

Jorge Luis Merlo Solorio

“*Labrando en casa. Reflejos de cotidianidad en el ámbito divino. El taller de Nazareth*”

p. 85-98 + [X]

*La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*

Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García  
y Jorge Luis Merlo Solorio (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México  
Instituto de Investigaciones Históricas/  
Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

2018

312 + [LII] p.

Figuras

(Serie Historia Novohispana 106)

ISBN 978-607-30-0511-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 6 de febrero de 2019

Disponible en:

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion\\_imagenes.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html)



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



## LABRANDO EN CASA. REFLEJOS DE COTIDIANIDAD EN EL ÁMBITO DIVINO. EL TALLER DE NAZARETH

JORGE LUIS MERLO SOLORIO  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

*Las imágenes que quedaron representadas en la pintura de temática religiosa son testimonios directos de la cultura material, de los objetos que llenaban los espacios interiores de las casas, de las costumbres, los oficios, los protocolos y las formas de vida.*

ANTONIO RUBIAL y GUSTAVO CUIEL

Partiendo de la premisa que considera a la imagen como un repositorio plástico de experiencias y vicisitudes propias de agentes históricos determinados,<sup>1</sup> el tipo iconográfico del taller nazareno congrega en su interior variadas reminiscencias de las formas de vida e ideales de la sociedad virreinal. En el presente trabajo pretendo desvelar los múltiples elementos del oficio carpinteril que, en novohispana disposición, dieron vida al espacio de trabajo y manutención de la Sagrada Familia. El punto toral del discurso pictórico es, sin lugar a duda, san José, no sólo por ser la carpintería el quehacer con el cual, según una luenga tradición, sustentó a la divina parentela,<sup>2</sup> sino por implicar su inclusión

<sup>1</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 11-24.

<sup>2</sup> Si bien la dilucidación de sus faenas acarreó algunas disyuntivas. Según Gregorio de Jesús Crucificado, la palabra griega *tektion* designa de forma evidente a san José como carpintero. Sin embargo, utilizando como referente el vocablo latino *faber*, cuya traducción castellana sería “artesano”, dicha raíz etimológica requiere forzosamente el uso de un adjetivo para especificar con precisión el oficio referido —v. g. *ferrarius*, *marmorarius*, *lignarius*—. Ergo, en ausencia del complemento, ocasionalmente se consideró a la herrería como el trabajo nutricio josefino. Gregorio de Jesús Crucificado, en José Antonio

iconográfica una innovación muy del gusto y comprensión teológica del último tercio del siglo XVII hasta el periodo finisecular del XVIII, modificando toda la composición y significado del episodio piadoso. Pero antes de abordar de lleno las pinturas, es necesario realizar una serie de apuntes en torno a la labor artesanal en Nueva España.

Desde pautas antañas erigidas en el Medioevo, todos los practicantes de un mismo oficio se congregaban en gremios, con miras a solventar la protección de sus miembros y obtener mayor respaldo ante la competitividad mercantil.<sup>3</sup> Para definir derechos y obligaciones al interior y con otros gremios, los rudimentos de materiales y mano de obra, así como multas y el lazo intrínseco con las cofradías, éstos se rigieron bajo ordenanzas.<sup>4</sup> La carpintería no fue la excepción. Ya bajo la corona española unificada, las primeras ordenanzas de carpinteros surgieron en el contexto de la mal llamada “Reconquista”, efectuadas en Granada con la intención de buscar igualdad de oportunidades entre carpinteros cristianos y musulmanes.<sup>5</sup> Pero las más trascendentales para el gremio fueron las ordenanzas sevillanas de 1533, donde se enlazaron los siguientes oficios: carpinteros de lo blanco, carpinteros de lo prieto, entalladores, ensambladores y violeros, agrupados todos por utilizar la madera como principal material de trabajo. Para Nueva España dichos estatutos cobran suma preponderancia,

Carrasco Sierra, *Matrimonio y paternidad de san José*, Valladolid, Centro Español de Investigaciones Josefinas, 1999, p. 24.

<sup>3</sup> María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 37.

<sup>4</sup> José María Lorenzo Macías, “La aplicación de las ordenanzas del gremio de carpinteros en el siglo XVI. El caso de Juan Gordillo contra su gremio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXV, n. 83, 2003, p. 154.

<sup>5</sup> Suscitándose un veto a los hombres de raza negra para trabajar con la madera y por consecuencia se denegó la posibilidad de que pusieran taller propio. Esta misma dinámica se promulgó en las primeras ordenanzas de Nueva España. Véanse Enrique Nuere, “La carpintería en España y América a través de los tratados”, en Ignacio Henares y Rafael López Guzmán (eds.), *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Granada, Universidad de Granada, 1993, p. 176-187, y Maquívar, *El imaginero...*, p. 138.

puesto que las ordenanzas novohispanas de 1568 al parecer fueron imitación y reajuste de las sevillanas.<sup>6</sup>

Lo relevante para nuestro estudio son las diversas modificaciones que se hicieron a las ordenanzas primigenias. Me refiero a las reformulaciones suscitadas en 1589 y 1703,<sup>7</sup> ambas con un tinte harto peculiar. Como señala María del Consuelo Maquívar, a sólo veinte años de la instauración de las primeras ordenanzas, los escultores se quejaban de los carpinteros argumentando que los segundos realizaban “obras de imaginería y devoción con que demás de la indecencia por ser las más cosas de la iglesia, engañan y defraudan”.<sup>8</sup> Obteniendo algunas modificaciones pertinentes, es decir, veedores propios para los escultores, no hubo una escisión al interior. Los oficios de la madera siguieron coaligados en el mismo gremio. Será ciento catorce años más tarde, en perpetuada disputa, cuando los escultores alzaron de nuevo la voz en busca de privilegiar a su grupo. Con Juan de Rojas a la cabeza,<sup>9</sup> los imagineros pidieron separarse de los carpinteros y tener ordenanzas propias, arguyendo que ambas eran labores distintas. Finalmente los escultores lograron su cometido bajo la aprobación del virrey duque de Alburquerque.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España”, en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 29.

<sup>7</sup> Cabe mencionar que la ciudad de Puebla de los Ángeles tuvo sus propias ordenanzas de carpintería. Desde 1570 regían tanto a carpinteros como a albañiles. A diferencia del caso mexicano, el gremio angelopolitano no vivió disidencias que promovieran la separación de los oficios. De hecho, como ilustra Patricia Díaz Cayeros, las ordenanzas de ambas ciudades son casi idénticas, excepto por la petición de fragmentación. Véase Patricia Díaz Cayeros, “Las ordenanzas de los carpinteros y los alarifes de Puebla”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, p. 91-95.

<sup>8</sup> Citado en Maquívar, *El imaginero...*, p. 47.

<sup>9</sup> Juan de Rojas, maestro escultor y ensamblador, activo desde el último tercio del siglo XVII. Entre sus obras documentadas se encuentran el retablo mayor de La Profesa (1699), otro retablo testero en el convento de La Concepción (1704) y la sillería del coro de San Francisco (1715), sólo por mencionar algunas. Información obtenida en el *Catálogo de escultura novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Base de datos: nómina de artífices, ficha 211.

<sup>10</sup> Maquívar, *El imaginero...*, p. 47-53.

Lo que se desprende de esta mínima revisión a los avatares gremiales es la insistencia pertinaz de los escultores por denotar su tarea como especializada, con refinamientos y destrezas que no dominaban los “carpinteros comunes”. Aquí es donde enraízan nuestras pesquisas, ensayadas desde el terreno de la representación artística. Según las cavilaciones teologales de la época, san José mantuvo con su humilde oficio a Cristo y María, pero en muchos casos sus esfuerzos no eran suficientes. Supuestamente vivían en tan paupérrimas condiciones que demandaban la acción de los tres sacros personajes como suplemento para el sostén diario. En correspondencia con esta predominante línea exegética, las imágenes de *El taller de Nazareth* idealmente debían ambientar la magra existencia de la Sagrada Familia. No obstante, fueron otros los caminos optados por los pintores: ¿la resolución aludía a características distintivas del contexto novohispano?

En varias de las obras que perduran hasta nuestros días, la génesis iconográfica y compositiva del taller nazareno es *La casa de Nazareth* de Francisco de Zurbarán (figura 1).<sup>11</sup> En notoria ausencia del santo patriarca, presenciemos el suceso premonitorio: al interior de una oscura habitación, cuya lóbreguez se quebranta por la dorada luz que emana del rompimiento de gloria en el flanco izquierdo de la imagen, el Cristo adolescente se pincha el dedo índice mientras entreteje una corona de espinas. Con melancólico gesto, María recargada en una almohadilla contempla la ligera insinuación sobre el póstumo sacrificio. El único vano que da al exterior muestra un ambiente nublado, pardusco: énfasis nocturno en afinidad con el amargo vaticinio. Un bufete rectangular, con el cajón semiabierto, sostiene tres libros y un conjunto de frutas; complementan el cuadro dos palomas, un cuenco moldurado, un jarrón con variopintas flores y el cesto donde la Virgen deposita su costura. La añadidura novohispana al acontecimiento

<sup>11</sup> Aunque, en opinión de Xavier Moyssén, tanto las obras novohispanas como la zurbaranesca parten posiblemente del uso de un grabado en común aún desconocido. Xavier Moyssén, “La casa de Nazareth o Los presagios de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XII, n. 44, 1975, p. 52.

fue la integración de san José, transformando exponencialmente el sentido de la escena y su composición matriz. Tal es el caso de las imágenes que analizaremos a continuación.

Contamos con un par de obras que resultan las adaptaciones más obvias de la creación zurbaranesca. En primer lugar, *La casa de Nazareth*, atribuida a José Rodríguez Carnero (figura 2),<sup>12</sup> reproduce casi en forma exacta el cuadro ibérico; diferenciándose únicamente por la fisonomía de los protagonistas, la suave paleta empleada en sus ropajes y la abundante sangre que brota de la extremidad herida de Cristo. Pero tres elementos modifican sobremanera el lugar. Una enorme columna a espaldas de María, que por sus monumentales dimensiones sólo deja entrever su basamento y, en lado opuesto, tras el Jesús reflexivo, san José apoyado sobre un mueble —probablemente una mesa camilla—, iniciando una conexión de miradas: José dirige sus ojos a María y ella, a su vez, ve con parsimonia al hijo de mirada cabizbaja. De morada sencilla a construcción palaciega. De la intimidad en el vínculo maternal a la concordia entre familiares.

Acrecentada la singularidad, *El taller de Nazareth* de autor desconocido, obra guarecida en la iglesia de San Francisco, Guanajuato (figura 3), ya demarca el distintivo base para designar a estas escenas piadosas como “talleres”. Me refiero a la anexión de san José con las herramientas y materiales *ad hoc* a su oficio. Casi dos terceras partes de la pintura son ocupadas por los componentes de *La casa de Nazareth*, sólo que, en esta ocasión, el jarrón con flores ha desaparecido para dar lugar al banco de carpintero donde san José, con garlopa en mano, rebaja una tabla produciendo virutas a cada empellón. El santo patriarca detiene al instante la faena cuando se percata del accidente sufrido por Cristo.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Según Xavier Moysén. Véase Moysén, “La casa de Nazareth...”, p. 53.

<sup>13</sup> Moysén arguye que la escena de Zurbarán debería intitularse *Los presagios de la Virgen*, pues ante el rasguño en la mano de Cristo, la madre presiente el fatídico desenlace de su hijo. Al formar san José parte de las composiciones novohispanas, éstas reconfiguran o enriquecen una vez más su significado, ya que entrambos padres miran consternados el suceso. Soslayando la tradición del José medieval abstraído y ausente, ahora, acorde con el pensamiento de la época, el santo se transforma en copártcipe de los misterios de la redención. Fraternalizando con la propuesta de Moysén, las casas o talleres nazarenos

En modalidad más compleja y con trazas de contemporaneidad arraigadas en los usos y costumbres del virreinato, traigo a colación otros cuatro cuadros que dialogan con la composición de Zurbarán. Iré analizándolos conforme al grado de suntuosidad en los enseres domésticos y laborales. Primeramente, la pintura de la iglesia de San Miguelito, Cholula (figura 4), aporta un par de elementos destacables. Aparte de María y Jesús, dispuestos en primer plano, emulando el patrón de la casa zurbaranesca, san José está ataviado con opulenta vestimenta, en tal refinamiento y pulcritud que pareciera sumamente holgado su trabajo.<sup>14</sup> Al fondo de la imagen, una tela descorrida permite vislumbrar la breve balaustrada de un balcón que enmarca el follaje superior de algún árbol. El dato deviene importante, pues nos ubica al interior de esta vivienda imaginada. Nos encontramos en la planta noble, el primer piso. Franja de habitaciones donde se localizaban las asistencias, los salones del estrado y dosel. Sólo las casas de los grandes potentados virreinales tenían dichos lujos, reservando a la planta baja las bodegas y accesorias. Colocar la dinámica de la “trinidad terrestre” en este sitio habla de la exacerbación y correlación de lo divino con la detentación del poder y el prestigio, soslayando de tajo la humildad canónica conferida a la Sagrada Familia.

El siguiente ejemplo proviene también de la ciudad de Puebla, específicamente de la parroquia de San Martín, Texmelucan

basados en la fórmula zurbaranesca bien podrían llamarse *Los presagios de María y José*. Cfr. Moysén, “La casa de Nazareth...”, p. 49.

<sup>14</sup> La imagen nos recuerda los cimientos de la apología josefina temprana, en pluma de Bernardino de Laredo. Ante la recriminación dubitativa por la supuesta incongruencia de provenir san José del linaje davídico y tener “oficio mecánico” de poca monta, el lego seráfico explica que en “los tiempos primitivos” era usual que la descendencia regia aprendiera algún oficio para “poder pasar la vida sin alguna ociosidad”. Por consiguiente, san José dominaba la carpintería. Dicho pensamiento tuvo longevas repercusiones como se puede constatar en el impreso de fray Antonio Joseph de Pastrana, obra conocida en Nueva España y utilizada hasta bien entrado el siglo XVIII. Véanse Bernardino de Laredo, *Tratado de san José*, Madrid, RIALP, 1977, p. 32, y Antonio Joseph de Pastrana, *Empeños del poder y amor de Dios, en la prodigiosa y admirable vida del santísimo patriarca José, esposo de la madre de Dios*, Madrid, por la viuda de don Francisco Nieto, 1696, p. 72.

(figura 5). Ahora son cinco los involucrados en la historia: una dupla de angelillos, cual oficiales al servicio del maestro, recoge en un canasto las herramientas josefinas —escuadra y alicate, por mencionar las más visibles—; ellos de igual manera que María y José miran atentos el pinchazo del Cristo juvenil, señalando, el más avezado, el punto neurálgico del tipo iconográfico. San José desbasta una tabla, encajando profundamente la azuela. Su banco de carpintería es de mayor elaboración al contar con una morza para sujetar la madera. El espacio se compone de dos cuartos, delimitados por un vano de jambas decoradas con realces cuadrados. En el principal se yergue colosal columna, connotando la riqueza del inmueble. En la habitación adyacente, iluminada con más intensidad para crear un efecto de lejanía y profundidad, vemos empotrada en la pared una repisa cuyo contenido es una sierra bracera, un pequeño barreno y un juego de escoplos o gubias. Estos últimos instrumentos nos revelan la pericia del trabajo josefino. Ambas clases de artefactos tienen la función de realizar cortes, incisiones, muescas y rebajes sobre la madera con fines artístico-decorativos. Observamos pues los implementos de la ebanistería, labrada por la carpintería de lo blanco.<sup>15</sup> Resulta significativa la valoración de esta tarea, asimilada con la Sagrada Familia y concatenada a su vez con signos de prestigio social. Si bien, los escultores a lo largo de los tres siglos virreinales habían insistido en encumbrar su maestría y exclusividad para con el oficio de dar cauce material a las imágenes de los pobladores de la gloria, aquí en las sutilezas del óleo y el lienzo es san José mismo quien se caracteriza como ebanista, legitimando al rubro carpinteril. Me parece que no es casual que gubias, escoplos y formones, utensilios para hermostrar con finos detalles, sean los más recurrentes y perceptibles dentro de los talleres nazarenos. Como representaciones históricas, estos diminutos resquicios del pasado sugieren para la carpintería de lo blanco, la ebanistería y sus ejecutores, cierto renombre y jerarquía profesional ante

<sup>15</sup> De hecho, el tratado más importante sobre la carpintería de lo blanco está dedicado a san José, sumo patrono de los carpinteros. Diego López de Arenas, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, por Manuel de la Puerta, 1727.

el cúmulo de oficios en Nueva España, tanto que eran encabezados por el padre nutricio del Salvador.<sup>16</sup>

Otra muestra del boato en la santa casa es la obra de autor desconocido, custodiada en el Seminario Arquidiocesano de Chihuahua (figuras 6 y 6a). De composición triangular, ubicando a san José tras el prototipo de Zurbarán, vemos inclinados sobre la pared sendos tablones en espera de ser maniobrados. En lontananza, los alargados muros rematan con una ventana de herrería cuadrículada. Destacan, en el ala izquierda de la imagen, las ricas piezas de cerámica esmaltada en blanco y azul, herederas de la loza poblana o propias de la porcelana asiática posiblemente con *chinoiserie*,<sup>17</sup> enfiladas dentro de una rústica alacena a manera de mostrador.

Es momento de subrayar un rasgo repetido en varias ocasiones. Se trata del atuendo de san José. Dejando atrás sus colores habituales, la túnica talar verde, sinónimo gráfico de juventud perenne,<sup>18</sup> se transmuta en un sayal grisáceo similar al de Cristo. Aunque el matiz del ropaje de Jesús esté acorde con el zurbaranesco, la mancuerna entre los varones se hará evidente en otras

<sup>16</sup> Sandra de Arriba Cantero, especialista en estudios josefinos del arte ibérico, ha develado cómo la carpintería engarzada con san José fue exaltada al vincularse con la tarea creadora de Dios, encumbrándose como oficio ponderable y de noble estirpe, equiparable con las artes liberales. Véase Sandra de Arriba Cantero, “‘De artesano a artista’: instrumentalización de la imagen josefina en el ámbito gremial”, en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo del Escorial, EDES, 2008, p. 521-532.

<sup>17</sup> Adaptación de los modelos ornamentales asiáticos, al gusto y con mezcla de los ornatos propiamente americanos. Véanse Gustavo Curiel, “Perception of the Other and the Language of ‘Chinese Mimicry’ in the Decorative Arts of New Spain”, en *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, p. 19-36, y Gustavo Curiel, “‘Al remedo de la China’: el lenguaje ‘achinado’ y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas”, en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 299-317.

<sup>18</sup> Distintivo de gran relevancia en la historia del culto josefino a través del tiempo. Véase Jorge Luis Merlo Solorio, “Tránsito de San José: una iconografía divergente”, en *Sztuka Ameryki Łacińskiej. Studia. Od sztuki naskalnej do współczesnych murali*, Toruń, Instituto Polaco de Investigación del Arte Mundial/ Editorial Adam Marszałek, 2013, p. 89-106.

imágenes, con antecedentes conexos desde Bartolomé Esteban Murillo y Juan del Castillo, alumno y maestro respectivamente.<sup>19</sup> La pintura de Murillo (figura 7), en concordancia con una versión anterior de José de Ribera (figura 8), fungió como modelo en algunas obras novohispanas para confeccionar la postura de san José: madero posicionado verticalmente, sujetado con la mano izquierda del santo patriarca; con la diestra tomando la azuela y enfatizando una leve inclinación del cuerpo hacia la derecha para mirar el sueño del divino infante.<sup>20</sup> Verbigracia, en el taller nazareno de autor desconocido (figura 9) se reproduce la escena murillesca. Dentro de las adaptaciones locales, una vez más salta a la vista la repisa con gubias y/o formones. El atavío josefino se particulariza como aditamento para trabajo rudo. Juan del Castillo lo ejemplifica de mejor manera, revistiendo a Cristo con la misma ropa tosca, en su papel de aprendiz de carpintero (figura 10). Proyectado en otra de las creaciones de Nueva España, contamos con *El taller de Nazareth* de la catedral de Aguascalientes (figura 11). Portando la incolora indumentaria, padre e hijo asiebran un tablón, simulando en agraciada sintonía un balancín.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Para ahondar más sobre el taller josefino en obras europeas, véase Pierre Civil, “El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de san José”, *Les Cahiers de Framespa*, Toulouse, n. 1, 2005. [<http://framespa.revues.org/420>] Consultado el 3 de mayo de 2015. Sobre los escasos antecedentes medievales, véase Sandra de Arriba Cantero, “San José”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, v. v, n. 10, 2013, p. 63-64.

<sup>20</sup> Por las especificidades de las escenas, si homologamos las pinturas peninsulares con los talleres por estar san José laborando a la vez que contempla el sueño plácido del Niño, en clasificación minuciosa deberían intitularse *El taller del exilio*. Cfr. Sandra de Arriba Cantero, *Arte e iconografía de san José en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, p. 161-162.

<sup>21</sup> Antonio Rubial (et al.), *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 125. Habría que realizar un análisis más concienzudo sobre esta peculiar representación. Creo que, si bien el valor piadoso de la imagen tiene carices enternecedores y positivos, seguramente proviene de los remanentes medievales inspirados en los apócrifos de la infancia, donde san José era auxiliado por el Niño ante su atroz torpeza, manifestando así la magnificencia de Cristo mediante efectos milagrosos como agigantar tablas inadecuadamente cortadas. Véase Aurelio de Santos Otero (comp.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, p. 290-291 y 324-325.

Finalmente, los testimonios de mayor contraste se verifican en la exuberancia de aquellas representaciones donde los personajes sacros adquieren rasgos señoriales —principalmente, María— reafirmados con el ajuar casero. No olvidemos que en los estratos sociales menos aventajados de Nueva España, entre ellos los artesanos, el recinto familiar hacía las veces de lugar de residencia y taller.<sup>22</sup> Así, en mezcla de signos inversos, brilla la ostentación pero adscrita a los terrenos de la sencillez.

En simbolismo diferente al zurbaranesco pero continuando con los acentos de augurio, en *El taller de Nazareth* de colección privada (figura 12), Jesucristo sonrosado enseña a María una cruz fabricada a escala. La Virgen blonda, aderezada con exquisitas telas bordeadas con encajes, devana hilo cuidadosamente. Ante el mensaje del Niño, ella levanta la mirada para contactar con san José que pausa su labor. Ambos padres conocen lo que dicho mensaje desentraña. Son aunados al consorcio san Juan Bautista y un séquito de ángeles a manera de servidumbre. El idílico hogar, aparte de los pajarillos y las flores y frutos, deja percibir a la distancia un *hortus conclusus*, indicio del carácter impoluto de María, pero que en esta ocasión también recalca el caudal de la Sagrada Familia al poseer huertos en su propiedad, tal y como comprobaré más adelante. Recubierto con una dispendiosa alfombra, o tal vez alguna alcatifa con acabados mixtilíneos y teñido multicolor, María ejerce su tarea en el bastión netamente femenino de la casa novohispana, el estrado: tarima de madera colocada sobre el piso de la sala de visitas.<sup>23</sup> El objetivo del artículo oneroso era la distinción de dos calidades sociales al interior de una misma habitación; para nuestra pintura el área constreñida por el estrado también podría diferenciar los linderos de lo sagrado y lo profano, al estilo de la mandorla bizantina. No es gratuito que incluso san José y su banco carpinteril se circunscriban en el nivel privilegiado.

<sup>22</sup> Rubial (*et al.*), *Pintura y vida cotidiana en México...*, p. 57 y 123.

<sup>23</sup> Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, en Antonio Rubial (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca*, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005, p. 82.

Asimismo, el taller-casa figurado en el lienzo perteneciente a la colección Alejandro von Wuttenau (figura 13) coloca a María en un estrado, reconfigurando de nuevo el arquetipo zurbaranesco. Una cualidad se añade, otra seña de valor agregado de las elites del virreinato: la madre del Redentor se encuentra sentada a “la manera morisca”, es decir, con los pies cruzados al frente y reposando sobre un confortable cojín. En la parte trasera de la vivienda se sitúa la recámara residida por la cama, el mueble más importante del espacio íntimo. A ésta la adorna un par de almohadas con pasamanerías, rematada por un cielo de tela a manera de dosel. Estos emperifollados objetos, las camas con doseles, “estaban más relacionados con el lujo, el exotismo y la apariencia, que con el confort”.<sup>24</sup> Para aquello que nos atañe, debemos obviar la imbricación constante: a espaldas de san José, acentuadas entre la cabeza y el hombro del carpintero, se alinean de nuevo las consabidas gubias, todas ellas con terminaciones varias para moldurados precisos en la talla de la madera. La carpintería especializada en vanagloria por el quehacer josefino.<sup>25</sup>

Para finiquitar la disertación, echaré mano del espléndido cuadro de Juan Correa, resguardado en la parroquia de Cocotitlán, Estado de México (figura 14). Asistimos a una tarde apacible en el taller nazareno. Al centro de la imagen, la virgen madre sienta a su niño sobre un manso cordero, como si se tratase de un jugueto o potrillo. El elemento distintivo tanto de Cristo como del Bautista, encarnando en el animal la abstracción del *Agnus Dei*, se modifica sustancialmente para adecuarse a esta alegre escena recreativa. Podemos suponer que el primo del Salvador guiará la montura al huerto de cuatro parcelas cercado por arriates; hacia el paradisiaco *hortus conclusus*, parte constitutiva de tan majes-

<sup>24</sup> Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos...”, p. 98.

<sup>25</sup> Para estudios futuros, sería crucial cotejar representaciones del taller nazareno donde san José se catalogue en otro rubro artesanal según sus funciones. Por ejemplo, la pintura del virreinato peruano que se encarga del motivo es afecta a los grabados de Hieronymus Wierix, donde san José desempeña trabajos más cercanos a la carpintería de lo prieto, desde armar una barca hasta construir una cerca. Cfr. Irma Barriga Calle, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero, 2010, p. 133-137.

tuosa morada. Reiterativamente, el símbolo se ciñe con talantes de cotidianeidad, amalgamando proyecciones e ideales humanos en certezas vivenciales del mundo sagrado. En el aposento de piso ajedrezado, yace un can ligeramente moteado hecho ovillo. La pared, que hace las veces de mampara, presenta dos ventanas con herrería geométrica, cerradas con vitrales notorios por la opacidad que le imprimen al paisaje externo. Bajo una de ellas, sobre un soporte circular, hay una vasija de barro rojo para agua con un recipiente del mismo material para vaciarla. Ya consumado su trabajo, san José descansa en un banquillo mientras observa el divertimento de la sacra parentela. La postura que toma es una renovación de la iconografía de *El sueño de san José*, con la mano en el rostro en reflexiva actitud al develarse las directrices del plan salvífico en boca del ángel. Un angelillo de rojiza túnica recoge las herramientas desperdigadas tras la ardua faena. Martillo, compás y alicates serán trasladados en un cesto lleno de gubias, hacia el mueble cuyas puertas se abren de par en par exhibiendo su menaje. Tanto el entrepaño superior como la parte posterior de la puerta derecha muestran un vastísimo juego de gubias que, por cantidad, ilustran la habilidad primordial del carpintero nazareno: desgastar los maderos hasta extraerles belleza sin parangón.

### *Conclusión*

Tras la somera revisión de los talleres de Nazareth y sus cambiantes tópicos, dilucidamos cómo los paradigmas religiosos, las prácticas consuetudinarias, las pautas sociales y sus consecuencias se concatenan en las representaciones artísticas, reasignando sus significados y concreciones iconográficas. Así, la figura de san José, su insigne papel dentro de la casa de la Sagrada Familia y la fastuosidad con la cual se revistió el hogar originalmente pobre, muestra visos de cierto marco de percepción novohispana, donde la magnificencia divina se empató con el pináculo de la estratificación social, homologándose tierra y cielo, escatología y mundanidad, a través de la materialidad de uso cotidiano. Exal-



tación y legitimación de un orden de las cosas, donde emparejarse con la alcornia celestial libraba escalafones en la disparidad colectiva. *Ergo*, igualarse con san José pudo causar orgullo y arraigada identidad entre los carpinteros novohispanos, consolidando al gremio ante la dificultosa autenticación de su quehacer frente a otras corporaciones.

Cuánta jactancia no podrían enarbolar, mimetizando a sus detractores con los escépticos de la sinagoga que asombrados escuchaban la prédica de Cristo, exclamando: “¿De dónde saca éste su saber y sus milagros? ¿Qué no es éste el hijo del carpintero?”<sup>26</sup> Sí. Del glorioso carpintero...

<sup>26</sup> Mt. 13, 54-55.



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS



Figura 1. Francisco de Zurbarán, *La casa de Nazareth*, c. 1630. The Cleveland Museum of Art.  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46835632>

2018. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

Disponible en: [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion\\_imagenes.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html)



Figura 2. José Rodríguez Carnero (atribuido), *La casa de Nazareth*, siglo XVIII. Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM 2018. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas



Figura 3. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*, siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, INAH, Guanajuato (México).

Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

2018. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

Disponible en: [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion\\_imagenes.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html)



Figura 4. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*. Iglesia de San Miguelito, INAH, Cholula (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 5. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*. Iglesia de San Martín Texmelucan, INAH, Puebla (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 6. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*. Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chihuahua (México). Fotografía: Protego, A. C.

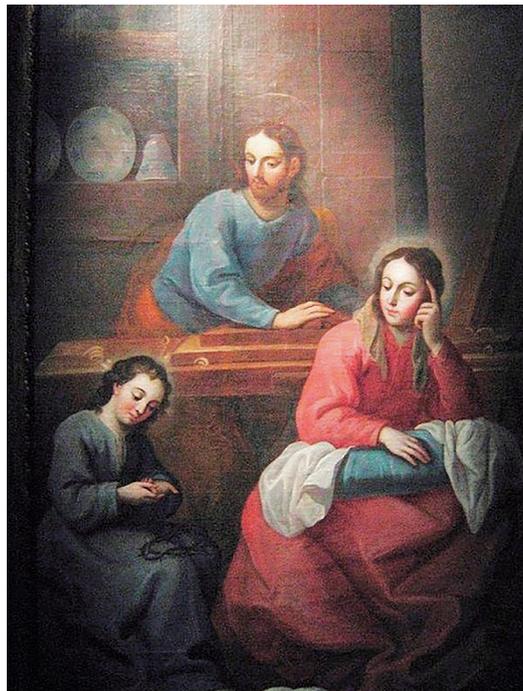


Figura 6a. Autor desconocido, *Taller de Nazareth* (detalle). Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, Chihuahua (México). Fotografía: Protego, A. C.



Figura 7. Bartolomé Esteban Murillo, *Sagrada Familia*, 1670. Collection of the Duke of Devonshire, Chatsworth House (Reino Unido). Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees/Bridgeman Images



Figura 8. José de Ribera, *Sagrada Familia*, 1639. Museo de Santa Cruz, Toledo (España). Fotografía: Jorge Luis Merlo Solorio



Figura 9. Autor desconocido, *Sagrada Familia*, siglo XVIII. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 10. Juan del Castillo, *Taller de Nazareth*, 1635. Museo de Bellas Artes, Sevilla (España). Fotografía: Jorge Luis Merlo Solorio



Figura 11. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*, siglo XVIII. Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, INAH, Aguascalientes (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 12. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*, siglo XVII. Colección particular

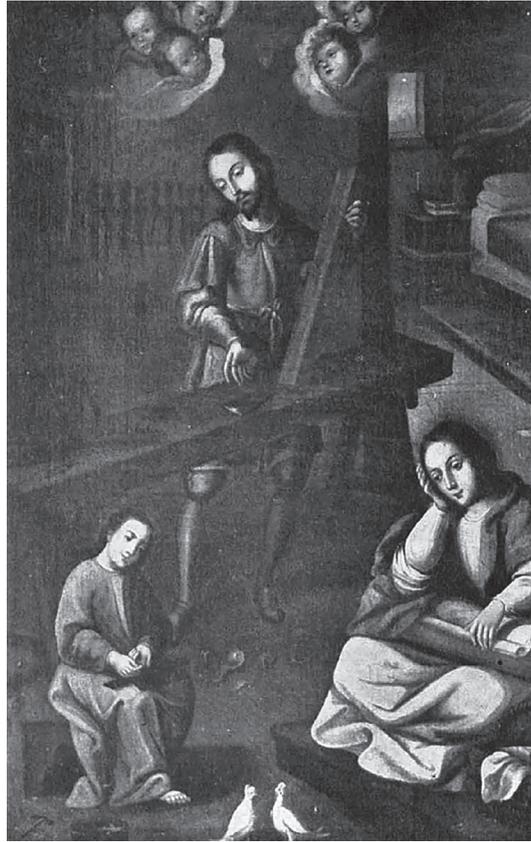


Figura 13. Autor desconocido, *Taller de Nazareth*.

Colección Alejandro von Wuttenau. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Figura 14. Juan Correa, *Taller de Nazareth*, siglo XVII-XVIII. Parroquia de Cocotitlán, INAH, Estado de México (México). Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM