débil se empleara como custodio de María, con el cual debía huir a Egipto, junto con el niño y con su madre y de allá regresar. Tampoco era decoroso que se distrajera por el amor de otros hijos el que iba a llevar el cuidado de tan grande virgen, y prole. Confirmó el cuento la carnalidad de los pintores que, juzgando acerca de José desde su propia libido, piensan que él no hubiera podido de otra manera abstenerse a la virgen, sino anciano, y por su edad proveya fuera impotente para la cópula, negando muchísimo la gracia de Dios [...] Así pues, creo que sería más conforme a las letras evangélicas, si se creyera que José fue joven, fuerte y valiente [...].⁴⁹

⁴⁶ Hector Schenone, *Iconografía del arte colonial*, vol. 2, Los Santos (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992), 490, <https://www.anba.org.ar/wp-content/themes/anba2014/libros/Los-Santos-Vol-II-Schenone.pdf>. Las cursivas son mías.

⁴⁷ Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 489-99.

⁴⁸ Arriba, “San José”: 67.

⁴⁹ Juan Molano, *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, trad. Bulmaro Reyes Coria (México: UNAM-IIE/IIIF, 2017), 178-9; y Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 489-90.

Para entender esta última transformación de san José, resulta útil considerar las necesidades eclesíásticas y el contexto del siglo XVI: con las tensiones de la Reforma católica⁵⁰ y la llegada al Nuevo Mundo y su colonización, se requería de una figura que pudiera proteger y guiar a los fieles en una época de tensiones y turbulencias políticas, económicas y sociales. Es por ello que el viejo José, afirmada ya la concepción divina del Niño y por ende, la virginidad de María, no funcionaba más. Aunado a esto, Irma Barriga Calle propone que:

En un mundo secularizado como el actual, en el cual la santidad y los sucesos milagrosos y extraordinarios no encuentran cabida, la acentuación del rol que un personaje como el que nos ocupa tuvo en la historia del cristianismo, puede ser un poderoso instrumento en manos de la Iglesia para llegar al hombre común. Y esto parece haberlo entendido ella muy bien.⁵¹

Así pues, las razones por las cuales el santo patriarca fue rejuvenecido, no sólo se basaron en el ejercicio de la exégesis, sino que estuvieron atravesadas por discursos y poder político. De igual forma, Sandra de Arriba Cantero resalta que no obstante a las convenientes razones del cambio físico del santo:

la iconografía no podrá desprenderse con facilidad de un modelo que había triunfado durante tantos años, existiendo una visión perdurable de San José como anciano que sin duda responde a la fuerza de la tradición. De hecho, a finales del siglo XVI, mientras Molanus promovía la imagen de un hombre maduro pero vigoroso, Pedro Canisio apostaba por mantener el prototipo anciano “por ser la más familiar para los fieles”.⁵²

A pesar de que el joven santo no fue unánimemente recibido con los brazos abiertos en la Península Ibérica, al menos en los primeros años del siglo XVI, a Nueva España llegó ya en su versión rejuvenecida. San José tuvo un papel central en el nuevo territorio hispánico, tanto así que la primera capilla de indios, construida por impulso de los franciscanos en 1523, fue dedicada al santo patriarca, quien además, fue declarado Protector de los naturales. Y ya fuera porque san José era una de las devociones predilectas de los franciscanos, o porque el primer acercamiento que se tuvo en la Nueva España con la religión de los conquistadores fue precisamente por medio de san José, la orden franciscana, de acuerdo con Jaime

⁵⁰ También conocida como Contrarreforma. Este término hace alusión a la respuesta inquisitorial contra las herejías, mientras que “Reforma católica” es empleado para hablar de la transformación del catolicismo: “Una recuperación de ciertos elementos originales, pero sobre todo de una explosión de las devociones, [...] de la efervescencia religiosa, una multiplicación de las órdenes religiosas [...]”. En Doris Moreno, “Reforma y Contrarreforma: un binomio a revisión” (Barcelona, España: transcripción digital de la conferencia grabada, 2018). Consultada el 27 de abril de 2023, <https://web.unican.es/campuscultural/Documents/Aula%20de%20estudios%20sobre%20religi%20n/2017-2018/2.%20Reforma%20y%20Contra-Reforma-Doris%20Moreno.pdf>.

⁵¹ Irma Barriga Calle, *Monarquía y Poder: el glorioso patriarca san Joseph en el Perú Virreinal* (Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú / Instituto Riva-Agüero, 2010), 35.

⁵² Arriba Cantero, “San José”: 68. La cita de Sandra de Arriba hace referencia a Joseph F. Chorpenning (ed.), *Mexican devotional retablos from the Peter's Collection* (Filadelfia: Saint Joseph's University, 1994), 54.

Cuadriello, declaró que el santo fue indispensable en la conquista espiritual de los naturales. Asimismo, san José fue utilizado por el clero como un ejemplo para los indios y religiosos puesto que comparaban las largas jornadas de los misioneros que llevaban el mensaje cristiano con la huida a Egipto de la Sagrada Familia.⁵³

De igual forma, en 1556, fue declarado patrono de Puebla de los Ángeles por el ayuntamiento que buscaba protección divina contra rayos y tormentas. En el estudio de Elisa Garzón y Elvia Acosta se comenta que san José fue elegido como protector no por medio de una discusión crítica (si se hubiera hecho así, probablemente santa Bárbara habría sido la elegida para pedir por su protección contra las tormentas), sino que fue, al parecer, un sorteo entre varios santos. No obstante, Charlene Villaseñor ha ligado el culto del santo en la Nueva España con el de Tlaloc: a san José se le relacionó con la fertilidad y la agricultura, ambas cualidades pertenecientes a Tlaloc. Asimismo menciona Villaseñor que en el codex Ixtlilxóchitl nos encontramos con una imagen de Tlaloc de pie sobre las nubes, sosteniendo un rayo en la mano; de igual forma, en el México prehispánico, los temblores y terremotos pertenecían a los dominios de Tlaloc, así pues, no parece totalmente aleatorio que, si a san José se le atribuyeron las características del dios de la lluvia, se le haya nombrado como protector de tormentas y terremotos en la Nueva España.⁵⁴

Ahora, la magnitud de la fuerza icónica y política que el santo ejercía no se limitaba al virreinato americano. En España el rey Carlos II “el Hechizado” (último monarca de la dinastía de los Habsburgo) en 1678 utilizó la figura de san José para legitimar su propia posición de poder, así como el cargo simbólico de “protector divino” en su régimen monárquico, nombrando al santo como patrono de todos los territorios del imperio.⁵⁵

En esta España en la crisis del cambio de dinastías reinantes, se necesitaba de una figura que pudiera unificar el territorio, y san José, quedó como “anillo al dedo” para la tarea. Por si fuera poco, la figura del patriarca también respondía a las críticas que se le hacían a las

⁵³ Jaime Cuadriello, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias”, *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte* 1 (otoño-invierno 1989): 5-33 [https://www.academia.edu/40264783/San José en tierra de gentiles ministro de Egipto y virrey de las Indias en Memoria MUNAL número 1 México Museo nacional de Arte 1989 pp 5 33](https://www.academia.edu/40264783/San_Jos%C3%A9_en_tierra_de_gentiles_ministro_de_Egipto_y_virrey_de_las_Indias_en_Memoria_MUNAL_n%C3%BAmero_1_M%C3%A9xico_Museo_nacional_de_Arte_1989_pp_5_33); y Yépez, “Imágenes de San José”, 11-2; sobre la recepción del joven santo en Europa y América, ver Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 36-9.

⁵⁴ Elisa Garzón Balbuena y Elvia Acosta Zamora, *Devociones a San José en la Puebla de los Ángeles, siglos XVII-XX* (México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2018), 23-5; y Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 30-1.

⁵⁵ Elisa Vargaslugo, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 50 (1982): 62; Yépez, “Imágenes de San José”, 5-6; y Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 33-4.

imágenes del medievo, en las que se acudía a los santos por los milagros que otorgaban y no por las virtudes individuales. Así pues, no es de extrañar que tanto los Austrias como los Habsburgo quisieran asociarse al santo Patrono para poder legitimar las decisiones del Estado. Si san José no perduró en el cargo de protector del imperio, fue debido a que se “enfrentó” en una lucha simbólica con Santiago Matamoros, quien, recordemos, brindó su ayuda celestial en la campaña de la reconquista de la Península Ibérica, que al final, le ganó el cargo de defensor imperial.⁵⁶

A pesar de que san José fue derrotado por el apóstol en la Península Ibérica, otra suerte le deparó en Nueva España. Nos relata Hugo Armando Félix que:

A principios del siglo XVII tomaba forma en Valladolid de Michoacán una gran devoción al patriarca, a quien se le tenía jurado como patrono local. Aunque la tutela de san José sobre la ciudad debió de ser una de las más antiguas, fue a partir de 1650 cuando contó con su primera capilla, la cual contribuyó a la configuración de un naciente barrio que vería, hacia 1776, la edificación de una de las iglesias más importantes del obispado dedicada a este santo varón.⁵⁷

El éxito de san José en Valladolid también lo comenta María del Carmen Carreón, pues la autora por medio de la lectura de las crónicas de fray Mathías de Escobar, encontró que dadas las continuas penurias que los vallisoletanos vivían a causa de las tormentas, rayos, centellas y granizadas, el santo fue elegido como protector contra ellas. Según el relato de Escobar, tras la proclamación del patronato, en Valladolid se vivió en gran serenidad.⁵⁸ El santo patrono, además de tener su parroquia en Valladolid, también contaba con “un altar en la catedral, costeadado por el canónigo Nicolás Carrasco Moscoso, autor de un *Sermón sobre el patrocinio de San José, patrón de Puebla contra los rayos*, publicado en Puebla en 1688”.⁵⁹

El éxito del santo fue tal, que en 1732 fue proclamado Patrono General. Tras su nombramiento, tal como la casa de los Austrias y los Habsburgo pretendían legitimar sus decisiones por medio de la figura del patriarca, en la Nueva España se utilizó al santo en su condición de intercesor de Dios como un símil del papel del virrey, quien era el intermediario entre los súbditos del Nuevo Mundo y el rey, pues José es tanto padre como ministro o consejero en las diligencias del buen gobierno. Jaime Cuadriello remarca que: “la

⁵⁶ Vargaslugo, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”: 62-4.

⁵⁷ Félix, “San José con el Niño Jesús”, 127.

⁵⁸ María del Carmen Carreón Nieto, “De fenómenos atmosféricos atípicos en Valladolid-Morelia: rayos, centellas y nevadas. Época colonial y siglo XIX”, *Meyibó Revista de Investigaciones Históricas* 7, núm. 13 (2017): 95. Carreón rescata a Mathías de Escobar, *Americana Thebaida vistas partum. De los religiosos ermitaños de nuestro padre San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, Michoacán* (Morelia: UMSNH, 2004), 307.

⁵⁹ Carreón, “De fenómenos atmosféricos atípicos en Valladolid-Morelia”: 97.

significación política más importante de la empresa de quienes propagan el culto josefino: [fue] la adopción del Patriarca como sabio, ministro y consejero del rey.”⁶⁰

Ahora, sobre esta iconografía, me parece pertinente insertar esta cita de Cuadriello, pues llama la atención sobre el contexto cultural del siglo XVIII, centuria en que el que se sitúa la escultura de este estudio:

[La] extrema devoción [...], que veía en San José un virrey de Indias, adelantado de la Conquista y gran señor que velaba por los naturales aun antes de que el emperador sentara sus reales en estas tierras. En ambas ideas [...], reside la significación iconológica más trascendente de la figura del Patriarca y por tanto la razón histórica de toda la religiosidad novohispana: en la veneración de las imágenes Josefinas, al igual que con el culto guadalupano o la publicación de hagiografías pobladas de portentos y maravillas, se hace escuchar una vez más el sentimiento patriótico de los americanos, su conciencia de predestinación y grandeza.⁶¹

Así pues, no es de sorprender que existan tantas representaciones del “santo virrey”⁶² en su actitud protectora. Una de estas representaciones se encuentra en la capilla de san José, adosada a la nave principal de la iglesia jesuita de San Francisco Javier de Tepotzotlán: *La Coronación de San José*, de José de Ibarra [fig. 27a], fue pintada en 1738, con el patrocinio de Manuel Tomás de la Canal; también, en este mismo formato, encontramos el el *Patrocinio de San José*, de Alcívar [fig. 27b] y el *Patrocinio de San José a los franciscanos* [fig. 27c], ambos en el Museo de Guadalupe, en Zacatecas. Este último es un tanto curioso, pues muestra al santo cargando a su hijo, en condición de padre y protector, al igual que el cuadro del *Patrocinio de San José sobre el Convento de San Ildefonso* [fig. 27d], el relieve del Colegio de San Ildefonso [fig. 27e] y los dos relieves de la catedral y de la parroquia de san José, además de la escultura en bulto en el lateral de esta última, ambas en Morelia [fig. 27f-h].

Como última mención de los patronazgos, en la parroquia de Santa Cruz de Tecamac dos parejas interraciales aparecen bajo el manto rojo de san José [fig. 27h]. Es especialmente interesante esta obra pues, por una parte, se enaltece la realidad del mestizaje novohispano, y por otra, evidencia que la devoción josefina existía en todos los estratos sociales, además, Yolanda Yépez afirma que: “[...] san José no sólo fue el santo que se representó de manera más frecuente en el siglo XVIII, sino que también fue el más importante, ya que se le

⁶⁰ Cuadriello, “San José en tierra de gentiles”, 11; y Yépez, “Imágenes de San José”, 11-3.

⁶¹ Cuadriello, “San José en tierra de gentiles”, 33.

⁶² Yépez, “Imágenes de San José”, 6.

consideró como un símbolo de la autoridad masculina en una sociedad que estaba pasando por una gran crisis y vivía en el desorden social”.⁶³

Otro aspecto importante con respecto a san José lo expone Martha Fernández. En *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, la autora rescata una cita de Jean Hani que propone que:

así como la imagen ideal del rey universal, del rey del mundo, la encarna el emperador “cuando está sentado en el trono coronado del ciborio celestial, con el globo en la mano [figura perfecta, por no tener principio ni fin, como Dios mismo], la corona en la cabeza y el gran manto sobre los hombros”. Ese manto [...] es la bóveda del cielo; tal, por lo menos, fue el concepto común en Francia durante el siglo XVII [...].⁶⁴

Fernández también nos recuerda que el Cielo es también la carpa que levantó Moisés en el desierto, de igual forma es la Jerusalén celeste con sus paredes de oro, por lo que, ya sea que los mantos sean azules como los de Ibarra [fig. 27a] y Alcívar [fig. 27b], rojos como los del *Patrocinio de San José a los franciscanos* [fig. 27c] y el de Tecámac [fig. 27h], o dorados como el del *Convento de San Ildefonso* [fig. 27d], todos los formatos están emulando la bóveda celeste por igual.

2. El caso de la escultura

El estudio de la escultura virreinal está rodeado de varios problemas: en primera, se sabe muy poco de los autores de las obras de las fachadas y en general de las esculturas, pues no dejaron firmas y cuando las dejaron fue en lugares muy poco accesibles (como en la parte inferior de las peanas), ya fuera esto porque participaron dos o más personas en la creación de la escultura, porque la propia estructura dificultaba el posicionamiento de la firma o por alguna otra razón, no cambia el anonimato de los escultores. Luego, de acuerdo con Oscar Molina, habría que considerar que, al contrario que el arte precolombino, las producciones del virreinato estuvieron muy descuidadas por “el espíritu “antivirreinal” que se vivió en la primera centuria del México Independiente”,⁶⁵ aunado a esto:

el arte novohispano, sobre todo el religioso (no obstante los embates que sufrió como resultado de las Leyes de Reforma) en gran parte mantenía su relación con la población que

⁶³ Yépez, “Imágenes de San José”, 16.

⁶⁴ Jean Hani, *La realeza sagrada. Del Faraón al cristianismo rey* (España: José J. de Olañeta, 1998), 172. Cita recuperada de Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: IIE/INAH, 2011), 142.

⁶⁵ Molina rescata esta observación del texto publicado en 1901 de Sylvester Baxter, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*. En Oscar Molina Palestina, “De sacralización: los objetos sacros a través del tiempo. El caso de la cruz atrial de Santiago Aztacoalco” (tesis doctoral, UNAM, 2012), 13, <http://132.248.9.195/ptd2012/octubre/0685084/Index.html>.

seguía siendo mayoritariamente católica y que apreciaba los edificios, las pinturas o las esculturas de ese periodo, no necesariamente como piezas artísticas, sino como parte de su credo.⁶⁶

Fue en los últimos años del gobierno porfirista, hacia 1898 cuando Guillermo Kalho empezó a registrar la arquitectura novohispana. Pero no fue hasta 1924, cuando el interés por lo colonial se hizo notar con la impresión de los seis volúmenes de la colección *Iglesias de México*. En esta serie de estudios novohispanos escribieron teóricos como Gerardo Murillo (mejor conocido como Dr. Atl) y Manuel Toussaint, quien, además, fue un gran impulsor sobre la investigación de monumentos coloniales (tanto así que fue director de Monumentos Coloniales en el INAH).⁶⁷

María del Consuelo Maquívar resalta que fue con la obra de Toussaint *Arte colonial en México*, publicada en 1948, con la que se iniciaron los estudios sistemáticos sobre la escultura. Dos años después, Elizabeth Wilder Weismann publicó lo que fue, básicamente, el primer catálogo comentado de escultura (en donde además, incluye un apartado sobre la escultura pétreo): *Escultura mexicana*.⁶⁸

Otra posible razón sobre el porqué del olvido de las piezas de piedra es que, a lo largo del tiempo, distintos materiales han sido más apreciados que otros. Por ejemplo, en la estética de la Edad Media, el ideal de belleza estaba profundamente ligado con la idea de la luz. La luz era Dios y Dios era lo bueno y lo bello (si bien la asociación de Dios con la luz no era nueva, esta se popularizó enormemente en la época con el neoplatonismo). En los textos literarios del momento abundan las descripciones del gozo ante el relucir del día, o las llamas del

⁶⁶ Molina, “De sacralización”, 13.

⁶⁷ Molina, “De sacralización”, 13; y Peter Krieger, “Corrección e inspiración: Reflexiones en torno a una monografía sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIX, núm. 90 (2007): 227-44, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762007000100009&lng=es&tlng=es.

⁶⁸ Me ha resultado imposible consultar el texto de Wilder, debido a su escasez en las bibliotecas. María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán* (México: INAH, 1995), 17-8, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A559>. Además del catálogo de Wilder han habido algunos estudios que han abordado los objetos en piedra (bajorrelieves, pilas bautismales y cruces atriales) como el de Molina, “De sacralización”; el artículo de Pablo Escalante “Tláloc-neptuno, un rompecabezas para armar”, en *El héroe entre el mito y la historia*, coord. Federico Navarrete y Guilhem Olivier (México: UNAM-IIIH/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos), 311-38, https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/374_04_16_tlalocneptuno.pdf; y el de Alessia Frassani, “Transiciones: la imagen y su significado en unas representaciones mixtecas de Cristo del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* I, núm. 113 (2018): 117-44, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.113.2656>. Sin embargo, ninguno de estos análisis ha abordado las esculturas de bulto redondo.

fuego. Incluso las iglesias góticas están construidas “en función de la irrupción de la luz a través del calado de las estructuras”.⁶⁹

Así pues, la luz es el principio de toda belleza, y en ese sentido, la teoría agustiniana sostenía que ésta penetraba en la tierra, formando minerales y germinando vida. Los minerales a los que se refiere, pensando en que lo más buscado era la luz, por lógica, son las piedras preciosas como diamantes, zafiros, rubíes y esmeraldas, ya que estos tienen la capacidad de reflejar la luz.

Después, durante el Renacimiento italiano las esculturas más deseadas eran las de mármol. Los mecenas del siglo XV pedían tallas de este material pues pretendían regresar a las formas y estilos de lo que se conocía del arte de la Grecia y Roma clásicas.⁷⁰ Así pues, no es descabellado pensar que las esculturas virreinales, justamente por ser piedras talladas sin cualidades particularmente admiradas o buscadas en el mundo hispánico (tal como la blancura del mármol), pasaron de largo. Tampoco podemos olvidar que, al menos durante el primer siglo del virreinato, las rocas volcánicas recordaban las creencias paganas prehispánicas.

Otro de los conflictos del estudio de la escultura está ligado a la crisis de la representación del cuerpo en la tradición judeo-cristiana. Sobre el tema, Belting dice que:

Si repasamos la historia de la imagen del cuerpo en Europa, veremos que ésta comienza con una crisis de la imagen del cuerpo desatada por la contradicción del cristianismo con respecto al antropocentrismo de la cultura antigua, con lo cual el antiguo culto del cuerpo fue revestido con un tabú. Precisamente en la cuestión del cuerpo, los dioses antropomorfos del panteón grecorromano resultaban incompatibles con el culto al dios único e incorpóreo de la tradición judaica. En ese momento se rechazó también la escultura tridimensional, portadora de la encarnación de los dioses. En el icono cristiano, la desencarnación se convirtió en el sentido de la nueva imagen del cuerpo. Los ideales transcorporales en este caso eran una exhortación a fugarse del cuerpo. A partir de entonces los seres humanos son reproducidos únicamente como muertos que viven en otro mundo. En la iconografía sacra, la analogía entre cuerpo e imagen sirvió para representar cuerpos propicios para una manifestación, a los que en la actualidad llamaríamos virtuales, y para medirlos de acuerdo con un patrón teomorfo. [...] La crisis fue provocada también por el hecho de que la referencia a la imagen del ser humano había sido transpuesta al cuerpo de Jesús. El único cuerpo que tenía importancia era aquel cuerpo en cuya carne Dios se había manifestado. [...] La antigua cristología era una somatología en la medida en que debió ocuparse de la disputa respecto de la realidad del

⁶⁹ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Lumen, 1999), 61.

⁷⁰ Mary Hollingsworth, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI* (España: Akal, 2002), 7-14.

cuerpo de Jesús. De él depende la realidad de la muerte corporal en la cruz, que por otra parte era el fundamento para la redención de los cristianos.⁷¹

Aquí, es importante pensar que si la imagen de cuerpo ya suscitaba tantos problemas, las imágenes tridimensionales, más cercanas a la realidad, los multiplicaban. Justamente, en el Renacimiento, con la elección del mármol y el bronce se pretendía alejar a las —nacientes— obras de arte de las complicaciones de las imágenes que traían a relucir el problema platónico sobre la naturaleza engañosa de las mismas, el cual permea muchas de las obras de culto.⁷²

Sobre este problema, vale la pena recordar a Freedberg:

El gran engaño que esconden todas las teorías de la representación [...] es el siguiente: nos hemos visto forzados a evaluar la respuesta (y el éxito de la creación) a partir de la separación absoluta entre representación y realidad. Pero todo lo que rodea a un cuadro o a una escultura exige que contemplemos los objetos y aquello que representan como una porción de la realidad: sobre esta base se perfilará nuestra respuesta. Reaccionar ante un cuadro o ante una escultura «como si» fueran reales es algo distinto a reaccionar ante la realidad como algo real.⁷³

Así pues, considerando la crisis representacional, el poco interés por las esculturas virreinales y subsecuentemente, el atraso que hasta hace poco tiempo tenía el tema de la escultura en México, especialmente las de cantera o chiluca y por ende, la poca información que hay sobre ellas, no es sorpresivo que las imágenes tridimensionales sean tan complejas de estudiar si desde su mismo origen están rodeadas de conflictos y contradicciones.

La escultura de “la ternura”

No cabe duda que el tipo iconográfico de la escultura de esta investigación es el de “la ternura”, sin embargo, en la imagen del MNV [fig. 1] hay algo que destaca de las demás representaciones: el Niño acunado en brazos de su padre, alza su mano y le toca las barbas. ¿Qué denota este gesto? La imagen de la Eleusa es muy antigua (una de las primeras imágenes de este tipo data del 650, en la iglesia de Santa Maria Antiqua, en Roma) y en estas representaciones, el hijo de María con frecuencia aparece ya sea mejilla con mejilla, pasándole uno o ambos brazos por el cuello o tocando la barbilla o el escote de su madre, quien puede estar entronizada, de pie o de medio cuerpo. Siguiendo la investigación de Elvira Mocholí,

⁷¹ Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Argentina: Katz, 2007), 119-20.

⁷² Ignacio Manuel Anchepe, “¿Existen los fantasmas? Sobre imagen (eidolon) y conocimiento en el *Sofista* de Platón”, *Praxis Filosófica*, núm. 44 (2017): 39-58. ISSN 2389-9387.

⁷³ David Freedberg, *El poder de las imágenes* (España: Cátedra, 2009), 485.

El tipo de la Virgen de Ternura se adecuaba al uso privado de estas imágenes, pues enfatiza la humanidad de Cristo [...] En Occidente, la mística del siglo XII, con Bernardo de Claraval, influye en las representaciones marianas de la centuria siguiente, que se caracterizan por acentuar la maternidad y la relación entre María y su hijo, especialmente desde mediados de siglo.⁷⁴

De igual manera, en las esculturas tardomedievales, el gesto se atribuía a los desposorios. En ese contexto, el tierno contacto es uno de matrimonio, pues Cristo es tanto hijo como esposo de la Virgen.⁷⁵ ¿Sería posible que el Niño tocando las barbas de su padre esté funcionando como un espejo del gesto con María? Bien podría ser que el cariñoso toque esté denotando y reafirmando la paternidad putativa del santo y que con el tiempo, el decoro en las obras públicas haya eliminado esta gestualidad.

Aquí vale la pena realizar un breve paréntesis, pues, mientras que las obras para el culto público, las “grandes obras”, estaban atravesadas por los tratados de pintura y por las reglamentaciones teológicas de representación, las piezas destinadas al culto privado tenían una mayor libertad de tratamiento. Es por esta libertad que en los cultos populares con frecuencia aparecen elementos arcaizantes. ¿Este motivo fue ocurrencia del maestro escultor o más bien estaba copiando algún modelo preexistente? Si seguimos la obra de Murillo, nos encontraremos que en la Galería de Arte de Auckland, existe una pintura muy parecida iconográficamente: *San José con el Salvador niño (Ángeles en el cielo)* [fig. 28]. Es posible que esta pintura (o alguna similar) haya sido de la que llegaron los grabados que los maestros novohispanos después reprodujeron: basta con ver la obra de Cabrera [fig. 13a], para darnos cuenta del evidente parecido entre las pinturas.⁷⁶

Como un breve paréntesis, el estudio de Isabel Mateo “La visión del mundo clásico en el arte español” rastrea la *Pathosformel* de la iconografía “de la ternura”. De acuerdo con la autora, el motivo proviene de la copia escultórica romana de *Sileno con Baco niño* [fig. 29a-b] y el parecido, además de forma, es también de fondo: Sileno es llamado por Orfeo en el Himno a

⁷⁴ María Elvira Mocholí Martínez, “Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana Medieval” (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2016), 76-7.

⁷⁵ Villaseñor, *Creating the Cult of St. Joseph*, 107.

⁷⁶ No está de sobra mencionar que en esta pintura el santo patriarca también aparece con los pies descalzos, al igual que la escultura de este trabajo.

Sileno como “nodriza de Dionisio”. Ambos, Sileno y José, terminaron siendo cuidadores de sus respectivos dioses.⁷⁷

Continuando, en el acervo de la Wellcome Collection, hay un grabado [fig. 30] casi idéntico a la pintura de Murillo. En la parte inferior se lee: “Verdadero retrato del Glorioso Patriarca S. José Que se venera en su nueva Capilla sita en la Calle del mismo nombre en Cadiz”. Si bien el grabado no tiene una fecha de creación, sí nos da dos pistas: 1) el motivo de “la ternura” era popular tanto en Sevilla como en Cádiz, y 2), el grabado está copiando una escultura de la parroquia.

Ahora, el grabado suscita un problema porque, si bien tanto la escultura del retablo como la de la fachada de la iglesia de San José en Cádiz [figs. 31a-b] pertenecen a la iconografía “de la ternura”, en ninguna de las dos el Niño toca las barbas del padre, como sí se ve en el grabado de la Wellcome Collection. Lo más probable es que la escultura que fue el modelo de la estampa haya sido la del retablo y en algún momento, se cambió por una obra similar. La construcción de la iglesia estuvo a cargo del arquitecto Torcuato Benjumeda a finales del siglo XVIII, lo cual corresponde a la presencia de elementos neoclásicos en el grabado, como los pilares a ambos lados del santo y, de acuerdo a la información de la página web de la iglesia, la escultura pétrea es obra de Cosme Velázquez.⁷⁸

⁷⁷ La *Pathosformel* se refiere a algunos motivos corporales expresivos que fueron recuperados en el Renacimiento de la Antigüedad. Warburg se dio cuenta de que existen algunos movimientos que parecen instintivos, que son fácilmente reconocibles y que son, al parecer, compartidos a lo largo del tiempo (alzar un brazo para cubrirse la cabeza para protegerse de un ataque —como lo explica en el motivo de Orfeo— o cubrirse la cara en señal de vergüenza —evidenciada en la escena de la expulsión del Paraíso de Masaccio en Santa María del Carmine—). La respuesta gestual del cuerpo -primitiva, irracional, instintiva- a estímulos específicos permite una suerte de empatía o identificación de las emociones de los personajes representados. En Aby Warburg, “Intercambios artísticos entre el norte y el sur (1905)”, en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005), 223-8; e Isabel Mateo, “Temas paganos cristianizados”, en *La visión del mundo clásico en el arte español*, ed. Jornadas de Arte, vol. IV (Madrid: Alpuerto, 1993), 37-48.

⁷⁸ En concordancia con la imagen externa, la escultura central del retablo de la iglesia es también un san José “de la ternura”, sin embargo, no lo incluiré en este pequeño catálogo porque el Niño no se encuentra realizando ningún contacto con su padre, como sí lo vemos en las demás imágenes que he sugerido. Vale la pena mencionar que a pesar de que la autoría es desconocida, Manuel Holgado García sostiene que “por su estilo y las fechas aproximadas de su ejecución, pertenece a la escuela genovesa de mitad del XVIII, hay quien afirma que fue ejecutada entre 1874 y 1877, quizás provenga del convento de Capuchinos”. El actual retablo (completamente dorado por Juan Gómez Couto) se fabricó en 1758 para el Jesús Nazareno del Convento capuchino de Santa María, y fue trasladado a la parroquia de San José tras el saqueo y quema de la iglesia en 1936. Holgado hace hincapié en que el retablo está “muy transformado en sus esculturas, su dorado y policromía”, además de que fue recientemente restaurado. En Manuel Holgado García, “Iglesia de San José, un emocionante paseo histórico y artístico”, *Hitos de Cádiz*, 12 de octubre de 2021, consultada el 13 de julio de 2022, <https://hitosdecadiz.blogspot.com/2021/10/iglesia-de-san-jose-un-emocionante.html>; Holgado, “Iglesia de San José II, escultura y patrimonio mueble”, *Hitos de Cádiz*, 20 de noviembre de 2021, consultada el 13 de julio de 2022, <https://hitosdecadiz.blogspot.com/2021/11/escultura-y-patrimonio-mueble-de-san.html>; Myriam Ferreira Fernández, “Cosme Velázquez Merino”, Real Academia de la Historia, (s. f.), consultada el 12 de julio de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/33264/cosme-velazquez-merino>; y “Ubicación y descripción de la parroquia de San

Es interesante que varias de las esculturas de bulto en piedra que he podido rastrear en la Nueva España estén también subordinadas a la arquitectura, tal como la de Velázquez: la escultura del lateral de la parroquia de San José en Morelia [fig. 27h], las cuatro fotografías de Casasola [figs. 32 a-d] que muestran al santo en nichos, ya sean en esquinas de edificios en el centro de la Ciudad de México o en la parte superior de una parroquia y la escultura del Museo Regional Michoacano [figs. 37a-b]. Asimismo en la fachada de la casa Patio de los Naranjos en Coyoacán (Francisco Sosa #320), vemos en el remate un nicho con el santo [figs. 33a-d]; llama la atención que la casa tiene una inscripción en la que se lee: “Esta casa fue construida en el siglo XVI, que tu vandalismo no destruya lo que el tiempo ha respetado” [fig. 33d]. A pesar de que la casa afirme su fecha de construcción, no es comprobable que la escultura del santo sea, de hecho, del siglo XVI (por sus características físicas, el santo no coincide con el estilo de las tallas del siglo XVIII, mucho más probable es que la escultura sea un aditamento de finales del siglo XX o principios del XXI, de igual manera, por su pequeño tamaño seguramente estuvo pensada para un espacio interior).

Además de las fotografías de Casasola, hay algunos otros casos de esculturas pétreas de san José “de la ternura” en Nueva España que logré identificar:

1. Un alabastro del siglo XVIII perteneciente a la colección del Museo Franz Mayer [fig. 34]. La escultura es muy pequeña, de 35.5 centímetros de alto por 21 centímetros de ancho, y por la finura de la talla y del material, es evidente que estaba pensada para el culto privado.
2. El 3 de septiembre de 1984 en el periódico *El Nacional*, Óscar Wong realizó una reseña de una exposición de escultura en México de los siglos XVI al XIX en la Biblioteca Nacional (las piezas provenían del acervo del Museo Franz Mayer). El crítico dijo que: “No faltan tampoco los trabajos burdos y grotescos que revelan ya una incipiente técnica y una sensibilidad popular, como es el caso de “San José con el Niño Jesús”, escultura en piedra, detectada en nuestro país”.⁷⁹ Lamentablemente ni en la reseña ni en el catálogo de la exposición hay registro de la “burda” escultura, pero si Wong está haciendo referencia a las esculturas populares, es muy probable que la obra se pareciera a las fotografías de Casasola.

José”, (s. f.), Parroquia San José - Cádiz, consultada el 12 de julio de 2022, <http://parroquiasanjosecadiz.net/ubicacion/>.

⁷⁹ Óscar Wong, “La Escultura en México, una Exposición completa y Expresiva”, *El Nacional* (Ciudad de México), 3 de septiembre de 1984, Hemeroteca Nacional Digital de México (HMDN).

3. En la colección fotográfica Manuel Toussaint del IIE, hay cuatro registros de san José con el Niño [figs. 35 a-d]. La escultura del retablo del Convento de la Inmaculada [fig. 35b] es algo problemática, ya que, por la distancia con la que la imagen fue tomada, no es posible distinguir si es de cantera o de madera. El resto de las esculturas son de cantera y no están policromadas. Dos de ellas son parte de la colección del Museo Franz Mayer [fig. 35c y d], y la otra se encuentra en el remate de la portada de la Parroquia del Santo Santiago, en Compostela, Nayarit [fig. 35a].
4. En la catedral de Oaxaca, hay una escultura de cantera del santo, de mediados del siglo XVIII [fig. 36].⁸⁰ Esta escultura resulta particularmente interesante porque, a diferencia del resto, es la única en donde el Niño le *está tocando la barbilla a su padre*, tal como sucede en el *San José* del MNV.
5. En el Museo Regional Michoacano, la escultura de san José se encuentra arriba de los capiteles de los arcos de las escaleras principales [figs. 37a-b].

Salvo la escultura de alabastro del Franz Mayer (y la que describe vagamente Wong), el resto de las esculturas se asemejan bastante a la de esta tesis. A pesar de que las fotos de Casasola no se prestan al análisis visual detallado, sí revelan que el uso de las esculturas en piedra está tanto respondiendo como operando bajo un discurso de patrocinio, ya sea en las casas de la ciudad (en donde los dueños quisieron mostrar a su santo patrono a los transeúntes, así como reconocer el poder del patriarca), como en las hornacinas de las iglesias (como vemos en la fotografía de Casasola, en la catedral de Oaxaca y en la del archivo Toussaint), como en capillas privadas, como bien puede ser la escultura de esta tesis.

Ahora, no puedo omitir en este brevísimo catálogo las esculturas del santo “de la ternura” realizadas en madera, que si bien no son el foco de este análisis, sí son importantes pues forman parte de la expresión de la tierna devoción. En España, y en especial en Sevilla, la producción de estas esculturas es vastísima. Una de las esculturas que resulta interesante para este análisis es la de Luisa Roldán en la parroquia de Nuestra Señora de Gracia [fig. 38], en

⁸⁰ Manuel González Galván, con respecto a la iconología de la portada catedralicia sugiere que: en torno al Patrocinio del Templo; La Asunción de María, la Iglesia la exalta, venera y hace una exégesis de su propia organización y autoridad como corresponde a un monumento erigido por el clero secular. Así, en el cuerpo bajo o inferior, que sirve de base, las tres claves de los tres arcos de acceso a las naves muestran la Tiara pontificia sobre el libro de la base doctrinal y la autoridad de las llaves del Reino junto a ello. Pedro y Pablo[...] son: Pedro la autoridad depositada en Él por el propio Cristo y Pablo el gran converso que de persecutor se convierte en difusor. Sobre ellos [...], San José, protector de Cristo y de la Iglesia, como patrono universal que lo es de Ella y Santiago Apóstol, gran difusor del Cristianismo hasta el “finisterre”, patrono de España y por tanto de su obra evangelizadora (Galván, “El rostro oculto de la catedral de Oaxaca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 58 (1987): 96, <https://doi.org/10.22201/ije.18703062e.1987.58.1370>).

Camas, pues en ella se ve claramente la abierta afectividad que hay entre san José y su hijo, tal como en la escultura pétreo del MNV.

Además de la producción de la escuela sevillana, destacan la del convento de Santo Ángel en Granada (actual Museo de Bellas Artes de la ciudad), realizada por Alonso Cano (con ayuda de su discípulo, Pedro de Mena) [fig. 39]; la de Pedro de Mena, resguardada en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid [fig. 40]; y la perteneciente a la Fundación del Pintor Julio Visconti [figs. 41a-b].⁸¹ De acuerdo con José Alberto Fernández Sánchez, Alonso Cano y Pedro de Mena fueron dos de los escultores más importantes en Murcia, pues fueron ellos quienes establecieron las bases del estilo escultórico granadino.⁸²

Sobre la escultura de Mena llama la atención que, tras haber sido adquirida por el Museo Nacional de Escultura de una casa de antigüedades, la revista *Ars* menciona que:

San José con el Niño (madera policromada, 64 x 26 x 20 cm) muestra la influencia directa de Alonso Cano, con el que realizó, entre 1653 y 1657, una gran escultura (203 cm de altura) del mismo asunto para el convento del Ángel Custodio de Granada, hoy en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Por su delicadeza, emparenta con la esculturita que aún permanece en el citado convento granadino (hacia 1650) y con el que guarda la iglesia de san Nicolás de Murcia. *Este tipo de obras de pequeño tamaño y destinadas al culto privado, son además testimonio del enorme auge que alcanzó la iconografía de san José durante el siglo XVII por su condición de modelo de santidad, intercesor privilegiado y patrón de la "buena muerte"*.⁸³

¿Qué nos dice esta pequeña cita? En primera, que el motivo “de la ternura” estaba extendido por toda Andalucía (al menos, Granada, Cádiz, Sevilla y Murcia), y según la recopilación de imágenes josefinas en Murcia por José Fernández, en el Monasterio del Corpus Christi hay un anónimo madrileño del tipo “de la ternura”, lo que nos indica que no sólo habían gremios andaluces produciendo escultura del santo patriarca con el Niño, sino que la talla de las esculturas de este tipo se extendía a Madrid también.⁸⁴

⁸¹ Según la Fundación, fue la escultura de Cano la que se tomó como modelo por los escultores de la escuela Granadina (los Mora, Torcuato Ruiz de Peral, Vera Moreno) y la escuela sevillana (Duque Cornejo y Pedro y Luisa Roldán). En “San José con el Niño”, Fundación Pintor Julio Visconti.

⁸² José Alberto Fernández Sánchez, “Las esculturas de San José en la ciudad de Murcia”, *Revista cabildo* (2021): 139-48, https://issuu.com/realymuyilustrecabildosuperiordecof/docs/revista_cabildo_2021.

⁸³ “Una talla de Pedro de Mena para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid”, *Ars Magazine*, núm. 43 (2019), consultada el 19 de agosto de 2022 <https://arsmagazine.com/una-escultura-de-pedro-de-mena-para-el-museo-nacional-de-escultura-de-valladolid/>. Las cursivas son mías.

⁸⁴ De acuerdo con Fernández, las esculturas de san José “de la ternura” en Murcia son bastante abundantes. Además de la de Mena en la Parroquia de San Nicolás de Bari están también las de Nicolás Salzillo y Gallo en la Parroquia de San Miguel Arcángel y la de Roque López López en la Parroquia de San Bartolomé-Santa María, por mencionar algunas. En Fernández, “Las esculturas de San José en la ciudad de Murcia”: 139-48.

Y segundo, las esculturas de pequeño formato estaban, generalmente, destinadas al culto privado, ya que, de acuerdo con Schenke y Cruz, después de que “El Concilio de Trento (1545-1563) había reafirmado la legitimidad de la veneración de los santos, sus reliquias y sus imágenes, y la necesidad de evangelizar y catequizar el nuevo continente tomó como herramienta la imagen esculpida y pintada”, las comunidades religiosas (tanto americanas como españolas) se vieron en la necesidad de abastecerse (o reabastecerse) de dichas imágenes.⁸⁵ Así pues, a pesar de que las esculturas de Pedro Medrano y Alonso Cano están descontextualizadas y no se puede afirmar su uso exacto, no sería algo extraño que éstas hubieran sido mandadas a hacer para un oratorio de culto privado.

No obstante a su pequeño tamaño, la escultura de la Fundación Visconti probablemente estuvo destinada a alguna iglesia, pues el rico estofado de la tela y la aureola de san José responden a discursos más centrados en la persuasión del creyente y no tanto a las necesidades de cercanía devocional de la sociedad española. Otra de las pistas que tengo para sugerir que la escultura de la Fundación perteneció a un retablo o a alguna capilla en la iglesia es su parecido con las esculturas de san José del Retablo de los Reyes y la del Relicario de San José del MNV [figs. 42 a-b].⁸⁶

La producción escultórica española es muy amplia y fácilmente rastreable. Existen múltiples trabajos de investigación sobre las piezas y monografías sobre los autores que las produjeron. No obstante, las imágenes novohispanas no corren con la misma suerte. A pesar de que la devoción fue muy popular y aún existen piezas en espacios de culto, la mayoría de las

⁸⁵ Schenke y Cruz, *En nombre de los santos*, 9; y Editorial Grudemi, “Concilio de Trento”, en *Enciclopedia de Historia* (Editorial Grudemi, 2021), <https://enciclopediadehistoria.com/concilio-de-trento/>.

⁸⁶ En 1681, Juan Montero e Isabel Picazo de Hinojosa (de la familia Medina Picazo, que desde 1670 realizó importantes donaciones para la construcción de la iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán) firmaron el contrato en el que Montero se comprometía a realizar el retablo mayor de la iglesia (terminado en 1682); se estipuló que todas las pinturas serían de Baltazar de Echave y Rioja, Juan Sánchez Salmerón y Juan Correa; los santos elegidos por doña Isabel (san Antonio, san Buenaventura, san José y san Francisco), no fueron aleatorios, sino que estaban relacionados con sus hijos por medio del nombre. Se puede inferir que fue el maestro Montero el que realizó las esculturas del retablo, o al menos, estuvo en sus manos conseguirlos. En Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos de arquitectura virreinal*, núm. 9: 31-41, <https://juanbartigas.files.wordpress.com/2012/05/5-la-iglesia-de-san-francisco-xavier-de-tepotzotlan-eco-de-la-vida-artistica-de-la-ciudad-de-mexico-en-los-si.pdf>.

Ahora, con respecto al relicario, en 1738 aparecieron noticias sobre el conjunto arquitectónico de Tepotzotlán en la *Gazeta de México*:

Dedicose en el colegio y noviciado de la Compañía de Jesús de este lugar el 17 del próximo mes pasado de abril. En que se celebró su patrocinio, una sumptuosa capilla al Señor San Joseph, cuya costosa fábrica se executó con las dimensiones más exactas que para labrar una pulida pieza, pide y demanda la arquitectura [...] constituyéndola insigne esta magnificencia y la conque (a espensas de algunos bien hechores, y a esmero de los Doctos quatro jesuitas que en ella predicaron) se celebró su estreno (Ricardo Peza, “Etapas constructivas del templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán (1690-1764)”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 43 (2018): 166-7).

Esta capilla (el relicario de San José, dedicada en 1738), se ubica en el espacio que ocupaba la sacristía de la Casa de Loreto. En Peza, “Etapas constructivas del templo de San Francisco Javier”: 167.

esculturas del santo no aparecen registradas en catálogos digitales. He encontrado algunas esculturas virreinales digitalizadas de las que es posible verificar su origen:

1. La del Museo de las Culturas de Oaxaca [fig. 43].
2. Dos del acervo del INAH [figs. 44 y 1].
3. La del retablo y la del relicario del MNV [figs. 42a-b].
4. Franziska Neff identificó varias esculturas en Puebla, entre ellas, la de la Catedral [fig. 45], la del presbiterio de la Iglesia de Santa Teresa, la del convento de Santa Teresa, la del retablo de san José en el Sagrario Metropolitano (esta presenta al santo descalzo), la del crucero de la iglesia de San Cristóbal y de la iglesia de El Carmen, la de la iglesia de la Concepción, la del claustro alto del convento de Santa Teresa, entre otras. Ahora, Neff registró un caso interesante sobre la escultura del altar a san José en la Catedral, pues esta escultura, atribuida a José Villegas de Cora, en un primer momento mostraba al Niño de pie junto a su padre, pero hacia 1780, con la práctica común de renovar las esculturas, el Niño cambió de posición a los brazos de san José. La autora dice que:

Lo mismo le pudo haber acaecido a su contraparte de la Catedral, más aún, porque la escultura antigua parece haber sido muy venerada, pues el mismo Echeverría y Veytia relata que era de regular estatura y después de haber estado en la sexta capilla (que era la del santo Sudario o la del santo Cristo, dependiendo si se empieza la cuenta desde la epístola o desde el evangelio), “se colocó en el primer cuerpo [del retablo] en un nicho adornado de muy buenos cristales y aunque la efigie es antigua, es muy hermosa y por medio de ella ha querido el santo patriarca manifestar su poderosa intercesión.”⁸⁷

5. La escultura robada de la parroquia de Bledos, San Luis Potosí en 2017 [fig. 46]⁸⁸

⁸⁷ Neff rescata a Mariano de Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*, edición, prólogo y notas por Efraín Castro Morales, vol. II (Puebla: Ediciones Altiplano, 1962), 112. En Franziska Neff, “La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica” (tesis doctoral, UNAM, 2013), 143. La escultura de la catedral fue sacada de la colección para la sexta exposición de “Tesoros de Catedral: “Celebrare: 475 años del traslado de la diócesis de Tlaxcala a Puebla”. En Lilibian Sánchez Hernández, “Exhiben Tesoros de Catedral “Celebrare” en Puebla”, *N+*, 18 de julio de 2018, consultada el 6 de septiembre de 2022, <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/exhiben-tesoros-catedral-celebrare-puebla/>. No he adjuntado en este trabajo todas las fotografías registradas por Neff en su tesis doctoral ya que, como son del taller de la familia Cora, se parecen mucho entre sí y no considero necesario exponerlas todas. Para ver el resto, remitirse a la tesis mencionada.

⁸⁸ Walter Sánchez Silva, “Arzobispo lamenta robo sacrilego de imagen de San José en iglesia católica”, *ACI Prensa*, 4 de julio de 2022, consultada el 06 de septiembre de 2022, <https://www.aciprensa.com/noticias/arzobispo-lamenta-robo-sacrilego-de-imagen-de-san-jose-en-iglesia-catolica-13021>; y Agencia El Universal, “Roban escultura de San José en iglesia de San Luis Potosí”, *Publimetro*, 03 de julio de 2022, <https://www.publimetro.com.mx/noticias/2022/07/03/san-luis-roban-escultura-del-senor-san-jose-en-la-parroquia-a-de-bledos/>.

6. Y la del Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola (también conocido como Museo Colegio de las Vizcaínas) [fig. 47].⁸⁹ Esta fue estudiada por Maike Dieball en su artículo “Hl. Josef mit Jesuskind”, y de acuerdo con el autor:

La escultura descrita se encuentra actualmente en el Museo del Colegio de las Vizcaínas en Ciudad de México y es un ejemplo de la exportación de esculturas guatemaltecas a otros centros de la Nueva España y de su incorporación en el uso litúrgico. *Esculturas devocionales de pequeño formato fueron exportadas en gran masa*, en este ejemplo se trata sin embargo de una escultura de gran formato, la cual probablemente formó parte de un retablo de la Virgen de Loreto en la capilla del Colegio de las Vizcaínas en Ciudad de México.⁹⁰

Si las exportaciones que se estaban realizando eran en grandes volúmenes, es posible que al menos algunas de estas piezas hayan sido del tipo de la ternura. Son raros los casos de esculturas de gran formato en este tipo escultórico, hasta el momento, en Nueva España sólo he encontrado la de la Catedral de Puebla y esta del Colegio de Vizcaínas. Ahora, las esculturas novohispanas han sido sacadas de su contexto, por lo que pensar su función original termina siendo algo complicado. Al respecto, Josefina Schenke dice que:

Si estas esculturas exhibidas en los espacios públicos [iglesias y procesiones] eran, por lo general, de tamaño casi natural —[...]el realismo estaba puesto al servicio de la fe—, en el espacio de lo más íntimo, las figuras veneradas eran de pequeño formato. Podría especularse, como hipótesis, que la verosimilitud no era un objetivo central de la imaginería de tamaño reducido. Desde un punto de vista meramente práctico y funcional, esto podría deberse a que la escultura no debía ser vista a gran distancia, como era el caso para las imágenes dispuestas en iglesias o protagonistas de procesiones. Por otra parte, sería imposible por razones de espacio y costo venerar una imagen de tamaño natural en un espacio doméstico.⁹¹

Así pues, el tamaño de la escultura nos da pistas significativas con respecto al uso y función de las imágenes, y aunque hay casos de esculturas de pequeño formato en entornos públicos (como las tallas de san José del relicario y retablo del MNV [figs. 42a-b]), en general se respeta esta regla.

¿Qué nos dice la materialidad de *San José*?

Nunca es aleatorio el material con el que se decide realizar una escultura. Se escogen dependiendo del uso que se le va a dar a la pieza, del costo y del significado cultural que

⁸⁹ La escultura del Colegio de Loyola, de acuerdo con Maike Dieball, se trata de una talla guatemalteca del siglo XVII. En Dieball, “Hl. Josef mit Jesuskind”, *Miradas*, núm. 4 (2018): 87-92, <https://doi.org/10.11588/mira.2018.0>.

⁹⁰ Dieball, “Hl. Josef mit Jesuskind”: 90. Las cursivas son mías.

⁹¹ Schenke y Cruz, *En nombre de los santos*, 10.

ostentan.⁹² Me detendré primero en el uso y el costo. Las obras de pasta de caña de maíz son muy ligeras, y por lo tanto, se pueden realizar esculturas muy grandes para las procesiones;⁹³ las de madera se integran a los programas de retablos y de la ornamentación al interior de los templos o capillas, al tiempo que facilitan la creación de estructuras armables, estables para las esculturas de candelero, es decir, para las que van a ir vestidas; y las de piedra, justamente por su considerable peso, están mucho más centradas en la perdurabilidad e inmovilidad.⁹⁴

De igual forma, no podemos olvidar que las imágenes devocionales, continúan siendo objetos mercantiles y el costo de la obra finalizada era un factor determinante para decidir qué pieza se iba a comprar. Entre dos esculturas del mismo tamaño e iconografía, pero una de madera y otra de piedra, resultaría mucho más barato adquirir la de madera, pues la obtención del material no es tan difícil como lo es el de la piedra. Imaginemos la situación: ¿cuánto costaría obtener madera, más ligera que la piedra y por ende, fácilmente transportable para realizar las tallas? ¿Cuánto valdría un bloque de piedra, cuyo traslado involucra mucho tiempo, recursos y mano de obra? Además, también hay que considerar la labor física del tallador: es menos complicado esculpir madera que tallar rocas.

También habría que traer a colación que no todas las piedras costaban lo mismo: el alabastro o tecali, por sus cualidades físicas era más caro que el tezontle, que más bien se utilizaba para fines arquitectónicos y de decoración.⁹⁵ Estos factores indudablemente eran considerados en el precio final de las esculturas, así, una escultura de chiluca policromada, como la de esta tesis, seguramente resultó considerablemente más cara que las de madera, pero menos que una de tecali.

Otro aspecto a considerar es el sitio en donde iban a estar las esculturas. No se iba a dejar una escultura de piedra dentro de casa, cuando era mucho más rentable conseguir la misma obra en madera o pasta de caña. Las esculturas de piedra responden a un espacio al aire libre, tal como lo hemos visto en las esculturas pétreas del tema de “la ternura” en el apartado anterior y como muy probablemente fue el caso de la escultura de *San José con el Niño* de este trabajo de investigación.

⁹² Sobre el tema de la materialidad, ver Tim Ingold, “Materials Against Materiality”, *Archaeological Dialogues* 14, núm. 1 (2007): 1-16, doi:10.1017/S1380203807002127.

⁹³ Sobre el tema de las esculturas en pasta de caña, remitirse al trabajo de investigación del Dr. Pablo Amador. Pablo F. Amador Marrero, “Imaginería ligera novohispana en el Arte Español de los Siglos XVI-XVIII” (tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012), 39-81.

⁹⁴ Cabe resaltar que hay excepciones en esta clasificación, pues existen esculturas de madera que procesionan.

⁹⁵ El tema de los materiales es abordado con más profundidad en el siguiente apartado.

Desde el aspecto simbólico, es evidente que una roca es una alegoría de la perpetuidad. En el caso de la escultura del santo, puede referirse ya sea al propio poder de José o a la perdurabilidad de la fé de la familia que adquirió la pieza escultórica (o ambas, claro). Ahora, no es posible olvidar que *San José* es una roca policromada, es decir, que en ella se niega su misma materialidad. Al pintar la escultura de piedra se están conjugando dos cualidades sumamente importantes: primero, la ilusión de lo vivo al estar policromada y segundo, la intención de la eternidad (siendo de piedra, estaba pensada para que durara hasta el fin de los tiempos). En el caso de la escultura de este estudio, con la forma y el color del patriarca, el escultor y el pintor potencializaron la agencia de la obra.⁹⁶ Vale la pena que recordemos a Freedberg:

La realidad es que *las imágenes materiales coloreadas son creaciones temerarias* y, por ende, idolátricas. En ese sentido, independientemente de la materia prima utilizada, no son de Dios, sino del diablo. Su gloria es mundana y son seductoras. [...] Pero ¿quiénes son las personas seducidas por los colores y el materialismo? Por supuesto, no son aquellos para los cuales Dios es la Palabra, ni los intelectuales que viven, o aspiran a vivir, en un reino espiritual donde no estén sometidos al poder de los sentidos ni de la sensualidad material en general. Se trata más bien de las mujeres y de la gente ignorante —sobre todo las personas iletradas. A ellos van dirigidos los embrujos y los placeres que encierran las imágenes materiales. [...] Pero, ¿sería posible que los defensores de estas posturas también pensarán que las imágenes visuales son ciertamente más efectivas que la escritura, y que su fuerza de atracción es más directa? Quizá son sencillamente incapaces de reconocer que esto pueda ocurrirles a ellos igual que a las personas incultas e iletradas.⁹⁷

En esta cita, Freedberg nos recuerda que las imágenes policromadas son peligrosas, porque son más reales y por consecuencia, es más fácil interactuar con ellas como si estuvieran vivas porque tanto los eruditos como el pueblo llano *reaccionan* ante ellas.

Ya Jacqueline Jung, por medio del estudio de varios casos (la vida de santa Eduvigis, las esculturas de la Piedad y las de María con el Niño, por mencionar algunos) argumentó en primera, la suma importancia que la experiencia de lo táctil representó en la devoción y culto medieval, y en segunda, la cercanía anímica que las esculturas llegaban a suscitar entre los fieles. La autora dice que:

[...] la Piedad se convirtió en un emblema del encuentro escultórico medieval en sí mismo—porque ¿qué más eran las esculturas [...], sino materia sin vida? Y aún así, la materia

⁹⁶ Entendida desde la teorización de Gell, la agencia de la obra extrapola la capacidad o potencia de acción, de causar o provocar un cambio o una consecuencia, el potencial de movimiento no sólo físico, sino emocional, de voluntad o de intención de las personas a los objetos que no necesariamente habían sido considerados “arte” por la institución académica. En Alfred Gell, *Arte y agencia. Una teoría antropológica* (Buenos Aires: SB, 2016), 49-51.

⁹⁷ Freedberg, *El poder de las imágenes*, 444-5. Las cursivas son mías.

sin vida podía —lo hacía— cobrar vida bajo las miradas esperanzadas de quienes oraban ante ellas.⁹⁸

A pesar de que el argumento de Jung opera bajo la lógica de significación medieval, las relaciones entre devotos e imágenes religiosas que se dieron tras el Concilio de Trento (que es el periodo que concierne a la escultura de *San José*), no son tan distintas. A pesar de que varios eclesiásticos y tratadistas como Juan Molano, Gabriele Paleotti, Ignacio de Loyola, Francisco Pacheco, Jaime Prades, entre otros, se esforzaron en separar la *imagen de lo sagrado* del *ser sagrado* en distintas categorías y establecer formas “correctas” de devoción y culto (*latría*, sólo a las imágenes de Cristo y la cruz, *hiperdulia* a la Virgen, *protodulia* a san José y *dulia* a los santos), terminaron por volver muy ambiguo y confuso el decoro apropiado a cada imagen. Al respecto, Darío Velandia dice que:

Según el razonamiento de Pacheco, la nobleza de su arte se sustenta en un principio de carácter religioso. La validez de la pintura radica en el hecho de representar personas dignas y virtuosas, aspecto que eleva el espíritu de los fieles hacia Dios. Esta idea, presente en Loyola y Santa Teresa, conlleva a un tema de suma importancia el receptor. La obra de arte, en este caso las pinturas, son un puente que une al espectador con una realidad trascendente a la que se llega por medio de un objeto material y artificial. [...] En primer lugar, se puede notar que en el afán por comprender y extender el postulado tridentino, muchos de estos autores caen en una disquisición poco práctica en donde es difícil encontrar posiciones totalmente claras. En segundo término, y relacionado con lo anterior, la ambigüedad se puede interpretar como una influencia de la religiosidad popular dentro de los tratados; en otras palabras, hay una necesidad por legitimar las prácticas religiosas con respecto al culto de las imágenes que, por lo menos en el caso hispánico, se distancian del postulado tridentino y cuya configuración se remite a prácticas medievales de difícil erradicación.⁹⁹

De la cita de Velandia resalto dos aspectos: el primero, que las imágenes (si bien el autor está hablando del caso de las pinturas, a mi parecer, el fenómeno que describe es también reconocible en la escultura) fungen como un vehículo material y táctil a lo sagrado; y el segundo, ante la confusión constante que generaban las nuevas doctrinas, no es de extrañar que las relaciones con las imágenes en el día a día hayan estado permeadas de la memoria medieval, mucho más cercana e íntima que los nuevos postulados tridentinos.

⁹⁸ “In that sense, the Pietà becomes an emblem of the medieval sculptural encounter itself—for what else were sculptures (as critics always scoffed) but lifeless matter? Yet they were lifeless matter that could—and did—come to life under the hopeful gazes of those who prayed before them.” Jung, “The Tactile and the Visionary”, 232. La traducción es mía. Sobre la cuestión de la materia sin vida, Jung sugiere ver a Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Filadelfia, 2000); y Freedberg, *El poder de las imágenes*, 389-423.

⁹⁹ Darío Velandia Onofre, “Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su uso y adoración”, *Hispania Sacra* 69, núm. 139 (2017): 193, doi: 10.3989/hs.2017.013.

Si bien tanto las esculturas como las pinturas funcionan como vínculos entre la realidad y lo espiritual, tienen algunas diferencias. Es mucho más probable que sean las imágenes escultóricas las que se presenten vivas (llorando, sonrojándose, moviéndose o convirtiéndose en carne) que las imágenes bidimensionales porque se *parecen más a lo real* (justamente, la difuminación de los límites entre el ser sacro y el objeto que lo representa era lo que el Concilio de Trento pretendía erradicar). En este sentido, la imagen escultórica, la “materia sin vida”, tal como la describe Jung, era un medio mucho más eficaz para *persuadir* a los fieles, para conmover el alma y hacerla parte ya fuera del dolor de María sosteniendo en brazos el cuerpo de Cristo, como de la ternura y el amor que san José le entrega a su hijo en brazos.

Justamente, fue el mismo Pacheco quien, a pesar de querer continuar con los ideales tridentinos, consideró que el trabajo escultórico no estaba completo hasta que la escultura no fuera policromada, pues era el *color* lo que la traía a la vida la “materia sin vida”. La búsqueda por lo *real* en las esculturas no era nada nueva para la época de Pacheco, ya Xavier Bray en *The Sacred Made Real, Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, recuperó el comentario del místico español san Juan de la Cruz (1542-1591) en el que defendió que para poder inspirar reverencia a los santos, para mover la voluntad y despertar la devoción de los fieles, eran necesarias las esculturas policromadas.¹⁰⁰

Así pues y regresando al objeto de estudio de este ensayo, aunque la escultura de san José fuera inaccesible al tacto de los devotos, esto no interfiere en que en la imagen seguían operando discursos que pretendían *persuadir y mover* el alma de los fieles. La posibilidad del tacto simplemente potencializa este movimiento espiritual.

Cantera, alabastro, roca caliza y ¿qué más? Materiales constructivos en Nueva España

Debido a que la mayoría de las esculturas de piedra (salvo las de tecali) estaban pensadas para ser utilizadas en entornos externos (¿por qué si no iban a estar hechas de este resistente material?), están muy relacionadas con la arquitectura y sus pétreos recursos. En la cuenca de México el material predilecto en la arquitectura desde épocas precolombinas fue el tezontle. Sobre esta roca volcánica, Leopoldo Rodríguez dice que:

El llamado “divino material” fue uno de los materiales más empleados en las construcciones públicas y privadas de la ciudad de México, tanto arquitectónicas como urbanas (terraplenes y rellenos). Este material ha sido empleado en casi toda la historia del valle de México, desde

¹⁰⁰ Cf. Xavier Bray, “The Sacred Made Real, Spanish Painting and Sculpture 1600-1700”, en *The Sacred Made Real*, ed. Xavier Bray, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *et al.* (Londres: National Gallery Company/ Yale University Press, 2009), 17-25.

las culturas prehispánicas, la Colonia y el siglo XIX, por lo que podemos decir que tiene una larga tradición. El tezontle se usó en mampostería, cimientos, sillares para fachadas, rejoneados, bóvedas, muros y terraplenes; tanto en arquitectura religiosa como en privada. En muros, el tezontle también era revestido con chapa de cantera en bóvedas o en torres [... hasta] que las canteras cercanas a la ciudad se agotaron en las primeras décadas del siglo XIX, por lo que dejó de utilizarse de forma extensiva. Por último, conviene mencionar que en las primeras décadas del siglo XX de nuevo el tezontle fue utilizado profusamente, pero ahora como elemento decorativo en la arquitectura neocolonial, e incluso muchos de los edificios virreinales fueron revestidos con este material¹⁰¹

Si bien el tezontle fue muy utilizado en las fachadas como recubrimiento, la piedra rojiza usualmente iba acompañada de refuerzos y detalles de la cantera de los Remedios (de color verdigrís y más blanda que la gris, usada más bien para elementos estructurales) y de chiluca, pues aunque la “espuma de volcán”¹⁰² era muy apreciada, la chiluca era la roca preferida para agregar motivos escultóricos debido a la “finura y claridad con que se conservan por largo tiempo los relieves” [fig. 48a].¹⁰³

La chiluca y la cantera [figs. 48a-b], al igual que el tezontle, también son rocas ígneas volcánicas, aunque diferenciadas por su proceso de enfriamiento y su composición mineralógica. Curiosamente, estos tipos de roca se encuentran en los mismos yacimientos y el área principal de explotación está entre las cuencas de México y Toluca, en el Eje Volcánico Transversal o Eje Neovolcánico.

De acuerdo con el relato de la 2a Excursión de la Sociedad Geológica Mexicana,¹⁰⁴ las minas de chiluca se encuentran a 12 km de la Sierra de las Cruces, también conocida como Sierra del Monte de las Cruces o Sierra del Ajusco-Chichinautzin. Las sierras de esta zona (como la Sierra de las Cruces) son monogénicas, es decir, que el conjunto montañoso se formó a partir de una sola erupción (el tiempo de la salida del magma puede variar entre semanas a

¹⁰¹ Leopoldo Rodríguez Morales, “La práctica constructiva en México. El caso del tezontle, siglos XVIII-XIX”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 22 (2011): 178-9.

¹⁰² Ángeles Gonzáles Gamio, “Tezontle y Chiluca”, *La Jornada*, 17 de junio de 2012, consultada el 10 de septiembre de 2022, <https://www.jornada.com.mx/2012/06/17/opinion/036a1cap#texto>; y Xavier Cortés Rocha, *Arquitectura Mecánica: la profesión y el oficio* (México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ Facultad de Arquitectura, 2019), 32-7.

¹⁰³ F. Roel y E. Ordóñez, “Análisis químico de la chiluca y la cantera”, *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana* 2 (1906): 47, ISSN 1405-3322, doi:10.18268/bsgm1906v2n1a4. También de chiluca existen varios tipos de chiluca: la rojiza, la morada y la gris. Esta última es la que más se emplea para las decoraciones y basamentos, pues es mucho más resistente que el resto.

¹⁰⁴ Ezequiel Ordóñez y Agustín M. Lazo, “Las Canteras de San Lorenzo Totolinga y Echagaray (2a Excursión de la Sociedad Geológica Mexicana)”, *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana* 1 (1904): 25-34, ISSN 1405-3322, doi:10.18268/bsgm1904v1n1a2.

varios años).¹⁰⁵ Si bien los cerros de chiluca y cantera son monogenéticos, en las zonas superficiales se encuentran restos de otro tipo de rocas, como tobas y brechas pomosas, formadas a partir de erupciones explosivas más recientes.¹⁰⁶

Si las minas de chiluca y cantera se encuentran en las cuencas de México y Toluca, y debido a los problemas que representaba trasladar el material pétreo por largas distancias, no resultaría extraño ni sorprendente que la escultura de *San José con el Niño Jesús* haya sido trabajada por algún taller ya sea en la cuenca de México o en los alrededores.

Son pocas las referencias históricas sobre el empleo de los materiales constructivos. Una fuente esencial es el tratado *Architectura Mechanica conforme a la práctica de esta ciudad de México* [segunda mitad del siglo XVIII] que se resguarda en la Biblioteca Nacional de México. Ahí se explican las características y propiedades de los diferentes componentes usados por los alarifes y constructores, con énfasis tanto en el tezontle como en la cal y por supuesto, la cantera de los Remedios y la chiluca.¹⁰⁷ Sobre los materiales mencionados por el tratado novohispano, Xavier Cortés en su *Architectura Mechanica* nos enumera los siguientes elementos:

1. Arena: para morteros y aplanados.
2. Cal: para morteros, aplanados y pintura.
3. Mezclas: las proporciones variaban dependiendo del uso, a veces se agregaba ripio de tezontle (relleno o fragmentos pequeños de tezontle, como los que ahora podemos encontrar en los caminos de algunos parques de la Ciudad de México) y si la obra era de muy baja calidad, se incorporaba tierra a la mezcla.

¹⁰⁵ Ordóñez y Lazo, “Las Canteras de San Lorenzo Totolinga y Echagaray”: 25-6; y “Volcán monogenético”, Servicio Nacional de Geología y Minería, 9 de noviembre de 2017, consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://www.sernageomin.cl/faq-items/volcan-monogenetico/>.

¹⁰⁶ Las tobas y brechas son rocas volcánicas piroclásticas, formadas a partir de la ceniza volcánica, y, según la definición del Servicio Geológico Mexicano (SGM) “Los piroclásticos (del griego *pyro*, fuego, y *klastos*, quebrado), son producto de las erupciones volcánicas explosivas y contienen fragmentos de roca de diferentes orígenes, pueden ser de muchas formas y tamaños”. En Servicio Geológico Mexicano, “Rocas ígneas”, Gobierno de México, 20 de julio de 2020, consultada el 12 de septiembre de 2022, <https://www.sgm.gob.mx/Web/MuseoVirtual/Rocas/Rocas-igneas.html>; “Brecha roca: Definición y características”, Geotecnia fácil, (s.f.), consultada el 12 de septiembre de 2022, <https://geotecniafacil.com/brecha-roca/>; y Daniel Meilan, “Conveniencia de la utilización de las tobas volcánicas en la construcción de viviendas económicas” (tesis de maestría, Facultad de Minas, Argentina, 1984).

¹⁰⁷ Xavier Cortés Rocha, *Architectura Mechanica: la profesión y el oficio* (México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ Facultad de Arquitectura, 2019), 32-7.

4. “Piedra volcánica maciza, irregular, semilabrada o sin labrar, pegada con mortero de cal y arena para construir muros de *cal y canto*”.¹⁰⁸
5. Tezontle: había de dos calidades: el de la Toya, que era más duro y el de la Barranca más suave.
6. Canteras: para “rodapiés, esquinas, enmarcamientos y elementos esculpidos”.¹⁰⁹ Se utilizaba la cantera de los Remedios, la chiluca y la piedra colorada de la Sierra de Guadalupe, ahora conocida como Rosa de la Villa.
7. Guijarro: piedras en forma de bola pequeña, traídas de Tacubaya para los empedrados.
8. Ladrillo: para pisos, acabado en las cubiertas y refuerzos y enmarcamientos de paredes de cal y canto.
9. Losas: de tenayuca, para escaleras y pasamanos.
10. Adobe: solo para arquitectura menor. También había dos calidades: de marca, que valía un real más y el de Sacopinca.
11. Ripio: sobre el material, solo se menciona que “viene como la Arena en costales”.¹¹⁰
12. Madera: para pisos, techos, cerramientos, puertas y ventanas. Las maderas empleadas eran de ocote, xalacote (hoy en día, esta madera es conocida como ocote), oyamel (abeto) y cedro blanco.
13. Tablas de techar y tejamanil (tablas de xalacote, Oyamel o Chalco, o de Ysclahuaca con una cinta de tejamanil —“taxamanil”¹¹¹—).
14. Hierro: el hierro forjado era importado y se utilizaba para balcones, rejas, clavazón, cerraduras y herramientas.

Ahora, antes de continuar, abro un pequeño paréntesis científico. En lo que va de este trabajo he hablado sobre piedras, pero ¿qué, exactamente es una roca?¹¹² Edward Tarbuck dice que: “Una roca es cualquier masa sólida de materia mineral, o parecida a mineral, que se presenta de forma natural como parte de nuestro planeta”,¹¹³ la mayoría de las rocas están compuestas por varios tipos de minerales.¹¹⁴

¹⁰⁸ Cortés, *Arquitectura Mecánica*, 33, cursivas originales del texto.

¹⁰⁹ Cortés, *Arquitectura Mecánica*, 35.

¹¹⁰ Cortés, *Arquitectura Mecánica*, 36.

¹¹¹ Cortés, *Arquitectura Mecánica*, 37.

¹¹² Aunque el término más apropiado para referirse a las piedras es “rocas”, en este trabajo utilicé las dos palabras como sinónimos. En los siguientes párrafos me abstendré de utilizar el término “piedra” ya que estaré explicando con más rigor científico este tema.

¹¹³ Edward Tarbuck y Frederick Lutgens, *Ciencias de la Tierra. Una introducción a la geología física* (Madrid: Pearson, 2005), 79, https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/ciencias-de-la-tierra_edward_j_tarbuck_y_frederick_k_lutgens.pdf.

¹¹⁴ Los minerales, los define Tarbuck como: “cualquier sólido inorgánico natural que posea una estructura interna ordenada y una composición química definida” (salvo la obsidiana, la pumita —rocas volcánicas— y el carbón —compuesto de restos orgánicos sólidos—, en Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 79).

A su vez, la mayoría de los minerales son compuestos químicos, es decir, que los elementos —tales como el hidrógeno, hierro, cobalto, etc.— se combinan con una disposición ordenada (esto se refleja en las formas regulares de los cristales) para formar sustancias más complejas¹¹⁵ y es interesante que el resultado y las propiedades de los compuestos sea completamente diferente de los elementos que las componen. Uno de los ejemplos más conocidos es el de la sal de mesa que está compuesta por cloro, un gas tóxico que fue usado como un arma química en la Primera Guerra Mundial, y por sodio, un metal que reacciona con el agua y puede producir quemaduras.

¿Por qué o cómo se unen los elementos? Bueno, pues aquí entran en juego los electrones de valencia, estos se encuentran en la última capa de los átomos¹¹⁶ y forman enlaces químicos con otros elementos por medio del campo eléctrico negativo (el pegamento) generado por los electrones. Se necesitan ocho electrones en la capa externa para que los elementos sean estables,¹¹⁷ así pues los átomos que se combinan entre sí ganan, pierden o comparten electrones con otro o más átomos para ser estables.¹¹⁸

¹¹⁵ Aquí vale la pena hacer mención de que existen algunos elementos que son capaces de agruparse en más de una forma, así dos minerales con formas distintas pueden estar conformados por los mismos elementos. A esto se le conoce como polimorfismo, y un ejemplo muy popular de ello es el grafito y el diamante. En Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 86-7.

¹¹⁶ Recordemos aquí que los átomos tienen un centro (el núcleo) con protones (partículas de carga positiva) y neutrones (con carga eléctrica neutra). En torno al núcleo, se encuentran niveles de energía o capas de electrones (con carga eléctrica negativa). El número de protones en el núcleo atómico determina el nombre del elemento (por ejemplo, el carbono tiene 6 protones) y el número atómico está dado por la cantidad de electrones que rodean al núcleo (aunque es curioso que el número de electrones es igual al de los protones). La cantidad de electrones que se encuentran en cada capa no es aleatoria. Hasta que se completa la capacidad de una capa es que se forma la siguiente. La capa principal contiene un máximo de dos electrones, mientras que las capas superiores tienen ocho o más electrones. Como dato curioso, el empleo del término átomo como unidad mínima de la materia, no se regularizó hasta el siglo XIX; antes de este momento encontramos el término haciendo referencia a las partículas que se pueden ver en los halos de luz, a un momento muy pequeño de tiempo y a los protozoarios. En Tarbuck y Lutgens *Ciencias de la Tierra*, 80-2; y Cecilio Garriga, “Notas sobre la historia de la voz átomo”, *Revista de Investigación Lingüística*, núm. 11 (2008): 95-124, <https://revistas.um.es/riil/article/view/53701>.

¹¹⁷ Sólo los gases nobles tienen la capa externa completa. En Tarbuck y Lutgens *Ciencias de la Tierra*, 84.

¹¹⁸ Hay varios tipos de enlaces:

1. Iónico: un átomo le cede a otro los electrones necesarios para que complete su capa externa. Retomando el ejemplo de la sal de mesa (NaCl), el sodio le cede su único electrón externo al cloro, teniendo ambos 8 electrones en sus capas externas. Sin embargo, tras este intercambio, los átomos ya no son eléctricamente neutros: al ceder un electrón, el sodio (que tenía 11 protones y 11 electrones) se convierte en un átomo con carga positiva —un catión— (ahora tiene 11 protones y 10 electrones; mientras que el cloro se convierte en un átomo con carga negativa —un anión— (pasa de tener 17 electrones y protones, a 17 protones y 18 electrones). Este tipo de átomos con números desiguales de protones y electrones se denominan iones. Los iones con cargas iguales se repelen y con cargas opuestas se atraen, así pues, el enlace iónico es aquel de fuerzas opuestas que se unen para generar un compuesto eléctricamente neutro.
2. Covalente: aquí los átomos comparten electrones, por ejemplo, el oxígeno (O₂) está formado de dos moléculas iguales que comparten sus electrones.
3. Metálico: los electrones de valencia pueden migrar de ion a ion.
4. Híbridos: en esta categoría se agrupan los enlaces iónicos y covalentes que pueden existir simultáneamente en un mismo compuesto. En Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 82-6.

Ya sabiendo qué son los minerales, cómo se estructuran y que las rocas están compuestas de distintos tipos de minerales, no resulta extraño que por su tipo de composición, los geógrafos dividen las rocas en tres tipos: ígneas, sedimentarias y metamórficas. Las rocas ígneas o magmáticas (del latín *ignis*, fuego) se forman cuando el magma se enfría y se solidifica. El magma se puede formar en varios estratos de la corteza y el manto superior¹¹⁹ y conforme se va enfriando, se crean distintos cristales de minerales en la roca.

Las rocas ígneas se dividen en dos tipos: las plutónicas (o volcánicas intrusivas) y las volcánicas (o volcánicas extrusivas). Las rocas plutónicas son las que tienen grandes cristales debido a que el magma se enfría lentamente (a veces durante miles de años) en lo profundo de la corteza.¹²⁰ Por otro lado, las rocas volcánicas extrusivas son aquellas que se solidifican rápidamente en el exterior tras una erupción volcánica. Esto produce la formación simultánea de pequeños cristales (algunos se notan a simple vista y otros son tan pequeños que se requiere de un microscopio para verlos). Como ya mencioné, ejemplos de este tipo de roca son el tezontle, la chiluca y la cantera.

Siguiendo la explicación del Servicio Geológico Mexicano, las rocas volcánicas y las plutónicas “se subdividen en diferentes familias tomando en cuenta la textura y los minerales esenciales (presencia básica para un determinado tipo), siendo entre sí equivalentes mutuos”.¹²¹ Ahora, debido a que la escultura analizada en esta tesis es de chiluca, considero importante ahondar un poco más en la composición de esta roca. Según el “Análisis químico de la cantera y la chiluca” de Roel y Ordóñez:

¹¹⁹ La corteza de la tierra, es decir, la capa rocosa externa, se divide en continental y oceánica. Esta última tiene alrededor de 7 kilómetros de grosor y está compuesta por rocas ígneas llamadas basaltos. La continental, por su parte, varía entre 35 y 40 km de profundidad, pero en algunas zonas montañosas puede alcanzar hasta los 70 km. La composición de esta capa varía mucho más que la oceánica, relativamente homogénea, pues está conformada en su nivel medio por una roca granítica (este tipo de rocas parece que están conformadas por distintos “puntitos” colores) llamada granodiorita, mientras que en su inferior hay basaltos (en Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 16). El basalto fue muy usado tanto en la arquitectura como en la escultura prehispánica, especialmente en Tenochtitlán, y según López Luján y Martín :

Los pueblos nahuas denominaban los basaltos con el apelativo genérico de *metlátel* (“piedra de metate”). Entre las posibles zonas de obtención destacan el Peñón de los Baños, ubicado a 2.8 km; el Pedregal de San Ángel, a 12 km; las elevaciones centrales de la península de Santa Catarina, a 14 km; la península de Chimalhuacán, a 15 km, y las formaciones al sur de Xochimilco, a 22 km (Leonardo López Luján y Simon Martín, “Caracoles monumentales y su materia prima”, *Arqueología mexicana*, núm. 160 (2019): 26).

¹²⁰ Un ejemplo de rocas plutónicas es el granito. En su mayoría, los núcleos de las montañas están constituidos por éstas rocas y por medio de la erosión y la elevación en su formación, quedan expuestas. En cambio, en la corteza marina predominan los basaltos, rocas volcánicas de color verde oscuro y negro y debido a que tienen una gran concentración de hierro, estas rocas son mucho más densas que el granito. En Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 24-5.

¹²¹ SGM, “Rocas ígneas”, GobMx.

La chiluca tiene una composición intermedia entre la de las traquitas [fig.49a] y la de las andesitas [fig. 50a]. Varía desde una textura casi holocristalina¹²² a hialopilitica.¹²³ Componen su pasta microlitas de sanidino [fig. 51a] y de oligoclasa [fig. 51b],¹²⁴ partículas de fierro oxidulado,¹²⁵ vidrio transparente cristalítico, más o menos escaso, y estrellamientos o agregados de microlitas de sanidino y oligoclasa. Grandes fonocristales¹²⁶ de andesina [fig. 51c],¹²⁷ de sanidino, de hornblenda [fig. 51d],¹²⁸ de biotita [fig. 51e]¹²⁹ y de hiperstena [fig. 51f]¹³⁰ completan la composición mineralógica de la roca, que es compacta, de color blanco agrisado, dura, y que se deja labrar con aristas vivas.¹³¹

¹²² Cuando la roca está compuesta mayoritariamente por cristales, se le denomina holocristalina o vítrea. En Pablo D. González, “Texturas de los cuerpos ígneos”, en *Geología de los cuerpos ígneos*, ed. Eduardo J. Llambías (Argentina: Asociación Geológica Argentina, 2008), 171-97.

¹²³ La textura hialopilitica se refiere a que los cristales de feldespato (ver nota 133) se encuentran paralelos dentro de la masa vítrea. En Felipe Gallardo Cerón, “Texturas ígneas: Características, Ocurrencia y Minerales Asociados” (resumen de la clase de Petrología Ígnea con clave GL54E1 de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile), https://www.u-cursos.cl/ingenieria/2012/1/GL5103/2/material_docente/bajar?id=414564.

¹²⁴ Esto refiere a que tiene cristales muy pequeños de sanidina, que forma parte del grupo de los feldespatos alcalinos (ver nota 133), y oligoclasa que, por su parte, también es un feldespato, sólo que del tipo de plagioclasas (ver nota 136). En “Sanidina”, Wikipedia, 7 de septiembre de 2019, consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Sanidina>; y “Oligoclasa”, Minería en línea, 24 de marzo de 2019, consultada el 11 de septiembre de 2022, https://mineriaenlinea.com/rocas_y_minerales/oligoclasa/.

¹²⁵ Oxidulado es un término antiguo para referir que algo está oxidado, es decir, que el átomo ha perdido electrones. En “oxidulado”, definiciona, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://definiciona.com/oxidulado/>.

¹²⁶ El término usado hoy en día es fenocristal y hace referencia a que los cristales son fácilmente apreciables a simple vista. En “fenocristal”, The Free Dictionary by Farlex, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.thefreedictionary.com/fenocristales>.

¹²⁷ La andesina es una plagioclasa de la familia de los silicatos (ver nota 136) y se encuentra principalmente en la andesita (explicada en el cuerpo del texto, en los párrafos siguientes). En “Andesina”, Wikipedia, 26 de febrero de 2021, consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Andesina>.

¹²⁸ La hornblenda pertenece al grupo de los silicatos (este grupo constituye el 25% de los minerales conocidos y se caracteriza por la unidad fundamental de su estructura: “cuatro iones de oxígeno en los vértices de un tetraedro regular redondeado al ion silicio tetravalente (SiO₄). Este enlace es tan fuerte que en otras palabras es el cemento que mantiene la corteza terrestre” (Yandri Maldonado, “¿Qué son los silicatos? Tipos y clasificación”, Geologiaweb: Blog de Geología, sus ramas y aplicaciones, (s.f), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://geologiaweb.com/minerales/silicatos/>) y es un ferromagnesiano, es decir, está constituida principalmente por hierro, magnesio, calcio, sodio y aluminio. En Maldonado, “Hornblenda: Propiedades, características y usos”, Geologiaweb, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, https://geologiaweb.com/minerales/hornblenda/#Que_es_la_hornblenda.

¹²⁹ Desde 1998 la Asociación Internacional de Mineralogía, ya no reconoce como un único mineral a la biotita, si no que ahora se utiliza como el nombre del grupo de los filosilicatos (“están formados por tetraedros SiO₄ que se enlazan compartiendo tres de sus cuatro oxígenos” (Universidad de Alicante, “Filosilicatos”, *Minerales de Visu-UA*, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/lpa/minerales-visu/clasificacion-y-caracteristicas/ix-silicatos/filosilicatos/filosilicatos.html#:~:text=Su%20nombre%20procede%20del%20griego.por%20redes%20La%20exposici%C3%B3n%20pseudohexagonales>)). En “Biotita”, Wikipedia, 17 de febrero de 2022, consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Biotita>.

¹³⁰ La hiperstena es un tipo de piroxeno (también es un tipo de silicato y el término proviene del francés *pyroxène*, que a su vez se conforma del griego *πυρός* (*pyros*), fuego y *ξένος* (*xénos*), extranjero, extraño, huésped, “por considerar R. S. Haüy, creador del término, que su presencia en lavas era accidental” (en “piroxeno”, RAE, (s.f.), consultado el 11 de septiembre de 2022, <https://dle.rae.es/piroxeno>) de hierro y magnesio. En “Hiperstena”, Wikipedia 5 de noviembre de 2020, consultada el 11 de septiembre de 2021, <https://es.wikipedia.org/wiki/Hiperstena>.

¹³¹ Roel y Ordóñez, “Análisis químico de la chiluca y la cantera”: 31.

¿Qué quiere decir esto? Iré por partes: la traquita es una roca volcánica de color verdigris, es rugosa (justamente por esta cualidad es por lo que fue nombrada, pues en griego la palabra *τραχύς*, “*trachýs*”, significa áspero o rugoso),¹³² y está compuesta principalmente por feldespato alcalino [fig. 49b].¹³³ La mayoría de las traquitas presentan una textura porfídica, es decir, que “presenta[n] cristales minerales de tamaño variado [...] La textura porfídica básicamente indica dos o varias etapas de enfriamiento del sistema magmático”,¹³⁴ en la que abundan los fenocristales (los cristales de la roca que pueden ser observados a simple vista) muy finos.¹³⁵

Por otra parte, la andesita [fig. 50a] se conforma de feldespato plagioclasa [fig. 50b]¹³⁶ y distintos minerales ferromagnésicos (como su nombre lo dice, están compuestos esencialmente por hierro y magnesio tales como el piroxeno [fig. 50c], la biotita [fig. 51e] y la hornblenda [fig. 51d]) y en menor medida sanidina [fig. 51a] y cuarzo. Al igual que las

¹³² “Traquita”, RAE, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022. <https://dle.rae.es/traquita>.

¹³³ Los feldespatos son un grupo de minerales presentes tanto en rocas ígneas, como sedimentarias y metamórficas. La estructura de un cristal de feldespato se basa en tetraedros de aluminosilicato (iones de aluminio y silicato rodeados por cuatro iones de oxígeno). Los tipos de feldespato que existen son: potásico, plagioclasas (de calcio o sodio), de amonio y bario; los feldespatos alcalinos son minerales cristalinos (es decir, son cristales vidriosos) constituidos por aluminosilicatos sódicos ($\text{NaAl}_3\text{Si}_3\text{O}_8$) y potásicos ($\text{KA}_1\text{Si}_3\text{O}_8$). Como dato curioso, la etimología de feldespato proviene del alemán *Feld*, campo, y *Spat*, escama, o *Spat*, pala o lámina. De acuerdo con la entrada de Wikipedia sobre el feldespato: “*Spat* se había utilizado durante mucho tiempo como la palabra para “una roca fácilmente escindida en copos”; *Feldspat* se introdujo en el siglo XVIII como un término más específico, refiriéndose quizás a que aparecía en las rocas encontradas en los campos”. En “Feldespato”, Wikipedia, 22 de febrero de 2022, consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Feldespato>; “Feldespato”, Diccionario Etimológico Castellano en línea, 4 de septiembre de 2022, consultada el 11 de septiembre de 2022, [http://etimologias.dechile.net/?feldespato#:~:text=La%20palabra%20feldespato%20designa%20a.Spat%20\(pala%20C%20%20C3%A1mina\)](http://etimologias.dechile.net/?feldespato#:~:text=La%20palabra%20feldespato%20designa%20a.Spat%20(pala%20C%20%20C3%A1mina);); “feldespato alcalino”, Enciclopedia Universal, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, https://enciclopedia.universal.es-academic.com/157720/feldespato_alcalino; y L. Sánchez Muñoz y J. García Guinea, “Feldespatos: Mineralogía, Yacimientos y Aplicaciones”, en *Recursos minerales de España*, coord. Javier García Guinea y Jesús Martínez Frías (España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992), 441-70. ISBN 84-00-07263-4, <http://hdl.handle.net/10261/89974>.

¹³⁴ Maldonado, “Texturas de las rocas ígneas”, Geologiaweb, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, https://geologiaweb.com/rocas/texturas-rocas-igneas/#Textura_porfídica_o_porfíritica.

¹³⁵ UA, “Traquita”, Atlas Digital de Petrología Ígnea y Metamórfica, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/pim/roca-volcanicas/traquita.html#:~:text=La%20traquita%20es%20una%20roca.%22rugosa%22%20en%20griego>.

¹³⁶ El feldespato plagioclasa es un mineral del grupo de los silicatos (es un silicato aluminico de calcio y sodio). Forma parte de la familia de los feldespatos (ver nota 133) y tiene un sistema cristalino triclinico (el acomodo de los átomos de los cristales está clasificado en base a los ángulos que forman los ejes cristalográficos, el sistema triclinico se refiere que los ejes que se forman son distintos a 90°). En Exposición Lorenzo Pfersich, “Sistemas cristalinos”, Escuela Politécnica de Ingeniería de Minas y Energía, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.unican.es/centros/minas/exposicion-lorenzo-pfersich/sistemas-cristalinos>; Maldonado, “Plagioclasa: Propiedades, características y usos”, Geologiaweb, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://geologiaweb.com/minerales/plagioclasa/>.

traquitas, son porfídicas y sus cristales son de color rosa, gris oscuro y amarillo. Después del basalto [fig. 52] son las rocas volcánicas más abundantes tanto en la Tierra como en Marte.¹³⁷

Así pues, la chiluca químicamente hablando, está entre estas dos rocas conteniendo principalmente Feld K (feldespato potásico [fig. 51g], como la traquita) y Plag Na (plagioclasa sódica [fig. 50b], como la andesita). Ahora, específicamente la roca empleada en la talla de *San José con el Niño* tiene fenocristales de color oscuro (hornblenda, quizá) y otros blanquecinos (feldespatos y/o hiperstenas, probablemente) y la roca madre es de color gris [fig. 53].

Ahora, las rocas sedimentarias se forman a partir de rocas preexistentes por los procesos de meteorización, es decir, la desintegración (fragmentación de la roca) o descomposición de los materiales geológicos de la tierra (modificación química de los minerales).¹³⁸ El agua y el viento transportan estos productos y se van formando capas que se transforman en rocas, es decir, que se litifican¹³⁹ por medio de la compactación (el peso de los materiales va comprimiendo los sedimentos) o la cementación (el agua y la materia disuelta en ella se filtran entre los poros sedimentados y se unen en masas sólidas).

De igual manera, estas rocas están divididas en dos tipos: detríticas (se forman de productos sólidos) y químicas (resultan del material disuelto en agua). La roca caliza, también ampliamente utilizada en la arquitectura virreinal y prehispánica (compuesta principalmente

¹³⁷ Sobre el basalto, ver nota 119. UA, “Andesita”, Atlas Digital de Petrología Ígnea y Metamórfica, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/pim/roca-volcanicas/andesita.html>; y Francisco Anguita, “Comienza la exploración geoquímica de Marte”, *El País*, 22 de julio de 1997, consultado el 11 de septiembre de 2022, https://elpais.com/diario/1997/07/23/sociedad/869608813_850215.html.

¹³⁸ Guillermo Antonio Arce, *et al.*, “Meteorización. Parte II: Meteorización química: proceso y formas resultantes”, *Revista Geográfica Digital*, núm. 24 (Julio – Diciembre 2015), ISSN 1668- 5180. <http://hum.unne.edu.ar/revistas/geoweb/default.htm>.

¹³⁹ Litificación proviene de la palabra griega *λίθος* (*lithos*), piedra y del latín *ficare*, convertir o transformar en. En “litificación”, Wikcionario, 26 de septiembre de 2015, consultada el 11 de septiembre de 2022. <https://es.wiktionary.org/wiki/litificaci%C3%B3n#:~:text=Etimolog%C3%ADa,con%20la%20termiaci%C3%B3n%20en%20%2Dci%C3%B3n>.

por carbonato de calcio, fue utilizada en la zona sur de México, en la Península de Yucatán)¹⁴⁰ es la más abundante de las rocas sedimentarias químicas [fig. 54].¹⁴¹

Finalmente, llegamos a las rocas metamórficas. Estas se producen a partir de rocas ígneas, sedimentarias u otras rocas metamórficas.¹⁴² Los cambios que dan como resultado este tipo de roca varían dependiendo de qué tanto se altera la roca madre: hay de grado bajo y grado alto (a veces no es posible identificar a la roca madre).¹⁴³ Dos de las rocas metamórficas más apreciadas son el mármol (la principal zona de explotación se encuentra en Italia) y el alabastro o tecali [fig. 2f] (este se encuentra en la zona norte de México en Galeana, Nuevo

¹⁴⁰ De acuerdo con el estudio de Raúl Canto, Arturo Román y Raúl Ruíz:

El suelo de la península de Yucatán está formado por una delgada capa de tierra natural, debajo de ella aparece una capa formada por calizas duras dispuestas en bancos horizontales, con diversa coloración que varía del gris claro al blanco grisáceo y amarillento. A esta capa de calizas se le conoce con el nombre de laja o *chaltún* que significa peña viva o laja (Raúl Ernesto Canto Cetiuna, *et al.*, “Pertinencia bioclimática de la arquitectura civil virreinal en Yucatán”, en *Tecnohistoria. Objetos y artefactos de piedra caliza, madera y otros materiales*, ed. Manuel A. Román Kalisch y Raúl Ernesto Canto Cetina, 304 (México: Universidad Autónoma de Yucatán/ INAH, 2014).

Sobre este tema los autores recomiendan ver: Jorge Duch Gary, *La conformación territorial del estado de Yucatán, los componentes del medio físico* (México: Universidad Autónoma de Chapingo, Centro Regional de la Península de Yucatán, 1988); y F. Bonet y J. Butterlín, “Reconocimiento geológico de la Península de Yucatán”, en *Enciclopedia Yucatanense*, vol. X. (Mérida: Gobierno de Yucatán, 1979).

¹⁴¹ A pesar de que las rocas sedimentarias representan sólo el 5% de la corteza terrestre, son muy importantes para el estudio de la historia de la Tierra: debido a que están formadas de muchos pedacitos de muchos lados, contienen pistas de cómo fue la superficie terrestre en el pasado. Además, es en este tipo de roca en donde se encuentran los fósiles, fundamentales en el estudio del pasado geológico. En Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 25; “Cementación (geología)”, Wikipedia, 17 de febrero de 2022, consultada el 11 de septiembre de 2022. [https://es.wikipedia.org/wiki/Cementaci%C3%B3n_\(geolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cementaci%C3%B3n_(geolog%C3%ADa)); y “Tema 4. Tipos de rocas de la corteza terrestre: metamórficas, ígneas y sedimentarias. Ámbitos de formación”, Universidad de Granada, 18 de enero de 2012, consultada el 11 de septiembre de 2022, https://www.ugr.es/~agcasco/msecgeol/secciones/petro/pet_sed.htm; y Canto, *et al.* “Pertinencia bioclimática”.

¹⁴² Si se ve el tiempo por periodos de miles de años, se vuelve evidente que las rocas están en un continuo ciclo de transformación y reformación, de sedimentarias a metamórficas a ígneas (no necesariamente en ese orden). De igual manera, cuando las rocas mutan de un ambiente a otro, los cristales en ellas experimentan un cambio de fase, es decir, la transformación de un mineral polimorfo a otro. Por ejemplo: la calcita y el aragonito comparten la misma composición química (CaCO₃); mientras que la calcita se forma fundamentalmente por procesos bioquímicos, el aragonito se encuentra en aguas termales y en las perlas y caparazones de algunos animales marinos. El aragonito al cambiar a un ambiente con mayor presión, modifica su estructura atómica a la más estable de la calcita, y se convierte en un polimorfo. En Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 28.

¹⁴³ Los entornos y sucesos en donde se crean las rocas metamórficas son:

1. Metamorfismo térmico o de contacto: el magma rodea a la roca huésped y después se enfría, pasando a ser la roca metamórfica.
2. Metamorfismo hidrotermal: está relacionado con la actividad magmática, pues cuando el agua caliente e ionizada penetra en las fisuras de la roca madre, ésta provoca reacciones químicas que alteran la roca original.
3. Metamorfismo regional: cuando las rocas están situadas a grandes profundidades y a altas temperaturas, de manera gradual, se van deformando y plegando (la alineación en láminas resultante, es llamada foliación). Vale resaltar que no todas las rocas serán foliadas. Hay algunas que están compuestas por un sólo mineral y por regla general, éstas visiblemente no son foliadas. Un ejemplo es la caliza que, si es pura, está compuesta por calcita (CaCO₃) y si experimenta un grado de metamorfismo, los cristales de calcita se combinan y forman cristales entrelazados más grandes, dando como resultado el mármol.

En los ambientes metamórficos extremos las temperaturas se acercan a los grados de fusión de la roca, sin embargo, ésta debe permanecer esencialmente sólida pues si se funde, se convertiría en una roca ígnea. En Tarbuck y Lutgens, *Ciencias de la Tierra*, 241-7.

León sobre la Sierra Madre Oriental y en el centro, en Tecali, Puebla).¹⁴⁴ Sobre el tecali, José Antonio Sánchez Miravete dice que:

Desde épocas prehispánicas se le consideró una piedra semipreciosa. En la población de Tecalli (*tetl*, ‘piedra’, *calli*, ‘casa’) se encuentra uno de los principales yacimientos del mineral. Tuvo un comercio muy importante al lado de la obsidiana (*iztli*) y el jade (*quetzalistli*). A la llegada de los españoles, en el siglo XVI se inició la fabricación de ornamentación religiosa, vidrieras, claraboyas, púlpitos, pilas bautismales y de agua bendita, empleando el alabastro. Una interesante descripción nos ofrece el texto de fray Agustín de Vetancourt: “Sácase de los minerales que hay en el pueblo de Tecalli una piedra blanca, a manera de mármol, de que labran los naturales con arena y agua unos vasos en que beber, salvillas, aras, pilares, columnas, cofres y otras cosas bien curiosas; hay unas en blanco y otras jaspeadas”. Cabe sólo aclarar que se llamaba “salvilla” a una bandeja donde se encajaban vasos, copas o tazas. [...] Se utilizó también para lápidas sepulcrales, ambones y barandales. Muchas iglesias cubrieron y engalanaron sus vanos con láminas de alabastro; desgraciadamente, no queda prácticamente ninguna, porque la torpeza neoclásica las sustituyó por vidrios comunes.¹⁴⁵

Me he tomado estas cuartillas para describir a detalle no sólo la chiluca, si no las rocas sedimentarias y las metamórficas también porque, si bien estos materiales no son el foco de esta tesis, sí se han realizado esculturas con ellos. Dado que la mayoría de los casos de

¹⁴⁴ Existe una tradición de tallas en un tipo de alabastro (Huamanga), en el virreinato del Perú. Al respecto, Schenke relata que:

Los españoles se establecieron en San Juan de la Frontera de Huamanga en el siglo XVI y con este asentamiento surgió, un siglo más tarde, una tradición escultórica inédita en América hispana: el trabajo en alabastro esculpido y policromado. Esta región de Ayacucho no era la única cantera en el Perú, otras del Cusco y el Altiplano proveyeron este material –denominado berenguela– para piezas utilitarias, y en Puno y en las inmediaciones del Titicaca la llamada “piedra del lago” se utilizó para illas, amuletos de aspecto rústico. No existen antecedentes materiales, documentales o arqueológicos de un uso prehispánico de la guamanga, el vocablo quechua que designa este alabastro blando (Schenke y Cruz, *En nombre de los santos*, 8).

Varias piezas de Ayacucho y Quito fueron expuestas en Chile y, a pesar de que entre ellas se encuentran tres esculturas de san José con el Niño, no las incluí en esta tesis debido a que las obras son ya muy tardías (del siglo XIX y una incluso, del XX). Las esculturas de Huamanga de pequeño formato tanto en el Virreinato del Perú como en el de Nueva Granada fueron objetos suntuarios de lujo y fueron “exportada[s] en grandes cantidades a Bolivia, Ecuador, Argentina, Chile, y en menor medida, a Colombia” (Adrián Contreras-Guerrero, “Distinguidas mercaderías. Escultura y artes suntuarias en la Nueva Granada (siglos XVII y XVIII)”, en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico*, coord. Antonio Holguera Cabrera, et al. (España: Universidad de Sevilla/Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018), 376). Al igual que el tecali, la piedra de Huamanga no fue empleada únicamente para hacer esculturas de bulto (aunque es justamente por esta producción por la que saltó a la fama), sino que fue utilizada para pilas y lavatorios bautismales, así como en fachadas y ventanas de iglesias y casonas. En Contreras-Guerrero, “Distinguidas mercaderías”, 376-8; “Alabastro”, *Tierra de Saberes. Memoria a través del territorio*, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://www.tierradesaberes.mx/alabastro>; César L. Ayala, “La tradición artesanal de Ayacucho”, *Es mi Perú*, 20 de septiembre de 2007, consultada el 04 de noviembre de 2022, <http://esmiperu.blogspot.com/2007/09/la-tradicin-artesanal-de-ayacucho.html>.

¹⁴⁵ José Antonio Sánchez Miravete, “El alabastro poblano”, *Distrito*, 2020, consultada el 9 de septiembre de 2022, <https://revistadistrito.mx/el-alabastro-poblano/>; sobre las obras de tecali, ver Francisco de la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México* (México: INAH, 1966). El texto de Fray Agustín de Vetancourt (también conocido como Betancourt) al que el autor hace referencia es el *Teatro Mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, t. I (UANL, colección digital), http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001747_C/1020001747_T1/1020001747_T1.html.

escultura pétreo de bulto redondo que se conocen se tratan de piezas descontextualizadas, considero importante conocer los distintos tipos de rocas que hay y de qué están compuestas, pues esto da pistas sobre dónde pudieron haber estado y por ende, es posible dar una aproximación sobre la zona en donde pudieron haber sido trabajadas las obras y los posibles usos que se le dieron.

3. El enigma del gremio

Hasta este momento he abordado la cuestión de la iconografía y la materialidad de la escultura de *San José*, pero aún queda una duda: ¿quién la realizó? Como ya mencioné al inicio del trabajo de investigación, lamentablemente no hay información concerniente a la obra que me permita rastrear su origen. Si bien será imposible conocer al autor de la obra, sí es viable realizar suposiciones críticas con respecto al gremio que se encargaba de realizar las esculturas pétreas, ¿era el gremio de los escultores, el de los carpinteros y entalladores o el de los albañiles y canteros?

Antes de iniciar, considero importante recordar brevemente la función y la estructura de los gremios. De acuerdo con Rocío Bruquetas, la formación de los gremios europeos data alrededor del siglo XIII. Con la nueva estabilidad de las ciudades y su auge económico, los comerciantes y los prestadores de servicios se vieron en la necesidad de comenzar a regular y organizar el trabajo, los productos y los precios de las mercancías. Así pues, la solución fue la agrupación en corporaciones. Para el caso español, las primeras ordenanzas se ubican a finales del 1200 y surgieron en las ciudades con mayor actividad comercial como Barcelona, Zaragoza, Valencia, Pamplona, Burgos y Sevilla. Sin embargo, no fue hasta el gobierno de los Reyes Católicos cuando se oficializó la agrupación de las distintas labores en gremios, pues los monarcas reconocieron en los gremios formas eficaces de control de los comerciantes, que representaban la base de la economía de la ciudad y por ende de la Casa Real también.¹⁴⁶

Los gremios establecieron jerarquías internas y el rol que cada quien debía cumplir: el maestro o alcalde, la cabeza de la organización, estaba encargado de la educación de los aprendices; después, los veedores (también conocidos como diputados, cónsules, mayordomos o mayores) se encargaban de inspeccionar el trabajo de los aprendices (así

¹⁴⁶ Cf. Rocío Bruquetas Galán, “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, ed. Ministerio de Cultura (España: Secretaría General Técnica, 2010), 20-31, <https://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>.

como de aprobarlos en sus exámenes —con la finalidad de controlar el exceso de oferta y competencia—), asegurando así la calidad técnica del trabajo. Por ello, estaban autorizados a cobrar multas en caso de que se incumplieran los estándares de calidad-precio. Otra de las funciones que desempeñaban era la de regular el precio de los productos y establecer reglas para la distribución equitativa de los materiales; y finalmente, los ya mencionados aprendices que estudiaban entre 6 y 8 años.¹⁴⁷

El gremio de los escultores, entalladores, carpinteros y violeros

María del Consuelo Maquívar en varios artículos y libros se ha dedicado a desentrañar las particularidades del gremio de los escultores, carpinteros y violeros. La autora ubica que la primera mención sobre tallas de madera y piedra en el Nuevo Mundo la realizó Hernán Cortés en sus *Cartas de relación*. En octubre de 1520 describió las mercancías que estaban a la venta en la plaza de Tlatelolco y dice que había “cal, piedra labrada y por labrar adobes, ladrillos, madera labrada y por labrar de diversas maneras”.¹⁴⁸ Justamente fue el trabajo escultórico uno de los primeros oficios que se les enseñó a los indios y Maquívar resalta que: “a través de esta labor se lograba cubrir no sólo la propia catequesis de quien la aprendía, sino que al mismo tiempo colaboraban con la población que requería de imágenes para sus prácticas religiosas”.¹⁴⁹

Debido a la larga tradición escultórica pétreo en el México prehispánico no es de extrañar que otros cronistas como Bernal Díaz del Castillo, Bernardino de Sahagún y Francisco Javier Clavijero hayan comentado las excelentes habilidades de los indios al aprender y desempeñar tanto el arte de la escultura, como el resto de los nuevos oficios.¹⁵⁰ Así pues, no es inverosímil

¹⁴⁷ Además de fungir como organizaciones de trabajo, los gremios también tenían un papel dentro de la comunidad religiosa, pues “rendían culto a su santo patrón por medio de la cofradía y proporcionaban sistemas de ayuda a los más desfavorecidos. Algunos, incluso, disponían de hospitales propios” (Bruquetas, “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, 21). Este carácter social de las cofradías, según María del Consuelo Maquívar:

les permitía a los cofrades vivir bajo una hermandad caracterizada por la protección mutua en cuanto al aprovisionamiento de medicinas, alimentos y diversos medios de asistencia para sus familias. En caso de enfermedad o defunción de algún miembro de la corporación, todos participaban y colaboraban con los integrantes de la familia; a la vez, era la cofradía la encargada de organizar las fiestas religiosas, tanto las generales para todos los gremios como la de Corpus Christi y las que celebraban a Los Santos patronos, como San José, quien permaneció como santo tutelar de los escultores (Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”, *Historias Revista de la Direc. de Estudios Históricos* 53 (2002): 23-4).

Así pues, es evidente que las corporaciones no sólo funcionaban a nivel económico, sino que su presencia estaba fuertemente ligada a la de la comunidad.

¹⁴⁸ Hernán Cortés, *Cartas de Relación* (México: Porrúa, 1973), 63. Cita recuperada de María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán* (México: INAH, 1995), 27, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A559>.

¹⁴⁹ Maquívar, *El imaginero novohispano*, 33.

¹⁵⁰ A pesar de que estos cronistas se abstienen de realizar juicios estéticos claros con respecto a las obras, sí resaltan la dificultad del trabajo y elogian la velocidad con la que los naturales aprendían a realizar el oficio.

pensar que, al menos en los primeros años tras la conquista, hayan sido los naturales, quienes contaban ya con un dominio en el labrado de las piedras los que se encargaron de realizar tanto las esculturas pétreas como las labores constructivas, es decir, la albañilería.

Ahora, con respecto a la formación del gremio de los carpinteros, Maquívar describe las tres ordenanzas que hubieron:

1. Las de 1568: iban dirigidas a los carpinteros de lo blanco y de lo prieto, entalladores, ensambladores y violeros, básicamente a todos los que trabajaban la madera. Aunque los escultores se negaban a pertenecer a un gremio que tuviera carpinteros, no lograron su independencia hasta el siglo XVIII. En estas ordenanzas se estipuló que los naturales, que hasta el momento se habían encargado de los trabajos escultóricos, podían vender su trabajo al mismo precio que los demás escultores (pero debían ser examinados para poder ejercer el oficio).¹⁵¹ Partiendo de la ambivalencia de los términos utilizados para describir los oficios (escultor, ensamblador y entallador), Maquívar señala que es bastante complicado definir claramente cómo estaba organizado el gremio, al menos a principios del siglo XVI.
2. Las de 1589: los escultores continuaron manifestando sus inconformidades y, según ellos, debían de formar otro gremio porque los carpinteros realizaban imágenes “indecentes”.¹⁵² Incluso, en su afán por distinguirse de los carpinteros, los escultores llegaron a referirse a sí mismos como los “adornadores del Credo Divino”.¹⁵³ Otros de los aspectos que llaman la atención de esta reformulación, es que quedó prohibido que

Algunos frailes de forma exagerada alababan la maestría técnica demostrada por parte de los indios, implicando que superaba incluso a algunos maestros españoles. Más que el reconocimiento genuino de la labor escultórica, Maquívar sospecha que estos elogios pretendían consolidar el gobierno español. De los comentarios que la autora encontró al respecto resaltan dos: el primero del jesuita Francisco Javier Clavijero, que explicaba por qué los naturales se destacaban en la escultura (probablemente se refería a la realizada en obsidiana): “Solamente su flema que en este género de trabajo no tiene igual, podía vencer tanta dificultad y tolerar la lentitud de estas obras; pero las sacaban tan buenas que no dejaban nada que desear” (Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México* (México: Porrúa, 1976), 251-2); y el de Juan de Torquemada, guardián del convento de Santiago Tlatelolco, pues deja constancia del nombre de uno de los escultores de la época, Miguel Mauricio, y de su comportamiento ejemplar. En Maquívar, *El imaginero novohispano*, 30.

¹⁵¹ Con motivo de un examen de ensamblador:

cabe de nuevo una aclaración de suma importancia, ya que en las correcciones de estas ordenanzas el vocablo que se utiliza es el de entallador. Las habilidades que debía demostrar se referían básicamente a la confección de cierto tipo de mobiliario fino, lo que ahora podría denominarse como ebanistería: “un escritorio con dos tapas y su basa de molduras [...] una silla francesa y una de caderas ataraceada [...] una cama de campo torneada y ataraceada [...] una mesa de seis piezas con seis cuerdas y sillas de ataraceas” (Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 46)

Así pues, esto hace evidente que aún no había una distinción clara entre las habilidades que le concernían a los entalladores y a los ensambladores, por lo que podemos asumir, que el resto de los oficios corrían con la misma difusa suerte. En Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”: 23.

¹⁵² Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”: 23.

¹⁵³ Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”: 23

los españoles compraran obra indígena para después revenderla bajo su autoría.¹⁵⁴ De igual forma se prohibió que los naturales fueran examinados, a los maestros escultores que realizaban retablos se les llamó “arquitectos” y al parecer, había una diferenciación entre el entallador, que requería de conocimientos arquitectónicos y de carpintería para realizar retablos y escultor, quien se encargaba de las figuras del cuerpo humano.¹⁵⁵ Como último comentario con respecto a la reformulación del gremio, tras el III Concilio Mexicano, se estipuló que las imágenes no debían de sacarse para “efectos de vestir o adornar”,¹⁵⁶ para evitar que se desvirtuara la imagen por una excesiva o falsa ornamentación.

3. Las ordenanzas de 1704: por fin se separaron los escultores de los carpinteros y se denominaron “entalladores” para englobar a los escultores que realizaban obras de bulto redondo como a los que fabricaban retablos. Con la Guerra de Independencia, las corporaciones fueron desmanteladas y, aunque no está muy claro exactamente cuándo, el control del trabajo escultórico recayó en los egresados de la Academia de San Carlos, fundada en 1783. En este mismo año se volvió a reglamentar el examen para los indígenas: “Ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado [...]”.¹⁵⁷

Que en las últimas ordenanzas el gremio se haya denominado “entalladores” es bastante curioso. Maquívar resalta que, según el Diccionario de la lengua castellana de 1732, entallar se refiere a “Hacer figuras de entero o medio relieve en madera, bronce, mármol: si bien este verbo se toma con más rigor por las obras hechas en madera. Se toma también por esculpir y abrir en lámina o piedra con el buril o cincel, cortando las imágenes o letras que se quieren”,¹⁵⁸ mientras que entallador se utiliza como “El artífice u oficial que entalla y hace figuras de bulto en madera, bronce o mármol; si bien con especialidad se apropia este nombre al que hace obras en madera”¹⁵⁹ y el acto de esculpir se define como

Labrar y formar una efigie o imagen y hacer otras obras de talla en madera, mármol o piedra; y aunque también se entalla en bronce y otros metales y se forma efigies y otras cosas,

¹⁵⁴ De esta curiosa prohibición, Maquívar concluye que la calidad del trabajo de las obras indígenas era valorada “de tal manera que [...] ciertos maestros españoles vendían obras ejecutadas por los indios como si fueran propias, lo cual seguramente causaba un abaratamiento con respecto a la adquisición de la obra por parte del español y el enriquecimiento de este al venderla como propia”. Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 49.

¹⁵⁵ Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 48.

¹⁵⁶ Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 50.

¹⁵⁷ Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”: 23.

¹⁵⁸ Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 41.

¹⁵⁹ Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 41.

propriadamente no se esculpen, sino cincelan abren con el burilo se vacían en moldes y después se perfeccionan con el buril.¹⁶⁰

Sobre el término de escultor, este se define como “El artífice que esculpe y entalla, ahora sea en mármol, piedra, marfil, madera, etcétera”.¹⁶¹ Es por estas definiciones por las que parece evidente que, al igual que en el siglo XVI, los oficios y lo que correspondía a cada uno continuaban siendo poco claros. Maquívar, además agrega que

no hubo en realidad distinción ni en cuanto a la técnica ni en cuanto a los materiales utilizados; sin embargo, resulta importante para el presente trabajo el comentario sobre el entallador: “se apropia este nombre al que hace obras en madera”, de aquí se puede deducir el por qué, especialmente en las últimas ordenanzas, sólo se utilizó el nombre de entallador, quizá porque en esa época era más común aplicar dicho término al que tallaba la madera, ya fuera haciendo retablos o esculturas.¹⁶²

Es importante destacar dos puntos: el primero, el entallador *quitaba materia para dar forma*, independientemente del material que se trataba, recordándonos la idea platónica de “descubrir” la forma mediante la habilidad del artífice que permeó el siglo XVI.¹⁶³ El segundo, uno de los agentes que parece haber sido el encargado de la talla de las esculturas en piedra es justamente el gremio de los entalladores.

Aquí vale la pena traer a colación la producción escultórica en piedra de Huamanga (ver nota al pie 144), en Nueva Granada. Sobre las tallas, Adrián Contreras-Guerrero menciona que, al igual que en el caso novohispano, son pocos los nombres que han llegado a nuestros días: “Juan Suárez activo en Ayacucho, Buenaventura Roca en Huanta y el caso de Pedro Cervantes que establecido en el pueblo de San Pedro de Mama redactó testamento en 1654 declarando ser natural de Huamanga y de oficio “*escultor en piedra*””.¹⁶⁴ Si bien no logré encontrar la biografía del autoproclamado escultor Cervantes, esto no representa un impedimento para evidenciar que el gremio de los escultores, efectivamente estaba participando de la producción pétreo. No obstante a que Cervantes trabajaba en Nueva Granada, la situación se replicó en todo el territorio hispánico.

¹⁶⁰ Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 42.

¹⁶¹ Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 42.

¹⁶² Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, 42.

¹⁶³ Neus Galí Oromí, “La mimesis de la pintura y la escultura en el pensamiento de Jenofonte”, *Synthesis*, núm. 12 (2005): 37-57.

¹⁶⁴ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano* (Lima: Museo de Arte de Lima, 1998), 21. Cita recuperada de Contreras-Guerrero, “Distinguidas mercaderías”, 376. Las cursivas son mías.

Vale la pena hacer mención sobre la región de Huesca, en Aragón, pues en la catedral se encuentra un retablo realizado en su totalidad en alabastro. En la creación del retablo participaron muchas personas, entre ellas, Gil de Morlanes “el Viejo”, de Zaragoza, el valenciano Damian Forment Cabot y Juan de Moreto, de Florencia, por mencionar algunos.

Gil de Morlanes según la Real Academia de la Historia, fue un escultor y decorador de arquitectura y “aparece citado por primera vez en 1474, cuando se le menciona en el testamento de Hans Piet d’Ansó [fue un escultor alemán], último maestro del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, como “facedor de imágenes”, con quien pudo completar su formación artística”; Damian Forment, además de formarse en el taller escultórico de su padre, era pintor y grabador (si estudió en alguna organización gremial el arte del dibujo no queda claro); Juan de Moreto, por su parte, fue arquitecto y escultor.¹⁶⁵ Con el caso de la catedral de Huasca, es evidente que los maestros de los gremios además de haberse formado como escultores, poseían conocimientos en otras áreas.

El gremio de los albañiles

María del Carmen Olvera en “Los sistemas constructivos en las ordenanzas de albañiles de la ciudad de México en 1599”, rescata una carta que Francisco Morales le envió al rey en 1570:

lamentándose por las muertes ocurridas a causa de derrumbes, “en puentes e ríos”, por las malas construcciones, y “suplica no se hagan edificios ni obras públicas sin consulta de vuestra majestad.” También solicita que al obrero de las casas reales, mencionado como Martínez, se le tome cuentas de los dineros y materiales “del caño del agua de Ocholobusco que costó cien mil pesos e no salió la obra cierta”. Le culpa de otros desperfectos en edificios “que ha hecho falsos en la Casa Real que causó hundirse una delantera con mucha gente [...] y no se fie deste Martínez el edificio del fuerte de San Juan de [U]Lúa, porque *no es cantero sino carpintero*.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Teresa Cardesa García, “Gil Morlanes”, Real Academia de la Historia, (s.f.), consultada el 04 de noviembre de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/13342/gil-morlanes>; “Hans de Suabia”, Wikipedia, 12 de octubre de 2021, consultada el 04 de noviembre de 2022, https://es.wikipedia.org/wiki/Hans_de_Suabia; Carmen Morte García, “Damian Forment Cabot”, Real Academia de la Historia, (s.f.), consultada el 04 de noviembre de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/9789/damian-forment-cabot>; “Juan de Moreto”, EcuRed, 18 de junio de 2018, consultada el 04 de noviembre de 2022, https://www.ecured.cu/Juan_Moreto; y J. M. Travieso, “Visita virtual: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE HUESCA, el esplendor del alabastro renacentista”, Domvs Pvcclae, 08 de julio de 2022, consultada el 04 de noviembre de 2022, <http://domuspucclae.blogspot.com/2020/07/visita-virtual-retablo-mayor-de-la.html>.

¹⁶⁶ María del Carmen Olvera, “Los sistemas constructivos en las “Ordenanzas de albañiles de la ciudad de México en 1599”. Un acercamiento”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 22 (2011): 11. Las cursivas son originales del texto. Las citas que recupera Olvera son de Francisco del Paso y Troncoso (recop.), *Epistolario de Nueva España 1505-1818*, núm. 11 (México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1942), 102.

De la carta de Francisco Morales podemos concluir que, al menos hasta el 30 de agosto de 1599 cuando el virrey de la Ciudad de México aprobó las Ordenanzas de Albañiles,¹⁶⁷ los trabajos de albañilería y cantería los estaban realizando otros agentes. Considero importante rescatar otra cita de Olvera:

En 1599 los maestros de albañilería de la ciudad de México acudieron al cabildo para solicitar que se dictaran “las ordenanzas de su oficio”. Demanda que buscaba codificar y controlar su actividad para obtener el monopolio de ella, al restringir el ingreso a su gremio y así evitar la intromisión de otros oficios —como el de los carpinteros y entalladores—, preocupación que concordaba con los propósitos del Ayuntamiento de normar el trabajo gremial por medio de ordenanzas y así vigilar la calidad de la producción, en este caso constructiva, que era objeto de constantes quejas.¹⁶⁸

Si los entalladores y los carpinteros se “entrometían” en el oficio de los albañiles, ¿sería posible que los albañiles, por su parte, también desempeñaran actividades propias del gremio de los escultores? Y, si los escultores (al menos unos cuantos), estaban realizando labores de construcción como lo dice la carta de Morales, ¿sería posible que también hubieran esculpido, por lo menos, algunas esculturas en piedra? No lo veo inverosímil, pues especialmente en el caso novohispano, a la llegada de los españoles, los naturales ya tenían una amplia experiencia labrando la piedra, como ya mencioné en el apartado anterior.

Sobre la cuestión de las edificaciones, María del Carmen Olvera y Ana Eugenia Reyes mencionan que ante las urgentes necesidades constructivas, de España llegaron varios “maestros del arte de la cantería”.¹⁶⁹ En 1555, el fraile dominico Vicente de las Casas viajó a la Nueva España con cuatro maestros de obra: los hermanos Ginés y Juan Saiz de Talaya, y los sevillanos Francisco Martínez y Pedro del Río.

Estos maestros canteros estuvieron a cargo de la construcción de Santo Domingo en la Ciudad de México y aunque también está registrada la participación de Claudio de Arciniega (nacido en Burgos), Francisco Becerra y Juan de Alcántara, la verdad es que no está claro qué rol desempeñó cada quien.¹⁷⁰ En la portada de la iglesia hay un relieve en cantera gris de

¹⁶⁷ La cláusula 6 de las Ordenanzas de Albañilería “restringió al cantero y a otros trabajadores de la construcción, el acceso a la maestría y privilegios que esta conllevaba, es decir, el cantero sólo podía aspirar al oficialato [...] El oficio de cantero quedó subordinado al maestro constructor” (María del Carmen Olvera y Ana Eugenia Reyes y Cabañas, “El gremio y la cofradía de canteros de la Ciudad de México”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 2 (2004): 46, <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/3819/3705>).

¹⁶⁸ Olvera, “Los sistemas constructivos”: 11.

¹⁶⁹ Olvera y Reyes, “El gremio y la cofradía de canteros”: 44.

¹⁷⁰ “Iglesia de Santo Domingo, ciudad de México”, Arte Colonial, catálogo razonado de artistas coloniales de latinoamérica, 6 de junio de 2011, consultada el 15 de septiembre de 2022, <https://artecolonial.wordpress.com/2011/06/06/iglesia-de-santo-domingo-ciudad-de-mexico/>.

santo Domingo y San Francisco de Asís, que bien pudo haber sido de la autoría de Arciniega debido a que su primer formación fue la de entallador,¹⁷¹ de alguno de los maestros canteros (de los que poco se sabe aparte de que llegaron al Nuevo Mundo) o un trabajo en conjunto de dos o más de los involucrados en la construcción.¹⁷²

Ahora, la Real Academia de la Historia dice sobre Francisco Becerra que “Nacido en una familia de arquitectos: su padre, Alonso Becerra, era “buen maestro del dicho arte de cantería”; su abuelo, Hernán González de Lara, fue maestro mayor de la catedral primada de Toledo”;¹⁷³ y de Juan de Alcántara, al igual que el caso de los cuatro canteros venidos de España con el fraile dominico, poco se sabe de su formación. De esto podemos asumir que, al menos durante el siglo XVI y probablemente hasta principios o mediados del siglo XVII, las esculturas pétreas las realizaban o los maestros de obra, quienes no sólo estaban formados en el arte de la cantería, si no que, como Arciniega, muchos debieron de haber aprendido más de un oficio, ya fuera primero la talla en madera, la carpintería y/o algún otro oficio y después la cantería o viceversa. No está de sobra recalcar que fue el perfil de estos maestros con bastos conocimientos el que moldeó a las siguientes generaciones de aprendices del gremio de los albañiles.

De igual forma, no podemos olvidar que ya Maquívar comentaba que en el gremio de los escultores, también se estaban incluyendo las tallas en piedra, por lo que aquí la cosa se complica. Las esculturas en piedra bien pudieron haber sido obra de los maestros de obra, de los escultores o un trabajo en conjunto de alguno de estos agentes con los canteros, que además de labrar la roca, también la sacaban de las canteras.

Aquí vale la pena realizar dos aclaraciones: la primera, con la implementación de las Ordenanzas de los Albañiles en 1599, de acuerdo con Olvera y Reyes:

¹⁷¹ Luis Javier Cuesta Hernández, “Claudio de Arciniega”, Real Academia de la Historia, (s. f.), consultada el 15 de septiembre de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/16872/claudio-de-arciniega>.

¹⁷² Según Álvaro Rendón, el cargo de “magister” en la corporación de canteros se refería a un “arquitecto, maestro de obra y escultor que realiza actividades individuales, creativas y únicas, que requieren formación, conocimiento y experiencia especiales sobre Geometría y sobre técnicas constructivas”. A pesar de que el autor no menciona ni el lugar ni la fecha de las Ordenanzas de las que está partiendo para realizar dicha definición de “maestro”, es la única mención clara que he encontrado sobre el conocimiento escultórico que los maestros canteros debían tener. En Álvaro Rendón, “Las corporaciones de canteros”, Signos lapidarios, catálogo de marcas de cantería, 21 de abril de 2013, consultada el 15 de septiembre de 2022, <https://www.signoslapidarios.com/articulos/arquitectura-medieval/las-corporaciones-gremiales/44-las-corporaciones-de-canteros>; y Olvera y Reyes, “El gremio y la cofradía de canteros”: 45.

¹⁷³ Cuesta, “Francisco Becerra”, Real Academia de la Historia, (s. f.), consultada el 15 de septiembre de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/8282/francisco-becerra>.

Esta reglamentación restringió al cantero y a otros trabajadores de la construcción, el acceso a la maestría y los privilegios que ésta conllevaba, es decir, el cantero sólo podía aspirar al oficialato, además de que la cláusula 11 de las citadas Ordenanzas de Albañilería, le impedía tener aprendices: “...se ordena y manda que ninguno que no fuere maestro examinado y tuviere título de ello no pueda tener ni enseñar aprendices...” El oficio del cantero quedó subordinado al maestro constructor, quien le proporcionaba, como refiere Báez Macías, los moldes y contra moldes de las piezas “a contento” que solicitaban, como pilares, capiteles, basas, basas de piedra dura para columnas, dovelas, piedras clave, impostas, arquivadas, cornisas, frisos, sillares para muros y para armar pilas o fuentes. Estas piezas debían ser entregadas bien desbastadas “a escuadra y regla”, según los contra moldes del arquitecto y constructor.¹⁷⁴

Y segundo, con respecto a las diferencias entre los títulos de cantero y arquitecto. El término “arquitecto” no se empleó en la Nueva España para referirse a los maestros albañiles hasta 1735, cuando los veedores del gremio de los albañiles se presentaron ante el Cabildo de la ciudad con “las propuestas de las llamadas “Ordenanzas formadas por los maestros veedores de arquitectura para su aprobación [...]”.¹⁷⁵ Antes del siglo XVIII, se utilizaba el término de “albañil”, “maestro de obras”, “maestro mayor” o “maestro de cantería”, tal como indica el nombre de sus ordenanzas. No obstante, es preciso recordar que también se utilizaba el término de “arquitecto” para nombrar a los escultores que se dedicaban a la talla de retablos, pues requerían conocimientos especializados en arquitectura.

Regresando a la propuesta de las nuevas Ordenanzas, esta estuvo atravesada por la influencia de la discusión de las “artes mecánicas” vs las “artes liberales”. A pesar de que la propuesta de la reformación de las Ordenanzas fue rechazada en 1735 y una segunda vez en 1746, y las Ordenanzas de albañilería de 1599 se mantuvieron vigentes hasta que la Academia de San Carlos se estableció, eso no impidió que los “maestros de obra” pasaron a ser “maestros arquitectos”, dejaron de participar activamente en las construcciones y más bien se enfocaron en el diseño y traza de las construcciones.¹⁷⁶

Con motivo de las Ordenanzas de Arquitectura, la cláusula 16 les prohibía a los miembros de la corporación “ejecutar trabajos que no fueran de su oficio”:¹⁷⁷

16. Item, que por quanto los oficiales de albañil, canteros y carpinteros, suelen introducirse a trabajar en algunas obras con el pretexto de que son remiendos, redundando como redundando esto en perjuicio del gremio y aun de los dueños de las fincas, por carecer de la dirección de

¹⁷⁴ Olvera y Reyes, “El gremio y la cofradía de canteros”: 46. Las citas de las autoras hacen referencia a Eduardo Báez Macías, *El edificio del hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción* (México: IIE, 1982), 102.

¹⁷⁵ Olvera, “Los sistemas constructivos”: 10.

¹⁷⁶ Olvera, “Los sistemas constructivos”: 10.

¹⁷⁷ Olvera y Reyes, “El gremio y la cofradía de canteros”: 49.

*un maestro. Que ninguno de los referidos pueda ejecutar lo mencionado, exceptuando aderezos ligeros como son goteras y blanqueados, pidiendo para esto venia al alcalde y veedores para que les conste que los materiales son arreglados a ordenanza, con la pena al oficial quien esto contraviniera de tres días de cárcel.*¹⁷⁸

Partiendo de esta cita, podemos sacar tres conclusiones: 1) a pesar de que el gremio de los albañiles se había fundado precisamente para evitar que personas ajenas al oficio de la albañilería participaran o tomaran el mando en las construcciones, la situación seguía ocurriendo. 2) El gremio de los albañiles consideraba como parte de sus miembros a los canteros, albañiles y carpinteros, así que tras la separación de los escultores de los carpinteros, estos últimos que probablemente tenían conocimientos con respecto al arte de la talla, pasaron a ser parte del gremio relacionado a la construcción. Y 3) que estos tres oficios participaran en el mismo gremio necesariamente implicaba que compartían conocimientos, así que un cantero podría tener alguna idea sobre carpintería y viceversa. En esta formación multidisciplinar, también es necesario añadir la influencia que los maestros arquitectos (quienes conocían los textos de Vitruvio, Alberti y Euclides)¹⁷⁹ pudieron haber tenido sobre sus respectivos discípulos.

Entonces, ¿quién se dedicaba a las esculturas pétreas?

Tras estos dos apartados parece evidente que, desde comienzos del siglo XVI, ninguno de los oficios estuvo rígidamente definido, lo que causó quejas por trabajos mal realizados, tal como lo indica la carta de Francisco Morales; y confusiones con respecto a qué actividades pertenecían a cada gremio, como lo sucedido con la separación de los carpinteros de escultores. Los términos cambiantes por los cuales se llamaban a los maestros de cada gremio también parecen ser consecuencia de la misma difuminación de los bordes de cada actividad. Y es que, en la época virreinal, para realizar un oficio se requerían varios conocimientos en distintas áreas tanto teóricas como prácticas y estas no eran necesariamente exclusivas de un sólo gremio. Es por ello que es muy difícil, sino imposible, definir exactamente a un taller responsable de la creación de estas imágenes pétreas. Lo que sí queda claro es que la talla de las esculturas en piedra estuvieron atravesando a los gremios de escultores y albañiles.

Un ejemplo de esta unión es el caso de Agustín de Vera Moreno (1614-1760), un escultor granadino que se formó en el taller de Diego de Mora (escultor de lo lúneo). Vera trabajó desde muy joven la madera y la piedra, no obstante, hasta el fallecimiento de su maestro en

¹⁷⁸ Olvera y Reyes, "El gremio y la cofradía de canteros": 49-50. Las cursivas son originales del texto.

¹⁷⁹ Olvera y Reyes, "El gremio y la cofradía de canteros": 49-50.

1729, es cuando se dedicó a trabajar de lleno las esculturas en piedra con el maestro de cantería Juan Rodríguez. Así pues, Vera fue instruido por maestros de escultura y de albañilería. En la década de los 30, Vera conformó su taller en donde se realizaron por igual encargos en madera como en mármol, por lo que sus discípulos debieron de haber poseído habilidades para trabajar ambos materiales.

No obstante a la poca claridad que hay con respecto a la manufactura de las esculturas en piedra, vale la pena comentar que, por el tipo de tallas, parecen dividirse en dos tipos: las esculturas de bulto y los bajo y altorrelieves. Ejemplo de estos relieves son los Patrocinios de san José, uno en el lateral de la catedral de Morelia [fig. 27e] y el de la portada de la parroquia del santo, también en Morelia [fig. 27f]; estas piezas parecen cruzarse con más elementos de la arquitectura y la albañilería que con la escultura.

Y viceversa, las esculturas de bulto comparten, evidentemente, muchísimas más características con el trabajo típico de los escultores que con los albañiles. No sería sorprendente que los trabajos de la escultura en piedra hubieran estado igualmente divididos: los relieves eran realizados por albañiles con conocimientos escultóricos, y las esculturas de bulto por escultores familiarizados con la albañilería y/o cantería. Entonces, desde esta lógica, podríamos considerar que la escultura de *San José con el Niño Jesús*, que a este estudio compete, probablemente fue creada por el gremio de escultores.

Ahora, con respecto a los responsables de la policromía de las esculturas, Xavier Bray nos relata un conflicto entre los escultores y los pintores. Bray dice que: “Los escultores se sentían cada vez más frustrados por el hecho de que tenían que entregar su escultura a un pintor profesional y, por lo tanto, no podían llevar su creación a su etapa final, lo que les impedía recibir el pago en su totalidad”.¹⁸⁰ Aunque el problema planteado por Bray sucedió en España, está revelando las formas y las competencias de cada gremio. Y es que hay que recordar también que fue justamente durante el siglo XVIII cuando tuvo lugar el conflicto entre agrupaciones gremiales y los reclamos de los artesanos para formar la Academia.

En Nueva España, ya Maquívar, con motivo del funcionamiento del gremio de los escultores, mencionó que en las primeras reglamentaciones para los pintores en 1557, seguramente eran los imagineros quienes se encargaban de encarnar las esculturas, los doradores de retablos y

¹⁸⁰ “Sculptors were increasingly becoming frustrated by the fact that they had to hand over their sculpture to a professional painter and were therefore unable to see their creation through to its final stage, which disbarred them from receiving the full financial reward”. En Xavier Bray, “The Sacred Made Real”, 25. La traducción es mía.

estofados, los fresquistas de la pintura mural y los sargueros de las telas para los ornamentos. Con la revisión de las ordenanzas de los pintores en 1668, se estipuló cómo se debían de trabajar las esculturas (tanto al óleo como al temple), además de que el conocimiento del esgrafiado y el de “dar los colores sobre el oro” era una habilidad requerida.¹⁸¹

Guillermo Tovar de Teresa también realiza una aclaración con respecto a las funciones de los pintores y doradores en “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”: los pintores fueron esencialmente de imaginería y doradores. Los pintores de imaginería podían dorar las obras y hacer trabajos para particulares, pero, de acuerdo con Tovar: “los doradores se entendían con los batihojas y compraban el oro en libros. Además de eso, si estofaban y encarnaban las figuras y relieves requerían de una gran diversidad de materiales. [...] Sus ganancias y las sumas que manejaban eran mucho más cuantiosas que las de los pintores”.¹⁸² Si tanto pintores como doradores realizaban trabajos de dorado y encarnación, es evidente que nos encontramos ante una situación similar a la de los escultores y albañiles. Sobre este aspecto, Tovar realiza una crítica muy pertinente con respecto a los retablos en la Nueva España:

Las ordenanzas de gremios se empeñaron en convertirlas en organizaciones cerradas, jerárquicas y monopólicas. Además de preocuparse de la calidad de los productos, sus prescripciones se dirigen a limitar sus esferas de trabajo. Aunque éstas existen, no se cumplen y esto es la clave para entender muchos aspectos del arte novohispano. Ocurren situaciones como éstas, que habremos de comprobar:

- 1) Los doradores contrataban obras de escultura y ensamblaje.
- 2) Los pintores de imaginería contrataban obras de escultura, ensamblaje y dorado, algunas veces, hacen retablos completos sin una sola pintura suya.
- 3) Los escultores y ensambladores contratan directamente obras de dorado y subcontratan obras de imaginería y dorado.

Estas irregularidades nos explican la libertad de formas de tantos retablos dorados en México. La verdadera autoridad en la hechura de retablos la tiene el cliente y éste contrata obras con quien considera más conveniente para realizarlas tomando en cuenta calidad y precio. El consumidor —en este caso— dispone cómo han de realizarse las obras, lo que nos señala la existencia de un gusto bien definido.¹⁸³

Al respecto, vale la pena hacer una última mención: Eduardo Báez Macías rescata del libro de cuentas de la construcción del convento de San Agustín en la Ciudad de México que:

En la fachada, en el mes de abril se pagaron cuatro pesos a un tal Francisco Alberto “por el dorado de la pluma de nuestro padre San Agustín, que se puso en la portada”. Resulta muy

¹⁸¹ Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”: 24.

¹⁸² Tovar, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, *Historia Mexicana* XXXIV, núm. 1 (133) (1984): 7.

¹⁸³ Tovar, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España”: 8.

explicable que haya desaparecido la pluma de la diestra de San Agustín, como podemos verlo ahora. Si en lugar de dorarla la hubieran dejado de cantera, ninguna mano impía se hubiera atrevido a robarla.¹⁸⁴

Con el panorama que nos pintan Báez, Bray, Maquívar, Tovar y Báez es evidente que las relaciones entre los pintores, escultores y doradores eran, además de tensas, complicadas y enredadas. Probablemente, para trabajos pequeños (en comparación con los retablos de los que nos habla Tovar), en donde el cliente pide únicamente una escultura, este se remite al gremio de los escultores y ellos subcontratan a un pintor de imaginería, ya que, aparentemente los doradores cobraban más caro su trabajo y para trabajos pétreos, en donde la pieza en cuestión va a lucir un lugar central como nos lo cuenta Báez, probablemente, haya sido encargo del dorador trabajar la pieza.

Ahora, y para regresar a la escultura de *San José con el Niño*, la pieza en cuestión no está dorada (o si lo estuvo, no llegaron restos del oro a nuestros días), así que probablemente, el gremio de los escultores o subcontrató a un pintor de imaginería o la policromaron ellos mismos.

4. Conclusiones de una misión detectivesca

El estudio de las esculturas en piedra conlleva varios problemas, siendo el más apremiante de ellos la falta de información. Como no han sido objetos que hayan despertado intrigas particularmente fuertes (o si lo han hecho, las investigadoras y los investigadores se han desanimado de continuar al ver el complicado panorama), hay muy poca investigación teórica sobre dichas tallas. Nada sorprendente, si se tiene en cuenta que estos objetos, considerados como “artes mecánicas” que además caen en el ámbito privado, raramente fueron documentados y de muy pocos se tienen constancias de su contexto histórico. Otra de las repercusiones de la escasez documental es que los objetos suntuarios de devoción privada son mucho más propensos a entrar en el mercado negro de antigüedades.

Es por esto que, al haber elegido la escultura pétreo como tema de esta tesis, me enfrenté a las frustraciones que parecen empapar gran parte de los acercamientos con respecto a estas piezas, y como consecuencia, en primera, fue indispensable la búsqueda de nuevos enfoques para poder pensar la obra, así como poner bajo diferentes lupas la información con la que sí contaba para “exprimir hasta la última gota” de datos que pudieran aportar a este análisis.

¹⁸⁴ Eduardo Báez Macías, “El convento de San Agustín de la Ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la iglesia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 63 (1992): 35-55, doi: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.1992.63.1646>.

Y en segunda, y de la mano del primer punto, también tuve que ampliar mis fuentes de información hacia campos no necesariamente cercanos a la disciplina de la historia del arte. El rastreo de la pieza me llevó a formar redes comunicacionales con personas de varias instituciones, tales como la Procuraduría General de la Nación, así como del Registro Público de la Propiedad y de Comercio.

Ahora, no es de sorprender que a la llegada de la pieza al MNV se haya indagado poco más que su procedencia inmediata. Ya sea porque la susodicha información haya estado censurada por la Procuraduría, porque por la misma formación de la colección del Museo el rastreo de las piezas se vuelva una tarea muy compleja o porque las piezas pétreas no son focos populares de atención y cuidado, no cambia el hecho de que la misma institución ha dejado al margen estos objetos devocionales.

Si bien la investigación de la escultura de *San José con el Niño Jesús* del MNV no arrojó datos concretos con respecto a la historia de la pieza, saber que la roca pudo haber sido tallada en la cuenca de México, así como que otras esculturas del mismo tipo iconográfico y misma materialidad estuvieron siendo utilizadas como emblemas de protección, delimita el uso que la pieza analizada en esta tesis pudo haber tenido. De la misma manera, tras el análisis detallado del funcionamiento de los gremios, no es inverosímil pensar que fue el gremio de los escultores quienes pudieran haber trabajado la pieza, subcontratando a un pintor para su policromía.

Ahora, en estas conclusiones no es posible omitir que cuando consulté la pieza en el MNV, no se me permitió ver la ficha de registro de la escultura bajo la excusa de que era “confidencial”. La razón de tanto secretismo con respecto al *San José* ¿sería porque nadie se molestó en realizar un registro apropiado cuando llegó y se limitaron a escribir la fecha de llegada y la procedencia en un papel nada más? Lamentablemente, es una posibilidad muy real que haya sucedido así. Los objetos de “las artes mecánicas”, son generalmente tratados con una silenciosa indiferencia. Y es que el silencio para los objetos, sean devocionales o no, les representa la muerte. Son condenados a ser no vistos, a ser olvidados, alejados ya de cualquier tipo de función de culto o de estudio.

De igual forma, otro triste aspecto a resaltar es que resulta muy extraño que no hayan registros en existencia en el Registro Público de la Propiedad y Comercio de la Casa de Antigüedades d’León, lugar de donde proviene la obra. Bien pudo ser que la Casa no estuviera registrada por la ilegalidad de los objetos vendidos en ella o porque tuviera vínculos

con el narcotráfico en el país. La realidad es que se vuelve evidente el desinterés tanto institucional como gubernamental por las piezas que han perdido su sacralidad.

Ahora, es preciso recordar que, de acuerdo con Peter N. Miller en su artículo “Introduction: The Culture of the Hand”: “el mundo material ofrece oportunidades para pensar en las variedades de la experiencia histórica humana”,¹⁸⁵ es así que, aunado a las posibilidades de uso y función, la escultura de san José también me permitió adentrarme no sólo en el funcionamiento interno de los gremios de escultores y albañiles, sino que por medio de ambas corporaciones (y de la escultura, claro) es posible pensar el fenómeno de las esculturas de bulto desde su contexto de origen, no obstante a su actual descontextualización.

Lo que es un hecho es que esta pieza a lo largo de su biografía ha pasado por diferentes resignificaciones: de pieza de devoción a mercancía en el comercio de antigüedades en circunstancias ilegales a obra embodegada. Aparentemente, en algún momento de su historia, también fue recuperada como objeto histórico y artístico en el espacio del museo/catálogo (digo aparentemente porque, como ya mencioné, el personal del museo no pudo informarme sobre el catálogo en donde, según ellos, se registró la pieza). Además de haber perdido cualquier rastro de su función original, la escultura fue relegada a las bodegas, alejada de cualquier tipo de mirada, y por ende, de cualquier tipo de estudio. Es una biografía cultural triste que refleja las valoraciones y desvalorizaciones de los objetos en diferentes épocas.

Considero fundamental insertar una última cita. Daniel Miller, con respecto a la publicación de *Material Cultures*, dice que:

El tipo de análisis sobre la cultura material presentado en este volumen tiene, por lo tanto, su propio criterio sobre la materia y su importancia, uno que emerge en gran medida a través de la investigación etnográfica. Es uno que insiste en enfatizar aquellos objetos que se pueden demostrar que son importantes para las personas, incluso cuando las mismas personas no hacen ningún reclamo sobre ellos.¹⁸⁶

Las esculturas pétreas josefinas de “la ternura” no han sido “reclamadas” ni se han presentado como la forma más popular de la representación del santo, al menos, en el campo escultórico del siglo XVIII, sin embargo, que la talla del MNV sea policromada (y que además, se vea el

¹⁸⁵ “the material world offers opportunities for thinking about the varieties of the human historical experience”. En Peter N. Miller, “Introduction: The Culture of the Hand”, en *Cultural Histories of the Material World*, ed. Peter N. Miller (EUA: Michigan University Press, 2013), 17. La traducción es mía.

¹⁸⁶ “The kind of material culture analysis presented in this volume has therefore its own criterion of mattering, one that emerges largely through ethnographic enquiry. It is one which insists that it does indeed emphasize those objects that can demonstrably be seen to matter to people, even where those same people do not make any claim”. En Daniel Miller, “Why Somethings Matter”, en *Material Culture*, ed. Daniel Miller (EUA: UCL Press, 1998), 17. La traducción es mía.

esfuerzo y la maestría de la encarnación y de las variaciones pictóricas) y que el resto de las esculturas fotografiadas por Casasola se hayan colocado en hornacinas externas, necesariamente implica que estas obras estaban pensadas para *ser vistas, importaba que fueran vistas*, pues eran una declaración tanto de la protección del santo como de la devoción particular de cada casa e iglesia.

Imágenes

Fig. 1: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, piedra esculpida y policromada, 55.50 x 27.50 cm. Museo Nacional del Virreinato. Todas las fotografías de la escultura de *San José* fueron tomadas por Betsy Quiroz.



Fig. 2a: Anónimo, *Virgen María con el Niño*, siglo XVI, piedra esculpida, 151 x 104 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “Virgen María con Niño Jesús”, Mediateca INAH (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A241.



Fig. 2b: Anónimo, *Purísima Concepción*, piedra esculpida, 109 x 47 cm. Tomada de “Purísima Concepción”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A197.



Fig. 2c: Anónimo, *San Pablo Apóstol*, siglo XVIII, piedra esculpida, 135 x 50 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Pablo apóstol”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A346.



Fig. 2d: Anónimo, *San Pedro Apóstol*, siglo XVII, piedra esculpida, 175 x 69 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Pedro apóstol”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/ESCULTURA%3A257.



Fig. 2e: Anónimo, *San Andrés Apóstol*, piedra esculpida, 188 x 95 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Andrés apóstol”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/ESCULTURA%3A196.



Fig. 2f: Anónimo, *San Sebastián*, siglo XVII, tecali policromado, 67.5 x 37 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Sebastián”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A233.



Fig. 2g: Anónimo, *San Miguel Arcángel*, siglo XVII, piedra esculpida, 17.2 x 7.8 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Miguel arcángel”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A337.



Fig. 2h: Anónimo, *San Miguel Arcángel*, siglo XVIII, piedra esculpida, 80 x 42 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Miguel arcángel”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A347.



Fig. 2i: Anónimo, *San Nicolás Tolentino*, siglo XVIII, piedra esculpida, 95 x 38 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San Nicolás Tolentino”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A344.



Fig 2j: Anónimo, *Santo Domingo de Guzmán*, mármol con restos de policromía, 103 x 95 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “Santo Domingo de Guzmán”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A195.



Fig. 3a: *San José con el Niño*, detalle de la cara del Niño.



Fig. 3b: *San José con el Niño Jesús*, detalle de la cara de san José.



Fig. 4: *San José con el Niño*, detalle de la policromía en el rostro de san José.



Fig. 5a: *San José con el Niño*, detalle del cuello de la túnica de san José.



Fig. 5b: *San José con el Niño*, detalle del pecho.



Fig. 5c: *San José con el Niño Jesús*, detalle posterior del manto del Niño.



Fig 5d: *San José con el Niño*, detalle de la mano izquierda del Niño.



Fig. 6a: *San José con el Niño*, lateral izquierdo de la escultura, detalle del cabello de san José.



Fig. 6b: *San José con el Niño*, parte posterior de la escultura.



Fig. 7a: *San José con el Niño*, detalle de las rodillas del Niño.

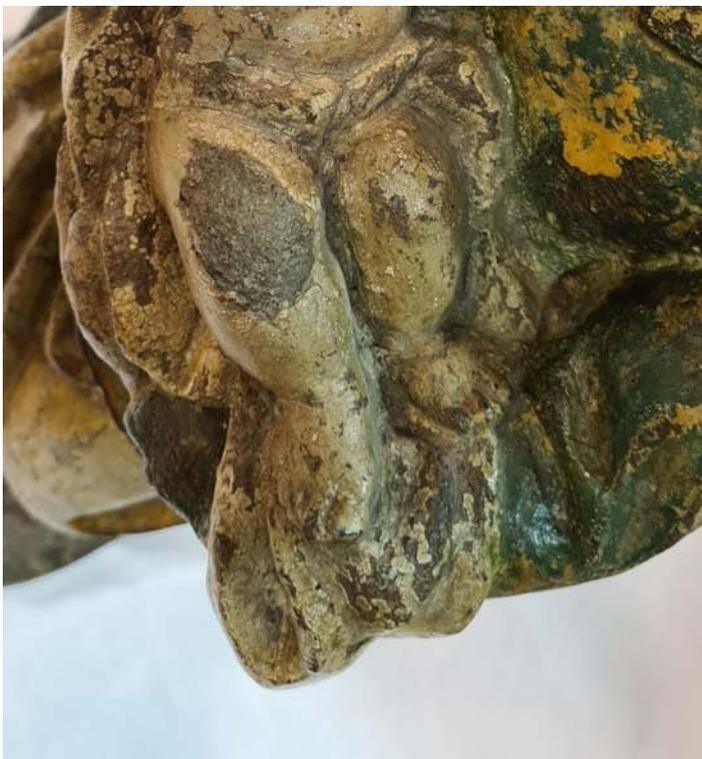


Fig 7b: *San José con el Niño*, detalle del manto despostillado.



Fig. 8: *San José con el Niño*, detalle de la pasta de cal.

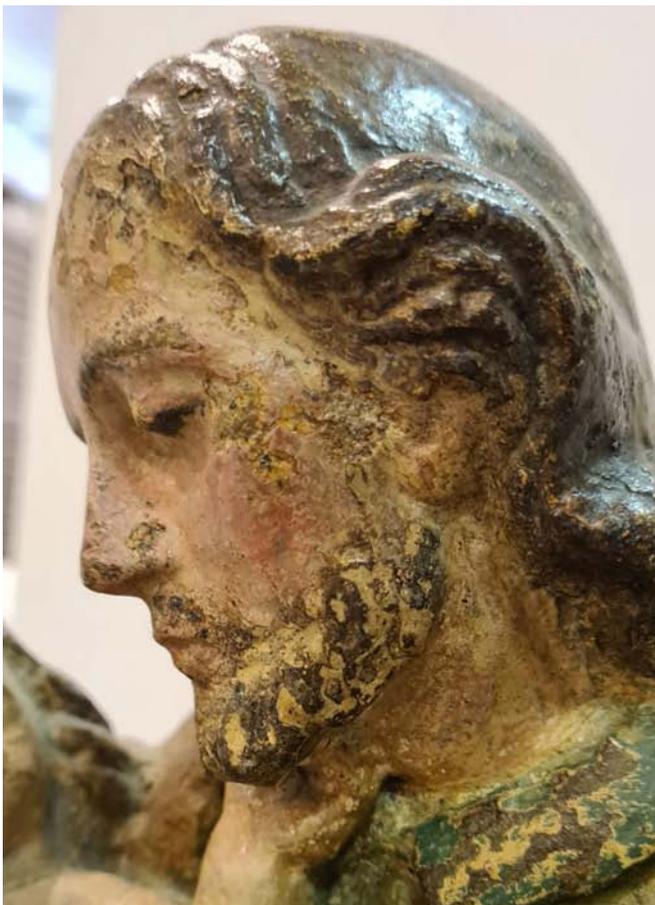


Fig. 9: *San José con el Niño*, detalle del hoyo para la aureola extraviada.



Fig. 10a: Bartolomé Esteban Murillo, *San José con el Niño*, ca. 1670-5, óleo sobre tela, 108.6 x 85.7 cm. Museo Ringling, Florida. Tomada de “Saint Joseph and the Christ Child”, The Ringling Museum, (s.f.), <https://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/20684/saint-joseph-and-the-christ-child?ctx=8cf2a846-cbe6-4ff1-a482-f8546d41e20e&idx=1>.



Fig. 10b: Alonso Cano, *San José con el niño Jesús*, ca. 1645, sanguina sobre papel verjurado, 140 x 99 cm. Fundación María Cristina Masaveu Peterson. Tomada de “San José - Cano, Alonso”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 7 de abril de 2021, https://ceanbermudez.es/wiki/San_Jos%C3%A9_-_Cano,_Alonso.



Fig. 10c: Atribuída a Esteban Márquez (seguidor de Murillo), *San José con el niño Jesús*, siglo XIX, óleo sobre tela, 162 x 109 cm. Colección particular. Tomada de “Seguidor de Murillo. San José con el Niño”, Durán arte y subastas, (s.f), <https://www.duran-subastas.com/es/lote/565-1829-1829/155-69-seguidor-de-murillo-san-jose-con-el-ni-o>.



Fig. 11: Cristóbal de Villalpando, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo del Carmen, Ciudad de México. Tomada de “San José con el Niño”, Lugares INAH, (s.f.), <https://www.lugares.inah.gob.mx/en/museos-inah/museo/museo-piezas/3589-3589-10-4343-san-jos%C3%A9-con-el-ni%C3%B1o.html>.



Fig. 12a: José de Ibarra, izquierda: *Nuestra Señora del Buen Consejo*, derecha: *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre cobre. Colección particular. Tomada de Daniel Díaz, “Dos cobres del mexicano José de Ibarra en Retiro”, 21 de abril del 2018, <https://arsmagazine.com/dos-cobres-del-mexicano-jose-de-ibarra-en-retiro/>.

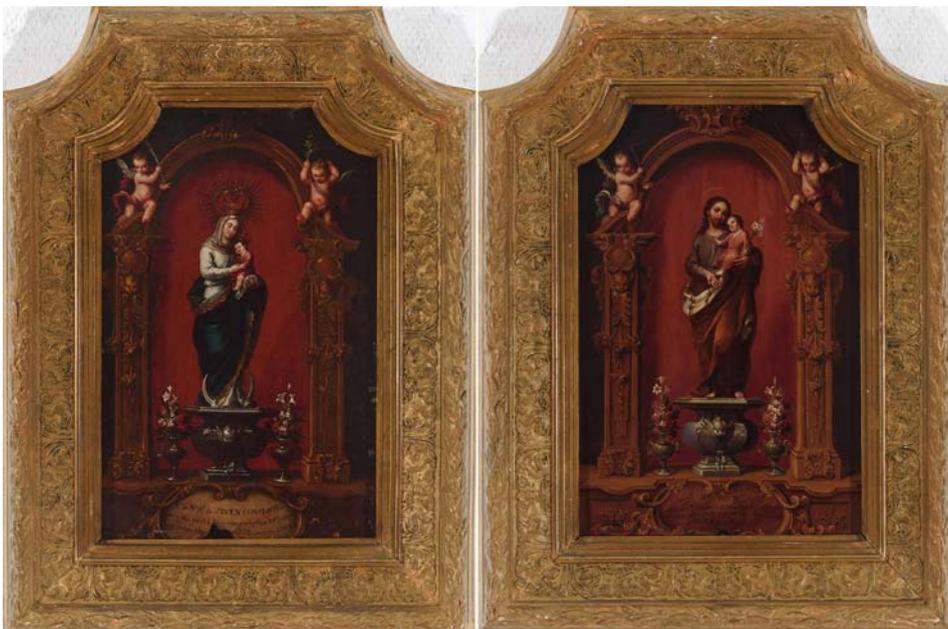


Fig. 12b: José de Ibarra, *San José y el Niño Jesús con donantes*, 1751, óleo sobre tela. Museo de Guadalupe, Zacatecas. Tomada de “San José y el Niño Jesús con donantes”, Mediateca INAH, (s.f.), Consultada el 15 de julio de 2022, http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3516.



Fig. 13a: Miguel Cabrera, *San José con el Niño*, ca. 1755, óleo sobre tela. Museo Soumaya. Tomada de Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 180.



Fig. 13b: Miguel Cabrera, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia de Chapultepec. Tomada de “San José con el Niño Mariología”, ARCA arte colonial, (s.f.), <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1416>.



Fig. 14a: Patricio Morlete, *San José con el Niño*, 1765, óleo sobre tela. Colección particular.

Tomada de Montes, “La paternidad divina hecha hombre”: 186.



Fig. 14b: Patricio Morlete, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Iglesia Santa María la Real de Badajoz. Tomada de ““San José con el niño" de Morlete vuelve a Badajoz desde el Museo del Prado”, Canal Extremadura, 2 de marzo del 2022, <http://www.canalextremadura.es/a-la-carta/palabras-mayores/audios/san-jose-con-el-nino-de-morlete-vuelve-a-badajoz-desde-el-museo>.



Fig. 15: Anónimo, *San José y el Niño Jesús*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo Regional de Guanajuato, Alhóndiga de Granaditas. Tomada de “San José y el Niño Jesús”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3717.



Fig. 16a: José de Páez, *San José*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San José”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2537>.



Fig. 16b: José de Páez, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre cobre, 63.5 x 47.5 cm. Colección Andrés Blaisten. Tomada de “José de Paéz”, Colección Blaisten, (s.f.), <https://museoblaisten.com/Obra/1845/San-Jose-y-el-Nino>.



Fig. 17a: José de Alcívar, *San José*, siglo XVIII, óleo sobre cobre, 41 x 31 cm. Colección particular. Tomada de “Past Auction”, Artnet, (s.f.), <http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-de-alcibar/san-jose-O6qa7andzi2vaNz7LnGcdw2>.



Fig. 17b: José de Alcívar, *El ministerio de San José*, ca. 1771, óleo sobre tela, 247 x 223.5 cm. Museo Nacional de Arte. Tomada de “The Ministry of Saint Joseph”, Google Arts & Culture, (s.f.), <https://artsandculture.google.com/asset/the-ministry-of-saint-joseph/nQFVL3Uf74vdcQ?hl=es>.



Fig. 17c: José de Alcívar, *El ministerio de San José*, detalle de San José y el Niño. Tomada de *Ibid.*



Fig. 18: Andrés López, *San José*, 1797, óleo sobre lámina, 84 x 63 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San José”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A232>.



Fig. 19: Andrés de Mazariegos, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Parador-Museo Santa María, Chiapas.



Fig. 20: Anónimo, Colección Museo Franz Mayer.



Fig. 21a: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre cobre, 6.4 x 8.69 cm. Las

imágenes 21a-d son parte de la colección del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A3135>.



Fig. 21b: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XIX, acuarela sobre marfil, 3 x 4.5 cm. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2914>.



Fig. 21c: Anónimo, *San José con el Niño*, ca. 1850, acuarela sobre marfil, 2.9 x 3.2 cm.

Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2996>.



Fig. 21d: Anónimo, *San José con el Niño*, ca. 1850, acuarela sobre marfil, 4.1 x 5 cm. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2988>.

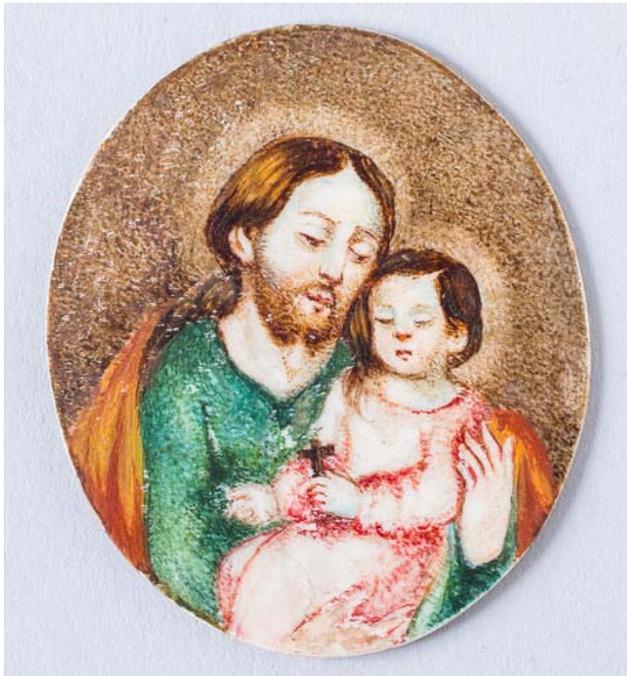


Fig. 22a: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre lámina, 12 x 17 cm. Museo

de El Carmen. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A220>.



Fig. 22b: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre lámina, 12.5 x 18 cm. Museo de El Carmen. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A289>.



Fig. 22c: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre lámina, 12.6 x 17.7 cm. Museo de El Carmen. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A219>.



Fig. 22d: Anónimo, *San José*, siglo XVIII, óleo sobre lámina, 17.9 x 25.6 cm. Museo de El Carmen. Tomada de “San José”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A586>.



Fig. 22d: Anónimo, *San José*, siglo XVIII, óleo sobre lámina, 15 x 22 cm. Museo de El Carmen. Tomada de “San José”, Mediateca INAH, (s.f.), <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exvoto%3A569>.



Fig. 23a: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San José con el Niño”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2361.



Fig. 23b: Anónimo, *San José y el Niño*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo Franz Mayer. Tomada de “San José y el Niño”, Google Arts & Culture, (s.f.), <https://artsandculture.google.com/asset/san-jos%C3%A9-y-el-ni%C3%B1o-autor%C3%ADa-desconocida/RgGMuvEEDNCptg>.



Fig. 24a: Alberto Durero, *Virgen María y niño con una pera*, 1512, óleo sobre tela, 49 x 37 cm. Museo de Historia del Arte, Viena. Tomada de “Madonna and Child with a Pear”, PESSCA, (s.f.), <https://colonialart.org/artworks/2936aa>.



Fig. 24b: Pieter de Jode II, Virgen María y niño con una pera, siglo XVII, grabado. Colección particular. Tomada de “2936A/4891B”, PESSCA, (s.f.), <https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-new-york/city-of-new-york/christies-new-york#c2936a-4891b>.



Fig. 24c: Anónimo, *San José y Niño con una rosa*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Colección particular. Tomada de “Saint Joseph and Child with a rose”, PESSCA, (s.f.), <https://colonialart.org/artworks/4891b>.



Fig. 25a: Guido Reni, *San José y Cristo Niño*, 1635, óleo sobre tela, 126 x 101 cm. Museo de Artes Finas, Houston. Tomada de “Archivo:Guido Reni - Saint Joseph and the Christ Child - 96.1565 - Museum of Fine Arts.jpg”, Wikipedia, (s.f.), https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Guido_Reni_-_Saint_Joseph_and_the_Christ_Child_-_96.1565_-_Museum_of_Fine_Arts.jpg.



Fig. 25b: Anónimo (copia del aguafuerte de Reni), *San José sosteniendo al Niño*, siglo XVII, grabado, 18 x 15.2 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Tomada de “Saint Joseph holding the infant Christ, after Reni”, The Met, (s.f.), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397015>.



Fig. 25c: Giovanni Battista Tiepolo, *San José y Cristo Niño*, 1767-9, óleo sobre tela, 153.6 x 111.1 cm. Instituto de Arte de Detroit. Tomada de “File:Saint Joseph with the Christ child by GB Tiepolo.jpg”, Wikipedia, (s.f.), https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Saint_Joseph_with_the_Christ_child_by_GB_Tiepolo.jpg



Fig. 26: José Joaquín Magón, *San José de la Luz*, 1754-60, óleo sobre tela. Monasterio de las Carmelitas Descalzas de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Puebla. Tomada de “San José de la Luz, José Joaquín Magón, Monasterio de las Carmelitas Descalzas de la Soledad y la Transverberación de Santa Teresa, Col. Zabaleta, Cdad. de Puebla, Pue.”, Flickr, (15 de abril de 2016), <https://www.flickr.com/photos/tachidin/26171939530>.



Fig. 27a: José de Ibarra, *Coronación de San José*, 1735, óleo sobre tela, 220 x 307 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “Coronación de San José”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/PINTURA%3A2154.



Fig. 27b: José de Alcívar, *Patrocinio de San José*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo de Guadalupe, Zacatecas. Tomada de “Patrocinio de San José”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/ISLANDORA_74/ISLANDORA/OBJECT/PINTURA%3A3511.



Fig. 27c: Tomada de “Patrocinio de San José a los franciscanos”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3477.



Fig. 27d: Anónimo, *Patrocinio de San José sobre el Convento de San Ildefonso*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalajara. Tomada de “Patrocinio de San José sobre el Convento de San Ildefonso”, Mediateca INAH, (s.f.), https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3688.



Fig. 27e: Anónimo, patrocinio de san José, relieve. Colegio de San Ildefonso, centro histórico. Tomada del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, núm. de catálogo: CA053491. Fotografía de Cecilia Gutiérrez Arriola, 2010.



Fig. 27f: Anónimo, patrocinio de san José, lateral de la catedral de Morelia, siglo XVIII, altorrelieve. Fotografía de Betsy Quiroz.



Fig. 27g: Anónimo, Patrocino de san José, portada de la parroquia de San José, siglo XVIII, altorrelieve. Fotografía de Betsy Quiroz.



Fig. 27h: Anónimo, Patrocino de san José, lateral de la parroquia de San José, siglo XVIII, escultura pétrea. Fotografía de Betsy Quiroz.

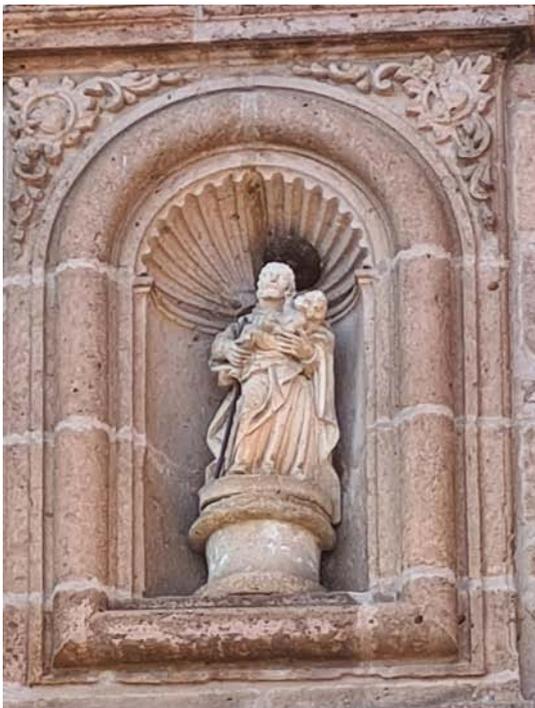


Fig. 27h: Anónimo, *Patrocinio del Señor San José*, siglo XVIII, fresco. Tecámac. Tomada de Yépez, “Imágenes de San José”, 17.



Fig. 28: Esteban Murillo (atribuida), *San José con el Salvador niño (Ángeles en el cielo)*, óleo sobre tela, 191 x 124 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Nueva Zelanda. Tomada de “Saint Joseph with the Infant Saviour (Angels in the Clouds)”, Auckland Art Gallery Toi Tāmaki, (s.f.), <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/528/saint-joseph-with-the-infant-saviour-angels-in-the-clouds>.



Fig. 29a: Lisipo (atribuida), *Sileno con Baco niño* (*Sileno con Dionisio niño*), siglo IV a.C., mármol, 199.5 cm. Museo Chiaramonti, Vaticano. Tomada de Fito, “Roma (día 2)”, Blog de Adolfo, 17 de abril de 2010, <https://blogdeadolfo.wordpress.com/2010/04/17/>.



fig. 29b: F. Perrier, *Silenus sosteniendo al bebé Baco: vista desde el frente a la izquierda*, 1630-9, aguafuerte, 24.1 x 14.8 cm. Wellcome Collection. Tomada de “Silenus holding the infant Bacchus: view from the front left. Etching by F. Perrier”, Wellcome Collection, (s.f.), <https://wellcomecollection.org/works/yjnxpfyk>.



Fig. 30: Anónimo, *Verdadero retrato del Glorioso Patriarca S. Jose*, siglo XVIII, estampa. Wellcome Collection. Tomada de “Saint Joseph and the Christ Child. Engraving”. Wellcome Collection, (s.f.), <https://wellcomecollection.org/works/wc4yzdsk>.



Fig. 31a: Cosme Velázquez, Glorioso Patriarca San Jose, mármol tallado, siglo XVIII. Fachada de la Iglesia de San José, Cádiz. Tomada de José María Collantes González, “Imaginería de San José (XIII)”, 23 de mayo de 2010, <http://arteencadiz.blogspot.com/2010/05/imagineria-de-san-jose-xiii.html>.



Fig. 31b: Anónimo, *San José y el Niño Jesús*, madera policromada. Coronación de la imagen en la Catedral de Cádiz. Tomado de J. M. Sánchez Reyes, “El Bendito Patriarca, coronado canónicamente en la Catedral de Cádiz”, *Diario de Cádiz*, 31 de octubre de 2020. https://www.diariodecadiz.es/cadiz/Bendito-Patriarca-canonicamente-Catedral-Cadiz_0_1515448664.html.



Fig. 32a: Agustín Víctor Casasola, *Hornacina en esquina de edificio con imagen de San José y Niño Jesús*, ca.1930, gelatina sobre película de nitrato, 12.7 x 17.8 cm. Fototeca Nacional. Tomada de “Hornacina en esquina de edificio con imagen de San José y Niño Jesús”, Fototeca INAH, (s.f.), https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A184918.



Fig. 32b: Agustín Víctor Casasola, *Hornacina que contiene a San José y Niño Jesús*, ca.1930, gelatina sobre película de nitrato, 12.7 x 17.8 cm. Fototeca Nacional. Tomada de “Hornacina que contiene a San José y Niño Jesús”, Fototeca INAH, (s.f.), https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A105491.



Fig. 32c: Agustín Víctor Casasola, *Hornacina que contiene a San José y al Niño Jesús*, ca.1930, gelatina sobre película de nitrato, 12.7 x 17.8 cm. Fototeca Nacional. Tomada de “Hornacina que contiene a San José y al Niño Jesús”, Fototeca INAH, (s.f.), https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A105492.



Fig. 32d: Agustín Víctor Casasola, *Nicho con imagen de San José y el Niño Jesús*, ca.1930, gelatina sobre película de nitrato, 12.7 x 17.8 cm. Fototeca Nacional. Tomada de “Nicho con imagen de San José y el Niño Jesús”, Fototeca INAH, (s.f.), https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A105517.



Fig. 33a: Anónimo, portada de la Casa Patio de los Naranjos con hornacina con San José y el Niño, siglo XVI, piedra tallada y policromada. Fotografía de Elsa Arroyo.



Fig. 33b: Anónimo, detalle de la hornacina. Fotografía de Elsa Arroyo.



Fig. 33c: Anónimo, detalle de la hornacina. Fotografía de Elsa Arroyo.



Fig. 33d: Anónimo, detalle de la inscripción en la Casa Patio de los Naranjos. Fotografía de Elsa Arroyo.



Fig. 34: Anónimo, *San José con el Niño*, siglo XVIII, alabastro tallado, 35.5 x 21 x 18 cm. Museo Franz Mayer.



Fig. 35a: Detalle del remate de la fachada de la Iglesia Parroquia del Santo Santiago, escultura de piedra. Compostela, Nayarit. Tomada del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, núm. de catálogo: CA043015. Fotografía de Cecilia Gutiérrez, 2016.



Fig. 35b: Retablo del Convento de la Inmaculada. Tomada del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, núm. de catálogo: CA043686. Fotografía de Eumelia Hernández Vázquez, 2000.



Fig. 35c: San José y el Niño, anónimo, escultura en piedra. Colección Franz Mayer. Tomada del Archivo fotográfico Manuel Toussaint, núm. de catálogo: CE002737



Fig. 35d: *San José y el Niño*, escultura de piedra. Museo Franz Mayer. Tomado del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, núm de catálogo: CE002738. Fotografía de Eumelia Hernandez, 2006.



Fig. 36: Anónimo, *San José con el Niño Jesús*, cantera. Portada de la catedral de Oaxaca. Fotografía de Betsy Quiroz.



Fig. 37a: Anónimo, *San José con el Niño*, Museo Regional Michoacano, Morelia. Fotografía de Mónica Pulido.



Fig. 37b: Anónimo, *San José con el Niño*, Museo Regional Michoacano, Morelia. Fotografía de Mónica Pulido.



Fig. 38: Luisa Roldán, *San José con el Niño*, último tercio del siglo XVII/ policromía de finales del siglo XVIII o principios del XIX, madera policromada, 83 cm de altura. Parroquia de Nuestra Señora de Gracia, Camas. Tomada de Alfonso Pleguezuelo Hernández, “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía”, *Laboratoria de arte* 29 (2017): 393. ISSN 1130-5762, e-ISSN 2253-8305, doi: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2017.i29.20>.



Fig. 39: Alonso Cano, *San José con el Niño*, 1653-7, madera tallada y policromada. Museo de Bellas Artes, Granada. Tomada de “San José con el Niño”, Google Arts & Culture, (s.f.),

<https://artsandculture.google.com/asset/san-jos%C3%A9-con-el-ni%C3%B1o/gwEdQMRcHv9mnQ?hl=es>.



Fig. 40: Pedro de Mena y Medrano, *San José con el Niño*, 1652-88, madera policromada y postizos, 64 x 26 x 20 cm. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Tomada de “Una talla de Pedro de Mena”, *Ars Magazine*.



Fig. 41a: Anónimo andaluz, *San José con el Niño*, madera tallada, policromada, dorada y estofada, siglo XVIII, 88 x 48.5 x 33.5 cm. Peana: 13 x 38 x 26 cm. Colección Pintor Julio Visconti. Tomada de “San José con el Niño”, Fundación Pintor Julio Visconti, (s.f.), <http://fpjuliovisconti.com/san-jose-con-el-nino/>.



Fig. 41b: *San José con el Niño*, detalle posterior de la escultura. *Ibid.*



Fig. 42a: Anónimo, *San José con el Niño*, Retablo de los Reyes, siglo XVIII, madera tallada y policromada. Museo Nacional del Virreinato. Fotografiada por Betsy Quiroz.



Fig. 42b: Anónimo, *San José con el Niño*, Relicario de San José, siglo XVIII, madera tallada y policromada. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de Verónica Zaragoza, “La joya de la corona”, Lugares INAH, (s.f.), <https://lugares.inah.gob.mx/es/inicio/opinion/12814-la-joya-de-la-corona-12814.html>.



Fig. 43: Anónimo, *San José*, madera tallada, policromada y estofada, 92 x 40 x 29 cm. Museo de las Culturas de Oaxaca, Ex Convento de Santo Domingo de Guzmán. Tomada de “San

José”, Mediateca INAH, (s.f.),
https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A41.



Fig. 44: Anónimo, *San José con Niño Jesús*, siglo XVIII, madera tallada, policromada y estofada, 86.3 x 31.5 cm. Museo Nacional del Virreinato. Tomada de “San José con Niño Jesús”, Mediateca INAH, (s.f.),
https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/escultura%3A298.



Fig. 45: Atribuida a José Villegas de Cora, *San José con Niño Jesús*, madera tallada, policromada y estofada. Catedral de Puebla. Tomado de Ramírez, “La devoción a San José en México”.



Fig. 46: Anónimo, *San José con Niño Jesús*, madera tallada, policromada y estofada. Paradero desconocido (robada), antes en la parroquia de Bledos, San Luis Potosí. Tomada de Agencia El Universal, “Roban escultura de San José”.



Fig. 47: Anónimo guatemalteco, *San José con Niño Jesús*, madera tallada, policromada y estofada. Museo del Colegio de las Vizcaínas. Tomada de Dieball, “Hl. Josef mit Jesuskind”: 87.



Fig. 48a: Tezontle y chiluca. Fachada principal del sagrario metropolitano. Tomada de Stephany Mathias, “Fachada principal del sagrario metropolitano”, Wikipedia, 19 de septiembre de 2013, https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico#/media/Archivo:Arte.JPG. © CC BY-SA 3.0



Fig. 48b: Cantera. Tomada de Carlos Valenzuela, “Catedral de Morelia, Michoacán, México”, Wikipedia, 27 de junio de 2017, https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_Morelia#/media/Archivo:MoreliaCatedral170627p1.jpg. © CC BY-SA 4.0



Fig. 49a: Traquita. Tomada de Wikimedia Commons, “Traquita”, Wikipedia, 24 de mayo de 2015, https://es.wikipedia.org/wiki/Traquita#/media/Archivo:Mineraly.sk_-_trachyt.jpg. © CC BY 2.0



Fig. 49b: Feldespato alcalino. Tomada de Wolfgang Griem “Feldespato Alcalino, Ortoclasa”, Mineralogía Virtual, (s.f.), <https://www.geovirtual2.cl/Mineral/814minfeldalc.htm>.



Fig. 50a: Andesita. Tomada de Francisco M. Ruiz Contreras, “Andesite from Cabo de Gata (Almería), Spain”, Wikipedia, 7 de septiembre de 2022,

https://es.wikipedia.org/wiki/Andesita#/media/Archivo:Andesita_hornbl%C3%A9ndica.jpg

© CC BY-SA 4.0



Fig. 50b: Feldespato plagioclasa. Tomada de Rob Lavinsky, “Albita”, Wikipedia, antes de marzo de 2010, <https://es.wikipedia.org/wiki/Plagioclasa#/media/Archivo:Albite-182763.jpg>.

© CC BY-SA 3.0



Fig. 50c: Piroxeno. Tomada de Rob Lavinsky, “Aegirine”, Wikipedia, antes de marzo de 2010, <https://es.wikipedia.org/wiki/Plagioclasa#/media/Archivo:Albite-182763.jpg>. © CC

BY-SA 3.0



Fig. 51a: Sanidina. Tomada de Didier Descouens, “Sanidine”, Wikipedia, 23 de agosto de 2009, <https://es.wikipedia.org/wiki/Sanidina#/media/Archivo:Sanidine.jpg>. © CC BY-SA 4.0



Fig. 51b: Oligoclasa. Tomada de Rob Lavinsky, “Oligoclase”, Wikipedia, antes de marzo de 2010, <https://es.wikipedia.org/wiki/Oligoclasa#/media/Archivo:Oligoclase-4jg47a.jpg>. © CC BY-SA 3.0



Fig. 51c: Andesina. Tomada de Dave Dyet, “Minerals”, Wikipedia, 15 de abril de 2007, https://es.wikipedia.org/wiki/Andesina#/media/Archivo:01722_Andesine.jpg.



Fig. 51d: Hornblenda. Tomada de “Hornblenda”, Minerales de Colección, <https://mineral-s.com/hornblenda>.



Fig. 51e: Biotita. Tomada de Fred Kruijen, “Biotite”, Wikipedia, 1 de enero de 2005, https://es.wikipedia.org/wiki/Biotita#/media/Archivo:Biotite_aggregate_-_Ochtendung,_Eifel_Germany.jpg. © CC BY-SA 3.0 nl



Fig. 51f: Hiperstena. Tomada de Wikimedia Commons, “Mineraly-hypersten”, Wikipedia, 24 de mayo de 2005, https://es.wikipedia.org/wiki/Hiperstena#/media/Archivo:Mineraly.sk_-_hypersten.jpg. © CC BY 2.0



Fig. 51g: Feldespato potásico. Tomada de Wikimedia Commons, “Feldspar”, Wikipedia, 7 de enero de 2005, [https://es.wikipedia.org/wiki/Feldespato#/media/Archivo:Feldspar\(Microcline\)USGOV.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Feldespato#/media/Archivo:Feldspar(Microcline)USGOV.jpg).



Fig. 52: Cabeza colosal 1, monumento 1 o “El Rey”, basalto tallado, 260 x 211 cm. San Lorenzo Tenochtitlan. Museo de Antropología de Xalapa. Tomada de Rafael Doniz, “Cabeza colosal 1”, Lugares INAH, (s.f.), <https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/12935-12935-cabeza-colosal-1.html>.



Fig. 53: Anónimo, *San José con el Niño*, detalle del basamento. Fotografía de Betsy Quiroz.



Fig. 54: Roca caliza. Detalle de Fósil en roca caliza. Sitio Arqueológico Ek Balam, Quintana Roo. Fotografía de Betsy Quiroz.



Bibliografía

- Alberti, Leon Battista. *Leon Battista Alberti, Tratado de pintura*, traducido por Carlos Pérez Infante (México: UAM, 1998), 78. http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado_de_pintura_BAJO_Azcapotzalco.pdf;sequence=1
- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva-España*. Bookclassic, 2015. ISBN 978-963-526-575-6.
- Amador Marrero, Pablo F. “Imaginería ligera novohispana en el Arte Español de los Siglos XVI-XVIII”. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- Anchepe, Ignacio Manuel. “¿Existen los fantasmas? Sobre imagen (eidolon) y conocimiento en el *Sofista* de Platón”. *Praxis Filosófica*, núm. 44 (2017): 39-58. ISSN 2389-9387
- Anguita, Francisco. “Comienza la exploración geoquímica de Marte”. *El País*. 22 de julio de 1997. Consultado el 11 de septiembre de 2022, https://elpais.com/diario/1997/07/23/sociedad/869608813_850215.html.
- Arce, Guillermo Antonio, Jorge Alfredo Alberto, Claudia Verónica Gómez y Matías Emanuel Sánchez. “Meteorización. Parte II: Meteorización química: proceso y formas resultantes”. *Revista Geográfica Digital*, núm. 24 (julio–diciembre 2015). ISSN 1668-5180. <http://hum.unne.edu.ar/revistas/geoweb/default.htm>.
- Arriba Cantero, Sandra de. *Arte e Iconografía de San José en España*. España: Universidad de Valladolid, 2017.
- . “San José”. *Revista Digital de Iconografía Medieval V*, núm. 10 (2013): 57-76. e-ISSN: 2254-853X.
- Aubry, Andrés. “Los retablos barrocos de Chiapas”. En *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, coordinado por Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 409-31. México: UNICACH, 1996. <https://repositorio.cesmeca.mx/bitstream/handle/11595/654/15%20Aubry.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Avedaño Esquivel, Ramón. “En este tiempo con la demasía de cosas vaciadas: el niño Jesús de plomo en la imaginería sevillana”. Tesis de maestría, UNAM, 2019. <http://132.248.9.195/ptd2019/febrero/0785153/Index.html>.
- Báez Macías, Eduardo. “El convento de San Agustín de la Ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la iglesia”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XVI*, núm. 63 (1992): 35-55. Doi: <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1992.63.1646>.
- Barcia y Zambrana, Joseph. *Despertador christiano santoral de varios sermones de Santos, de Anniversarios, de Animas, y Honras, en orden à excitar en los fieles la devocion de los Santos, y la imitacion de sus virtudes. Que dedica al gloriosissimo patriarca Señor San Joseph, Padre, en la opinion de Jesu-Christo S.N. Esposo verdadero de Maria Satissima y Patrono Vniversal de los Christianos*. Madrid, 1696.
- Baxandall, Michael. *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany*. Londres: Yale University Press, 1980.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina: Katz, 2007.
- . *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2009.

- Bonet, F. y J. Butterlín. “Reconocimiento geológico de la Península de Yucatán”. En *Enciclopedia Yucatanense*. Vol. X. Mérida: Gobierno de Yucatán, 1979.
- Bray, Xavier. “The Sacred Made Real, Spanish Painting and Sculpture 1600-1700”. En *The Sacred Made Real*, editado por Xavier Bray, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, et al. 15-43. Londres: National Gallery Company/ Yale University Press, 2009.
- Bruquetas Galán, Rocío. “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”. En *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, editado por el Ministerio de Cultura, 20-31. España: Secretaría General Técnica, 2010. <https://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>.
- Canto Cetiuna, Raúl Ernesto, Manuel Arturo Román Kalisch y Raúl Pavel Ruíz Torres. “Pertinencia bioclimática de la arquitectura civil virreinal en Yucatán”. En *Tecnohistoria. Objetos y artefactos de piedra caliza, madera y otros materiales*, editado por Manuel A. Román Kalisch y Raúl Ernesto Canto Cetina, 296-320. México: Universidad Autónoma de Yucatán/ INAH, 2014.
- Cardesa García, Teresa. “Gil Morlanes”. Real Academia de la Historia, (s.f.). Consultada el 04 de noviembre de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/13342/gil-morlanes>.
- Carreón Nieto, María del Carmen. “De fenómenos atmosféricos atípicos en Valladolid-Morelia: rayos, centellas y nevadas. Época colonial y siglo XIX”. *Meyibó Revista de Investigaciones Históricas* 7, núm. 13 (2017): 81-121.
- Castro Navarra, Ana. “Eguiara y Eguren, Vicente López y san José: devoción personal y devoción oficial al santo en el siglo XVIII novohispano”. *Literatura mexicana* 32, núm. 1 (2021): 209-11. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2021.1.26851>.
- Catálogo de Protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, Colección Siglo XVII. En línea. Ivonne Mijares (coord.). Seminario de Documentación e Historia Novohispana, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Históricas, 2016. <http://cpagncmxvii.historicas.unam.mx/catalogo.jsp>. Consultado el 11 de septiembre de 2021.
- Cellini, Benvenuto. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989.
- Charles, Victoria. *El Renacimiento*. Vietnam: Parkstone, 2007.
- Chorpenning, Joseph F. (ed.). *Mexican devotional retablos from the Peter's Collection*. Filadelfia: Saint Joseph's University, 1994.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. México: Porrúa, 1976.
- Contreras-Guerrero, Adrián. “Distinguidas mercaderías. Escultura y artes suntuarias en la Nueva Granada (siglos XVII y XVIII)”. En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico*, coordinado por Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Sitio y María Uriondo Lozano, 362-78. España: Universidad de Sevilla/ Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2018.
- Corazón de Jesús Rossi, José Ramón del. *Textos de Santo Tomás de Aquino acerca de San José Íncrito Patriarca de la Iglesia Universal*. Valencia: IVE, 2021. <https://tomasdeaquino.org/wp-content/uploads/2021/05/Textos-de-Santo-Tomas-sobre-San-Jose.pdf>.
- Cortés Rocha, Xavier. *Arquitectura Mecánica: la profesión y el oficio*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ Facultad de Arquitectura, 2019.

- Cortés, Hernán. *Cartas de Relación*. México: Porrúa, 1973.
- Cuadriello, Jaime. “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias”. *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, núm. 1 (1989): 5-33. https://www.academia.edu/40264783/San_José_en_tierra_de_gentiles_ministro_de_Egipto_y_virrey_de_las_Indias_en_Memoria_MUNAL_número_1_México_Museo_nacional_de_Arte_1989_pp_5_33.
- Cuesta Hernández, Luis Javier. “Claudio de Arciniega”. Real Academia de la Historia, (s. f.). Consultada el 15 de septiembre de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/16872/claudio-de-arciniega>.
- . “Francisco Becerra”. Real Academia de la Historia, (s. f.). Consultada el 15 de septiembre de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/8282/francisco-becerra>.
- . “Juan de Alcántara”. Real Academia de la Historia, (s. f.). Consultada el 15 de septiembre de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/48869/juan-de-alcantara>.
- Dieball, Maike. “HI. Josef mit Jesuskind”. *Miradas*, núm. 4 (2018): 87-92. <https://doi.org/10.11588/mira.2018.0>.
- Duch Gary, Jorge. *La conformación territorial del estado de Yucatán, los componentes del medio físico*. México: Universidad Autónoma de Chapingo/ Centro Regional de la Península de Yucatán, 1988.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Editorial Grudemi. “Concilio de Trento”. En *Enciclopedia de Historia*. Editorial Grudemi, 2021. <https://enciclopediadehistoria.com/concilio-de-trento/>.
- Escalante Gonzalbo, Pablo y Aban Flores Morán. “Yuxtaposición y préstamo, las estrategias del sincretismo en una pila bautismal de barro. Nueva España siglo XVI”. En *México: 500 años. Descubrimiento, Conquista y Mestizaje*, coordinado por Guillermo Correa Lonche, 289-310. México: Secretaría de Cultura/ INAH/ ENAH, 2021.
- Escalante Gonzalbo, Pablo. “Tláloc-neptuno, un rompecabezas para armar”. En *El héroe entre el mito y la historia*, coordinado por Federico Navarrete y Guilhem Olivier, 311-338. México: UNAM-IIH/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2019. https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/374/374_04_16_t_lalocneptuno.pdf.
- Exposición Lorenzo Pfersich. “Sistemas cristalinos”. Escuela Politécnica de Ingeniería de Minas y Energía, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.unican.es/centros/minas/exposicion-lorenzo-pfersich/sistemas-cristalinos>.
- Félix, Hugo Armando. “San José con el Niño Jesús”. En *Pintura virreinal en Michoacán*, eds. Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix, 125-7. Volumen II. México, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2018.
- Fernández, Martha. *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: IIE/INAH, 2011.
- Ferreira Fernández, Myriam. “Cosme Velázquez Merino”. Real Academia de la Historia, (s. f.). Consultada el 12 de julio de 2022. <https://dbe.rah.es/biografias/33264/cosme-velazquez-merino>.

- Frassani, Alessia. “Transiciones: la imagen y su significado en unas representaciones mixtecas de Cristo del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas I*, núm. 113 (2018): 117-44. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2018.113.2656>.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. España: Cátedra, 2009.
- Galí Oromí, Neus. “La mimesis de la pintura y la escultura en el pensamiento de Jenofonte”. *Synthesis*, núm. 12 (2005): 37-57.
- Gallardo Cerón, Felipe. “Texturas ígneas: Características, Ocurrencia y Minerales Asociados”. Resumen de la clase de Petrología Ígnea con clave GL54E1 de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. https://www.u-cursos.cl/ingenieria/2012/1/GL5103/2/material_docente/bajar?id=414564.
- Ganán Medina, Constantino. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. España: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2001.
- Garriga, Cecilio. “Notas sobre la historia de la voz átomo”. *Revista de Investigación Lingüística*, núm. 11 (2008): 95-124. <https://revistas.um.es/ril/article/view/53701>.
- Garzón Balbuena, Elisa y Elvia Acosta Zamora. *Devociones a San José en la Puebla de los Ángeles, siglos XVII-XX*. México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2018.
- Gaurico, Pomponio. *Sobre la escultura*. Madrid: Akal, 1989.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB, 2016.
- González Gamio, Ángeles. “Tezontle y Chiluca”. *La Jornada*. 17 de junio de 2012. Consultada el 10 de septiembre de 2021. <https://www.jornada.com.mx/2012/06/17/opinion/036a1cap#texto>.
- González Galván, Manuel. “El rostro oculto de la catedral de Oaxaca”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XV*, núm. 58 (1987): 85-96. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1987.58.1370>.
- González López, María José. *Conservación y restauración de encarnaciones policromas. Praxis ejecutiva e intervención en escultura policromada en madera*. Madrid: Síntesis, 2020.
- . “Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo”. En *Las encarnaciones de la escultura policromada*, coordinado por Stephanie De Roemer, 273-300. Madrid: ICOM-CC/ GEIIC, 2015.
- González Marmolejo, Jorge René. *De la opulencia a la precariedad. La historia del ex colegio jesuita de San Francisco Tepotzotlán, 1777-1950*. México: INAH, 2017. <https://es.scribd.com/read/420497265/De-la-opulencia-a-la-precariedad-La-historia-de-l-ex-colegio-jesuita-de-San-Francisco-Javier-de-Tepotzotlan-1777-1950#>.
- González, Pablo Diego. “Texturas de los cuerpos ígneos”. En *Geología de los cuerpos ígneos*, editado por Eduardo J. Llambías, 171-97. Argentina: Asociación Geológica Argentina, 2008.
- Gracián de la Madre de Dios, Jerónimo. *Josefina. Excelencias de San José Esposo de la Virgen María* [1597]. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1944.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. “La Mixteca: estudios recientes. Arqueología, etnohistoria e iconografía”. *Desacatos* 27 (2008): 7-10.

- Herrán, Laurentino. “Historia de la devoción y teología de San José”. *Scripta Theologica*, núm. 14 (1982): 355-60.
- Hidalgo, P. Idar. “San José, el santo de la simplicidad, del sentido común, de la sencillez y del silencio”. Catholic.net, (s.f.). Consultada el 21 de marzo de 2022. <https://es.catholic.net/op/articulos/12653/san-jose-el-santo-de-la-simplicidad-del-sentido-comun-de-la-sencillez-y-del-silencio#modal>.
- Holgado García, Manuel. “Iglesia de San José, un emocionante paseo histórico y artístico”. *Hitos de Cádiz*, 12 de octubre de 2021. Consultada el 13 de julio de 2022. <https://hitosdecadiz.blogspot.com/2021/10/iglesia-de-san-jose-un-emocionante.html>.
- . “Iglesia de San José II, escultura y patrimonio mueble”. *Hitos de Cádiz*, 20 de noviembre de 2021. Consultada el 13 de julio de 2022. <https://hitosdecadiz.blogspot.com/2021/11/escultura-y-patrimonio-mueble-de-san.html>.
- Hollingsworth, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. España: Akal, 2002.
- Ingold, Tim. “Materials Against Materiality”. *Archaeological Dialogues* 14, núm. 1 (2007): 1-16. Doi:10.1017/S1380203807002127.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano: y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas. Dividido en ocho libros; con un apendice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la historia eclesiástica*. Vol. 5, De las pinturas, é imagenes de los Santos, cuyas Festividades se celebran en los tres primeros meses del año. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-freqüentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagene-s-sagradas--0/html/ff4568c4-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>.
- Jesús, Santa Teresa de. *Libro de la vida*, capítulo VI. Madrid: RAE, 2014.
- Jung, Jacqueline E. “The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination”. En *Looking Beyond: Visions, Dreams and Insights in Medieval Art History*, editado por Colum Hourihane, 203-40. Princeton: Index of Christian Art, 2010. <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/campuspress.yale.edu/dist/f/1815/files/2017/05/Jung-TACTILEANDVISIONARY-wyh1aa.pdf>
- Kessler, Herbert L. *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Filadelfia, 2000.
- Kopytoff, Igor. “La biografía de las cosas: la mercantilización como proceso”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 89-124. México: Grijalbo, 1991.
- Krieger, Peter. “Corrección e inspiración: Reflexiones en torno a una monografía sobre el fotógrafo Guillermo Kahlo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIX, núm. 90 (2007): 227-44. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-1276200700010009&lng=es&tlng=es.

- La Biblia*, traducida, presentada y comentada por un equipo pastoral bajo la dirección de Ramón Ricciardi, 3ra. edición. Chile: Ediciones Paulinas/ Editorial Verbo Divino/ Editorial Alfredo Ortells.
- Lehmann, Ann-Sophie. “How Materials Make Meaning”. En *Meaning in Materials, 1400-1800*, editado por Ann-Sophie Lehmann, Frits Scholten y H. Perry Chapman, 6-27. Boston: Brill, 2013.
- López Luján, Leonardo y Simon Martin. “Caracoles monumentales y su materia prima”. *Arqueología mexicana*, núm. 160 (2019): 26-35.
- López Luján, Leonardo, Jaime Torres y Aurora Montúfar. “Los materiales constructivos del Templo Mayor de Tenochtitlan”. *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 34 (2003): 137-66.
- Lorenzo Macías, José María. “De mecánico a liberal. La creación del gremio de “las nobles y muy liberales artes de ensamblar y esculpir, tallar y dorar” en la ciudad de Puebla”. *Boletín de Monumentos Históricos* 6 (2006): 42-59.
- Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden. *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1998.
- Maldonado, Yandri. “¿Qué son los silicatos? Tipos y clasificación”. Geologiaweb: Blog de Geología, sus ramas y aplicaciones, (s.f). Consultadas el 11 de septiembre de 2022, <https://geologiaweb.com/minerales/silicatos/>.
- . “Hornblenda: Propiedades, características y usos”. Geologiaweb: Blog de Geología, sus ramas y aplicaciones, (s.f). Consultada el 11 de septiembre de 2022, https://geologiaweb.com/minerales/hornblenda/#Que_es_la_hornblenda.
- . “Plagioclasa: Propiedades, características y usos”. Geologiaweb: Blog de Geología, sus ramas y aplicaciones, (s.f). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://geologiaweb.com/minerales/plagioclasa/>.
- . “Texturas de las rocas ígneas”. Geologiaweb: Blog de Geología, sus ramas y aplicaciones, (s.f). Consultada el 11 de septiembre de 2022, https://geologiaweb.com/rocas/texturas-rocas-igneas/#Textura_porfidica_o_porfirica
- Manrique, Jorge Alberto. “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”. En *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, editado por Gustavo Curiel, 11-9. México: IIE/UNAM/INAH/SEP, 1987.
- Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán*. México: INAH, 1995. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A559>.
- . “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”. *Historias Revista de la Dirección de Estudios Históricos* 53 (2002): s/n.
- . “Ordenanzas de los oficios de carpinteros, entalladores, ensambladores y violeros (1568)”. En *El Imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlán*, 135-48. México: INAH, 1995. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A559>.
- Mateo, Isabel. “Temas paganos cristianizados”. En *La visión del mundo clásico en el arte español*, editado por Jornadas de Arte, vol. IV, 37-48. Madrid: Alpuerto, 1993.
- Maza, Francisco de la. *El alabastro en el arte colonial en México*. México: INAH, 1966.

- Meilan, Daniel. “Conveniencia de la utilización de las tobas volcánicas en la construcción de viviendas económicas”. Tesis de maestría, Facultad de Minas, Argentina, 1984.
- Merlo Solorio, Jorge Luis. “Tránsito de San José: una iconografía divergente”. *Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina*, núm. 3 (2013): 89-106. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_Ameryki_Lacinskiej_Arte_de_la_Am_ri_ca_Latina/Sztuka_Ameryki_Lacinskiej_Arte_de_la_Am_rica_Latina-r2013-t3/Sztuka_Ameryki_Lacinskiej_Arte_de_la_Am_rica_Latina-r2013-t3-s89-106/Sztuka_Ameryki_Lacinskiej_Arte_de_la_Am_rica_Latina-r2013-t3-s89-106.pdf.
- Miller, Daniel. “Why Somethings Matter”. En *Material Cultures*, editado por Daniel Miller, 1-21. EUA: UCL Press, 1998.
- Miller, Peter N. “Introduction: The Culture of the Hand”. En *Cultural Histories of the Material World*, editado por Peter N. Miller, 1-33. EUA: Michigan University Press, 2013.
- Mocholí Martínez, María Elvira. “Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana Medieval”. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2016.
- Molano, Juan. *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, traducido por Bulmaro Reyes Coria. México: UNAM-IIE/IIF, 2017.
- Molina Palestina, Oscar. “De sacralización: los objetos sacros a través del tiempo. El caso de la cruz atrial de Santiago Atzacolco”. Tesis doctoral, UNAM, 2012. <http://132.248.9.195/ptd2012/octubre/0685084/Index.html>.
- Montes González, Francisco. “La paternidad divina hecha hombre. Dos nuevas pinturas de Miguel Cabrera y Juan Patricio Morlete en Sevilla”. *Atrio*, núm. 15-6 (2009-10): 177-86. <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/422/atRIO-15-16-paternidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Moreno, Doris. “Reforma y Contrarreforma: un binomio a revisión”. Barcelona, España: transcripción digital de la conferencia grabada, 2018. Consultada el 27 de abril de 2023, <https://web.unican.es/campuscultural/Documents/Aula%20de%20estudios%20sobre%20religi3n/2017-2018/2.%20Reforma%20y%20Contra-Reforma-Doris%20Moreno.pdf>.
- Morte García, Carmen. “Damian Forment Cabot”. Real Academia de la Historia, (s.f.). Consultada el 04 de noviembre de 2022, <https://dbe.rah.es/biografias/9789/damian-forment-cabot>.
- Mues Orts, Paula. *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*. México: CONACULTA, 2001.
- Navarrete, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Neff, Franziska. “La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica”. Tesis doctoral, UNAM, 2013.
- Olvera Calvo, María del Carmen y Ana Eugenia Reyes y Cabañas. “El gremio y la cofradía de los canteros de la Ciudad de México”. *Boletín de Monumentos Históricas*, núm. 2 (2004): 42-57.

<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/3819/3705>.

- Olvera Calvo, María del Carmen. “Los sistemas constructivos en las “Ordenanzas de albañiles de la ciudad de México en 1599”. Un acercamiento”. *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 22 (2011): 7-43.
- Ordóñez, Ezequiel y Agustín M. Lazo. “Las Canteras de San Lorenzo Totolinga y Echagaray (2a Excursión de la Sociedad Geológica Mexicana)”. *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana* 1 (1904): 25-34. ISSN 1405-3322. Doi:10.18268/bsgm1904v1n1a2.
- Orea Magaña, Haydeé. “La fachada barroca del templo de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas (México) y su reintegración pictórica: una intervención polémica”. *Intervención (México DF)* 5, núm. 9 (2014): 34-42. Recuperado en 31 de marzo de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2014000100005&lng=es&tlng=es.
- Ortiz Bobadilla, Inés. “Arquitectura del siglo XVI en Puebla. Elementos mudéjares encontrados en la ruta de fray Alonso Ponce”. *Diseño y Sociedad*, núm 34-5 (2012-13): 20-39.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649.
- Palacios, José Carlos. *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español, prólogo de Dionisio Hernández Gil*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.
- Panofsky, Erwin. “Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‘Schmerzensmanns’ und der ‘Maria Mediatrix’”. En *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60 Geburtstag*, 261–308. Leipzig: Verlag von V. A. Seemann, 1927.
- Pastoral Colectiva del Episcopado Mexicano. *Sobre el quincuagésimo aniversario de la promulgación del Patronato del Señor San José*. México: Imprenta del asilo “Patricio Sanz”, 1919.
- Pastrana, Antonio Joseph de. *Empeños del poder, y amor de Dios, en la admirable, y prodigiosa vida del sanctissimo patriarcha Joseph, esposo de la madre de Dios*. Madrid: Viuda de Don Francisco Nieto, 1669.
- PESSCA, (s.f.), <https://colonialart.org/other-images/logos/pessca/view>.
- Peza Alvarado, Ricardo Uriel. “Etapas constructivas del templo de San Francisco Javier en Tepotzotlán (1690-1764)”. *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 43 (2018): 154-75.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso. “Luisa Roldán en Sevilla y San José con el Niño Jesús: atribuciones e iconografía”. *Laboratoria de arte* 29 (2017): 393. ISSN 1130-5762, e-ISSN 2253-8305, doi: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2017.i29.20>.
- Ramírez Jiménez, Humberto Raí. “La devoción a San José en México (de los siglos XVI al XIX)”. *El Color de la Fe*, 18 de marzo de 2022. Consultada el 07 de septiembre de 2022. <https://elcolordelafe.com/2022/03/18/la-devocion-a-san-jose-en-mexico-de-los-siglos-xvi-al-xix/>.

- Ramos Soriano, José Abel, *et al.* *Un museo, una historia*. México: CONACULTA-INAH, 2014.
https://virreinato.inah.gob.mx/userfiles/media/virreinato-inah-gob-mx/uploaded/_un_museo_una_historia270315.pdf.
- Réau, Luois. *Iconografía del arte cristiano*. Vol. 3. España: Ediciones del Serbal, 1997.
- Rodríguez Morales, Leopoldo. “La práctica constructiva en la ciudad de México. El caso del tezontle, siglos XVIII-XIX”. *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 22 (2011): 157-80.
- . “Las bóvedas de tezontle en la Ciudad de México: siglos xvii y xviii. El caso del templo de San Lorenzo Mártir”. *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 42 (2018): 84-106.
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/14792>.
- Roel, F. y E. Ordóñez. “Análisis químico de la chiluca y de la cantera”. *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana* 2 (1906): 47-50. ISSN 1405-3322. Doi:10.18268/bsgm1906v2n1a4.
- Rubial, Antonio. “Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLIII, núm. 119 (2021): 169-208.
<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2760>.
- Ruiz Gomar, Rogelio. “Los santos y su devoción en Nueva España”. *Revista de la Universidad de México*, núm 514 (Noviembre 1993): 4-9.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/13202225-0e66-47ea-b7a4-db85afb2909?filename=los-santos-y-su-devocion-en-la-nueva-espana>.
- Sánchez Hernández, Liliana. “Exhiben Tesoros de Catedral “Celebrare” en Puebla”. *N+*. 18 de julio de 2018. Consultada el 06 de agosto de 2022,
<https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/exhiben-tesoros-catedral-celebrare-puebla/>.
- Sánchez Miravete, José Antonio. “El alabastro poblano”. *Distrito* (2020). Consultada el 9 de septiembre de 2022. <https://revistadistrito.mx/el-alabastro-poblano/>.
- Sánchez Muñoz, L. y J. García Guinea. “Feldespatos: Mineralogía, Yacimientos y Aplicaciones”. En *Recursos minerales de España*, coordinado por Javier García Guinea y Jesús Martínez Frías, 441-70. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992. ISBN 84-00-07263-4. <http://hdl.handle.net/10261/89974>.
- Sánchez Ramírez, Susana Poleth. “La pila bautismal de Zinacantepec”. En *Imágenes, palabra y movimiento. Manifestaciones artísticas nativas a 500 años del nacimiento de una cultura*, editado por la Universidad Autónoma del Estado de México, 137-42. México: UAED.
- Sánchez Silva, Walter. “Arzobispo lamenta robo sacrilego de imagen de San José en iglesia católica”. *ACI Prensa*. (4 de julio de 2022). Consultada el 06 de agosto de 2022,
<https://www.aciprensa.com/noticias/arzobispo-lamenta-robo-sacrilego-de-imagen-de-san-jose-en-iglesia-catolica-13021>.
- . “Conoce la historia de la única vez que San José se apareció solo”. *ACI Prensa*. (19 de marzo de 2021). Consultada el 21 de junio de 2022,

<https://bibliografia.co/estilo-chicago/fuentes-web-youtube-podcast-pagina-web-facebook-twitter/>.

- Saravia, Crecenciano. “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes”. *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 26 (1960): 129-43. ISSN 0210-9573
- Schenke, Josefina e Isabel Cruz de Amenábar. *En nombre de los santos: Imaginería virreinal y devoción privada*. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018.
- Schenone, Hector. *Iconografía del arte colonial*. Vol. 2, Los Santos, Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
<https://www.anba.org.ar/wp-content/themes/anba2014/libros/Los-Santos-Vol-II-Schenone.pdf>.
- Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007.
- Servicio Geológico Mexicano. “Rocas ígneas”. Gobierno de México, 20 de julio de 2020. Consultada el 12 de septiembre de 2022, <https://www.sgm.gob.mx/Web/MuseoVirtual/Rocas/Rocas-igneas.html>.
- Skipwith, Liliana. “Ordenanzas de 1557- transcripción”. Ordenanzas del gremio de pintores y doradores novohispano, 7 de junio de 2016. <https://ordenanzasdearte.wordpress.com/2016/06/07/ordenanzas-de-1557-transcripcion/>.
- Sverlij, Mariana. “La ruina, el diseño y los materiales en *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXVI*, núm. 105 (2014): 39-62.
- Tarback, Edward y Frederick Lutgens. *Ciencias de la Tierra. Una introducción a la geología física*. Madrid: Pearson, 2005.
<https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/ciencias-de-la-tierra-edward-j.tarback-y-frederick-k.lutgens.pdf>.
- Terán Bonilla, José Antonio. “Los gremios de albañiles en España y Nueva España”, *IMAFRONTA*, núm. 12-13 (1998): 341-56.
- Toussaint, Manuel. “Ordenanzas de pintores y doradores (1557)”. En *Arte colonial en México*, 220-3. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Tovar de Teresa, Guillermo. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”. *Historia Mexicana* 34, núm. 1 (1984): 5-40. <https://www.jstor.org/stable/25135872>.
- . *Miguel Cabrera: pintor de cámara de la reina celestial*. México: Espejo de Obsidiana Ediciones, 1995.
- . “La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la Ciudad de México en los siglos XVII y XVIII”. *Cuadernos de arquitectura virreinal*, núm. 9: 31-41. <https://juanbartigas.files.wordpress.com/2012/05/5-la-iglesia-de-san-francisco-xavier-de-tepotzotlc3a1n-eco-de-la-vida-artistica-de-la-cuidad-de-mc3a9xico-en-los-si.pdf>.
- Travieso, J. M. “Visita virtual: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE HUESCA, el esplendor del alabastro renacentista”. *Domvs Pvcclae*, 08 de julio de 2022.

- Consultada el 04 de noviembre de 2022, <http://domuspuclae.blogspot.com/2020/07/visita-virtual-retablo-mayor-de-la.html>.
- Universidad de Alicante. “Andesita”. Atlas Digital de Petrología Ígnea y Metamórfica, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/pim/roca-volcanicas/andesita.html>.
- . “Filosilicatos”. Minerales de Visu-UA, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/lpa/minerales-visu/clasificacion-y-caracteristicas/ix-silicatos/filosilicatos/filosilicatos.html#:~:text=Su%20nombre%20procede%20del%20griego,por%20redes%20La%20exposici%C3%B3n%20pseudohexagonales>.
- . “Traquita”. Atlas Digital de Petrología Ígnea y Metamórfica, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/pim/roca-volcanicas/traquita.html#:~:text=La%20traquita%20es%20una%20roca,%22rugosa%22%20en%20griego>.
- Vargaslugo, Elisa. “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 50 (1982): 61-76.
- Velandia Onofre, Darío. “Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su uso y adoración”. *Hispania Sacra* 69, núm. 139 (2017): 193. Doi: 10.3989/hs.2017.013.
- Vetancourt, Fray Agustín de. *Teatro Mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, tomo I. UANL, colección digital, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001747_C/1020001747_T1/1020001747_T1.html.
- Villaseñor Black, Charlene. *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2006.
- Warburg, Aby. “Intercambios artísticos entre el norte y el sur (1905)”. En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 223-8. Madrid: Alianza, 2005.
- Wittkower, Rudolf. *La escultura. Procesos y principios*. Madrid: Alianza, 2007.
- Wölfflin, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Renaissance*, 5ta edición. Londres: Phaidon, 1994.
- Wong, Oscar. “La Escultura en México, una Exposición completa y Expresiva”. *El Nacional* (Ciudad de México). 3 de septiembre de 1984, Hemeroteca Nacional Digital de México (HMDN).
- Wright Carr, David Charles. “Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX”. En *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 143-80. México: IIE-UNAM, 1988.
- Yépez Silva, Yolanda. “Imágenes de San José como parte del discurso social, político y religioso novohispano en el siglo XVIII”. Tesis de maestría, UNAM, 2018, <http://132.248.9.195/ptd2018/junio/0775301/Index.html>.
- “Alabastro”. Tierra de Saberes. Memoria a través del territorio, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://www.tierradesaberes.mx/alabastro>.
- “Andesina”. Wikipedia, 26 de febrero de 2021. Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Andesina>.
- “Andesita”. Atlas Digital de Petrología Ígnea y Metamórfica, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://web.ua.es/es/pim/roca-volcanicas/andesita.html>.

- “Biotita”. Wikipedia, 17 de febrero de 2022. Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Biotita>.
- “Brecha roca: Definición y características”. Geotecnia fácil, (s.f.). Consultada el 12 de septiembre de 2022, <https://geotecniafacil.com/brecha-roca/>.
- “Cementación (geología)”. Wikipedia, 17 de febrero de 2022. Consultada el 11 de septiembre de 2022. [https://es.wikipedia.org/wiki/Cementaci%C3%B3n_\(geolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cementaci%C3%B3n_(geolog%C3%ADa)).
- “Chiluca”. The Reader View of Wikipedia, (s.f.), consultada el 11 de septiembre de 2022. https://thereaderwiki.com/es/Chiluca#cite_note-4.
- “feldespato alcalino”. Enciclopedia Universal, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022), https://enciclopedia_universal.es-academic.com/157720/feldespato_alcalino.
- “Feldespato”. Diccionario Etimológico Castellano en línea, 4 de septiembre de 2022. Consultada el 11 de septiembre de 2022. [http://etimologias.dechile.net/?feldespato#:~:text=La%20palabra%20feldespato%20designa%20a,Spat%20\(pala%2C%20l%C3%A1mina\)](http://etimologias.dechile.net/?feldespato#:~:text=La%20palabra%20feldespato%20designa%20a,Spat%20(pala%2C%20l%C3%A1mina)).
- “fenocristal”. The Free Dictionary by Farlex, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.thefreedictionary.com/fenocristales>.
- “Hans de Suabia”. Wikipedia, 12 de octubre de 2021. Consultada el 04 de noviembre de 2022, https://es.wikipedia.org/wiki/Hans_de_Suabia.
- “Hiperstena”. Wikipedia 5 de noviembre de 2020. Consultada el 11 de septiembre de 2021, <https://es.wikipedia.org/wiki/Hiperstena>.
- “Iglesia de Santo Domingo, ciudad de México”. Arte Colonial, catálogo razonado de artistas coloniales de latinoamérica, 6 de junio de 2011. Consultada el 15 de septiembre de 2022, <https://artecolonial.wordpress.com/2011/06/06/iglesia-de-santo-domingo-ciudad-de-mexico/>.
- “Juan de Moreto”. EcuRed, 18 de junio de 2018. Consultada el 04 de noviembre de 2022, https://www.ecured.cu/Juan_Moreto
- “litificación”. Wikcionario, 26 de septiembre de 2015. Consultada el 11 de septiembre de 2022. <https://es.wiktionary.org/wiki/litificaci%C3%B3n#:~:text=Etimolog%C3%ADa,con%20la%20termiaci%C3%B3n%20en%20%2Dci%C3%B3n>.
- “Oligoclasa”, Minería en línea, 24 de marzo de 2019. Consultada el 11 de septiembre de 2022, https://mineriaenlinea.com/rocas_y_minerales/oligoclasa/.
- “oxidulado”. definiciona, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://definiciona.com/oxidulado/>.
- “piroxeno”. RAE, (s.f.). Consultado el 11 de septiembre de 2022, <https://dle.rae.es/piroxeno>.
- “Saint-Joseph du Bessillon”. Diocèse de Fréjus-Toulon, (s. f.). Consultada el 21 de junio de 2022. <https://frejustoulon.fr/diocese/hauts-lieux-spirituels-var/sanctuaire-saint-joseph-du-bessillon-a-cotignac/>.
- “San José con el Niño”. Fundación Pintor Julio Visconti, (s. f.). Consultada el 13 de junio de 2022. <http://fpjuliovisconti.com/san-jose-con-el-nino/>.

- “San José y el Niño Jesús con donantes”. Mediateca INAH, (s.f.). Consultada el 15 de julio de 2022. http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3516.
- “Sanidina”. Wikipedia, 7 de septiembre de 2019. Consultada el 11 de septiembre de 2022, <https://es.wikipedia.org/wiki/Sanidina>.
- “Tema 4. Tipos de rocas de la corteza terrestre: metamórficas, ígneas y sedimentarias. Ámbitos de formación”. Universidad de Granada, 18 de enero de 2012. Consultada el 11 de septiembre de 2022, https://www.ugr.es/~agcasco/msecgeol/secciones/petro/pet_sed.htm.
- “Theatrum: San José con el Niño, la sensibilidad andaluza a flor de piel”. *Domvs Pvsela*, 8 de febrero de 2021. Consultada el 13 de junio de 2022. <http://domuspuclae.blogspot.com/2021/02/theatrum-san-jose-con-el-nino-la.html>.
- “Traquita”, RAE, (s.f.). Consultada el 11 de septiembre del 2022. <https://dle.rae.es/traquita>.
- “Ubicación y descripción de la parroquia de San José”. Parroquia San José - Cádiz, (s. f.). Consultada el 12 de julio de 2022. <http://parroquiasanjosecadiz.net/ubicacion/>.
- “Una talla de Pedro de Mena para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid”. *Ars Magazine*, núm. 43 (2019). <https://arsmagazine.com/una-escultura-de-pedro-de-mena-para-el-museo-nacional-de-escultura-de-valladolid/>.
- “Volcán monogenético”. Servicio Nacional de Geología y Minería, 9 de noviembre de 2017. Consultada el 10 de septiembre de 2021. <https://www.sernageomin.cl/faq-items/volcan-monogenetico/>.