

NOTAS SOBRE LA COMPOSICIÓN DEL TIPO ICONOGRÁFICO DEL SUEÑO DE JOSÉ: EL CASO DE HERRERA EL MOZO

NOTES ON THE COMPOSITION OF THE DREAM OF JOSEPH: HERRERA
THE YOUNGER'S WORK

Irene Madroñal López
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-2574-8464>

ABSTRACT • This article analyzes the similarities between the iconographic type of the First Dream of Joseph and the Dream of Jacob within the context of art. Although the parallels between the characters and images suggest a visual connection, the depiction of Joseph's First Dream in an outdoor setting is not solely due to pictorial innovations or its correspondence with Jacob's Dream. Instead, this choice dates back to the 14th century and is part of the Western visual tradition, reflecting Joseph's decision to leave Mary and secretly flee during the night.

KEYWORDS: Iconography; Visual Culture; Joseph's Dream; Jacob's Dream; Biblical Iconographic Types.

RESUMEN • Este artículo analiza las similitudes entre el tipo iconográfico del Primer Sueño de José y el Sueño de Jacob. Aunque los paralelismos entre los personajes y las imágenes sugieren una conexión visual, la representación del Primer Sueño de José en un entorno exterior no se debe únicamente a innovaciones pictóricas o a su correspondencia con el Sueño de Jacob. En cambio, esta elección se remonta al siglo XIV y se inscribe en la tradición visual occidental, ya que refleja la decisión de José de abandonar a María y huir secretamente durante la noche.

PALABRAS CLAVES: Iconografía; Cultura visual; Sueño de José; Sueño de Jacob; Tipos iconográficos bíblicos.

En el Museo del Prado se conserva un lienzo de Francisco de Herrera el Mozo datado en 1660, *El sueño de San José*, pintado para el ático del retablo de la capilla de la cofradía de San José de ensambladores y carpinteros de maderas finas, en la iglesia del colegio de Santo Tomás [fig. 1]. La importancia de este tema lo hace adecuado para formar parte del retablo de la cofradía de la que es santo patrón, cuando quizá se habría esperado encontrar un taller de José. De hecho, se dio la misma circunstancia cuando ejecutó en 1662 el lienzo titular del retablo de una capilla funeraria destinada como enterramiento de Luis García de Cerecedo, su esposa María Antonia de Herrera y sus familiares en la iglesia de San Sebastián de Aldeavieja (Ávila) (Navarrete Prieto, 2023: 181). En este caso el retablo no lo protagoniza la escena del Tránsito o la Muerte del santo, que cabría esperar en una capilla dedicada al patrón de la Buena Muerte, sino que repitió el tema del primer sueño de san José.



Fig. 1. *El sueño de san José*, Francisco de Herrera el Mozo, 1660, Madrid. Museo del Prado, P008208.

Según el relato evangélico de Mateo, José tuvo hasta tres sueños, en los que un ángel se aparece y le comunica las órdenes divinas. En el primero de ellos, el ángel da fe de la naturaleza divina de la concepción de María y encomienda a José ponerle al niño el nombre de Jesús (Mt 1,18-21). En el segundo, avisa a José para que escape con su familia a Egipto

(Mt 2,13-15) y por último, le indica cuándo regresar a Israel (Mt 2,19-20). Posteriormente José volverá a recibir indicaciones para asentarse en Galilea en lugar de en Judea (Mt 2,22-23), aunque en esta ocasión no se menciona al ángel. Numerosos textos parabíblicos, místicos, hagiografías y meditaciones posteriores añadirán datos novedosos e información complementaria a estos episodios que influirán en la configuración visual de los tipos iconográficos correspondientes.

No es casualidad que Mateo eligiese este método para representar la comunicación directa entre Dios y José, ya que había sido utilizada asiduamente como medio de comunicación entre Dios y los hombres en el Antiguo Testamento, especialmente con los patriarcas (Abraham, José de Egipto o Jacob) así como profetas y otros personajes de importancia, como Job. Aparecen también en el Nuevo Testamento, aunque en menor medida y generalmente para transmitir órdenes concretas o dar indicaciones sobre el porvenir, protagonizados por José, los magos y la mujer de Pilato. Los sueños de José siguen siempre la misma estructura, y tras la aparición del ángel no solo se relata la ejecución de las órdenes divinas por parte de José sino que además se cita alguna profecía del Antiguo Testamento, como forma de evidenciar que la comunicación entre Dios y José sirve para cumplir las profecías de las Sagradas Escrituras (Stramare, 1971: 105-111).

EL PRIMER SUEÑO DE JOSÉ DE HERRERA EL MOZO

El tipo iconográfico del primer sueño de José es aquel protagonizado por el santo al que más importancia se le ha atribuido tradicionalmente. No es sólo el primero de los tipos iconográficos protagonizados por san José del que hay constancia, ya que nos han llegado por lo menos dos sarcófagos del siglo IV con relieves en los que se ha identificado este tipo (Lahelec, 2011: 16), sino que en él se concreta la visualidad del momento en que, según el relato evangélico, a José se le atribuyen las dos indicaciones divinas cuya obediencia fundamentará el desarrollo de una gran devoción por parte del pueblo cristiano.

Según el relato de Mateo, José decidió repudiar en secreto a María una vez que esta se había quedado encinta, cuando se aparece el ángel enviado por Dios y le dice: «José, hijo de David, no temas tomar contigo a María tu mujer porque lo engendrado en ella es del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, y tú le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados» (Mt 1,20-21).¹ Así quedan desde el primer momento establecidas por mandato divino las tareas que ha de cumplir José: ser esposo de María, es decir, aceptarla en su hogar, y ejercer de padre de Jesús poniéndole el nombre y por tanto otorgándole su apellido y lugar reconocido en la línea sucesoria real de la casa de David (Moreno Almárcegui, 2014: 267-268).

De hecho, serán los Padres de la Iglesia quienes señalen en primer lugar la naturaleza verdadera del matrimonio entre María y José, aunque no se diera una unión carnal sino virginal entre ellos, tal como defiende san Agustín (Oden, 2004: 48); y el verdadero ejercicio de la paternidad de José sobre Jesús, como afirma Juan Crisóstomo: «[...] todo te lo entrego a ti. Ponerle nombre al hijo. Tú, en efecto se lo pondrás. Porque si bien no lo has

1. *haec autem eo cogitante ecce angelus Domini in somnis apparuit ei dicens Ioseph fili David noli timere accipere Mariam coniugem tuam quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est pariet autem filium et vocabis nomen eius Iesum ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum.*

engendrado tú, tú harás con él las veces de padre. De ahí que, empezando por la imposición del nombre, yo te uno íntimamente con el que va a nacer» (*Chrys. Homilías sobre el Ev. de Mateo*, 4, 6; PG 57, 47).²

Desde su origen, el primer sueño de José sufrió numerosas variaciones, pero la presencia de las dos figuras protagonistas, el santo y el ángel, permanece inalterable. No obstante, el ángel sí variará en su forma, tamaño y edad, incluso en ocasiones en su identificación, y hay ejemplos en los que es el arcángel Gabriel el que da el mensaje a José, como en el Frontal de Altar de Santa María del Coll (s. XII, Museo de Arte Medieval, Vic) donde su nombre se identifica gracias a una inscripción. Por lo tanto el tipo iconográfico constituye una paradoja en sí mismo, ya que el espectador ve al mismo tiempo a aquel que sueña, José, y el contenido de su sueño, el ángel; pero deja abierta la posibilidad de que el ángel realmente se apareciera ante José mientras dormía. Más complejas serán aún las variaciones de este tipo donde aparezca la Virgen, pero no sólo aquellas en las que aparece en un espacio contiguo a donde tiene lugar la aparición del ángel, como representan varios autores como Philippe de Champaigne (1642, NG6276, The National Gallery, Londres), sino especialmente en las que forma parte de la visión de José, acompañando al ángel, como la *Anunciación a José en sueños* de Carlo Innocenzo Carlone (1696-1775, RP-P-OB-35.627, Rijksmuseum, Ámsterdam).

En el Siglo de Oro, este tipo iconográfico gozó de una gran popularidad, como parte de la repercusión en las artes visuales del gran desarrollo de la devoción a san José que inicia en el siglo XVI, gracias a los escritos de Jean Gerson o la *Summa de Donis Sancti Joseph* publicada en 1522 por Isidoro de Isonalo, y popularizada ya en el XVII mediante la expansión de obras en lengua vernácula, como el *Sumario de las Grandezas de san José* de Gracián y el efecto de la predicación en la religiosidad popular (Arriba Cantero, 2013a: 23). El advenimiento del nuevo culto al santo hizo necesario la creación de nuevas imágenes, de él mismo así como de la Sagrada Familia, donde se subrayaran sus virtudes, convirtiéndolo en el modelo a seguir como ideal masculino y poniendo en valor su actitud como marido solícito y padre cariñoso (Black, 2006: 16). De forma similar, en la literatura encontramos obras protagonizadas por el santo, como la famosa *Vida de San José* de Valdivieso, o *El mejor esposo* de Guillén de Castro.

Fue muy influyente el *Sueño de san José* de Francisco Pacheco (s. XVII, 0488, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) que él mismo utilizó como modelo en su *Arte de la Pintura* para establecer las recomendaciones generales a la hora de representar el primer sueño de san José. En este caso el santo se sienta en un exterior, dormido y recostado sobre el brazo derecho, junto a él están sus herramientas, su báculo para caminar y «una talega con ropa atada con una cuerda», detrás de él está el ángel, que le toca la cabeza (Pacheco, 2011: 602).

Herrera el Mozo siguió las instrucciones de Pacheco en el *Sueño de san José* de 1662 (iglesia de San Sebastián, Aldeavieja) al representar a san José dormido, en un entorno natural y con un paisaje al fondo, así como su sombrero y hatillo de viaje en el suelo, sobre el que descansa su vara. Además, apoya la cabeza en su mano derecha, gesto que expresa, junto a la boca entreabierta, la profundidad de su sueño (Schiller, 1971: 62), como es profundo el sueño de los Apóstoles en el Monte de los Olivos, así como la contemplación o la concentración (Klibansky; Panofsky y Saxl, 2012: 281). Este gesto es característico también de los sueños en los que interviene la voluntad divina, como el sueño en el que Dios sume a Adán en el momento de la Creación de Eva (Escalera Pérez, 2015: 1022-1023). Sobre él vuela el

2. Trad. esp. de BCPI, vol. 1a, p. 57. Lleva a BAC 141, 70.

ángel, sosteniendo el lirio blanco símbolo de la pureza de María y señalando la presencia de la paloma del Espíritu Santo, que aparece en el cielo en un rompimiento de gloria rodeado por nubes y querubines. La presencia de estos símbolos asociados a la Virgen y a la pureza, virtud que ambos esposos comparten, permiten identificar sin lugar a dudas esta imagen como el primero de los sueños de José.

La prevalencia de esta escena y su gran éxito, llevó a autores como Herrera el Mozo a representar en más de una ocasión este mismo tema. En el lienzo que ya había realizado anteriormente, en 1660 [fig. 1], san José duerme profundamente, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, recostado sobre un tronco seco, con la mano sosteniendo su cabeza, igual que en el caso anterior. El ángel toca su antebrazo y señala la paloma del Espíritu Santo que desciende del cielo. Aparecen a la izquierda unos querubines que portan atributos vinculados a la Virgen María, señal de su pureza, como los ramilletes de flores y la rama de azucenas, una corona, en referencia a su coronación como reina del Cielo, y un espejo, símbolo de castidad y expresión de la percepción de María como modelo femenino de virtudes. Junto al carpintero aparecen sus herramientas medidas en una cesta, entre las que destaca una sierra, y su vara. Herrera el Mozo consiguió dotar a la imagen de una atmósfera soporífera, acorde a la naturaleza del sueño, ya que representarlo en el exterior subrayó este carácter y añadió una nota innovadora respecto a la pintura madrileña realizada hasta entonces, permitiendo mostrar su habilidad técnica (Navarrete Prieto, 2023: 173-177). En este sentido Sullivan (1989: 33-34) compara esta obra con el *Sueño de Jacob* de Ribera [fig. 2]. Ambas escenas se sitúan al aire libre y presentan episodios bíblicos donde el protagonista duerme. En el caso de Ribera se trata de una composición calmada, caracterizada por colores terrosos, donde el elemento sobrenatural de la escalera celestial simplemente se sugiere al fondo. Por su parte, *El Sueño de San José* llama la atención por su composición dinámica y las vivas tonalidades de los colores, además de presentar su visión con gran definición, como una realidad material.

EL SUEÑO DE JACOB

Ribera eligió para su obra la composición tradicional del tipo iconográfico del sueño de Jacob, con la figura del patriarca recostada sobre una piedra y con la presencia de la escalera por la que descienden ángeles (Réau, 2007: 179) [fig. 2]. Jacob duerme tumbado en el suelo junto a un árbol, con el rostro apoyado contra la parte interior de su mano y tras él se entreve la escalera de luz por la que subirían y bajarían ángeles. La contextualización del episodio en un entorno natural es acorde con el relato del Génesis, ya que Jacob tiene el sueño mientras duerme en un descanso en su viaje entre Berseba y Jarán:

Llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal, y acostóse en aquel lugar. Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Y vio que Yahveh estaba sobre ella, y que le dijo: 'Yo soy Yahveh, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia' (Gen 28,11-13).³

3. *cumque venisset ad quendam locum et vellet in eo requiescere post solis occubitum tulit de lapidibus qui iacebant et subponens capiti suo dormivit in eodem loco viditque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum angelos*



Fig. 2. *El sueño de Jacob*, José de Ribera, 1639. Madrid, Museo del Prado, P001117.

Las primeras representaciones de este tipo iconográfico datan del siglo IV, como por ejemplo el Sueño de Jacob de la Catacumba de Vía Latina en Roma. Desde sus inicios, estas representaciones se han distinguido por su contenido cristológico, influenciado por las interpretaciones de los Padres de la Iglesia, que identificaron la escalera como un símbolo del Mesías o como la vía de acceso al Paraíso; lo que explica el origen de esta representación ligado a contextos funerarios (Doménech García, 2023: 102-103).

Aunque la presencia del protagonista y la escalera en el sueño de Jacob se mantendrá a lo largo de los siglos, se producirán diferentes variaciones en detalles menores, como el número de ángeles o la entidad de la escalera. En ocasiones un único ángel será suficiente para identificar el tipo, y la escalera mantendrá desde su origen la forma de una sencilla escala de mano, como se ve en el sueño de Jacob de un manuscrito del siglo XV conservado en la Biblioteca Nacional de España [fig. 3]. En representaciones posteriores la escalera se presentará como una construcción de mayor entidad, incluso de dimensiones monumentales. Por otro lado, en ocasiones Dios aparecerá en lo alto de la escalera, tal como relata el Génesis, como se ve en el *Sueño de Jacob* de Rafael en el Palacio Apostólico del Vaticano (1518-1519) en el que están presentes tanto la escalera monumental como Dios Padre en lo alto. Con el paso del tiempo, también se observan alteraciones en la apariencia y actitud de Jacob. A

quoque Dei ascendentes et descendentes per eam et Dominum innixum scalae dicentem sibi ego sum Dominus Deus Abraham patris tui et Deus Isaac terram in qua dormis tibi dabo et semini tuo.

partir del siglo XVI, es común verlo representado con vestimenta característica de un viajero o un pastor, como se aprecia en la obra de Ribera (Doménech García, 2023: 107).

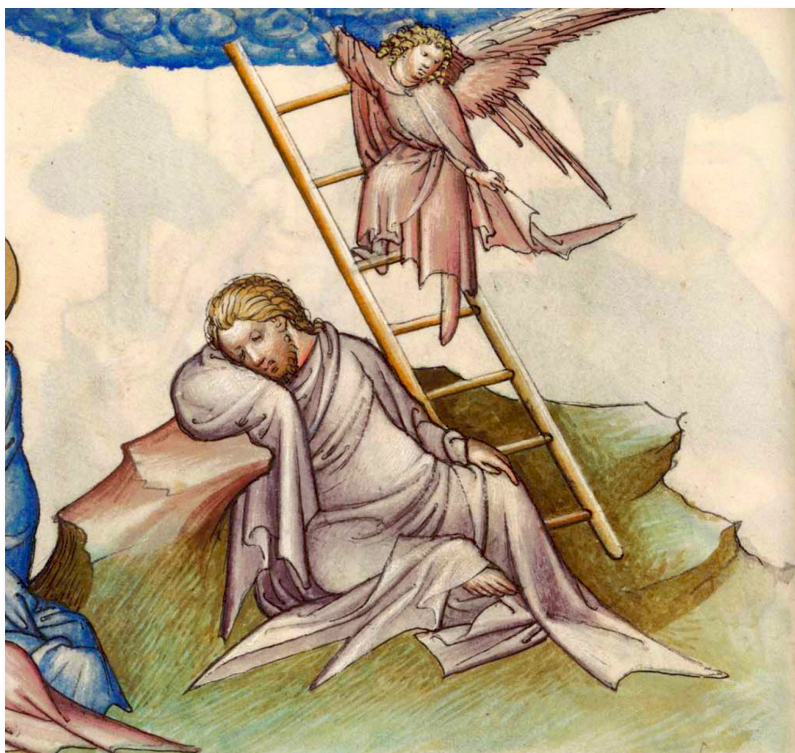


Fig. 3. El sueño de Jacob. *Speculum humanae salvationis*, 1432, Madrid. Biblioteca Nacional de España, Vitr. 25-7 (olim B. 19) fol. 32v. The Warburg Institute Iconographic Database <<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-favz>>.

De esta manera, se pone de manifiesto que, además de las innovaciones técnicas y compositivas introducidas por Ribera en su obra, la configuración del tipo iconográfico se mantiene arraigada en la tradición visual. A pesar de las adaptaciones en la representación de Jacob, como su atuendo de pastor o la indefinición de la escalera, la esencia simbólica de la escena se conserva, lo que refleja la continuidad y vigencia de los elementos fundamentales del tipo iconográfico a lo largo del tiempo. Esta amalgama entre la originalidad del artista y la permanencia de los motivos tradicionales enriquece tanto la interpretación de la obra como su significado dentro del contexto artístico y religioso de la época.

JOSÉ ABANDONA A MARÍA

De manera similar, en la tradición encontramos numerosos ejemplos del Sueño de José que transcurren en un exterior, normalmente campestre o rural, como se ve en las obras de Herrera el Mozo o en la predela del Altar de Lübeck del Maestro de 1518 (Staatgalerie,

Stuttgart), pero también hay ejemplos en los que el episodio sucede en un entorno urbano, como en el Libro de horas del Maestro de las *Getty Epistles* (1530-1535, M.452, fol. 39v., Morgan Library, Nueva York). No obstante, ni el relato evangélico ni las fuentes parabíblicas permiten deducir que el hecho transcurriese fuera de la casa donde vivían José y María. De hecho, al estar durmiendo, José podría encontrarse acostado, o al menos, en su casa, y no son pocos los ejemplos del Sueño de José donde aparece acompañado por el ángel en un lecho o en su taller, como se ha ejemplificado anteriormente.

En muchas ocasiones, cuando se presenta en un exterior, el sueño de san José va inmediatamente precedido del momento en que José descubre que María está encinta, y le palpa el vientre, o el momento en que la abandona, como en la ilustración de un manuscrito italiano de las *Meditationes Vitae Christi* de mediados del siglo XIV [fig. 4], donde María se queda en compañía de las doncellas que la acompañaron cuando se instaló en casa de José, según narra el Pseudo-Mateo (Santos Otero, 1993: 194).



Fig. 4. José abandona a María y el sueño de José. *Meditationes Vitae Christi*, ca. 1350, Indiana. Raclin Murphy Museum of Art, University of Notre Dame, Gift of Mrs. Ann McNear in memory of Mr. Everett C. McNear, 1985.025, fol. 12R.

Por su parte, el evangelio de Mateo explica como José decide repudiar a María en secreto tras descubrir su embarazo, porque era justo y no quería ponerla en peligro, pero parece que no tiene tiempo de hacerlo, ya que se presenta el ángel para detenerle (Mt 1,19-20).

El Protoevangelio de Santiago no aporta más detalles al respecto, únicamente la pesadumbre de José se dramatiza en mayor medida. En cambio, en el Pseudo-Mateo sí se añaden más datos sobre lo que implica la decisión de José más allá del repudio secreto de María: «Y, mientras decía estas cosas, pensaba en ocultarse y despacharla. Estaba ya determinado a levantarse de noche y huir a algún lugar desconocido, cuando se le apareció un ángel de Dios [...]» (Santos Otero, 1993: 197). A pesar de que según este relato José tampoco llega a marcharse, se enfatiza que decide huir de noche, es decir, emprender un viaje.

Otra fuente para la miniatura del manuscrito del Snite Museum of Art es el texto al que acompaña, las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* de san Buenaventura, pero sin embargo, no aporta ninguna novedad a lo ya establecido por las anteriores. Simplemente se indica que decide separarse de María en secreto porque dudaba de si habría cometido adulterio y que el ángel le dice que puede quedarse con ella, lo cual no implica necesariamente que José hubiese huido de casa:

[...] e mostravale la faccia turbata, e torcevale gli occhi, dubitando che non avesse commesso avolterio, e perciò pensava di partirsi da lei occultamente. [...] El Signore Iddio provide e mandò loro l'angelo suo, lo quale parlò in sogno a Giuseppe, e dissegli come la sposa sua avea conceputo per virtù di Spirito sancto, e dunque si stesse con lei sicuramente e allegramente (Gigli, 1847: 44-46).

Por consiguiente se puede deducir que la cultura visual a finales de la Edad Media (a partir del siglo XIV, según los ejemplos hallados), traslada a las imágenes la decisión de José de abandonar a María mediante la actitud del viaje ya que las fuentes no parecen indicar que efectivamente lo hiciese. En las imágenes vemos a José marchándose de casa o recibiendo el sueño del ángel tras haberse ido, cargado con su hatillo y sus herramientas y vestido con el hábito del viajero, con las prendas necesarias para emprender un camino, como el sombrero y la vara. *La Duda de José* del Maestro de Estrasburgo (1410-1420, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Estrasburgo) presenta a José preparado para irse cuando aparece el ángel (Foster, 1978: 267), ataviado como si fuese a emprender un viaje, con la capa, su cinturón ceñido y el bastón en la mano (Urbach, 1974: 243). En cambio, en la predela del retablo de santa Catalina de Alejandría de la Catedral de Tudela (siglo XV), tras el episodio de la duda de José, donde vemos al santo tocando el vientre hinchado de su prometida, aparece el sueño (Arriba Cantero, 2013b: 60). Este tiene lugar en un emplazamiento natural, con un fondo pedregoso y José, que además del nimbo porta un sombrero, el hatillo y su bastón, se gira hacia el ángel que ha aparecido tras él para detenerle, y le señala, con un gesto oratorio. En este segundo ejemplo la decisión de José se traslada a la visualidad de una manera más explícita, similar a la de la miniatura italiana del XIV. Esta composición tendrá éxito y la representación del sueño de José como interrupción de un viaje que el santo habría emprendido en secreto para abandonar a María se convertirá en parte de la tradición visual occidental. Es decir, esta variación del tipo iconográfico del primer sueño de José será bastante común. Sin embargo, mientras que en los siglos XIV y XV no será raro encontrar a José despierto en diálogo con el ángel, en siglos posteriores gozará de una mayor popularidad el san José dormido, como en el caso de Herrera el Mozo, donde también están presentes la indumentaria y enseres propios de un carpintero peregrino.

Igual que en la cultura visual la decisión de José narrada por las fuentes se convierte en la representación de José en acción, algo similar sucede con la literatura y los dramas litúrgicos. Estos teatros religiosos medievales expandieron ideas sobre san José que se fueron generalizando, a veces ridiculizándolo, pero otras dándole un gran protagonismo y subrayando sus virtudes (Williams, 2019: 25). Este tipo de espectáculos tendrá además una gran

influencia sobre las imágenes artísticas coetáneas. Por ejemplo, la actitud de José abandonando a María y emprendiendo un viaje se encuentra relatada en *Le Mystère de la Passion d'Arras*, escrito entre 1415 y 1440 y atribuido a Eustache Mercadé. En este drama litúrgico san José aparece únicamente en uno de los cuatro días que duraba pero su personaje tiene una gran fuerza y protagonismo. Parece que el drama tuvo una influencia limitada al norte de Francia, pero sin embargo de él derivan gran parte de los teatros de la Pasión de los siglos XV y XVI (Foster, 1978: 46-47). Según esta obra, en un primer momento, cuando José descubre que María está encinta decide abandonarla para evitarle el castigo por haber cometido adulterio, ya que se sabía que él no es el padre de la criatura y se siente obligado a marcharse:

M'espeuse et amie est ençainte ! / Il m'en fault aler, c'est constraincte, / Car tout le monde scaroit bien / S'elle a enfant qu'il n'est point mien. [...] Or sera m'espeuse accusée / De ce criesme qui est molt grant. / Se m'en iray tout maintenant, / Car point ne vouldroie veir / A ma femme la mort sentir. / Je m'en iray par ceste voye, / Dieu par sa grace me convoye ! (Mercadé, 1891: 15).

Tras la marcha de José, María ora a Dios, ya que sospecha que su esposo la ha abandonado porque ha descubierto que está embarazada y le pide que le haga regresar. En este punto Dios aparece como un personaje más en la obra y manda al arcángel Gabriel a disipar las dudas de José, que se ha marchado de casa, y le inste a regresar junto a su esposa:

Gabriel, enfant et amy, / Vaten la jus d'entente lie / A Joseph l'espeux de Maric, / Car il est en doubte moult grant / De ce qu'elle a conçu enfant, / Et de fait il s'en cit alé. / O Va, se lui dis que c'est mon gré, / Qu'il s'en retourne avec la dame / Qui est sainte de corps et d'ame, / Et l'enfant qu'en elle a perçut / Est du Saint Esperit conçu. / Or va tost, je le te commande (Mercadé, 1891: 16).

Tras recibir el mensaje del ángel, José regresa junto a María y le pide perdón, a lo que ella le responde, perdonándole, que se alegra mucho de que haya vuelto a casa. Esta tendencia se mantendrá a lo largo del tiempo, de forma que en siglo XVII encontramos la misma idea en autos sacramentales y en obras literarias. Por ejemplo, en su poema *Los celos de san José*, Lope de Vega no se detiene a relatar el episodio de la partida y el retorno de José, pero parece darlo por supuesto al explicar cómo vuelve con su esposa: «Mira José su hermosura / y vergüenza sacrosanta / y admirado y pensativo / se determina a dejarla. / Mas advirtiéndole en sueños / el ángel, que es obra sacra / del Espíritu divino, / despierta, y vuelve a buscarla» (Pemán y Herrero García, 1944: 458).

De esta manera, se puede inferir con alta probabilidad que la literatura y los dramas litúrgicos no solo se nutrieron de la misma influencia sociocultural que las obras visuales, sino que también ejercieron una influencia directa sobre estas últimas. Por lo tanto, es factible que las imágenes que retratan a José recibiendo al ángel en medio de un camino se originen en escenas similares representadas durante las festividades de Navidad y Pascua. Es decir, existe una conexión profunda entre los relatos literarios, los dramas litúrgicos y las representaciones visuales, todos ellos influenciándose mutuamente y contribuyendo a la riqueza del imaginario cultural.

CONCLUSIÓN: UN PARALELISMO ENTRE JACOB Y JOSÉ

Es evidente el paralelo compositivo y técnico entre el *Sueño de Jacob* de Ribera y *El sueño de San José* de Herrera el Mozo, ya que son obras pertenecientes al mismo foco de creación artística, son cercanos en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, la proximidad de los personajes protagonistas y los relatos bíblicos en los que se basan justifican también las similitudes en la configuración de ambos tipos iconográficos.

Como se ha mencionado con anterioridad, ambos tipos se originan en el primer arte cristiano, y las representaciones más antiguas que nos han llegado datan del siglo IV. Los ejemplos mencionados del sueño de Jacob en la catacumba y el sueño de José representado en sarcófagos pertenecen ambos a contextos funerarios porque ya entonces se les otorgaba a ambas escenas un carácter salvífico. La escalera de Jacob se convierte en una vía de ascesis al Cielo gracias a la intervención del Mesías y durante el sueño de José se revela el fin último del nacimiento de Jesús, el perdón de los pecados (Mt 1,21). Que esta consideración se hubiera mantenido en el tiempo respaldaría la elección del sueño de José como tema principal para el lienzo titular realizado por Herrera el Mozo en 1662 de la capilla funeraria de San Sebastián de Aldeavieja.

Por otra parte, ambos personajes pertenecen a la línea de patriarcas del pueblo de Israel. Jacob es sin duda el último de los grandes patriarcas de la historia sagrada, nieto de Abraham y punto de origen de las doce tribus, se erige como un pilar fundamental del Antiguo Testamento. En cambio, el culto a san José es propio del cristianismo y fue enaltecido como uno de los patriarcas de forma tardía; no obstante, en el momento en que se le identifica como tal se le asocia el mayor de los honores posibles. José es mencionado en los escritos de los Padres de la Iglesia en relación con los patriarcas, ya que forma parte de las tipologías del Antiguo Testamento. Aunque Bernardo de Claraval y posteriormente Isidoro de Isolano reconocieron su posición junto al resto de patriarcas veterotestamentarios, ya Orígenes y Cesáreo de Arlés habrían establecido relaciones tipológicas entre José y Jacob (Bertrand, 1966: 185). Ambos padres comentan el pasaje del Génesis en el que José de Egipto sueña cómo el sol, la luna y once estrellas se postraban ante él y Jacob le pregunta, «¿Es que yo y tu madre y tus hermanos vamos a postrarnos por tierra ante ti?» (Gen 37,10),⁴ y señalan que es una referencia a san José, María y los apóstoles postrándose ante Cristo tras la resurrección (Orígenes, *Adnotationes in Genesim* 37, 10; PG 17, 15 / CAES. AREL. *serm.* 89, 4). Así, existe un paralelo entre Jacob, padre de José de Egipto que es tipo de Cristo, y san José, padre del verdadero Cristo. Además, igual que Jacob, a José le fue concedido el don de recibir el nombre por determinación divina (Isolano, 1953: 374).

Por otro lado, Jacob y José tienen el mismo tipo de sueño. Mientras duermen profundamente reciben un mensaje celestial, es decir, sus sueños son inspirados por la divinidad. Esto comporta un gran honor a ambos personajes, ambos son dignos de recibir anuncios gloriosos, porque comparten estatus. José, como último patriarca del pueblo de Israel, es el más grande de todos ellos, el que más honores ha recibido, ya que en él se han cumplido las promesas hechas por Dios a todos sus predecesores, es él quien ha sido testigo del nacimiento virginal del Mesías, como señalaba Fray Pedro de Juan Olivi (Wilson, 2001: 47). El primero de sus sueños cobra así un sentido completo a la hora de configurar el punto clave

4. *quod cum patri suo et fratribus rettulisset increpavit eum pater et dixit quid sibi vult hoc somnium quod vidisti num ego mater tua et fratres adorabimus te super terram.*

de la devoción al santo, ya que se trata de una verdadera «anunciación a José» donde el ángel le revela el misterio de la venida de Cristo (Foster, 1978: 91-92).

Herrera el Mozo tiene varias opciones a la hora de elegir una configuración visual tradicional para el sueño de José. Tanto en la obra de 1660 como en la de 1662 se contextualiza la acción en un exterior natural, siguiendo un esquema compositivo codificado en la tradición cultural propia del episodio del sueño de José, igual que hicieron otros artistas, como Pacheco. Este se puede representar en un exterior no porque así se estipule en las fuentes sino porque es la forma en la que se ha configurado visualmente el significado y las implicaciones de las acciones de José narradas en ellas, además de recibir la influencia directa del teatro, que se habría apropiado de esta puesta en escena para la decisión de José de abandonar a María interrumpida por el ángel. No obstante, el ejemplo de 1660 se acerca mucho más al Jacob de Ribera, quien se limitó a seguir la configuración visual tradicional del tipo iconográfico del sueño de Jacob. Esta elección no radica solo en una voluntad estética y técnica sino que se adecúa a la correspondencia simbólica entre ambos personajes y subraya el sentido cristológico y tipológico que une ambos episodios bíblicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriba Cantero, S. [2013a]. *Arte e iconografía de san José en España*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Arriba Cantero, S. [2013b]. «San José», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V(10), 57-76.
- Bertrand, G. M. [1966]. *Saint Joseph dans les écrits des pères: de saint Justin à saint Pierre Chrysologue: analyse des textes et synthèse doctrinale*, Paris, Fides.
- Black, C. V. [2006]. *Creating the Cult of St. Joseph*, Princeton, Princeton University Press.
- Doménech García, S. [2023]. «El sueño de Jacob en Betel», en R. García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: Antigua Alianza II. El pueblo de Israel*, Madrid, Encuentro, vol. VIII, 100-118.
- Escalera Pérez, R. [2015]. «Creación del género humano y disposición del Edén», en R. García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: La Visualidad del Logos*, Madrid, Encuentro, vol. I, 982-1059.
- Foster, M. B. [1978]. *The iconography of St. Joseph in Netherlandish art: 1400-1550*, University of Kansas, PH.D.
- Gigli, O. (ed.) [1847]. *Le Meditazioni di S. Bonaventura sulla vita di Gesù Cristo*, Roma, Società Editrice Romana.
- Isonalo, I. [1953]. «Suma de los Dones de San José», en B. Llamera, *Teología de San José*, Madrid: La Editorial Católica.
- Klibansky, R.; Panofsky, E. y Saxl, F. [2012]. *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial.
- Lahellec, E. [2011]. «D'Anicium à Rome, l'étude d'un sarcophage paléochrétien», *Cahiers de la Haute-Loire: revue d'études locales*, 9-17.
- Mercadé, E. [1891]. *Le mystère de la Passion: texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, Richard, J.M. (ed.), Société du Pas-de-Calais.
- Moreno Almárcegui, A. [2014]. «La devoción a san José ¿un nuevo modelo de virilidad? El caso de España. Siglos XV al XVIII», *Cauriensia*, 9, 245-285.

- Navarrete Prieto, B. (ed.) [2023]. *Herrera el Mozo y el Barroco total*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Oden, T. C. (ed.) [2004]. *La Biblia Comentada por los padres de la Iglesia. Evangelio según san Mateo (1-13)*, Madrid, Ciudad Nueva.
- Pacheco, F. [2011]. *Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra.
- Pemán, J. M. y Herrero García, M. [1944]. *Suma Poética*, Madrid, BAC.
- Réau, L. [2007]. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, vol. I.
- Santos Otero A. [1993]. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, BAC.
- Schiller, G. [1971]. *Iconography of Christian Art*, London, Lund Humphries, vol. I.
- Stramare, T. [1971]. «I sogni di S. Giuseppe», *Estudios Josefinos*, 49-50, 104-122.
- Sullivan, E. J. [1989]. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea.
- Urbach, Z. [1974]. «'Dominus possedit me...' (Prov. 8, 22) Beitrag zur ikonographie des Josephszweifels», *Acta Historiae Artium*, 20, 199-266.
- Williams, A. L. [2019]. *Satire, Veneration and St. Joseph in Art, c. 1300-1550*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Wilson, C. C. [2001]. *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art*, Philadelphia, Saint Joseph University Press.

