

Universidad de Los Andes  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Letras  
Departamento de Historia del Arte

**LA ICONOGRAFÍA DE SAN JOSÉ  
EN LA COLECCIÓN DE PINTURA  
DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE MÉRIDA.**

Responsable:  
Br. Marylena Luna C.

Mérida, Junio 2001

Universidad de Los Andes  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Letras  
Departamento de Historia del Arte

**LA ICONOGRAFÍA DE SAN JOSÉ  
EN LA COLECCIÓN DE PINTURA  
DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE MÉRIDA.**

Informe de Pasantías presentado para optar al Título de  
Licenciado en Letras Mención Historia del Arte.

Responsable:  
Br. Marylena Luna C.

Tutor Académico:  
Prof. Catalina Torres Díaz

Tutor Institucional:  
Lic. María Isabel Pereira

Mérida, Junio 2001

## ÍNDICE GENERAL

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
1. Perfil del Museo de Arte Colonial de Mérida.....	5
2. La Iconografía de San José En La Colección de Pintura del Museo de Arte Colonial de Mérida.....	7
<b>CAPÍTULO I: EI CULTO Y LA ICONOGRAFÍA DE SAN JOSÉ EN EUROPA Y LATINOAMÉRICA.....</b>	<b>10</b>
1.1. El Culto de San José en Europa.....	10
1.2. El Desarrollo de la Iconografía de San José en la Pintura Europea desde la Edad Media hasta el Barroco.....	13
1.2.1. Imágenes Devocionales.....	17
1.2.2. Imágenes Narrativas.....	20
1.3. Notas sobre el Culto de San José en Latinoamérica.....	27
<b>CAPÍTULO II: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE SEIS OBRAS DE LA COLECCIÓN DE PINTURA DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE MÉRIDA.....</b>	<b>29</b>
2.1. San José. Marco original. Anónimo. Óleo sobre cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, código: X-6D-37, 29,8 x 23,8 cm.....	31
2.2. San José. Anónimo. Óleo sobre metal. Venezolana. S. XVIII, código: X-6D-48, 35,3 x 27,3 cm.....	36
2.3. Coronación de San José. Atribuida a Melchor Pérez Holguín. Óleo s/tela. Potosí,Bolivia. S. XVIII, código:X-6D-18, 198x142 cm..	39
2.4. Glorificación de nuestro señor San José. Firmado por Espinoza. Escuela de Samaniego. Óleo sobre cobre. Quito, Ecuador.	

S. XVIII, código: X-6D-55, 120 x 80 cm.....	45
2.5. La Circuncisión. Anónimo. Óleo sobre cobre. Cuzco, Perú.	
S. XVIII, código: X-6D-21, 117 x 198 cm.....	55
2.6. La Sagrada Familia. Anónimo. Óleo sobre tela. Cuzco, Perú.	
S. XVIII, código: X-6D-15, 89,5 x 68 cm.....	61
 CONCLUSIONES.....	 65
REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS.....	67
ÍNDICE DE FIGURAS.....	70

## **INTRODUCCIÓN**

### **1. Perfil del Museo de Arte Colonial de Mérida.**

El Museo de Arte Colonial de Mérida es una institución museística sin fines de lucro al servicio de la comunidad, destinada a desarrollar programas de conservación, educación, investigación y divulgación del Arte Colonial Latinoamericano con el fin de crear nuevos valores y percepciones de la memoria histórica en la sociedad.

Su colección comprende varios géneros artísticos, como pintura, escultura, ebanistería, orfebrería, cantería, herrería, artes decorativas, fotografía y textiles de los siglos XVI, XVII, XVIII y principios del XIX, provenientes de los siguientes países: Venezuela, México, Perú, Ecuador y Bolivia. En este sentido el “museo es único en el país por la representación de varios países latinoamericanos en su colección, acto que lo distingue de otros museos de arte colonial de Venezuela”. (Díaz, Pereira y Urbina, 1996, p. 14).

El Museo fue creado en el año 1963 por iniciativa del Ejecutivo Regional del estado Mérida y la Universidad de Los Andes (Gaceta Oficial, 2072, 1963). Posteriormente, en 1994, con el propósito de fomentar y apoyar las actividades del Museo se crea la “Fundación Museo de Arte Colonial de Mérida” (FUNDACOLONIAL), la cual tiene como objeto:

...incrementar y conservar el Patrimonio Artístico Iberoamericano y en particular, el Patrimonio Artístico Colonial Venezolano que posee el Museo de Arte Colonial de Mérida, así como realizar cualquier otra actividad que tenga que ver con ese objeto principal. (Gaceta Oficial, 2519, 1994, p. 3).

Díaz y otros (1996) definen muy claramente en el Proyecto Nueva Sede la filosofía de la Institución como “Museo Nuevo Tipo”, de modo que funciona como una institución museística viva y dinámica, al ofrecer al público actividades educativas, creativas, reflexivas y participativas vinculadas con la Colección del Museo.

En tal sentido, la Institución desarrolla actividades que estimulan y fomentan el conocimiento del patrimonio histórico-artístico de los pueblos latinoamericanos por medio de diversos programas: visitas guiadas, eventos especiales, como conciertos, representaciones teatrales y dancísticas, seminarios, conferencias, asesoramiento a estudiantes y profesionales, servicio de biblioteca y hemeroteca, apoyo didáctico a las exposiciones, entre otros. De esta manera la comunidad se hace partícipe de los procesos culturales y aprende a valorar sus bienes ancestrales.

Los objetivos generales de la Institución están dirigidos principalmente a desarrollar programas orientados a la preservación y conservación del patrimonio del Museo, publicar y difundir sus investigaciones sobre el Arte Colonial Iberoamericano, captar recursos económicos para el funcionamiento de los programas y proyectos, fomentar la investigación y el conocimiento del

Arte Colonial, y velar y apoyar el cumplimiento de las Leyes Nacionales referidas a la protección del Patrimonio Cultural e Histórico existente en el Museo.

## **2. La Iconografía de San José en la Colección de Pintura del Museo de Arte Colonial De Mérida.**

El espíritu religioso colonial latinoamericano encontró la mejor forma de expresión mediante las manifestaciones artísticas. La Iglesia Católica se valió del arte para convencer y conquistar a millones de infieles. De esta manera fue necesario para los artistas seguir las normas iconográficas establecidas en Europa para la representación de las imágenes.

Uno de los santos más gloriosos del catolicismo fue San José, a quien el Señor concedió la extraordinaria gracia de darle por esposa a la Santísima Virgen y ser padre nutricio del Verbo encarnado. No obstante, el culto fue tomado en consideración tardíamente por parte de los eclesiásticos. En el siglo XVI, gracias a el impulso de las órdenes religiosas, la devoción de San José adquiere importancia entre los feligreses. De modo que aparecerán manifestaciones artísticas con el fin de exaltar y difundir su figura.

El objeto de este estudio trata acerca de “La Iconografía de San José en la Colección de Pintura del Museo de Arte Colonial de Mérida”. Para tal fin fue necesario realizar dos capítulos, el primero parte del culto y la

iconografía de San José en Europa y Latinoamérica, lo cual es fundamental para comprender los motivos y maneras de representación del santo a lo largo de la historia, distinguiéndose el desarrollo de las imágenes devocionales y narrativas realizadas desde la Edad Media hasta el Barroco (siglos XI al XVII), época en la cual la Iglesia establece la fiesta universal de San José (19 de marzo de 1621). El tratado iconográfico se desarrolló de acuerdo con varios autores especialistas en el área, básicamente de Émile Mâle, a quien debemos un estudio exhaustivo de la iconografía cristiana europea desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

El segundo apartado constituye la fase analítica de la investigación, en el cual se realiza el análisis iconográfico de seis obras del siglo XVIII provenientes de diferentes partes de Latinoamérica: Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia, las mismas abarcan los siguientes temas: *San José y el Niño*, *La Coronación de San José*, *La Muerte de San José*, *La Huida a Egipto*, *La Circuncisión* y *La Sagrada Familia*. Para dicho análisis se aplicará el método iconográfico desarrollado por Erwin Panofsky, en su dos primeros niveles, con el propósito de determinar las relaciones y cambios que se produjeron en el nuevo continente en función de la iconografía explicada en el primer capítulo.

Por medio de este estudio se tendrá un primer acercamiento a la lectura y significado de la imagen de San José en la sociedad colonial,

necesario para comprender los valores históricos y artísticos de nuestro pasado que han fomentado la memoria latinoamericana.

**CAPÍTULO I:**  
**EL CULTO Y LA ICONOGRAFÍA DE SAN JOSÉ**  
**EN EUROPA Y LATINOAMÉRICA.**

**1.1. El Culto de San José en Europa.**

Para comprender el desarrollo de la iconografía de San José es necesario conocer cómo el cristianismo condujo al culto del santo. José, descendiente del rey David, figuró como padre nutricio de Jesús, esposo de María y cooperador en el misterio de la encarnación, misión que la iglesia no consideró importante en un principio. Fue a finales de la Edad Media cuando los teólogos comenzaron a entender y ensalzar la dignidad y santidad del personaje como modelo de esposo, padre y trabajador.

Los padres de la época primitiva prácticamente ignoraron la figura de San José para dedicarse a divulgar el mensaje de Cristo y, cuando lo mencionaban era sólo por algún hecho relacionado con el misterio cristológico. Los padres griegos –en especial San Juan Crisóstomo– desarrollaron el tema josefino en el siglo IV, al igual que los padres latinos como San Jerónimo y San Agustín, este último hizo un estudio sobre la santidad, genealogía, matrimonio y paternidad de José. Hasta los siglos XII-

XIII hay un gran silencio sobre el tema que vuelve a aparecer con los escritores y reformadores eclesiásticos. (Ancilli, 1983).

El pensamiento cristiano comenzó a interesarse por San José a fines de la Edad Media. Aparece entonces el famoso discurso de J. Gerson pronunciado en el Concilio de Constanza en 1416, donde se planteó que se elevara a José a un rango superior al de los apóstoles y próximo al de la Virgen, además se propuso una fiesta universal para conmemorar los Desposorios de María y José lo cual no se aprobó pero contribuyó a intensificar el culto. Posteriormente se publicó la “Suma de los dones de San José” (1522) del dominico Isolanus. Por este célebre texto crece en las almas de los fieles el respeto por San José. Según el autor, el santo poseía todas las virtudes, los siete dones del Espíritu Santo y las ocho beatitudes del Sermón de la Montaña que lo elevaban espiritualmente sobre los grandes teólogos y filósofos muy sabios.

Asimismo, gracias a este relato, se consideró a San José “el patrón de la buena muerte” en virtud de su solemne defunción ante la presencia de Jesús, la Virgen y los ángeles, de tal forma que muchas cofradías los nombraron como intercesor.

San José, quien practicó las virtudes de la pobreza, la castidad y la obediencia, fue tomado como modelo ejemplar por las órdenes monásticas.

Santa Teresa se encargó especialmente de promover su culto y lo llamó “el padre de su alma”, consagrándole su primer convento –el de Ávila-, además de doce de sus diecisiete fundaciones. Por tal motivo, la Orden del Carmelo siguió la devoción y para el siglo XVIII, doscientos conventos estaban ya dedicados a San José, difundiéndose su devoción hacia a Italia, Flandes y Francia.

Para el siglo XVI los españoles se convirtieron en los fieles seguidores de San José mediante la difusión de su culto por parte de las órdenes monásticas como las del Carmelo, la de los Franciscanos con San Pedro de Alcántara y la de los Jesuitas, quienes se encargaron de dedicarle una capilla por cada iglesia. Según Meyer (1987) Gregorio XV estableció la fiesta josefina, y expresa lo siguiente:

...En 1399 la orden Franciscana adopta la fiesta de San José (19 de marzo), y poco después los dominicos, pero en el breviario romano no entraría hasta 1479, convirtiéndose en obligatoria para toda la iglesia sólo en 1621... (p. 16).

De esta manera la grandeza y dignidad del santo es reconocida universalmente y será el arte el responsable de difundir la imagen de San José a la cristiandad.

## **1.2. El Desarrollo de la Iconografía de San José en la Pintura Europea Desde la Edad Media Hasta el Barroco.**

Muchos especialistas se han encargado de estudiar el desarrollo de la iconografía cristiana, pero los trabajos de Émile Mâle<sup>1</sup> en Francia son unos de los más importantes (Grabar, 1991), de modo que para el desarrollo de la iconografía de San José en el arte europeo se va a partir principalmente de los estudios de Mâle y de otros autores como Duchet-Suchaux y Pastoureau, Réau y Revilla para complementar dicho estudio.

Es importante resaltar que muchos aspectos de la vida de San José son oscuros pues es poco lo que relatan los evangelios de Lucas y Mateo, únicas fuentes principales de la vida del santo. De ahí que los artistas tomaron de los Evangelios apócrifos y la Leyenda Dorada<sup>2</sup> muchos datos ocultos de San José. Al respecto Gillet (1947) expresa:

Dos libros admirables, dos de los grandes libros de los mendicantes, que los pintores no hicieron más que seguir en todo esto: las “Meditaciones sobre la vida de Jesucristo”, a menudo atribuido a San Buenaventura, y la “Leyenda dorada” de Jacques de Vorágine, permiten ver cuánto de inédito se introdujo entonces en la pintura... (p. 260).

---

<sup>1</sup> Mâle (1862-1954) estudió básicamente la expresión del pensamiento de la iglesia en el arte europeo, especialmente en Francia, Flandes y España. Abarcó toda la Edad Media hasta el polémico arte de la Contrarreforma, incluso analizó la cultura francesa del siglo XIX. Abrió el camino a la iconografía cristiana verdaderamente científica proponiendo un método riguroso que privilegiaba los estudios históricos y no los temáticos, confrontando la obra de arte con textos contemporáneos (Mâle, 1985).

<sup>2</sup> Estas historias aparecieron en los primeros siglos del cristianismo como respuesta a la inquietud de descifrar muchos aspectos ocultos de la vida de Jesús, ellos despliegan toda una imaginación e ingenuidad sobre los hechos. Los Evangelios apócrifos son una recopilación de historias y leyendas y la Leyenda Dorada ofrece una compilación de la vida de los santos (Gillet, 1947).

Así como la Iglesia Católica tomó en consideración la figura de San José, el arte se encargó de consagrarlo con el tiempo. La poca relevancia que tuvo el santo en la liturgia durante la Edad Media se reflejó en las obras de arte, no representándosele solo o como imagen devocional; sin embargo, era partícipe de las escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús.

En las pinturas antiguas aparece San José como un hombre viejo con barba larga, porque en los primeros tiempos de la época cristiana era necesario afianzar la doctrina de la virginidad de María, de modo que los artistas debían representar a un José anciano en el momento del nacimiento del niño para demostrar que su persona no era capaz de concebir un hijo (Meyer, 1987).

Por la influencia de Santa Teresa de Jesús el culto se difundió durante el siglo XVI, al igual que las imágenes de San José, desde este momento hasta el siglo XVIII comenzó la polémica de cómo se debía representar al santo. El teólogo Canisius apoyaba a los artistas que seguían la tradición de representar a San José como un anciano, pues los fieles ya estaban acostumbrados a esa imagen. En contraposición, Molanus abogaba porque los artistas consideraran al santo como un hombre joven y vigoroso que sirvió de protector a la Virgen, lo cual fue apoyado por muchos escritores de la época.

De modo que desde el siglo XVI hay San José con cabellos negros sin la calvicie tradicional, jóvenes y bellos; no obstante, persistió el modelo antiguo de representarlo como un anciano, sobre todo en Italia<sup>3</sup>. Además, aparecen algunas imágenes del santo completamente solas, portando un báculo florecido –atributo tomado de los Evangelios apócrifos- como signo de su virginidad. De acuerdo con Revilla (1995):

...A partir del siglo XVI comenzó a ser representado como un varón maduro en su plenitud. Cuando no empuña la vara, sus atributos son algunas herramientas de carpintero. Muy a menudo, sostiene en brazos al niño Jesús... (p. 227).

El país que probablemente aceptó más los cambios del tipo de representación fue España. San José tomó un lugar importante en la producción de Murillo<sup>4</sup>, quien sacó de la sombra al personaje para resaltar su valores como trabajador y padre de Jesús, representándolo con vigor y nobleza, sólo o en el grupo de la Sagrada Familia. Otros pintores que lo reprodujeron fueron Zurbarán y El Greco.

En el siglo XVII la imagen de San José se integra al ciclo mariano por la influencia de los jesuitas (Duchet-Suchaux y Pastoureau, 1996). A pesar

---

<sup>3</sup> Mâle (1985) alude que los artistas no rechazaron con facilidad los cambios de la tradición. En este caso Italia permaneció más unida a la tradición, pues encontramos más santos José ancianos que jóvenes. La escuela de los Carracci fue fiel ejemplo de ello, mientras España y Francia rompieron más la tradición. Esto mismo fue característico del siglo XVII, donde lo tradicional nunca desapareció frente a lo nuevo.

<sup>4</sup> Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) fue uno de los representantes más importante de la Escuela Sevillana de la pintura española. Pintó con gran inspiración y realismo temas populares e imágenes religiosas. Inclinado por los temas sociales: la pobreza, la infancia, la casa y la familia, sacó a relucir un personaje casi ausente durante la Edad Media: a San José. Consagró muchas de sus obras a esta figura como un hombre joven, vigoroso y noble (Gillet, 1947).

de que se le vuelve a insertar en los episodios narrativos de la Virgen y el Niño, se le destaca como esposo de la Virgen y padre de Jesús con toda la solemnidad de su figura.

En relación con la vestimenta del santo, Roig (1950) señala que en la época medieval viste un traje de los artesanos (túnica corta y ceñida) y en el episodio de La Huida a Egipto lleva un traje de viaje (capa y turbante o sombrero de alas). Posteriormente apareció con una túnica talar y manto terciado.

Lógicamente la efigie de San José fue más representada con la Sagrada Familia que de forma individual. Conforme con esto hay imágenes donde el santo es la figura central y en otras forma parte de un episodio con un rol secundario, de manera que se puede hablar de imágenes devocionales e imágenes narrativas (Barrera, 2000). Dentro de las primeras se tienen: *San José y el Niño, Los Sueños de San José, La Coronación y Muerte de San José* y, entre las imágenes narrativas están: *Los Desposorios de la Virgen, La Visitación, La Natividad, La Adoración de los Magos o Epifanía, La Huida a Egipto, La Presentación de Jesús en el Templo y La Circuncisión*. En relación con estas imágenes se va a desarrollar la iconografía de San José según las obras en estudio pertenecientes a la Colección del Museo de Arte Colonial de Mérida.

### **1.2.1. Imágenes Devocionales.**

#### **San José y el Niño.**

José tuvo la gracia de estar al lado de Jesús durante su infancia, se encargó de su educación y cuidado tan fervorosamente que mereció la santidad. Tal reconocimiento hizo que en el siglo XVI San José se representara frecuentemente con el Niño. Según Duchet-Suchaux y Pastoureau (1996) es Santa Teresa de Jesús quien definió el tipo de San José con su hijo portando un lirio y un hacha en las representaciones artísticas. El hacha y el lirio se relacionan con la virginidad del santo y el trabajo de carpintero. A veces el Niño Jesús aparece con las herramientas de su padre. El lirio es el símbolo de la pureza y de acuerdo con la leyenda, está relacionado con la vara florida que brotó en el Templo cuando San José fue escogido como esposo de la Virgen María.

De modo que surgen muchas obras donde San José es quien lleva al Niño y no la Virgen, en ocasiones el santo reemplaza a la Virgen o ésta le presenta al Niño. Entre numerosas imágenes, Guido Reni representó a San José mientras el Niño le acaricia la barba, Carlos Maratta presenta al santo apoyando su mejilla en la de Jesús, Simón Vouet en Francia reproduce al padre entregándole al hijo un pájaro y, en Gante, Rooses pintó a San José ofreciendo un fruto al Niño.

Estas imágenes tuvieron gran aceptación en el arte de la Contrarreforma, luego, la figura de San José reaparecerá una vez más en las escenas narrativas de la Virgen y el Niño.

### **La Coronación de San José.**

La misión de San José como padre del Salvador le favoreció el mérito de recibir una diadema. Giovanni Battista de Lectis, en el siglo XVI propuso que merecía recibir la corona cívica como los antiguos, la cual no fue de encina sino de rosas colocada por los ángeles sobre la frente de San José, como se aprecia en el dibujo de Diepenbeecke grabado por Cornelius Galle. Es frecuente que sea el Niño Jesús quien la coloca, tales son los casos de la representación de Luca Giordano en Nápoles y de Jan de Cleef en Gante; en esta última el Niño en medio de la composición, de pie sobre unos peldaños y desnudo, le coloca la corona de rosas a su padre arrodillado frente a él, además, aparece la Virgen que sostiene al Niño, Dios Padre y el Espíritu Santo, los cuales están junto con los ángeles bendiciendo el acto.

En una obra francesa del siglo XVIII se presenta San José arrodillado frente al Niño mientras éste, de pie en su cuna, corona a su padre. Zurbarán, pintor español, representó el motivo de una manera muy singular, no es el Niño quien corona al santo, sino Cristo con su cruz.

## **La Muerte de San José.**

Gracias al texto de Isolanus, mencionado anteriormente, se dio a conocer el relato de la Muerte de San José tomado del Evangelio apócrifo “la Historia de José el carpintero”, el cual fue ignorado durante la Edad Media pero posteriormente se convirtió en motivo de inspiración para muchos artistas. Isolanus –citado por Mâle (1985)- expresa que Jesús cuenta directamente los últimos instantes de su padre nutricio:

Me siento a su cabecera y mi madre a sus pies. Entrelazo sus manos con las mías durante una larga hora. Los arcángeles Miguel y Gabriel se acercaron a él, y rindió el último suspiro con alegría. Yo le cerré los ojos con mis manos y los ángeles vinieron a vestirle con un traje blanco.(p. 286).

Por su fallecimiento al lado del Salvador se designó como “el patrón de la buena muerte” de modo que se hicieron muchas representaciones de esta escena en pintura. Se cree que el tema nació a finales del siglo XVI según la obra atribuida a Annibale Carracci que está en el Museo de Aix, en la cabecera del personaje moribundo está la Virgen llorando, un Cristo adolescente y dos figuras que actúan más como alegorías que como arcángeles. Esta imagen aparece a menudo en Italia, Francia y España. Al respecto Mâle (1985) señala:

En las iglesias de Roma se ve frecuentemente a San José tendido sobre su lecho, dispuesto a entregarse apaciblemente a la muerte, mientras Jesús, la Virgen y los ángeles están en su cabecera. La Virgen le mira con dulzura y a menudo Cristo, que tiene el aspecto de un hombre joven, levanta la mano para

mostrarle el cielo. Algunas veces, los útiles del carpintero aparecen en el primer plano... (p. 286).

### **1.2.2. Imágenes Narrativas.**

#### **La Huida a Egipto.**

Este episodio es tomado de Mateo (Mt 2, 13-15), el único evangelista que lo relata, y según la Sagrada Biblia (1972) señala:

Después que partieron los magos, el Ángel del Señor se le apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre, y huye a Egipto. Quédate allí hasta que yo te avise, porque Herodes buscará al niño para matarlo.” José se levantó, tomó de noche al niño y a su madre y se retiró a Egipto... (p. 34).

Dicho relato por ser tan breve fue enriquecido con múltiples anécdotas pintorescas tomadas de los apócrifos y la Leyenda Dorada, como la persecución de Herodes, el milagro del trigal, el ataque de los bandidos, la caída de los ídolos de Egipto y el milagro de la palmera. Al respecto Mâle (1986) señala:

...fue uno de los temas en que con más complacencia se ejerció la imaginación popular. En los relatos legendarios, Jesús camina entre milagros. A las leyendas relatadas por los Evangelios apócrifos se añadían las tradiciones locales por los coptos y numerosos relatos inventados por los árabes (p. 231).

En el siglo XII se representa a San José caminando delante de un asno a quien sujeta con una brida y sobre el cual monta la Virgen con el Niño en sus brazos, y lleva al hombro un hatillo de ropa colgado del extremo de un bastón. Durante el siglo siguiente se mantiene la escena, con la

particularidad que San José vuelve la cabeza y mira con solicitud a la madre y a su hijo. En Francia, Jean Bourdichon en las Horas de Arsenal: “concibe a San José llevando a Egipto a la Virgen y el Niño, como un buen hombre de cualquier lugar de Francia: lleva un casquete en la cabeza, una alforja sobre el hombro y un gran bastón en la mano...” (Mâle, 1982, p. 110).

La Edad Media había aceptado humildemente los incidentes del viaje sin rechazar al noble animal pero en el Renacimiento cuando el artista se interesa por el hombre como centro del universo, el mundo animal tiene poca importancia, de modo que la Virgen con el Niño avanza de pie junto con San José que lleva el bastón de viajero, el asno a veces le sigue o desaparece por completo.

En Italia, los Carracci nos presentan la Huida a Egipto de la siguiente manera: en la obra de Luigi Carracci todos los personajes están de pie, el Niño camina mientras la Virgen lo lleva de la mano, un ángel sin alas le sirve un poco de heno al asno, al que apenas se le ve la cabeza. Annibale Carracci presenta también a la Virgen de pie con el Niño en brazos y José la sigue sosteniendo el asno por la brida. Igualmente la escuela boloñesa adoptó el tema con Guido Reni y el Domenichino. Carlos Maratta, en Sant' Isodoro, presenta a San José dando la mano a la Virgen con el Niño en brazos para ayudarla a pasar el arroyo.

Tanto en Francia como en Italia es difícil encontrar la Huida a Egipto a la manera antigua (Francoise Verdier y el Hermano Imbert siguen el modelo de Guido Reni y los dibujos de Michelle Corneille, el joven también nos muestra a la Virgen de pie), al contrario de otros países como Flandes (Jordaens y Rubens) y España que mantuvieron la tradición medieval. En la obra de Murillo, la Virgen lleva tiernamente al Niño sobre el asno y José delante de ellos avanza vestido como un mulero de la región con un gran sombrero y una manta rayada sobre la espalda.

A finales del siglo XVI apareció un nuevo episodio creado por los artistas, se observa a la Sagrada Familia y en el fondo un paisaje<sup>5</sup> en el momento en que se embarcan en el río o navegando bajo la guía de un ángel la mayoría de las veces. En Italia, Correggio parece que propagó otro famoso episodio de la Huida a Egipto: El Reposo de la Sagrada Familia, donde se narra la Leyenda apócrifa de la palmera que sirvió de alimento a la santa madre por el milagro del Niño Jesús. La representación del árbol milagroso se mantuvo hasta el siglo XVIII.

---

<sup>5</sup> El paisaje a finales de la Edad Media adquiere un valor predominante, pero por los cambios en el siglo XVI el paisaje queda un poco relegado del arte religioso, ya que era necesario mostrar las escenas del evangelio sin tantos adornos y elementos que desvíen la atención. Sin embargo, la Huida a Egipto permitió a muchos artistas, incluso hasta el siglo XVIII, representar el encanto de un paisaje lleno de luz, árboles, ríos y templos en ruinas. (Mâle, 1985).

## **La Circuncisión.**

La Circuncisión fue una costumbre tomada por los judíos de los egipcios que consiste en la ablación del prepucio. El libro del Génesis (Gn 17, 9-14) lo presenta como un acto solemne signo de alianza de Dios con Abraham y sus descendientes, en el que todos los varones serán circuncidados a los ocho días de nacer. Lucas (Lc 2, 21) también relata en su Evangelio cuando fue circuncidado el Niño: “En aquel tiempo, cumplidos los ochos días en que se había de circuncidar el Niño, fue llamado Jesús” (Sánchez, 1948, p. 73).

Una de las Órdenes monásticas, los Jesuitas o Compañía de Jesús, convirtieron la Circuncisión en su fiesta principal, el retablo del altar mayor de casi todas sus iglesias tiene como tema central esta escena.

Conforme con la iconografía de la Circuncisión, Réau (1996) describe muy bien el desarrollo de la imagen, la cual se escenifica en el templo, en ocasiones sobre el altar y en presencia de la Virgen<sup>6</sup>. En el arte cristiano este episodio apareció tardíamente en virtud de que se impuso el rito del Bautismo y a la vez se consideraba desagradable. En el arte bizantino del siglo XI se encontró una representación como antesala al acto de la

---

<sup>6</sup> “El rito de la circuncisión se celebraba en local privado, bien en la propia casa, siendo ministro el padre del niño o un pariente cercano; bien en la morada del sacerdote que lo tenía encomendado, llamado mohel” (Sánchez, 1948, p. 74). Pero los artistas situaron el rito en un templo de la misma forma como se hace en el bautismo con los cristianos.

Circuncisión, en una miniatura de Menologio de Basilio, en la cual aparecen María y José llegando al templo antes de la operación. En el arte occidental encontramos en el románico (siglo XII) una miniatura del Antifonario de San Pedro de Salzburgo, en donde la Virgen levanta al Niño de frente al Mohel (sacerdote especializado en la operación) con un gran cuchillo.

Al comienzo de la Edad Media la actitud del Niño es fría, no transmite ningún temor. Cuando el realismo va desarrollándose en el arte medieval el Niño se humaniza: refleja el dolor y se resiste con desesperación hacia su madre ante el arma que lo amenaza. Por otra parte, el viejo Mohel que se encarga de la operación, en ocasiones lleva grandes quevedos con montura de asta. El número de personajes aumenta, así se aprecia a San José y el ayudante del Mohel quien sostiene un lebrillo, además de los tres que participan anteriormente: la Virgen, el Niño y el Mohel.<sup>7</sup>

En el Renacimiento el tema se representó con más frecuencia, sobre todo en la pintura veneciana del quattrocento (Giovanni Bellini, Mantenga y Vincenzo Catena). Posteriormente, en el arte de la Contrarreforma se destacó la solemnidad de la escena que antes era más trivial. En la Circuncisión de Philippe Quantin de 1635 hay tres cantores que acompañan la operación para exaltar este sacrificio como la virtud sacramental de la misa.

---

<sup>7</sup> ...En el siglo XIII, el número de personajes aumenta con José y varios sacerdotes. A partir del siglo XIV, el ministro de la Circuncisión es representado ocasionalmente como alguien cruel, mientras que los padres de Jesús y el propio Niño parecen presa de temor... (Duchet-Sauchaux y Pastoureau, 1996, p. 87).

## **La Sagrada Familia.**

En la Edad Media surgió una devoción hacia la Sagrada Familia desconocida hasta entonces lo que conllevó hacia finales de la época a la exaltación del culto de San José. Dichas representaciones fueron debidas a las meditaciones franciscanas. El arte del siglo XV y XVI en numerosas ocasiones no mostraba ni a San José ni a los ángeles, sólo aparecía la Virgen y el Niño junto a Santa Isabel y el pequeño San Juan Bautista. Rafael y los grandes maestros del Renacimiento realizaron algunas obras de esta temática; asimismo, la escuela boloñesa representó sólo a los dos niños de la Sagrada Familia.

Pero también había algunas Sagradas Familias compuestas de tres personas: María, Jesús y José y otra con la Virgen, el Niño y Santa Ana. La primera se hizo más frecuente en el arte de la Contrarreforma, donde varias conservaron el espíritu de ingenuidad propio de la época medieval como la de Claude Vignon, en la cual aparece un ángel coronando al Niño acostado en su cuna entre tanto la Virgen prepara la comida y San José medita.

Igualmente existen representaciones donde el espíritu es más austero y cotidiano, como la obra de Murillo; en la misma la Virgen deja de coser por un momento y San José abandona las virutas para mirar cómo duerme su

hijo. En Francia y en Italia (Annibale Carracci) hay obras con el Niño trabajando en el taller junto a su padre.

Durante el siglo XVI-XVII se dan escenas del Niño, de cinco a seis años, que camina dándole la mano a la Virgen y a su padre adoptivo, mientras en el cielo vuela una paloma y en el fondo se divisa el rostro de Dios. Quizás esto, en un principio, representó el Regreso de Egipto o el Hallazgo del Niño en el Templo, pero en la Contrarreforma adoptó un significado superior como una Trinidad de la Tierra, imagen de la Trinidad del cielo<sup>8</sup>. San José es la imagen del padre y la Virgen, que fue templo del Espíritu Santo, representa al mismo Espíritu Santo, de esta forma la Sagrada Familia adquiere un nuevo sentido ante los fieles.

Pasinelli representó al Niño sentado en las nubes entre la Virgen y su padre, en tanto que unos ángeles músicos celebran la grandeza de la Trinidad. Del mismo modo una obra francesa atribuida a Carlo van Loo presenta al Niño Jesús en el cielo con el globo terráqueo bajo su mano, de pie entre la Virgen María y San José, quienes están arrodillados sobre unas nubes.

---

<sup>8</sup> También fue frecuente la representación de las dos Trinitades, en Francia se aprecia en los retablos de Saint Sernis de Toulouse, en una obra de Murillo en España y en una xilografía de Christoffel van Sichem de los países bajos, donde el Niño Jesús es el punto de intersección (Réau, 1996).

### **1.3. Notas sobre el Culto de San José en Latinoamérica.**

Así como en Europa hubo una exaltación de San José en el siglo XVI y sobre todo en España que fue la tierra predilecta del santo para ese entonces como afirma Mâle (1985), la Iglesia Católica en Latinoamérica también se encargó de difundir la devoción hacia el santo.

Fundamentalmente fueron las órdenes religiosas las que llevaron a cabo la evangelización y reformatión de los infieles en el nuevo continente, exaltando para ello la vida de algún santo. De modo que cada orden llegó a desarrollar una iconografía en particular durante los siglos XVI y XVII en sitios como iglesias, claustros, refectorios, bibliotecas y otras salas (Sebastián, 1990). Por ejemplo, las Carmelitas, además de ensalzar la figura mítica de su fundador San Elías, representaron a Santa Teresa de Jesús, la reformadora de la orden, en la visión de la santa, donde aparecen la figura de la Virgen y San José colocándole el manto. Sebastián (1990) alude lo siguiente:

...Ya desde el siglo XVI el Santo Patriarca tendrá imágenes independientes, y es frecuente que aparezca en las puertas de los conventos carmelitas; recordemos la de los conventos novohispanos del siglo XVII, también existente en otras partes de Hispanoamérica, de presentar la iglesia del convento dos puertas, una de las cuales está dedicada a san José, a veces con un nicho que alberga una estatua o figura sobre la portada (p. 200).

En el virreinato de Nueva España desde los comienzos de la colonización fue designado San José como patrono de la provincia, de esta forma abundaron las imágenes devocionales y narrativas de San José con el Niño, la Muerte de San José, el Patrocinio Universal, la Sagrada Familia, los Desposorios, Sueños de San José, la Natividad, la Huida a Egipto, entre otras.

Por otra parte, Juan Rodríguez Samanez, pintor importante del siglo XVII, fundó la Cofradía del Santo Patriarca San José en la Iglesia de Santo Domingo del Cuzco en 1643, debido a su inclinación hacia el arte de la ensambladura y carpintería, reuniendo para esto al gremio de carpinteros tanto españoles como indígenas para profesar la devoción hacia el santo (Mesa y Gisbert, 1982).

**CAPÍTULO II:**  
**ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE SEIS OBRAS DE LA COLECCIÓN**  
**DE PINTURA DEL MUSEO DE ARTE COLONIAL DE MÉRIDA.**

Para realizar la lectura iconográfica se han seleccionado aquellas pinturas de la Colección del Museo de Arte Colonial de Mérida en las cuales se encuentra San José como imagen devocional y narrativa. Estas obras son:

- San José. Marco original. Anónimo. Óleo sobre cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, código: X-6D-37, 29,8 x 23,8 cm.<sup>9</sup>
- San José. Anónimo. Óleo sobre metal. Venezolana. S. XVIII, código: X-6D-48, 35,3 x 27,3 cm.
- Coronación de San José. Atribuida a Melchor Pérez Holguín. Óleo sobre tela. Potosí, Bolivia. S. XVIII, código: X-6D-18, 198 x 142 cm.
- Glorificación de nuestro señor San José. Firmado por Espinoza. Escuela de Samaniego. Óleo sobre cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, código: X-6D-55, 120 x 80 cm.

---

<sup>9</sup> Todos los datos técnicos de las obras de la Colección de pintura del Museo fueron tomados del Inventario del año 1997.

- La Circuncisión. Anónimo. Óleo sobre cobre. Cuzco, Perú. S. XVIII, código: X-6D-21, 117 x 198 cm.
- La Sagrada Familia. Anónimo. Óleo sobre tela. Cuzco, Perú. S. XVIII, código: X-6D-15, 89,5 x 68 cm.

El análisis propuesto se hará a partir del Método Iconográfico de Panofsky<sup>10</sup>, que comprende dos niveles de contenido temático o significado: el pre-iconográfico y el iconográfico. Con el primero, contenido temático natural o primario, se identificarán las formas puras (por ejemplo, el volumen, el color, representaciones de objetos naturales: animales, casas, seres humanos, entre otros) y cualidades expresivas (gesto y actitudes), para establecer relaciones mutuas entre los mismos. Estas formas puras se reconocen como el mundo de los motivos artísticos. El segundo nivel, contenido secundario o convencional, es la iconografía propiamente dicha al identificar los significados secundarios de los motivos en imágenes, historias y alegorías.

Posteriormente, la imagen de San José presente en las obras citadas se comparará con la iconografía que desarrolló Mâle, Duchet-Suchaux y

---

<sup>10</sup> Erwin Panofsky (1892-1968) fue uno de los discípulos más destacados de Aby Warburg quien lo atrajo a los estudios iconográficos. Se interesó principalmente por la transmisión de la iconografía pagana y sobre estudios iconológicos en el Renacimiento. Estableció las diferencias entre la iconografía como una etapa analítica en el estudio de la obra de arte y la iconología como de significación intrínseca (Panofsky, 1972).

Pastoureau, Réau y Revilla, estudiada en el primer Capítulo de este trabajo, a fin de establecer las diferencias y semejanzas entre las mismas.

**2.1. San José. Marco original. Anónimo. Óleo sobre cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, código: X-6D-37, 29,8 x 23,8 cm.**

De acuerdo con el primer nivel del método iconográfico la composición de esta obra está organizada en dos planos. El primero presenta una figura masculina erigida sobre una esfera roja sujetando con la mano derecha a un niño en su regazo y con la izquierda una cruz y unas flores; un niño sentado a los pies de la imagen anterior; una orla con motivos florales; dos niños en los extremos superiores; una cabeza de un niño y una placa de texto (Figura N° 1).



Figura N° 1: San José. Anónimo. Óleo s/ cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, 29,8 x 23,8 cm.

La figura masculina está situada en el centro ocupando casi todo el espacio vertical de la obra, convirtiéndose en el eje central. Tiene alrededor de su cabeza una aureola de rayos. Representa a un hombre joven, con barba, bigote y pelo largo. El volumen está definido por el ropaje mediante una túnica verde que se ciñe al cuerpo y un manto que lo recoge con la mano derecha a la vez que el otro lado cae acusando más movimiento. Dicha vestimenta está estampada con elementos florales en dorado y tiene pliegues muy marcados. A pesar de que la figura masculina aparece sujetando al niño, su mirada no se relaciona con el mismo ya que contempla devocionalmente hacia arriba; sin embargo, el gesto y la mirada de ternura de ambos definen una relación.

El niño se apoya en la mano del hombre y se adhiere a la cruz; posee una aureola y un manto blanco que le cubre medio cuerpo. Su mirada se dirige hacia el lado izquierdo. El dibujo del mismo está definido por una línea en espiral que hace ver su cuerpo en escorzo.

El otro niño, también semidesnudo, lleva unas alas en la espalda y un manto rojo, está sentado a los pies de la figura masculina portando unas herramientas de metal mientras flexiona la cabeza.

La orla que enmarca la composición está compuesta por líneas rectas, quebradas y elementos florales. En las esquinas superiores hay dos niños

con alas que expresan movimiento y contemplan a la figura central; están semidesnudos, cubiertos con mantos rojos, llevando cada uno una flor y una aureola. En las esquinas inferiores aparecen flores de cada lado y en el centro hay una cabeza de un niño con nimbo y alas, cuya mirada se dirige a la inscripción de un texto.

El primer plano se impone sobre el segundo con la intención de crear cierta profundidad. El último se compone de dos registros. El primero es un cielo casi despejado con pocas nubes y ocupa casi todo el espacio compositivo. El volumen se distingue por la dureza de los contornos de los elementos. En la parte central superior hay una paloma en actitud de vuelo, situada por encima del hombre. Se dispone en un área de forma semiesférica de color marrón con una orla de luz alrededor y a los lados hay unas nubes en tanto que emite unos rayos hacia la imagen central. El segundo registro está constituido por un paisaje que se extiende horizontalmente en la parte baja de la composición formado por colinas. Estos niveles se diferencian claramente por la utilización de escasos colores, en el primero es el verde con una pequeña área de marrón y en el inferior hay pinceladas de marrón y blanco.

Otro elemento es el motivo de la luz que se concentra con mayor fuerza en el centro de la esfera y alrededor de la figura central. En cuanto al color están presente en la obra los colores fríos como el verde y los cálidos

como el rojo y el marrón, produciendo cierto contraste por color. No hay muchos juegos tonales pues casi todos los colores son planos.

Las cualidades expresivas se denotan por el hieratismo de la figura central logrado por las líneas tan marcadas del dibujo y el uso del color plano; sin embargo, se aprecia un gesto de ternura de las imágenes por la mirada fervorosa.

Descrito el mundo de los motivos artísticos de esta obra se identificarán a continuación los significados secundarios según la iconografía desarrollada en el apartado anterior de este trabajo.

La obra corresponde a "San José y el Niño". El primero aparece solemnemente representado entre el mundo celestial y el terrenal; sujeta tiernamente al Niño pese a que no lo mira, estableciendo una relación filial. Se erige sobre un universo colmado de amor representado por la esfera roja (Chevalier, 1991) significando, además, el amor que profesó a su familia. La aureola le imprime un carácter divino y una santidad relevante. Las flores son lirios símbolo de su pureza. El autor logra exaltar la figura de San José al colocarla en el centro de la composición y concentrando mayor luz en el mismo.

El Niño Jesús con el manto blanco remite a la pureza y la cruz que abraza tiernamente evoca, según la tradición cristiana, el sentido de su pasión y muerte. (Revilla, 1995).<sup>11</sup>

El niño sentado es un ángel que porta las herramientas de carpintería, las cuales se relacionan con el oficio de San José.

Las dos figuras de las esquinas que con sus alas significan espiritualidad corresponden a los ángeles que celebran la santidad de la imagen. Las flores de las esquinas inferiores son lirios. La cabeza alada de la orla es un querubín, centinela celestial de mayor jerarquía entre los ángeles y dirige la mirada hacia una placa rectangular que contiene la inscripción "S. Joseph".

La paloma es el símbolo del Espíritu Santo que ilumina con su fuerza vital a San José mediante los rayos.

El plano de fondo representado por el cielo y el paisaje se relacionan con el nivel espiritual y terrenal en los que San José convivió.

El color verde según la iconografía cristiana (Revilla, 1995) remite a la vida y a la esperanza y el rojo al amor.

---

<sup>11</sup> Revilla alude también que la cruz representa la unión del cielo y la tierra, simbolizando el centro del mundo y el centro de la historia de la salvación, por ello el niño toma la cruz que cargará posteriormente.

Al establecer comparaciones con la iconografía del santo, desarrollada en la primera sección, se observa que hay pequeñas variaciones en esta obra: aquí no es San José o el Niño quienes llevan las herramientas de carpintería, sino el ángel que está a sus pies; está presente el Espíritu Santo, el cual no se menciona, así como la cruz que porta el santo. De esta manera la obra no se aleja mucho del repertorio iconográfico estudiado.

**2.2. San José. Anónimo. Óleo sobre metal. Venezolana. S. XVIII, código: X-6D-48, 35,3 x 27,3 cm.**

Esta obra de composición más sencilla que la anterior está también estructurada en dos planos (Figura N° 2). En el primero predomina una figura masculina de pie que ocupa casi todo el espacio, porta en la mano derecha un ramo de flores y con la izquierda sujeta a un niño; además hay un pequeño paisaje. Dicha imagen representa a un hombre joven, con barba, bigote y pelo largo. El volumen de la figura está dado por los pliegues muy marcados de la túnica verde y el manto rojo que le cubre la espalda, apreciándose poco movimiento. En vez de tener una aureola, como en la obra anterior, lleva una corona en la cabeza. Su mirada se dirige hacia un lado sin establecer una conexión visual con el niño.

El niño está semidesnudo en el regazo del hombre con una manta blanca y observa igualmente hacia un lado. Ambos personajes posan en un paisaje agreste, ubicado en la parte inferior de la obra, donde resalta sólo un

árbol del lado derecho, el cual ocupa más de la mitad del espacio compositivo.



Figura N° 2: San José. Anónimo. Óleo s/ metal. Venezolana. S. XVIII, 35,3 x 27,3 cm.

El segundo plano trata simplemente de un cielo color verde sin degradaciones; en el lado derecho superior hay unos rayos que caen hacia la imagen central y en el izquierdo unas nubes.

La luz se distingue con más intensidad en la parte superior mientras el resto de la obra es muy oscuro, careciendo de contrastes de luces y sombras; de modo que la utilización del color es plano.

El motivo de las cualidades expresivas resalta por la dureza y seriedad en la mirada del personaje central, mientras que la del niño es más tierna, determinando así cierta relación entre las figuras.

Pasando al otro nivel la figura refiere a "San José con el Niño Jesús". El santo porta unos lirios símbolo de su pureza y una corona en la cabeza que según Revilla (1995): "...procede del orden superior y eleva al hombre que la recibe, conectándole con lo celestial: por tanto, es símbolo de carácter sagrado de quien la recibe y atributo del origen divino del poder..." (p. 113).

El artista sitúa la imagen entre el cielo y la tierra, lo cual conecta el plano divino con el terrenal, destacándose más el primero por la vida espiritual y gloriosa de San José.

La figura del santo es muy hierática y plana, el dominio del color y del dibujo es bastante incipiente y no hay proporción en el tamaño de los elementos y personajes. Esto conduce a determinar que el artista no poseía grandes destrezas artísticas, por consiguiente, se puede catalogar como una obra de carácter popular.

En relación con esto, investigadores del Arte Colonial en Venezuela como Boulton, Duarte y Gasparini, estudiaron la existencia de una escuela

con dichas características: la Escuela Merideña<sup>12</sup>, pudiéndose atribuir la obra en estudio a la producción de este núcleo.

Duarte (1978) señala que las figuras de las composiciones de esta escuela se disponen en un fondo plano con colores opacos. Las miradas por lo general no son frontales. El uso de la luz es escaso, mientras el volumen se logra por el color o las líneas del dibujo. Se resalta el carácter popular dejando en un segundo plano el sentido de la belleza. Boulton (1975) relaciona la Escuela Merideña con la de Río Tocado por el mismo concepto popular logrado por “la simplificación de fórmulas, estilizando a veces los grandes planos de color y en otras ocasiones recargando el ritmo lineal...” (p. 270).

Finalmente, la obra en estudio no tiene elementos que contrasten con la iconografía mencionada en el capítulo precedente.

**2.3. La Coronación de San José Coronación de San José. Atribuida a Melchor Pérez Holguín. Óleo sobre tela. Potosí, Bolivia. S. XVIII, código: X-6D-18, 198 x 142 cm.**

Partiendo del primer nivel o de contenido primario, esta obra de gran formato rectangular presenta una riqueza de motivos artísticos en dos planos (Figura N° 3). En el primero está una figura masculina sobre una nube solemnemente representada dándole la mano derecha a un niño,

---

<sup>12</sup> La Escuela Merideña se desarrolla a finales del siglo XVIII a partir de las enseñanzas de José Lorenzo de Alvarado cuya obra se proyectó en toda la zona andina (Duarte y Gasparini, 1974).

convirtiéndose en el motivo más importante, porque ocupa el mayor espacio compositivo, alrededor del cual se ordenan los demás personajes y elementos. Es un hombre joven, vigoroso, con cabellera larga, barba y bigote. Lleva una túnica verde y un manto rojo, estampados con motivos florales dorados que se recoge en su brazo izquierdo mientras sostiene un ramo de flores; mira fervorosamente hacia arriba donde está el niño.



Figura Nº 3: Coronación de San José. Atribuida a Melchor Pérez Holguín.  
Óleo s/ tela. Potosí, Bolivia. S. XVIII, 198 x 142 cm.

El infante está de pie sobre una nube, da la mano derecha a la figura anterior y con la izquierda le coloca una corona de flores sobre la cabeza. Viste de igual forma y su manto se levanta dándole cierto movimiento etéreo

a la imagen; además, posee una aureola de diez rayos, contemplando con una actitud muy tierna y serena al personaje central, lo cual establece una relación afectiva.

El segundo plano está cargado densamente de personajes como niños alados semidesnudos, flotando en el aire alrededor de la imagen central en medio de un cielo con nubosidades y una paloma. Para una mayor facilidad de lectura el mismo se puede analizar por zonas: superior, central e inferior. En la primera –la parte superior- hay seis cabezas de niños, de cada lado hay dos sobre una nube pero en el lado izquierdo se encuentran dos más. Unos tienen alas azules y otros rojas. La paloma situada por encima del personaje central está en posición de vuelo con rayos a su alrededor.

En la zona intermedia hay ocho niños con diferentes características: del lado derecho están cuatro cabezas de niños sobre una nube, otro levitando con un ramo y un joven vestido de rojo sobre una nube aparece hincado hacia la imagen principal sosteniendo un pliego en sus manos. Del lado izquierdo aparecen dos niños en medio de las nubes, uno con manto rojo está de cuerpo entero sonando un instrumento de cuerda y otro de medio cuerpo pulsa una lira.

En la parte inferior se concentran mayor número de elementos, nubes, flores en el aire junto con trece niños situados entre las nubes. Hacia el lado derecho uno posa arrodillado con manto rojo dirigiéndose a la imagen central y sostiene unas flores y otros dos sentados leen un libro; en tanto que en la parte izquierda un niño de medio cuerpo con manto azul porta unas flores y otro con manto rojo toca la trompeta. En la nube central, donde se apoya la figura masculina, están colocados cuatro pares de cabezas de niños con alas rojas y azules.

El volumen de la composición es bien logrado por el dibujo y la utilización de los colores, predominando los ocres y rojos. Hay poca utilización de luz, por ende no hay marcados contrastes de luces y sombras. Esto influye en el carácter etéreo de la composición pues el artista logra crear la sensación de que las imágenes están gravitando en el cielo.

Es evidente que todos los personajes están colocados en función de la imagen central, casi todos lo miran con devoción y ternura, aunque otros miran hacia el espectador o de lado. Justamente esto define el motivo de la carga gestual de la obra, esa serenidad en los rostros y el roce de la mano de la figura central con el niño emanan una ternura y filiación afectiva mutua.

Considerando las imágenes de San José estudiadas en el Capítulo primero, esta serie de motivos se relacionan con algunas composiciones mencionadas en “la Coronación de San José”.

Obviamente se trata del santo que por sus méritos y gracias recibió del Niño Jesús la corona de rosas en presencia del Espíritu Santo. La corona de diez rosas representa la unión con Dios, este número supone una totalidad, la cifra perfecta y símbolo del universo; mientras que las rosas refieren a la sangre de Cristo, como alimento de la vida espiritual del cristianismo, simbolizando el amor (Revilla, 1995).

Hasta estas tres obras analizadas San José aparece ataviado con una túnica verde y manto rojo que se relacionan con la esperanza y el amor que en vida cultivó y ofreció para los cuidados del Niño y su santa esposa. El estampado de la indumentaria proviene de una técnica característica de la escuela cuzqueña, brocateado, la cual consiste en la superposición de decoración en oro para contrastar las imágenes divinas de lo terrenal (Mesa y Gisbert, 1991).

El santo está situado en el plano celestial rodeado de ángeles que celebran el acontecimiento en compañía de querubines, ángeles musicantes, un ángel adolescente arrodillado y las virtudes que llevan un libro. El color

azul y rojo de las alas y mantos se refiere a la trascendencia y al amor, respectivamente (Revilla, 1995).

Esta obra es atribuida a Melchor Pérez Holguín<sup>13</sup>, quien está influenciado por el pintor español Zurbarán, como se infiere por su temática, el tono vital de las figuras, la dulzura de los rostros y cierto tenebrismo. De igual forma, “el amor por las naturalezas muertas de Zurbarán inspiró a Holguín en detalles realistas...se complace en representar minuciosamente los detalles anecdóticos como las flores, las hierbas...” (Dorta, 1973, p.p. 375-376).

El tema de La Coronación de San José se difundió tardíamente en la colonia; no obstante, aparecen varias obras en Nueva España y en Bolivia, como este caso (Sebastián, 1990).

Los motivos y significados convencionales analizados corresponden cabalmente a la iconografía desarrollada en la sección anterior, de forma que el artista siguió de cerca los preceptos iconográficos establecidos por los autores mencionados.

---

<sup>13</sup> Es el pintor más importante del barroco en Charcas... Su pintura es netamente barroca, inspirada en fuentes flamencas, sigue a la escuela española en el colorido y el concepto, especialmente a Zurbarán. Su pintura refleja el ascetismo y misticismo de la época... En el último período de su actividad artística recibe dos influencias, la primera es la de la pintura sevillana dulcificada gracias a la obra de Murillo... y una segunda influencia de la pintura cuzqueña afecta a los sobredorados... (Mesa y Gisbert, 1991, p.p. 32, 36).

**2.4. Glorificación de Nuestro Señor San José. Firmado por Espinoza. Escuela de Samaniego. Óleo sobre cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, código: X-6D-55, 120 x 80 cm.**

La estructura del espacio en esta obra es más compleja que la anterior, motivada por las subdivisiones existentes dentro del soporte rectangular mediante una orla de líneas curvas, la que a su vez rodea el formato en general, permitiendo realizar la lectura por áreas demarcadas: la central y los lados inferior derecho e izquierdo (Figura N° 4).

El área central abarca el mayor espacio de la obra, más de tres cuarto del formato, indicando así, que es la zona más importante. La composición está resuelta en tres planos: en el primero está una figura central masculina de pie elegantemente representada sobre una esfera, una orla con ciertos elementos (dos corazones, velas encendidas y unas manos entrelazadas) y un texto inscrito en una cinta.

La imagen anterior determina el eje central de la obra alrededor de la cual se ordenan los demás personajes y elementos. Es un hombre joven, con cabellera larga, bigote y barba. Viste de verde con un manto marrón de pliegues muy marcados que denotan el volumen y la anatomía pesada de la figura. Tiene un aura sobre su cabeza y los brazos abiertos, con la mano derecha porta una vara con unas flores y en la izquierda -que la mantiene

abierta- lleva un anillo con piedra verde. La esfera sobre la cual se erige es de color verde, tiene pintado un sol y una luna con rasgos humanos además de estrellas, destacándose en la parte central de abajo un texto en latín sobre una cinta, así como hay otro en la parte superior del cuadro.



Figura Nº 4: Glorificación de nuestro señor San José. Firmado por Espinoza. Escuela de Samaniego. Óleo s/ cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII, 120 x 80 cm.

El nivel de los contenidos expresivos se refleja principalmente por la solemnidad de la figura, la mirada devocional hacia arriba y la actitud de delicadeza de las manos en posición de alabanza.

La orla se compone de arabescos y líneas sinuosas que enmarcan la composición, en la parte central de su lado izquierdo sobresalen dos corazones en llamas, dos manos entrelazadas y dos velas encendidas.

El segundo plano comprende dos figuras masculinas y una paloma ubicadas en la parte superior y un grupo de once personas en la parte inferior. La descripción pre-iconográfica en el orden de derecha a izquierda es la siguiente:

- El primero es una figura masculina joven, con barba, bigote y pelo largo, sentado sobre una nube en posición de escorzo. Del lado derecho sujeta una cruz y con la mano izquierda se toca el pecho entretanto observa piadosamente a la imagen central. Está semidesnudo cubierto con una manta roja que por la posición y caída pareciera que flotara.
- La paloma, en actitud de vuelo, está ubicada en el centro de la composición por encima del personaje principal con un aura de luz a su alrededor.
- La otra figura masculina representa a un hombre maduro con barba, bigote y pelo canoso, sentado sobre una nube. En la mano derecha tiene una vara alzada a la vez que la izquierda la dirige hacia la imagen central así como su mirada. Se distingue un nimbo de forma triangular y de color

blanco en su cabeza. Viste de azul claro con una manta blanca que le cae pesadamente por la definición de los pliegues.

- Alrededor de la figura central, en la parte baja, se disponen dos grupos de hombres, del lado izquierdo hay cinco y del derecho seis. Casi todos están de medio cuerpo con túnica, manto y turbante en la cabeza. Algunos portan un bastón y observan con devoción la figura central, otros dos se miran entre sí y el resto hacia los lados. La carga gestual de esta zona se define principalmente por las miradas fervorosas hacia la primera imagen descrita y por los gestos de las manos.

El tercer plano se organiza en dos registros, el primero es un cielo nublado y vaporoso con pocas nubes logrado mediante diferentes tonalidades de verdes y pinceladas blancas mientras que la zona donde está la paloma es amarilla. El segundo registro es un paisaje donde se disponen el grupo de personas, matas y pequeñas montañas, y del lado derecho, un montón de pasto recogido.

De acuerdo con el motivo del volumen está muy bien logrado debido al dibujo de los cuerpos y los ropajes de las figuras con pliegues muy marcados, dándole un carácter escultórico. Asimismo, la línea predominante en la composición es la vertical reforzada por la línea de dibujo de alargamiento de las figuras.

La mayor fuerza lumínica está en el cielo y en una parte de la esfera, que define campos de claroscuros en la zona de abajo donde contrasta con la oscuridad de la parte de arriba, lo cual le imprime un rasgo tenebrista, haciendo que el autor busque resaltar el área superior de la composición.

Hay un predominio de colores cálidos como los ocres y rojos y de los colores fríos se distingue el verde que definen junto con la luz el claroscuro mencionado.

Retomando la iconografía estudiada de San José, esta composición refiere al reconocimiento de la santidad de José coronado por la Santísima Trinidad. La vara de lirios alude a su pureza y el color verde del anillo a la esperanza. La esfera es el universo, la cual contiene la gloria y la luz representados por el sol, la pasividad y el crecimiento relacionados con la luna y las estrellas son símbolos de espiritualidad superior (Cirlot, 1969).<sup>14</sup>

Los elementos de la orla como los corazones en llamas remiten al Sagrado Corazón de Jesús que hace patente el inmenso amor del mismo hacia la humanidad (Revilla, 1995) mientras que las velas simbolizan la vida ascendente (Chevalier, 1991). Los textos en latín, ubicados en la parte superior e inferior de la orla, citan lo siguiente: “Beatissimae Beatissimus Virgineus sponsus mulieris bonae beatus Vir.Ecci” y “Pars bona mulier bona”

---

<sup>14</sup> Además, la esfera refiere a que la persona posee la naturaleza divina y humana, representado también por el plano de fondo del santo, el superior es el celestial y el inferior donde se observa un paisaje es el terrenal, asimismo el color verde se relaciona con la creación (Chevalier, 1991).

respectivamente. El mismo refiere a la felicidad del hombre que es esposo de una buena mujer, tal como lo fue San José.

Los demás personajes ubicados en el segundo plano refuerzan el reconocimiento de la imagen del santo. El primero es Jesús, cuya cruz refiere a su pasión y muerte. Seguidamente está el Espíritu Santo y por último, el Dios Todopoderoso quien completa la Santísima Trinidad representada también por el nimbo triangular, éste bendice a San José con la vara que se traduce en su poder de creación. El grupo de personajes de la parte inferior corresponden a pastores en medio de un campo que alaban la santidad y glorificación de San José.

El alargamiento de las figuras es una rasgo característico del Manierismo, asimismo como el carácter tenebrista lo es del Barroco, cuyas peculiaridades confluyeron en muchos artistas latinoamericanos de la época colonial como es el caso en estudio.

Esta composición difiere en algunos aspectos con la iconografía estudiada en el Capítulo anterior del trabajo. En primer lugar no aparece propiamente la colocación de la corona de rosas a San José como símbolo de unión con Dios, sino la bendición del santo para su glorificación y ensalzamiento en el plano divino. Además, hay muchos elementos y figuras que no se mencionaron, como el corazón en llamas, las velas, las manos

entrelazadas y los pastores, al igual que las dos pequeñas áreas pintadas sobre la base de otra temática, con lo que quizás el autor buscaba no sólo crear una imagen devocional sino relatar algún acontecimiento importante de la vida de la imagen central. De esta forma, dicha composición al alejarse bastante de la iconografía estudiada es una respuesta de las manifestaciones coloniales latinoamericanas.

Ahora bien, identificada iconográficamente el área principal, se entrará directamente a la lectura del segundo nivel de las otras dos áreas pues son pequeñas representaciones que de algún modo complementan el sentido de la figura principal.

El área del lado inferior derecho versa sobre “La Huida a Egipto”, viaje que emprendió la Sagrada Familia a Egipto para escapar de la matanza de los inocentes y en el cual San José tuvo la misión de cuidar y salvar al Niño junto con la Virgen, constituyendo así uno de los tantos motivos para su glorificación (Figura N° 5).



Figura N° 5: Glorificación de nuestro señor San José. Detalle de La Huida a Egipto.