



**LA IMAGEN
DE SAN JOSÉ**
-EVOLUCIÓN ICONOGRÁFICA-

La imagen de San José en la Natividad: Una evolución iconográfica¹

Sandra DE ARRIBA CANTERO
Universidad de Valladolid

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por una Beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia bajo tutoría del Catedrático Dr. D. Salvador Andrés Ordax (Ref. AP-2004-0418)

El nacimiento de Jesús nos lo relata San Lucas de la siguiente forma a propósito de la Adoración de los pastores: “*Fueron con presteza y encontraron a María, a José y al Niño acostado en un pesebre*” (Lc 2, 16). Hasta aquí la fuente que justifica la inserción de San José en la escena de la Natividad. Cómo lo interpretarán los artistas será una cuestión aparte que conocerá diferentes versiones a lo largo del tiempo motivadas por factores de muy diversa índole. Para empezar, los primeros años del cristianismo son testigos de múltiples disidencias en torno a ciertos aspectos doctrinales. Especialmente controvertido fue el tema de la maternidad virginal de María, a cuya defensa dedicó la Patrística gran parte de sus esfuerzos. De este modo, los exegetas eluden mencionar siquiera a José -cuanto menos llamarle santo- y con esta maniobra postergan su papel como esposo de María haciendo que el Misterio de la Redención gire exclusivamente en torno a la Virgen y el Niño.

El Arte, como reflejo de una época, traducirá en imágenes esta idea reservando el primer plano a la Madre y al Hijo, mientras que en toda una declaración de intenciones colocan a San José en segundo término o reducen su tamaño en función de la perspectiva jerárquica. Así sucederá en el sarcófago paleocristiano de Castiliscar (Zaragoza) a lo largo de cuyo frente se reproduce la Adoración de los Reyes Magos. Al fondo, en un bajorrelieve -casi grabado- se aprecian los tres camellos y más de cerca, la cabeza barbada de un hombre que bien pudiera ser San José. Si así fuera estaríamos ante un ejemplo tangible de este tratamiento dado al Patriarca como un personaje del todo ajeno a la Historia de la Salvación, simple espectador del prodigio y mero “atrezzo” de la escena que apenas le merece esfuerzo al cincel del artista.

Posteriormente, durante la etapa románica, se establece una fórmula de Natividad conocida como “modelo oriental o bizantino” donde la Virgen permanece tumbada recuperándose del parto y San José se presenta aislado mostrando un ademán pensativo con la mano apoyada en la mejilla, una tendencia que se prolongó durante mucho tiempo fijándose con fuerza en el imaginario popular. Buena prueba de ello es la influencia que este tipo josefino demostró tener incluso sobre la literatura del siglo XVII. Así, cuando en su auto *Pastores de Belén* Lope de Vega escribe “*No lejos el casto esposo / mirándola está encogido*”²

² HERRÁN, L.M., *San José en los poetas españoles*, Madrid 2001, p.177.

parece deducirse una inspiración directa en dicha tradición iconográfica. Igualmente Sor María de Ágreda explicará en sus visiones que San José se recogió en una esquina y que, puesto en oración, no saldrá de su éxtasis hasta que María le anuncie que ya ha dado a luz:

“Rogó a su esposo José se recogiese a descansar y dormir un poco, porque ya la noche corría muy adelante (...) y dejando a María Santísima acomodada en este tálamo, se retiró el santo José a un rincón del portal donde se puso en oración. Fue luego visitado del Espíritu Divino y sintió una fuerza suavísima y extraordinaria con que fue arrebatado y elevado en un éxtasis altísimo, do se le mostró todo lo que sucedió aquella noche en la cueva dichosa; porque no volvió a sus sentidos hasta que le llamó la divina esposa. Y este fue el sueño que allí recibió José, más alto y más feliz que el de Adán en el paraíso”³.

Esta actitud melancólica o reflexiva ha dado lugar a varias hipótesis acerca de su significado real. Así pues, muchos autores identifican ese gesto meditabundo del Patriarca con la escena del Sueño de José que se incorporaría al episodio de la Natividad en virtud de un sincronismo propio de la estética románica⁴. Ahora bien, aun admitiendo esta teoría, quedaría por dilucidar a cuál de los dos “sueños” de José está haciendo referencia: si al aviso previo a la Huida a Egipto o al anuncio que despeja sus dudas respecto a la preñez de María. En un principio lo más lógico sería fijarse en cómo se desarrolla la secuencia narrativa. Teniendo esto en cuenta observamos que en el caso de los frontales románicos la Huida a Egipto sucede muy pocas veces a la Natividad y en ocasiones ni siquiera aparece. Mucho mejor se aprecia en la escultura monumental donde la Huida suele venir precedida del Sueño de José constituyendo éste un tema aparte. Es el único momento donde José se representa claramente dormido, incluso recostado, y hasta el ángel parece querer despertarle siguiendo el imperativo evangélico: “*Levántate*” (Mt 2, 13)⁵. Otras veces queda aún más patente porque José recibe el aviso de pie y en marcha, como en el relieve del Arca de Oviedo, una pose derivada también de esa voluntad narrativa.

³ DE ÁGREDA, M., *Mística Ciudad de Dios: vida de María: texto conforme al autógrafo original*, Madrid 1970, p. 554.

⁴ EGIDO LÓPEZ, T., “San José en la escultura románica española”, en *Estudios Josefinos*, 49-50 (1971) 735-745. Por otro lado, García Guinea dice que es la forma típica durante toda la Edad Media de presentar a un durmiente y cita como ejemplo comparativo, entre otros, el sueño de Adán previo a la extracción de su costilla. GARCÍA GUINEA, M.A., “San José en la vida y en la iconografía medieval”, en *Estudios Josefinos*, 3 (1948) 85.

⁵ Así aparece, por ejemplo, en el capitel románico de San Juan de la Peña o en el frontal bordado del Museo de la Catedral de Gerona.

Por el contrario, el tipo josefino meditando en la Natividad podría responder literalmente al texto de Mateo cuando dice:

“Mientras reflexionaba sobre esto (el embarazo de María), he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor...” (Mt 1, 20).

Es más, el propio Evangelio resulta sincrético cuando resume toda la cuestión de la siguiente manera:

“Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo a su esposa, la cual, sin que él la conociese, dio a luz un hijo y le puso por nombre Jesús.” (Mt 1, 24-25).

En este caso, pues, el afán sintetizador que se achaca a la plástica románica coincidiría con el que presenta la propia fuente. De hecho, no es en absoluto extraña la presencia de un ángel que paradójicamente aparece hablando a José manteniendo incluso un contacto visual con él, pues el santo casi nunca aparece con los ojos cerrados⁶. Es como si, efectivamente, se estuviera representando el momento exacto en el que José despierta de su sueño. Otras veces no existe esa presencia angélica pero sí permanece la imagen cavilosa de San José junto al pesebre que en el caso de Santa María de Mur se acompaña además de la inscripción *“Josep Iustus”*, aludiendo al mismo versículo de Mateo que precede al primer sueño de José y en el que se especifica cómo: *“José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto”* (Mt 1, 19). En este sentido, el aislamiento premeditado de San José dando la espalda a la Virgen o situado en una estancia aparte -tal y como sugiere la compartimentación del espacio en algunas de estas escenas- serviría también para ilustrar la concepción virginal de Jesús, indicando la no participación del santo en la misma (**Fig. 1**).

Sin embargo, a pesar de tan buenos propósitos, la estrategia tuvo consecuencias nefastas para la consideración del santo a nivel devocional. Así pues, el hecho de adjudicarle ese gesto sombrío de esposo desconfiado acabó dando lugar a un tema iconográfico propio denominado *“los celos de José”* que convertirán al santo poco menos que en prototipo de todos los incrédulos. No en vano es el mismo semblante con el que aparece representado en la Visitación del

⁶ Es la solución que encontramos en el Frontal de Betesa (Museo de Barcelona) donde San José abandona momentáneamente su pose dubitativa y gira la cabeza hacia el ángel que se dirige a él asomando por la esquina superior derecha del encuadre. El gesto de María señalándole con la mano abierta desde la cama podría indicar también que el mensaje angélico se refiere a la naturaleza divina de su embarazo.

Retablo de Serdinyá (1342). En ella, el santo se sitúa junto a las dos primas exhibiendo un rostro preocupado con el ceño fruncido y la mano apoyada en la barbilla mientras clava su mirada en el vientre hinchado de María. Por si esto fuera poco, en la escultura monumental románica, cuyas características técnicas no permitían apreciar si el santo tenía o no los ojos abiertos, la postura ensimismada de José se interpreta como la de un durmiente y en la mentalidad del vulgo -que muchas veces discurre por cauces ajenos a la intencionalidad del artista- termina calando la imagen jocosa de un anciano vencido por el sueño que no parece enterarse de lo que sucede al lado.

El arte gótico, espoleado a su vez por la tradición apócrifa, seguirá ahondando en esta visión del santo como un hombre mucho mayor que su esposa pero, a diferencia del Románico, ahora se le representa llevando a cabo todo tipo de tareas introduciendo una nueva etapa en su iconografía que podríamos llamar “anecdótica”. Algunas de esas tareas son la de ofrecer alimento al Niño o a la Virgen como sucede en una tabla castellana del siglo XV conservada en el MNAC donde el santo alarga una fruta al Niño reclinado en el pesebre, o en un capitel del claustro de la Catedral de Tarragona en el que San José atiende a la Virgen recién parida dándole de beber de su cantimplora. Mucho más habitual es presentar al santo cocinando las papillas del Niño o poniendo a secar sus pañales (**Fig. 2**).

Los ejemplos son muy numerosos y proceden en su mayor parte del norte de Europa influyendo desde allí en la pintura gótica española donde también encontramos varios exponentes del tema. Es el caso de la Natividad del retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, obra de Gener para la Catedral de Barcelona, o la tabla del mismo asunto que forma parte del retablo de la Virgen de la Esperanza en la Catedral de Tudela. En otras ocasiones, San José sostiene con sus brazos al Niño bien envuelto en mantillas y se lo acerca a María, quien espera a recibirlo postrada en la cama. En esta coyuntura aparece en una serie de piezas del siglo XIV entre las que se cuentan un tríptico francés de marfil conservado en el Metropolitan Museum, un arca de plata procedente de Tournai y el retablo de San Pedro de Hamburgo, obra del Maestro Bertram. Muy similar es también cierta miniatura inglesa recogida por García Guinea en la que San José, sentado en un sillón, se inclina levemente hacia la Virgen tumbada para ayudarle a fajar al Niño⁷. Más excepcional es la Natividad del Maestro de Hohenfurt, en donde San José colabora con la partera en la preparación del baño del Niño y que en cierto modo se repite en

⁷ GARCÍA GUINEA, M.A., “San José en la vida y en la iconografía medieval”, en *Estudios Josefinos*, 3 (1948) 88.

una miniatura de la Biblioteca Nacional de París donde San José ayuda a calentar el agua.

De hecho, la propia literatura se hará eco en general de esta visión afanosa del santo produciendo versos tan ilustrativos como los que encontramos en la *Vitae Christi* de Fray Íñigo de Mendoza:

*“Aved compasión del viejo
que, quebrantado, moriendo,
anda el pecador barriendo aquel santo portalejo”*⁸.

No faltan sin embargo autores como Paul Payan que se niegan a ver en estas actitudes una circunstancia irrisoria o grotesca. En su lugar lo consideran una manera de hacer a San José protagonista del misterio salvífico ocupándolo en tareas propias de esposo y padre solícito que acreditan así su condición de “*nutritor Domini*”⁹. Incluso llegan a comparar al santo -cuando sostiene al Niño después de fajarlo- con el Sacerdote en el momento de elevar la Sagrada Forma o con José de Arimatea envolviéndole en el sudario, a modo de prefiguración.

Ahora bien, como hemos recalado anteriormente, una cosa es la pretensión que el artista pudiera tener a la hora de representar a San José ocupado en tales actividades y otra muy distinta es el sentimiento que aquella imagen pudiera producir en el devoto. Por eso, no resultará extraño que Fray Melchor Prieto de Burgos en su *Josephina Evangelica* de 1613 se vea poco menos que en la obligación de buscar en la Biblia una justificación al modesto papel otorgado a San José con el objetivo de reinterpretar así su iconografía.

*“En esta ocasión (la Natividad) considero yo a María y a Joseph como a las dos hermanas Marta y María, figura de las dos vidas, activa y contemplativa; y dejo a María, que como escogió en todo la mejor parte, estaría hincada de rodillas ante el infante recién nacido, y quiero poner los ojos en la **Marta** solícita, cuidadosa y turbada en muchas cosas que la fatigaban, que así se puede llamar **Joseph**, porque le daría pena ver la incomodidad de la recién parida, el poco abrigo que tenía, el regalo que le faltaba, el frío y pobreza con que vivía el Rey de la Gloria; andaría acongojado y lleno de solicitud y cuidado de ver la Majestad de Dios tan abatida y sepultada en tanta pobreza”*¹⁰.

⁸ VV.AA., *El Belén: expresión de un arte colectivo*, Madrid 2001, p. 112.

⁹ PAYAN, P., *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, París 2006, pP. 253-254

¹⁰ PRIETO DE BURGOS, M., *Josephina Evangelica*, Madrid 1613, p. 173.

Pero la recuperación progresiva de la imagen josefina vendrá de la mano de Santa Brígida de Suecia, cuyas *Revelaciones* -publicadas en 1492- provocan un cambio formal que da pie al surgimiento de una nueva iconografía: la *Adoración del pesebre*. Hasta entonces, como hemos visto, el arte representaba a la Virgen tumbada recuperándose del puerperio mientras San José permanecía absorto en un plano secundario, observando a las parteras o afanado en diversas faenas domésticas. Santa Brígida, por el contrario, propone un parto sin dolor - *en un abrir y cerrar de ojos*- haciendo innecesaria la asistencia de las comadronas y eliminándolas así de la escena. De esta forma, cita textualmente:

*“Cuando la Virgen sintió que había dado a luz a su Hijo, le adoró inmediatamente, con su cabeza inclinada y sus manos juntas. En ese momento, San José se postró en el suelo y sollozó de alegría y arrodillados ambos le adoraron”*¹¹.

A decir verdad, tan innovadora visión ya había sido avanzada por las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo Buenaventura, redactadas en Italia hacia finales del siglo XII por un anónimo franciscano. Dicho texto narraba cómo María da a luz sola, de pie y apoyada en una columna y cómo inmediatamente se arrodilla para adorar a su Dios e Hijo¹². Lo mismo hace José, quien hasta entonces habría permanecido en un rincón aunque por causas ya bien distintas a las que solían aducirse:

*“Pero José permaneció sentado, alicaído quizá porque no había podido preparar lo necesario”*¹³.

Esta nueva interpretación de “los celos de José” será también recogida por Brígida para quien las dudas del santo no procedían de la desconfianza, sino de un profundo sentimiento de humildad al creerse “*indigno de servir a tal madre*”¹⁴.

La repercusión teológica de esta nueva escenografía será de especial importancia ya que el hecho de hacer avanzar a José hasta el pesebre junto a la Virgen implica situarle en pie de igualdad con ella, legitimando su papel

¹¹ BUTKOVICH, A. *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*, Los Ángeles 1972, p. 29.

¹² “Mientras tanto, la Madre adora a su Hijo de rodillas. Luego da gracias a Dios diciendo: « Te doy gracias, Señor, Padre Santo, por haberme dado a tu Hijo. Te adoro, Dios eterno y adoro a tu Hijo, que también lo es mío». José adora a su vez al Niño y los ángeles del cielo vienen también a arrodillarse ante el recién nacido”. REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid 1999, pp. 310-311.

¹³ VV.AA., *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona 1982, p. 404.

¹⁴ BUTKOVICH, A. *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*, Los Ángeles 1972, p. 31.

como esposo y padre. Además, la innovadora disposición de los tres personajes inspira a los autores piadosos una serie de paralelismos de elevado contenido simbólico y doctrinal. Así por ejemplo, Francisco Alonso Guerrero considera la descripción que el libro del Éxodo hace del Arca de la Alianza como una prefiguración de dicha escena:

“Cuenta la escritura sagrada que mandó Dios a Moisés que hiciese un propiciatorio de oro purísimo y dos querubines también de oro, de una y otra parte, que se mirase el uno al otro, vueltos los rostros al propiciatorio y al arca. El doctísimo Arias Montano, en el Aparato de la Biblia Regia, dice que uno de estos querubines tenía cara de mujer que figuraba a María Señora Nuestra, el otro de hombre a San Joseph. El propiciatorio a que miraban era Cristo Señor Nuestro Dios y Hombre Verdadero en quien tanto tenían que mirar y contemplar”¹⁵.

A su vez, la forma “ternaria” del tema pudo influir en la creación de nuevas y sorprendentes iconografías como una “Natividad Eucarística” localizada en Cerro del Carmen (Guatemala) donde la Virgen y San José, arrodillados, no adoran al Niño en el pesebre, sino a una Custodia dispuesta sobre un altar¹⁶.

Finalmente, en la purga iconográfica que el jesuita Molanus lleva a cabo para Trento, la propuesta de Santa Brígida será unánimemente aceptada constituyendo así el espaldarazo definitivo que consagre esta iconografía con el posterior aval de autores como Pacheco e Interián de Ayala. Tan sólo algún ejemplo posterior a estas fechas nos sigue remitiendo, de manera excepcional, a la fórmula primitiva del San José durmiente. Es el caso de la Natividad del Retablo Mayor del Monasterio de la Anunciada en Villafranca del Bierzo, obra tal vez de un anónimo napolitano que lo talló en torno al siglo XVII. Reproduce el momento en que los ángeles adoran al Recién Nacido mientras un grupo de pastores se aproxima por el ángulo izquierdo.

Lo extraño del conjunto es la actitud que adopta San José quien, de forma insólita, vuelve a aparecer como personaje ajeno a la acción, relegado a un rincón y dormitando con la mano apoyada en la mejilla en un gesto al cual nos tenía ya desacostumbrados. Incluso lleva entre sus manos un libro cerrado sobre el

¹⁵ALONSO GUERRERO, F., *La azucena más cándida por su virginal pureza. El esposo más feliz, por serlo de la que es Reyna de los Ángeles, Señora de los Hombres y Madre verdadera del mismo Dios. El ayo de Nuestro Señor Jesucristo, a quien estaba sujeto como su padre por serlo en la estimación de los hombres. El gran patriarca San Joseph. Sus excelencias y prerrogativas en doctrinas morales*, Madrid 1692, pp. 45-46.

¹⁶GARCÍA GUINEA, M.A., “Algunas representaciones hispanoamericanas de San José”, en *Estudios Josefinos*, 8 (1950) 217.

que parece haber estado meditando, un atributo que nos permitiría también identificar el tema como ese sueño destinado a despejar las dudas del santo acerca de la naturaleza divina del Niño. Este aparente “retroceso” sólo se justificaría por un deseo de amalgamar varios episodios en uno: la Natividad, la Adoración de los pastores y el Sueño de José. Sin embargo, no deja de ser ésta una opción bastante anacrónica para la fecha y tan sólo resulta moderna la apariencia más juvenil del santo, con barba poblada y cabello negrísimo que pone de manifiesto el rechazo definitivo al tipo iconográfico de San José anciano.

A partir de aquí, la consideración de San José a nivel devocional se verá aumentada y el santo irá adquiriendo poco a poco nuevos protagonismos en la escena del Nacimiento. Así tenemos aquellos ejemplos donde es el propio San José quien alza los pañales del Niño para mostrárselo a los pastores como ocurre en la Natividad pintada por Alonso Berruguete en Paredes de Nava, en otra que talla Vigarny para el Sagrario de la parroquia de San Cebrián de Campos o en la que se diseña para el retablo mayor de la Iglesia de San Pedro de Arcos de la Frontera, en Cádiz. Hasta entonces era María la única que disfrutaba de este privilegio en una disposición que remitía directamente al rezo de la Salve (“*y después de este destierro muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre*”) indicando que la devoción a la Virgen es el acceso más directo para alcanzar a Cristo. A partir de ahora, pues, también San José constituirá una vía de intercesión totalmente válida a través de la cual Dios se manifiesta al mundo.

Un paso más allá es el que muestra al santo recibiendo a los pastores con el Niño en su regazo mientras María, arrodillada al lado, ocupa el lugar que habitualmente corresponde a José. Esta sorprendente escena la encontramos en el retablo de la Virgen del Popolo en la iglesia de San Hipólito en Támara (Palencia), cuya talla y escultura se deben a Francisco Tejedor. Muy próxima a ella está la Natividad que adorna uno de los retablos laterales de la parroquia palentina de San Miguel cuyo autor –Bernabé López– fue estricto contemporáneo de Tejedor, enmarcándose los dos en el tercer cuarto del siglo XVIII. Desconocemos si existió una fuente común que pueda justificar tan intensas analogías –sobre todo en lo que concierne a la posición privilegiada de San José– pero lo cierto es que por esas mismas fechas sale a la luz la edición de 1774 de la obra de Valdivielso *Vida y excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San José* ilustrada con una serie de estampas grabadas por Hipólito Ricarte a partir de un diseño de José Camarón y Boronat (**Fig. 3**).

Pues bien, en la correspondiente a la Adoración de los Pastores, San José se sitúa en el centro de la escena delante de los recién llegados mientras lleva

al Niño entre sus brazos. A su lado, la Virgen contempla arrobada el grupo que ambos componen en una distribución muy semejante a las dos escenas anteriormente citadas. Si pudiera o no existir algún tipo de conexión entre todas ellas es algo que se nos escapa pero lo que sí queda claro es que tan singular disposición responde a un momento histórico de auge josefino incapaz de concebirse apenas unos siglos antes y que sin duda marcará un punto de inflexión no sólo en la iconografía, sino también en la devoción al santo.



Fig. 1. *Natividad y Sueño de San José*, Frontal del priorato de Coll, s. XII, Museo de Vic.



Fig. 2. *Natividad*, Retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, s. XV, Catedral de Barcelona.



Fig. 3. *Adoración de los Pastores*, José Camarón y Boronat, 1774.

