



Bibliographica

ISSN: 2683-2232

ISSN: 2594-178X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Bibliográficas

Calvo Portela, Juan Isaac

El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas

Bibliographica, vol. 2, núm. 1, 2019, pp. 12-40

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas

DOI: <https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2019.1.24>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=688172131002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

bibliographica



vol. 2, núm. 1
primer semestre 2019

ISSN 2594-178X

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen	Durante la segunda mitad del siglo XVIII, en la ciudad de Puebla de los Ángeles desarrolló su actividad artística José de Nava, uno de los grabadores novohispanos más importantes de toda la centuria y de quien –como ocurre con otros artistas gráficos del virreinato– aún no se ha abordado el análisis sistemático de su obra. Este artículo estudia algunas de las estampas religiosas que elaboró, a finales del siglo XVIII, para los dos principales talleres tipográficos de Puebla: el del Seminario Palafoxiano y el de Pedro de la Rosa.
Palabras clave	José de Nava; Puebla de los Ángeles; siglo XVIII; estampas; Barroco; Neoclasicismo.
Abstract	During the second half of the 18 th Century, in the city of Puebla de los Ángeles, José de Nava, one of New Spain's most important engravers of the entire century, and whose work has not been systematically studied –as has been the case with other graphic artists of the viceregal period–, developed his artistic activity. This article analyzes some of the religious prints that he made, in the late 18 th Century, for the two main typography workshops of Puebla: the one owned by the Palafoxian Seminary and the one by Pedro de la Rosa.
Keywords	José de Nava; Puebla de los Ángeles; 18 th Century; engravings; Baroque; Neoclassicism.

Introducción

Por desgracia, el estudio del arte gráfico producido en el virreinato de Nueva España –desde la Conquista hasta la Independencia de México– ha pasado desapercibido para los investigadores, salvo por algunos estudios ya clásicos como los de Manuel Romero de Terreros (1948), Francisco Pérez Salazar (1990), Eduardo Báez Macías (1986: 182-197) y José Rogelio Ruiz Gomar (1986: 64-75), además de los recientes trabajos de Kelly Donahue-Wallace, quien se ha centrado en el estudio del arte gráfico en la capital virreinal (2000).¹ De ahí la importancia de continuar indagando sobre los distintos talleres y artistas gráficos que trabajaron en los grandes centros de producción novohispanos, principalmente México y Puebla de los Ángeles, a lo largo de estas centurias.

En este artículo² nos vamos a aproximar a la obra del grabador poblano más destacado de todo el periodo colonial, José de Nava.³ Al igual que sucedió en la capital virreinal, en Puebla el desarrollo del grabado va a estar estrechamente unido al progreso de la imprenta, cuya fundación allí tuvo lugar en la década de 1640, siendo la segunda ciudad de Nueva España y la tercera del Nuevo Mundo que contó con un establecimiento tipográfico, tras México y Lima.⁴

Las estampas que ilustraron los primeros impresos poblanos fueron hechas sobre tacos de madera por medio de la entalladura, como la dedicada a santa Inés de Montepulciano que ilustra el libro de Juan Escamilla, *La Cordera del Cielo: vida y milagros de Santa Ynes de Monte Policiano: del sagrado instituto y Hábito del gran patriarcha Santo Domingo*, impreso en 1657 por la viuda de Juan de Borja y Gandía.⁵ Este procedimiento tenía unas claras limitaciones técnicas para captar la perspectiva y tridimensionalidad, debido a la dificultad para plasmar las gradaciones tonales.⁶

¹ La consulta de la tesis doctoral de Kelly Donahue-Wallace ha sido posible gracias a la doctora Clara Bargellini Cioni, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

² El autor es de nacionalidad española y fue becario (septiembre de 2016-agosto de 2017) del programa de posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

³ Manuel Romero de Terreros, *Los grabadores en México durante la época colonial* (México: Antigua Imprenta de Murguía, 1917), 19.

⁴ Sobre la imprenta en Puebla resulta fundamental el reciente trabajo de Marina Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014).

⁵ Biblioteca Nacional de México (BNM), Fondo Reservado, RSM 1657 P6ESC.

⁶ Javier Blas Benito et al., "Praxis de la mimesis. Método para grabar en dulce", en *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011), 41.

Frente a estas trabas del grabado sobre madera, el grabado en una matriz de cobre permitía captar la tridimensionalidad, gracias a la versatilidad de la talla dulce. En sentido estricto la talla dulce no es una técnica, sino una estructura del lenguaje característica del grabado en metal. Surge de la combinación de dos procedimientos calcográficos, el aguafuerte y el buril, articulados según un método estandarizado de trazar las líneas.⁷ El primer grabador en cobre establecido en Puebla del que se tiene noticia fue Miguel Amat, que trabajó a finales de la centuria⁸ y a quien debemos el escudo del obispo poblano Manuel Fernández de la Santa Cruz que adorna el *Panegyrico Funeral de la vida en la muerte de el Illmo. y Excmo. Señor Doct. D. Manuel Fernandez de Santa Cruz Obispo de la Puebla de los Angeles en la Nueva España*, impreso en 1699.⁹ A pesar de ello, durante las primeras décadas del siglo XVIII siguió predominando la entalladura, que nunca llegó a desaparecer, produciéndose una convivencia de ambos procedimientos; al respecto, puede servirnos de ejemplo la imagen de la Asunción de la Virgen que ilustra el libro de Vicente Negri, *Clamores y llantos del hijo pródigo o afectos de un alma penitente y convertida a Dios*, impreso en 1778.¹⁰

Los datos biográficos que se poseen sobre José de Nava son muy escasos, Romero de Terreros y Pérez Salazar consideran que nació hacia el año 1735, aunque no aportan ninguna documentación que confirme esta fecha.¹¹ Su carrera fue muy longeva, pues su obra más antigua conocida es un retrato de sor María de Jesús que hizo a raíz del inicio de su proceso de beatificación, fechado en 1754. Nava falleció en 1817, como lo demuestra el acta de defunción dada a conocer por Pérez Salazar.¹²

Al igual que algunos de sus colegas, firma sus obras generalmente con la fórmula "I<ose>phus Nava sc<alptor> / Angelopoli", lo cual nos indica su propia conciencia como artista grabador y su origen angelopolitano. Sin embargo, en una de las estampas a la que nos referiremos más adelante firma no sólo como grabador sino como editor, y esto nos lleva a pensar que no fue un mero abridor de láminas, sino un impresor de estampas, entendiendo por tal al em-

⁷ *Ibid.*

⁸ Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990), 15.

⁹ Biblioteca Nacional de España (BNE), Salón General, 3/11395.

¹⁰ BNM, Fondo Reservado, RSM 1778 P6NEG.

¹¹ Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España* (México: Ediciones de Arte Mexicano, 1948), 510; Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla...*, 41.

¹² Pérez Salazar, *ibid.*

presario que controlaba todo el proceso de producción de las mismas.¹³ Nos encontramos ante un artista sumamente polifacético, en primer lugar porque su producción incluye tanto estampas profanas como el mapa de Nueva España dedicado al virrey Agustín de Ahumada y Villalón, fechado en 1755,¹⁴ o las dos estampas del *Mapa de la suntuosa biblioteca del insigne Seminario Palafoxiano*, de 1773, basadas en diseños del pintor poblano Miguel Jerónimo Zendejas.¹⁵ Sobre todo destacó el gran número de estampas religiosas que hizo a lo largo de su carrera, algunas de las cuales vamos a estudiar en este artículo.

Pérez Salazar considera que en la obra de Nava no se percibe una gran evolución,¹⁶ sin embargo, en las estampas que vamos a estudiar apreciamos cómo se produce una transformación estilística que va del barroco y rococó hasta el neoclasicismo, adaptándose a los cambios de gusto en la propia sociedad novohispana. También se advierte el progreso de su técnica para abrir las planchas de cobre. Por otro lado, tenemos que resaltar el hecho de que muchas de sus estampas estuvieron destinadas a ilustrar los libros impresos por las dos principales imprentas poblanas de la segunda mitad del siglo XVIII, la del Real Seminario Palafoxiano y la de Pedro de la Rosa, aunque desconocemos qué tipo de relación estableció con dichas empresas, algo que –como señala Donahue-Wallace– es extensible a todos los impresores de estampas novohispanos.¹⁷

Algunas estampas religiosas de José de Nava

La primera estampa de José de Nava a la que nos referiremos ilustra el libro *Prima Oratio habita in Regio ac Pontificio Angelopolitano Seminario Sanct. Apost. Petri & Joann. In laudem angelici doctoris D. Thomae Aquinatis*, del padre Gregorio Alfonso Villagómez y Lorenzana (Figura 1).¹⁸

¹³ Kelly Donahue-Wallace, “Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2001), 291.

¹⁴ Real Academia de la Historia (Madrid, España), C-011-004-05.

¹⁵ John Carter Brown Library (Providence, Rhode Island, EUA) OVERSIZE Me850.n322m. Sobre las mismas ver el trabajo de Kelly Donahue-Wallace, “Los grabados de la biblioteca palafoxiana en la Ilustración”, 355-376, comp. de Marina Garone Gravier, en *Miradas a la cultura del libro en Puebla. Bibliotecas, tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial* (México: BNM / Conaculta, 2012).

¹⁶ Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla...*, 39.

¹⁷ Donahue-Wallace, “Nuevas aportaciones...”, 295.

¹⁸ BNE, Sala Cervantes, VC/2545/33.

Como se indica en la portada, la publicación de este libro estuvo vinculada al obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero (1765-1773), nombrado posteriormente arzobispo de Valencia. Este prelado fue uno de los defensores más acérrimos de la política regalista de Carlos III en el virreinato; bajo su mandato se expulsó a los jesuitas de la diócesis de Puebla y participó activamente en el IV Concilio de México (1771), en el cual fueron defendidas las tesis regalistas que tenían como fin mantener el derecho del Patronato Regio sobre las diócesis novohispanas. Los decretos de dicho concilio no llegaron a ser publicados, aunque él sí los aplicó, en gran medida, en la diócesis poblana. Al mismo tiempo, impulsó la devoción al antiguo obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, promoviendo su elevación a los altares. Imbuido por el pensamiento ilustrado de su época, decidió llevar a cabo una reforma educativa en Puebla, con el apoyo de José Pérez Calama, a quien nombró rector, catedrático y regente de estudios del Real y Pontificio Colegio Seminario, que denominaron Seminario Palafoxiano.¹⁹ En esta institución trató de darse mayor relevancia a la enseñanza de la doctrina agustiniana y tomista, en la que podemos enmarcar este impreso.

Como parte de su proyecto educativo, convirtió las antiguas imprentas de los colegios jesuíticos de San Juan, San Pedro y San Pablo de Puebla en la Imprenta del Real y Pontificio Seminario Palafoxiano,²⁰ de la cual salieron varios de los libros que vamos a estudiar. Vinculada con su reforma educativa y a la promoción que hizo del obispo Palafox, mandó construir la actual Biblioteca Palafoxiana e incorporó a la misma los fondos de las antiguas bibliotecas de los colegios jesuíticos y algunos de su propiedad.²¹

¹⁹ Salvador Andrés Ordax, "Un coetáneo de Lorenzana: preocupación artística y patrimonial de don Francisco Fabián y Fuero, colegial del Santa Cruz y prelado en Puebla de los Ángeles y Valencia", coord. de Jesús Paniagua Pérez, en *España y América, entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804), II Centenario de la muerte del cardenal Lorenzana* (León: Universidad de León, 2005), 310.

²⁰ Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla...*, 400.

²¹ Andrés Ordax, "Un coetáneo de Lorenzana...", 312.



Figura 1. José de Nava, “Triunfo de santo Tomás de Aquino como defensor de la Eucaristía”, en Gregorio Alfonso Villagómez y Lorenzana, *Prima Oratio habita in Regio ac Pontificio Angelo-politano Seminario Sanct. Apost. Petri & Joann. In laudem angelici doctoris D. Thomae Aquinatis, quam vespere die VII. Martii Anno Domini M. DCC. LXX* (Puebla de los Ángeles, 1767-1770). BNE, Sala Cervantes. Talla dulce.

Esta estampa precede al folio de la portada, y está firmada y fechada por José de Nava en la parte inferior (*Jph. Nava sc / Colegio Real de S. Juan / Anglpli a. 1767*); entonces, se aprecia una diferencia entre la fecha que aparece en la portada tipográfica y la de la estampa. Es importante resaltar que la firma va acompañada por el pie de imprenta del Real Colegio de San Juan, formado tras la expulsión de los jesuitas, en 1767, y antes de que Pedro Gil de Ariza comprase las antiguas imprentas jesuíticas en 1768, en nombre de su patrón, el obispo Francisco Fabián y Fuero.²² En la parte superior, a modo de título, tiene esta leyenda latina: “Divus THOMAS Doctor Angelicus, Cōmunis Eucharisticus” (Divino Tomás Doctor Angélico, Comunió Eucarística), la cual alude al santo dominico no sólo con sus atributos tradicionales (angélico y universal), sino como campeón de la Eucaristía, título generalmente reservado a san Juan Crisóstomo.

El motivo es el Triunfo de santo Tomás de Aquino como defensor de la Eucaristía, sobre un carro tirado por las figuras del Tetramorfos y derrotando a los herejes. Uno de los antecedentes más importantes de esta composición fueron

²² Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla...*, 390-391.

los Triunfos que Rubens diseñó para la serie de tapices de las Descalzas Reales de Madrid. Aunque el origen de este motivo se remonta a la antigüedad romana, con las entradas triunfales de los generales a Roma, posteriormente fue retomado durante el Renacimiento –tanto en la literatura como en las artes plásticas–, en un primer momento en Italia y después en Alemania y Flandes.

El arte de la estampa va a tener gran importancia en el desarrollo de estos motivos, pueden servirnos de ejemplo el famoso *Triunfo del Emperador Maximiliano*, en el que trabajaron diversos artistas alemanes, o el *Triunfo de los Tres Estados unidos por la Caridad y Los oficios del Orden Eclesiástico*, de Marten de Vos. Sin lugar a dudas fueron los Triunfos de la serie de tapices de la Eucaristía que Rubens diseñó para el convento madrileño de las Descalzas Reales, entre 1625 y 1627, los que tuvieron mayor impacto, gracias a las estampas abiertas por Bolswert y Lauwers, por encargo del propio Rubens, y a las copias que se hicieron.

El modelo rubensiano tuvo un gran eco a partir de la segunda mitad del siglo XVII en el virreinato, fue copiado fielmente por Pedro Ramírez Contreras hacia 1673,²³ mientras que otros artistas novohispanos le introdujeron variaciones, como hizo Baltasar Echave Rioja en la pintura de la catedral de Puebla (1675), o Cristóbal de Villalpando en la de la sacristía de la catedral en Ciudad de México, el *Triunfo de nuestro padre San Pedro* (1685-1688)²⁴ y en el *Triunfo de la Iglesia*, del museo regional de Guadalajara (1680-1689),²⁵ o la pintura anónima del primer tercio del siglo XVIII, de la sacristía de la catedral de Oaxaca.

El carro tiene una rica decoración de rocallas de gran carnosidad, muy del gusto rococó imperante en el ámbito poblano durante esa década. El santo está sentado en la parte trasera del mismo; se le representa de tres cuartos hacia la derecha, vestido con el hábito blanco de los dominicos, con una esclavina negra con capuchón y una capa del mismo color. Del cuello le pende una

²³ Helga von Kügelgen, “La pintura de los Reinos y Rubens”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 3 (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2009), 1050.

²⁴ Clara Bargellini Cioni, “Sacristía de la Catedral de México”, en *Cristóbal de Villalpando. Ca. 1649-1714. Catálogo razonado* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex / UNAM, IIE, 1997), 208; Nelly Sigaut, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, Primer Seminario de Pintura Virreinal, ed. de María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex / UNAM, IIE, 2004), 232-245; Kügelgen, “La pintura de los Reinos y Rubens”, 1055.

²⁵ Kügelgen, *ibid.*

cadena con un sol a la altura del pecho, que es uno de sus símbolos parlantes más comunes, como señala Juan Interián de Ayala.²⁶

En su mano izquierda sostiene una custodia de marcado gusto rococó, en cuyo viril está la forma rodeada de resplandores. Representar a este santo dominico con la custodia va a ser muy frecuente desde mediados del siglo XVI, pues se le vinculó con la defensa del Sacramento, debido a que era considerado el autor del oficio litúrgico de la fiesta del Corpus Christi, que recibió un importantísimo impulso en el Concilio Tridentino; concretamente, se trató la importancia de dicha fiesta en el Capítulo V del Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía.²⁷ Este papel de defensor de la Eucaristía va a verse potenciado por la trascendencia del fresco de Rafael la *Disputa del Sacramento* en las Estancias Vaticanas.²⁸

En la otra mano sostiene la pluma, alusiva a los innumerables tratados teológicos que escribió, los cuales fundamentarán gran parte de la teología católica postridentina. Revoloteando sobre uno de sus hombros está la paloma del Espíritu Santo, envuelta en un halo luminoso y de cuyo pico salen unos rayos que inciden en el oído del santo, para hacer hincapié en cómo sus escritos fueron inspirados por Dios. Entre las rocallas del carro hay cuatro libros –quizá los escritos por el santo–, en cuyos lomos leemos esta inscripción: “Haec via ducit / ad vitam & non de-clinatur ab eam / que ad dexteram / nec ad sinistram” (Este camino conduce a la vida y nada apartará de aquel ni a derecha, ni a izquierda).

Sentado delante de él hay un ángel niño con un libro sobre el que está el bonete de doctor de la Iglesia del santo. La presencia de un ángel niño conduciendo el carro la encontramos en el tapiz del *Triunfo de la Iglesia*, diseñado por Rubens para las Descalzas Reales, así como en la pintura de Villalpando, en el Museo Regional de Guadalajara. El carro es tirado por tres de las figuras del Tetramorfos, el león, el buey y el águila; quizá el ángel niño que conduce esta carroza podría representar la cuarta figura. Esta solución pudo inspirarse en algunos modelos europeos, como el dibujo de Stradanus del *Triunfo de las Sagradas Escrituras y la Iglesia*, o el lienzo del *Triunfo de la Fe y la Caridad*, de Otto

²⁶ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782), 127.

²⁷ Iglesia católica, *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. de Ignacio López de Ayala (París: Librería de Rosa y Bouret, 1857), 128-129.

²⁸ John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth* (Nieuwkoop; Leiden: B. de Graff / A. W. Stijhoff, 1974), 160.

Vaenius, conservado en Bamberg. Entre el ángel niño y el águila se despliega una leyenda latina que reza: “Rigans Montes de superioribus suis, de fructu operum / tuorum sa-tia-bitur Terra” (Riega desde su aposento la montaña más alta, del fruto de tus obras se sacia la Tierra. Salmo 104, 13), una referencia a los frutos que manan de la teología tomista, fundamentada en la Eucaristía.

Bajo las ruedas del carro y las patas de las figuras del Tetramorfos se disponen unas sierpes con los rostros de los herejes, aunque no puede distinguirse si se trata de varias serpientes o de un único ser monstruoso con varias cabezas, a modo de hidra. Esta solución parece inspirarse en los tapices diseñados por Rubens para las Descalzas Reales de Madrid, principalmente en el del *Triunfo de la Iglesia* y el del *Triunfo de la Verdad*; del primero tomaría la idea del carro aplastando a las figuras y del segundo la representación de los herejes. Junto a la rueda de mayor tamaño del extremo izquierdo hay una inscripción que dice: “Super Aspidem et Basiliscum ambulabis” (Caminarás sobre la víbora y el Basilisco. Salmo 91, 13), que haría hincapié en la victoria de este carro eucarístico sobre estos símbolos, identificados con los herejes.

En el extremo de la izquierda hay una cabeza que tiene ciertas semejanzas con los retratos de Martín Lutero, la única que identificamos con un personaje concreto. Por su boca vomita un caudal, quizá como símbolo de las herejías que extendió y lo cual permitiría identificarlo con el dragón apocalíptico que en la persecución de la mujer vomita un río (Apocalipsis 12, 15), va acompañado de una leyenda que dice: “Luthere, usque ad eo tibi Thomas parvipendendus erit?”, (¿Lutero, hasta dónde para ti deberá ser despreciado Tomás?), en referencia a cómo la teología tomista fue vilipendiada por Lutero. Otro de los rostros de los herejes está vuelto hacia arriba y abre horriblemente su boca, de la que sale una extensa lengua. Junto a él hay otra cabecita con la boca muy abierta. Bajo una de las patas del león vemos la cabeza de una serpiente con una larga lengua terminada en punta, que podría identificarse con el demonio. Debajo de esta misma figura hay otro hereje con la boca muy abierta y los cabellos alborotados. En el extremo inferior de la derecha, bajo una de las rocallas, leemos este lema latino: “Tolle Thomam et dissipabo Ecclesiam” (Levanta Tomás y extiende la Iglesia).

En esta estampa apreciamos la influencia del estilo rococó, que se extendió gracias a las estampas procedentes de Europa, sobre todo las de los hermanos Klauber, que tuvieron mucha fama en el virreinato. Desde el punto de vista técnico, José de Nava demuestra un gran manejo de la talla dulce, considerando que no es un simple procedimiento o técnica gráfica sino que –como ha señalado Javier Blas Benito– se trata de un complejo lenguaje visual que surge al combi-

nar las diversas técnicas del grabado calcográfico, principalmente el aguafuerte y los buriles, y un método normalizado para el trazado de líneas, que caracterizó el arte gráfico entre los siglos XVI y XVIII.²⁹ También apreciamos su gran habilidad de dibujante, como han señalado varios autores.³⁰ Por desgracia, desconocemos con quién se pudo formar como dibujante y en el uso de la talla dulce.

Este grabado de José de Nava sirvió de modelo para una pintura conservada en el Museo del Antiguo Convento de Santa Mónica (Puebla de los Ángeles), que algunos atribuyen a Francisco Castillo, y a otra de finales de la centuria o principios del siglo XIX, de autor anónimo, resguardada en la Peyton Wright Gallery, Santa Fe, Nuevo México.³¹

Las estampas que ilustran el libro *Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum, diligenter ac dilucide explanata ad usum percelebris Mozarabum Sacelli Toleti a munificetissimo Cardenali Ximeno erecti*,³² editado en Puebla en 1770 por la imprenta del Real Seminario Palafoxiano,³³ constituyen una de las aportaciones más impresionantes de José de Nava al arte gráfico novohispano. Se trata de cuatro estampas, todas firmadas por él como grabador,³⁴ salvo en la de la *Crucifixión*, del folio 52, donde lo hace también como impresor.

Este libro vio la luz gracias al arzobispo de México, Francisco Antonio de Lorenzana (1766-1771), elegido posteriormente arzobispo de Toledo, y al obispo Francisco Fabián y Fuero; ambos prelados se conocieron en la Península durante su época de estudiantes y después coincidieron en la catedral de Toledo, de la que fueron canónigos.³⁵ Como ha señalado Ángel Fernández Collado, este libro

²⁹ Blas Benito, *Diccionario del dibujo y la estampa* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996), 148.

³⁰ Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla...*, 39; Eduardo Báez Macías, "El grabado durante la época colonial", en *Historia del Arte Mexicano*, vol. 6 (Querétaro: INBA / SEP / Salvat, 1986), 197.

³¹ Estas dos pinturas aparecen en Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), acceso el 24 de enero de 2019, <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/thomas-aquinas#c3229a-3229b> y <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/thomas-aquinas#c3229a-3628b>.

³² BNM, Fondo Reservado, RSM 1770 P6IGL.

³³ José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles, 1640-1821*. Ed. facsim. (México: UNAM, IIB, 1991), 434-435; Juan Escobedo Romero, "La imprenta en Puebla de los Ángeles: 1640-1815" (tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2011), 560-562, acceso el 23 de enero de 2019, <http://hdl.handle.net/10017/16561>; Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía en Puebla...*, 400.

³⁴ Ernesto de la Torre Villar, "El Barroco en los libros mexicanos", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 5 (1991): 17.

³⁵ Ángel Fernández Collado, "El Cardenal Lorenzana y la pervivencia del rito hispano-

es en realidad un extracto del misal y del breviario mozárabe, con una descripción de los ritos para facilitar la celebración de los oficios, puesto que los antiguos libros cisnerianos del siglo XVI resultaban muy incómodos.³⁶ Será el primer impreso del cardenal Lorenzana dedicado a la liturgia mozárabe, le seguirán en 1775 el *Breviarium Gothicum secundum regulam beatissimi Isidori*, publicado en Madrid por Joaquín Ibarra, y en 1804 el *Missale Gothicum secundum regulam beati Isidori Hispalensis episcopi*, editado en Roma por Antonio Fulgonio. Aunque desde 1763, siendo canónigo de la catedral de Toledo, en una carta que envió al nuncio papal en Madrid, monseñor Pallavicini, demuestra un profundo conocimiento del ritual mozárabe.³⁷ Esta recuperación de dicho ritual responde a un sentimiento nacional y se vincula con la pretensión de legitimar el intervencionismo de la Corona en los asuntos reservados al monopolio eclesiástico.³⁸

En la primera estampa vemos el escudo del cardenal Cisneros, acompañado de unos medallones con escenas de la vida de este prelado español (Figura 2). Aparece en el folio que sigue a la portada tipográfica y está firmada por Nava, como grabador, en la parte inferior (*Iphus Nava sc / Angelopoli*). La elección del cardenal Cisneros obedece a que su figura, junto a la de su predecesor, el cardenal Mendoza, serían el modelo de reformadores de la Iglesia española, siempre dentro de la ortodoxia, para reivindicar a los prelados reformadores del siglo XVIII, como Lorenzana y Fabián y Fuero.³⁹ No hay que olvidar que al cardenal Cisneros se debió la renovación de la liturgia mozárabe con la publicación del *Breviario* y el *Misal* a inicios del siglo XVI, que servirían de base para la reforma del cardenal Lorenzana.

En la parte superior aparece el escudo del cardenal, cuyo campo está conformado por 15 cuadros que —según el texto que sigue a la estampa— se vinculan con los 15 días que san Pedro y san Pablo estuvieron juntos en Jerusalén. Por otro lado, siete de estos cuadros tienen un color y los ocho restantes otro, que

mozárabe”, en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804), II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, coord. de Jesús Paniagua Pérez (León: Universidad de León, 2005), 435.

³⁶ Eduardo Vadillo Romero y Ángel Fernández Collado, “El Breviario mozárabe de Lorenzana”, en *El cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, Ciclo de conferencias en el II Centenario de su muerte (1804-2004)* (Toledo: Instituto Teológico de San Ildefonso, 2004), 144.

³⁷ Fernández Collado, “El cardenal Lorenzana y la pervivencia...”, 434.

³⁸ Raquel Poy Castro, “Regeneración educativa y cultural de la España moderna: reformas monárquicas en educación y el papel de los obispos de la Ilustración en el siglo XVIII”, *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 10 (2009): 208-209.

³⁹ *Ibid.*

para el autor simbolizarían el Antiguo y el Nuevo Testamento, los cuales “salen a la luz en la Biblia Complutense”, nacida bajo el auspicio del cardenal Cisneros. Sobre el escudo está el capelo cardenalicio y, a los lados, los cordones anudados que hacen referencia a su rango eclesiástico.



Figura 2. José de Nava, “Escudo del cardenal Cisneros”, en *Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum, diligenter ac dilucide explanata ad usum percelebris Mozarabum Sacelli Toleti a munificetissimo Cardenali Ximeno erecti* (Puebla de los Ángeles: Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 155×138 mm.

En la parte inferior, los dos medallones de cueros recortados tienen la carnosidad y el dinamismo propio del gusto rococó, como hemos visto en el carro de santo Tomás, en la stampa anterior. El medallón de la izquierda representa al cardenal Cisneros postrado en primer plano, ataviado con el atuendo de los franciscanos, con una fina alba, la muceta y el capelo propios de su rango. Eleva su mirada y una de sus manos hacia el sol, dispuesto en el ángulo superior izquierdo, mientras que con la otra sujeta un crucifijo. En el otro medallón vemos al prelado vestido con el mismo atuendo y acompañado por una pareja de soldados. El cardenal se encamina a la derecha, pero vuelve su cabeza hacia los soldados que están a su espalda. Con una mano señala el cielo, mientras con la otra sostiene la cruz. Los soldados llevan corazas y cascos, el del primer plano parece querer sujetar uno de los brazos del cardenal. Al fondo a la derecha hay unos edificios, hacia los que se dirigen las figuras del primer plano.

Dos de las estampas que hizo José de Nava para este libro recogen momentos históricos vinculados a la sustitución del *Breviario* y el *Misal* mozárabe por el romano, en el año 1088, aunque no siguen el orden cronológico de la narración, puesto que primero aparece el momento de la prueba del fuego y después el combate singular de Juan Ruiz. Estas dos láminas hacen hincapié en cómo el ritual mozárabe se conservó en la Península junto al romano, siendo posteriormente reformado por el cardenal Cisneros en el siglo XVI, y que el obispo Lorenzana retomó en sus obras litúrgicas.

La primera de ellas se dispone en el verso de la portada de las *Explicationes universae Apologiae, ac dilucidationes quae in hoc tomo continentur*, del obispo Lorenzana, que dedica al obispo poblano Francisco Fabián y Fuero (Figura 3). Representa a unos soldados en la plaza de una ciudad, arrojando al fuego unos libros que milagrosamente no arden; podríamos identificarlos con los ministros enviados por el obispo Bernardo para tratar de expurgar los libros litúrgicos mozárabes e imponer la liturgia romana de Gregorio VII.⁴⁰ En la parte superior hay una filacteria en la cual leemos: “Liber uterque in ignem proiecti” (Ambos libros fueron arrojados al fuego), es decir que los ministros tiraron al fuego los libros de la liturgia mozárabe y romana, para probar cuál de los rituales era el verdadero.⁴¹ En primer plano, en el centro, está la hoguera, a la que los soldados han arrojado los libros, acompañados de unas filacterias. El volumen que está abajo tiene la leyenda “Gothicus sub flammis illaesus” (Gótico –mozárabe– ileso bajo el fuego), y el otro dice “Romanus ex igne prosiliit” (Romano saltó del fuego), en referencia a cómo ambos libros salieron ilesos del fuego al que los arrojaron los ministros enviados por el obispo, probando así que los dos rituales agradaban a Dios. A esta escena acude el público, que observa cómo los libros se salvan milagrosamente de las llamas.

En segundo término hay un gran edificio con unas torres y cúpulas, indudablemente inspiradas en modelos de la arquitectura barroca poblana. En el cuerpo inferior de la torre central está un medallón de cueros recortados que representa la Imposición de la casulla a san Ildefonso, uno de los motivos más comunes de este obispo toledano. En el segundo cuerpo de la torre aparece una corona de laurel con una palma. Los edificios que cierran la plaza tienen terrazas, donde se asoman unas figuras para contemplar la escena de la plaza.

⁴⁰ Javier Malagón Barceló, “Los escritos del cardenal Lorenzana”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (julio-diciembre de 1970): 249.

⁴¹ Juan de Mariana, *Historia General de España*, t. I, 14a. ed. (Madrid: Andrés Ramírez, 1780), 458-459.

Al fondo, una amplia avenida marca la perspectiva, con varias iglesias que recuerdan a las poblanas y que recorren varios viandantes.



Figura 3. José de Nava, "Los herejes arrianos tratando de quemar los libros litúrgicos del rito mozárabe", en *Missa Gothica seu Mozarabica...* (Puebla de los Ángeles: Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 157×235 mm.

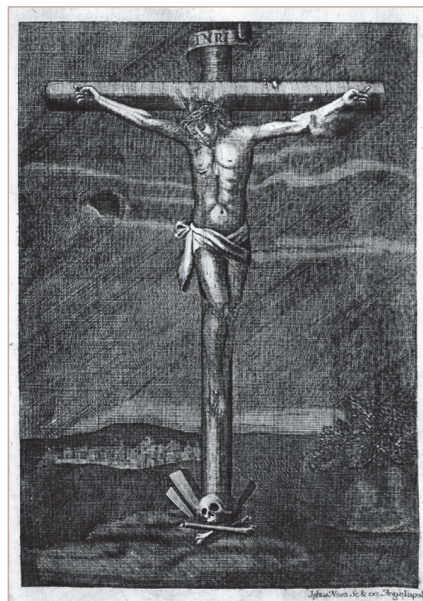


Figura 4. José de Nava, "Crucifixión", en *Missa Gothica seu Mozarabica...* (Puebla de los Ángeles: Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 162×245 mm.

En el folio 52 hay una estampa de la Crucifixión (Figura 4) que parece inspirarse en modelos europeos, sobre todo tiene semejanza con una firmada por Antonio Palomino como pintor y Juan Palomino como grabador.⁴² En el centro está Cristo crucificado, cubierto por un paño de pureza y la corona de espinas sobre su cabeza. La figura tiene una anatomía muy cuidada, que se logra gracias a una gran riqueza de trazos. De las heridas de Cristo brotan unos chorros de sangre que caen por su torso y sus piernas. A los pies de la cruz están la calavera y

⁴² BNE, Sala Goya, Invent/13069.

las tibias, como es habitual, y la remata la filacteria con el INRI. El paisaje está en penumbra, aunque al fondo a la izquierda distinguimos la ciudad de Jerusalén al pie de una colina.

Hablando técnicamente, es una estampa de gran calidad. En la figura de Cristo llama la atención el contraste entre las partes iluminadas y las zonas en sombra, logrado gracias a la combinación de los suaves toques de las puntas, los ácidos y las buriladas. Esta estampa contrasta enormemente con algunas de las que hemos visto, como la dedicada a santo Tomás, y demuestra que nos encontramos ante un artista sumamente polifacético, no como dijo Pérez Salazar, quien consideró que casi no tenía evolución.⁴³

Por otra parte, como hemos señalado, en esta estampa José de Nava no aparece sólo como grabador, sino también como impresor de estampas (*lphus. Nava Sc. et exc Angelopoli*), entendiendo por tal el empresario que asumía las diversas facetas vinculadas a la creación de las mismas, desde la invención y realización del diseño hasta el grabado de la matriz de cobre o el contrato de un abridor de planchas para que lo hiciera, y la impresión de las estampas en sus tórculos.⁴⁴

La última de las estampas que ilustran este libro está en el folio 137, precediendo al *Horae Minores Diurnae breviarii Mozárabici juxta regulam beati Isidori Archiepiscopi hispalensis Hispaniarum doctoris* (Figura 5). El motivo es muy llamativo, puesto que, a primera vista, no es un tema religioso como cabría esperarse, sino un combate entre dos guerreros a caballo. En la parte superior hay una filacteria con una leyenda latina que dice “Joannes Ruizius ex familia Matancia, pro Oficio Gothico vincit” (Juan Ruiz, de la familia Matancia, venció en defensa del Oficio Gótico –mozárabe–) y alude a la victoria de Ruiz en su defensa del antiguo oficio mozárabe frente al romano, acontecimiento narrado en las sucesivas ediciones de la *Historia General de España*, del jesuita Juan de Mariana.⁴⁵

En primer plano están los dos soldados montados a caballo; el del lado derecho, que sería Juan Ruiz, está clavando en el pecho del contrincante su lanza, mientras con la otra mano sujeta su escudo. El otro soldado está de tres cuartos hacia la derecha y parece caer hacia atrás al recibir la lanzada en su pecho; en una mano sostiene una lanza quebrada y con la otra un escudo, del cual sólo vemos una parte. Ambas figuras tienen un marcado dinamismo en sus cuerpos, que se ve potenciado por la postura en corveta de sus caballos.

⁴³ Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla...*, 39.

⁴⁴ Donahue-Wallace, “Nuevas aportaciones...”, 291.

⁴⁵ Mariana, *Historia General de España*, 458.

Al fondo de la composición, a la derecha está una iglesia con una cúpula, una linterna y una torre, en tanto que a la izquierda hay una roca y, junto a ella, un nutrido grupo de figuras, entre las que podemos distinguir a un soldado.



Figura 5. José de Nava, "Victoria de Juan Ruiz", en *Missa Gothica seu Mozarabica...* (Puebla de los Ángeles: Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, 1770). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 159×236 mm.

Las dos estampas siguientes ilustran otro libro editado por la imprenta del Seminario Palafoxiano, la *Regla y constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de santa Catalina de Sena y santa Inés de Monte Policiano de la Ciudad de los Ángeles*, del año 1773.⁴⁶ Representan a Catalina de Siena y a Inés de Montepulciano, al ser las patronas de estos dos cenobios poblanos, de los que se recogen sus reglas y constituciones. Ambas imágenes están firmadas por José de Nava en el margen inferior, como grabador (*Nava Sc / Angelopoli*).

La primera imagen es la dedicada a Catalina de Siena, recurriéndose a uno de los motivos más frecuentes en la iconografía de esta santa italiana, su *Desposorio místico con Cristo* (Figura 6), que narra su confesor y biógrafo, fray Raimundo de Capua:

Porque tu alañastes de ti y desechaste por mi amor todas las vanidades, y despreciando las carnales delectaciones, en mi solo pusiste la delectación de

⁴⁶ BNM, Fondo Reservado, RSM 1773 P6REG.

tu coraçon, en este tiempo que los otros de tu casa se gozan en sus cõbites y hazē sus fiestas corporales, yo determine como ya te vue prometido de celebrar contigo la fiesta del desposorio de tu anima cõ toda solennidad, y quiero desposarte comigo en la fe. Hablando el Señor estas cosas aparecieron alli la sacratísima virgen María madre de Dios, y sant Iuan euangelista, y sant Pablo apóstol, y sancto Domingo padre de su religión. Y con todos estos vino el propheta Dauid, el qual traya en sus manos vn instrumento músico llamado psalterio, y como le tañesse muy suaueamente, la Virgen Madre de Dios con sus manos sanctas tomo la mano derecha de esta sancta virgen, y estendiole los dedos hazia el Saluador del mundo diziēdo, que le suplicaua la quisiesse consigo desposar en fee. Lo qual el hijo vnigenito de Dios accepto con mucha graciosidad, y luego le dio en señal de desposorio vn anillo de oro que tenia el derredor quatro margaritas y encima tenia engastado vn precioso y muy hermoso diamante, y puso se le con su mano derecha en el dedo que llamamos annular, diziendo estas palabras, Yo te desposo a mi que soy criador y saluador tuyo en fee, la qual sin corrompimiento alguno será conseruada siempre en ti hasta que celebres en los cielos tus bodas perpetuas comigo...⁴⁷



Figura 6. José de Nava, “Desposorio místico de santa Catalina de Siena”, en *Regla y constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de santa Catalina de Sena y santa Inés de Monte Policiano de la Ciudad de los Ángeles* (Puebla de los Ángeles: Imprenta del Seminario Palafoxiano, 1773). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 125×172 mm.

⁴⁷ Raimundo de Capua, *Vida y milagros de la bienauenturada sancta Catherina de Sena trasladada de Latín en Castellano: por el Reuerendo maestro Antonio de la Peña de la orden de los Predicadores* (Salamanca: Herederos de Juan de Canova, 1574), 81-82.

El motivo del *Desposorio místico* de esta santa tuvo gran desarrollo desde la tardía Edad Media, fue un tema muy frecuente en las series de estampas desde finales del siglo XVI. La serie de láminas dedicada a la santa —editada en Roma, 1597, por Matteo Fiorino, basada en diseños del pintor Francesco Vanni, abierta por Pieter de Jode I— incluye una con dicho tema. En 1603 el editor amberino Philippe Galle tiró una nueva serie de la vida de la santa, abierta por su hijo Cornelis, que copia invertidas muchas de las composiciones de Vanni.

En la lámina de José de Nava, la escena tiene lugar en el interior de la celda de la santa, que es invadida por un rompimiento de gloria, para plasmar su unión mística con Cristo. Santa Catalina va a tener un papel crucial en el arte postridentino, porque permitió profundizar en la devoción, debido a la constante búsqueda del encuentro amoroso entre el alma del hombre y Dios.⁴⁸ La unión mística rebasa por completo el ámbito sensorial e intelectual del hombre, de ahí la dificultad de los místicos para expresar con palabras lo que veían y sentían no con los ojos corporales, sino con los del alma. A la hora de captar estas visiones místicas se emplea una expresividad desbordante que envuelve no sólo al santo que está teniendo la visión, sino al propio espectador. Para ello los artistas emplean una serie de recursos, como en este caso esas nubes que invaden la celda de la santa o la forma en que eleva su mirada hacia Cristo, que Weisbach denominó “mirada celestial”.⁴⁹

En el centro de la composición está la santa postrada en el suelo, hacia la izquierda; va ataviada con el hábito propio de las monjas dominicas: un alba blanca, escapulario y esclavina del mismo color, sobre la cual tiene otra esclavina negra que desciende desde su cabeza hasta los hombros, y una capa del mismo color que cae en unos abultados pliegues sobre el suelo. Dirige su mirada hacia Cristo, tratando de plasmar su unión mística con él, al tiempo que le ofrece una de sus manos para que le ponga el anillo como símbolo de su desposorio, mientras con la otra sujeta un corazón, que haría alusión a una de las apariciones de Cristo que tuvo:

Una vez haziendo oración a su esposo, y suplicándole que quitasse della su coraçon, y la propia voluntad, le parecio que venia Christo, y le abria el lado izquierdo y le sacaua el coraçon, y se yua con el [...]. Porque de alli a algunos

⁴⁸ Werner Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (Madrid: Espasa Calpe, 1948), 69; Emilio Orozco Díaz, “Mística y plástica (Comentarios a un dibujo de san Juan de la Cruz)”, *Boletín de la Universidad de Granada*, año XI, núms. 55-56 (1939): 274.

⁴⁹ Weisbach, *El Barroco...*, 143.

días queriéndola virgen salir de vna capilla de la Yglesia de santo Domingo, le aparecio el mismo Christo resplandeciente, que traía en la mano coraçon colorado, y muy hermoso, y llegando a ella se le puso en el mismo lado izquierdo, y le dixo: Hija mia Catalina ya tienes por tu coraçon el mio...⁵⁰

Cristo está de pie en el lado izquierdo, sobre las nubes; adelanta uno de sus pies, creando la sensación de caminar, y se inclina suavemente hacia la santa. Con una de sus manos se prepara a colocar el anillo a la santa y con la otra recoge los pliegues de su ropaje. Va vestido con un manto que deja desnudo su torso, en el que vemos la herida del costado, en sus manos y pies apreciamos las llagas de los clavos. Entre las nubes que lo rodean distinguimos algunas cabecitas de querubines, que contemplan la escena. A diferencia de las estampas de Pieter de Jode I y Cornelis Galle, no se incluyen la virgen y los santos que aparecen en la narración de fray Raimundo de Capua.⁵¹ De la estancia en la que tiene lugar la aparición sólo reconocemos una parte, puesto que la cubre el rompimiento de gloria que envuelve al Mesías. Tras la figura de la santa hay una pared con unos estantes cargados de libros y en el lado derecho de la misma se abre una puerta que conduce a otra estancia.

La estampa dedicada a Inés de Montepulciano está en el recto del folio que sigue a la estampa de santa Catalina (Figura 7). Como la anterior, tiene en el margen inferior una inscripción con el nombre de la santa y en los extremos la firma de Nava. En ella aparece la santa en medio de un arrobamiento místico, pero en este caso la visión no está tan desarrollada como en la anterior. Por otro lado, la escena no tiene lugar en el interior de la celda de la monja, sino en un espacio claramente abierto hacia el exterior.

En el centro de la composición está Inés de pie, con el rostro ligeramente levantado, dirigiendo su mirada al cielo, de donde descienden unos rayos que iluminan su rostro. Entre estos rayos observamos unas pequeñas crucecitas y unas gotas; lo cual deriva de la leyenda de esta santa, que al parecer cuando oraba, solía sucederle que le cubría una lluvia de maná celestial en forma de cruz.⁵² Va vestida con el hábito de las dominicas, pero su esclavina y su capa ne-

⁵⁰ Pedro de Ribadeneira, *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los santos*, primera parte (Madrid: Luis Sánchez, 1615), 320.

⁵¹ Capua, *Vida y milagros...*, 81.

⁵² Manuel Joseph de Medrano, *Vida de la admirable virgen santa Inés de Monte-Policiano* (Madrid: Imprenta de Jerónimo Rojo, 1728), 30; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4 (Barcelona: Serbal, 1997), 108.



Figura 7. José de Nava, "Arrobamiento místico de santa Inés de Montepulciano", en *Regla y constituciones que han de guardar las religiosas...* (Puebla de los Ángeles: Imprenta del Seminario Palafoxiano, 1773). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 123×173 mm.

gras están ornadas con unas pequeñas cruces, referencia al milagro que sucedió el día en que recibió los hábitos, tal y como narra Medrano en su libro: "Este prodigio era muy frecuente, y tanto que la continuación sin quitarle lo portentoso, le avia echo menos reparable entre las Monjas; pero el día en que la dichosa Ines avia de recibir el velo consagrado, sucedió con tales circunstancias, y à vista de tantos testigos, que dilatò mucho su nombre, y la fama de su santidad".⁵³

Apoya una de las manos en su pecho y con la otra sujeta una vara de lirios florecida, que simbolizaría su pureza. A sus pies hay un corderito, en referencia a su nombre en italiano, *Agnes*, pues deriva del latín *Agnus* que significa cordero.

En primer plano, a ambos lados aparecen unos pedestales, el de la izquierda tiene un jarrón con flores y sobre el de la derecha hay un cesto, también con flores. En el piso está una planta de calabaza medio tapada por el pedestal izquierdo, pero sus ramas y hojas se extienden por todo el suelo.

El fondo está estructurado en dos partes, separadas por un muro detrás de la figura de la santa. En el lado derecho hay un arco de medio punto que descan-

⁵³ Medrano, *Vida de la admirable...*, 30.

sa sobre un pilar, el cual conduce a una galería formada por parejas de columnas que soportan un entablamento muy desarrollado, donde parece descansar una bóveda de casetones, aunque sólo la percibimos parcialmente, pues la tapa el arco. El lado izquierdo tiene un jardín, a modo de *Hortus Conclusus*, que conecta con la escena del primer plano por medio de una terraza con balaustrada. En el centro del *Hortus* está la santa postrada en actitud orante, con la cabeza rodeada por un nimbo luminoso; a su alrededor hay unos parterres con árboles y flores, y tras ella una gran fuente.

Ambas estampas están firmadas por Nava como grabador, pero carecen de las firmas del inventor, del dibujante y del editor. Posiblemente fue el propio grabador quien hizo el dibujo, pues fue un dibujante extremadamente hábil; también es probable que haya hecho la tirada de las estampas, como lo hizo en otros casos. Sobre el inventor, es decir el creador del programa, pudo ser alguno de los pintores poblanos que trabajaron a finales del siglo XVIII, pues Nava abrió varias estampas a partir de sus diseños, aunque no siempre nombró sus fuentes de inspiración.⁵⁴

En las figuras de las santas, pero sobre todo en la de Cristo del *Desposorio místico* de santa Catalina, apreciamos claramente la evolución que se produce en las figuras de Nava, pues su canon es mucho más alargado que el que veíamos en el santo Tomás de la primera de las estampas, o en las figuras de los grabados del libro *Missa Gothica*...

Como dijimos, José de Nava abrió estampas destinadas a ilustrar libros de la imprenta de Pedro de la Rosa, una de las más destacadas del virreinato a finales de la centuria. En 1784 el grabador hizo una estampa de motivo evangélico para la reedición de dicha imprenta, del libro del jesuita Jerónimo Ripalda, *Catecismo y exposición breve de la doctrina christiana* (Figura 8),⁵⁵ que no menciona Romero de Terreros.⁵⁶ Dos años antes Pedro de la Rosa había obtenido un privilegio en la capital virreinal para imprimir los catecismos y doctrinas del jesuita.⁵⁷ Por el registro que figura en el colofón del libro de Juan Antonio González de la Zarza, *Siestas dogmáticas en las que con un estilo dulce, claro y llano por un niño es*

⁵⁴ Donahue-Wallace, "Los grabados de la biblioteca palafoxiana...", 357.

⁵⁵ BNM, Fondo Reservado, RSM 1784 P6RIP, ejemplar 2.

⁵⁶ Romero de Terreros, *Los grabadores en México...*, 19, y *Grabados y grabadores...*, 510-515.

⁵⁷ Teresa Martínez Peñaloza, "Atisbos del barroco mexicano", en *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco* (Puebla: Museo Amparo, 1995), 49; Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla...*, 434-435.

instruido un *ranchero* en las cuatro partes principales de la doctrina christiana, reeditado por el impresor poblano en 1781,⁵⁸ sabemos que en su negocio se vendía ya este libro.⁵⁹ La estampa precede al “Privilegio de Impresión” y en el margen inferior presenta la firma de Nava (*Ipletis Nava sc – Angelopoli 1784*). A lo largo del impreso encontramos otras pequeñas estampas con motivos decorativos de angelillos, que ornán el final de cada uno de los capítulos del libro, todas firmadas por el propio José de Nava.



Figura 8. José de Nava, “Escena evangélica”, en Jerónimo Ripalda, *Catecismo y exposición breve de la doctrina christiana* (Puebla de los Ángeles: Imprenta de Pedro de la Rosa, 1784). BNM, Fondo Reservado. Talla dulce. 110×162 mm.

En el margen inferior aparece una leyenda de los evangelios de Mateo y Marcos: “Sinite parvulos venire ad me: et ne prohibueritis eos / talium enim est Regnum Dei. Matth. XIX, v. 14; Marc. X v. 14” (Dejad que los niños vengan a mí, y no se lo prohibáis porque de ellos es el Reino de Dios). Capta la escena evangélica donde Jesús indica lo dicho a sus discípulos. La estampa parece estar estrechamente vinculada al contenido del libro, destinado a la enseñanza de la doctrina cristiana.

⁵⁸ Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Fondo Antiguo, 200/ICC6.

⁵⁹ Juan Antonio González de la Zarza, *Siestas dogmáticas en las que con un estilo dulce, claro y llano por un niño es instruido un ranchero en las cuatro partes principales de la doctrina christiana* (Puebla de los Ángeles: Imprenta de Pedro de la Rosa, 1781), s. p.

En el centro de la composición está Cristo sentado de perfil; dirige su mirada hacia un joven postrado delante de él, apoya una mano en su pecho y extiende la otra hacia el muchacho. Delante del Mesías aparece una pareja conformada por dicho joven y otro que está de pie y mira asombrado a Jesús, extiende una mano mientras con la otra recoge los pliegues de su manto. En el extremo derecho hay otro hombre de pie, de tres cuartos de espaldas, que vuelve su cabeza para observar a Cristo, lo cual provoca un fuerte movimiento en todo su cuerpo. En primer término a la izquierda aparece una mujer arrodillada, de tres cuartos de espaldas, que se inclina hacia delante, apoyando una mano sobre la espalda de su hijo y con la otra señala a Jesús, para que el niño preste atención a la predicación; el niño está postrado junto a ella y une sus manos en señal de oración y adoración. En segundo plano, entre las figuras del Mesías y el joven arrodillado, asoman las cabezas de una mujer y su hijo. En el extremo de la izquierda, a espaldas de Jesús, hay otra madre con su hijo: ella también trata de que su pequeño atienda la enseñanza de Cristo, mientras el niño extiende una de sus manitas hacia él.

La escena tiene lugar en un paisaje con algunos árboles y elementos arquitectónicos, como un alto pedestal sobre el que atisbamos el arranque de una columna de fuste liso. Al fondo hay un edificio rematado por una cúpula, que se levanta sobre un tambor en el cual se abren unos vanos. Esta solución contrasta con la que veíamos en la estampa de la Crucifixión, o en las otras del libro de *Missa Gothica...*, puesto que en ellas los edificios del fondo parecen inspirarse en modelos poblanos; sin embargo, en ésta Nava toma los edificios de la antigüedad romana, que pudo conocer a través de estampas procedentes de Europa.

Conclusiones

En este artículo hemos abordado el estudio de algunas estampas religiosas del grabador José de Nava, que ilustran libros de las principales empresas editoriales de Puebla, la Imprenta del Real Seminario Palafoxiano y la de Pedro de la Rosa. En las imágenes analizadas podemos valorar la evolución estilística que se produce en la obra de este artista poblanco, desde el Barroco y Rococó hasta el Neoclasicismo, surgido a finales del siglo XVIII debido a la influencia de la Real Academia de San Carlos, fundada en la década de 1780.

Como hemos comprobado por medio de sus estampas, Nava despliega un gran y excepcional dominio de la talla dulce. Por otra parte, a la hora de captar las figuras, notamos que también posee enorme habilidad para el arte del dibujo.

No hemos de pasar por alto la importancia que cobró la enseñanza del mismo en los estudios de las dos modalidades de grabado en la recién fundada Real Academia de San Carlos,⁶⁰ aunque todavía desconocemos con quién pudo formarse como dibujante. En resumen, los trabajos de José de Nava destacan en ambas artes, al tiempo que demuestran que estaba a la altura no sólo de los grabadores asentados en la capital virreinal, sino también de los de la Península.

Referencias

- Andrés Ordax, Salvador. "Un coetáneo de Lorenzana: preocupación artística y patrimonial de don Francisco Fabián y Fuero, colegial del Santa Cruz y prelado en Puebla de los Ángeles y Valencia". Coordinación de Jesús Paniagua Pérez, 293-331. En *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804), Il Centenario de la muerte del cardenal Lorenzana*. León: Universidad de León, 2005.
- Báez Macías, Eduardo. "El grabado durante la época colonial". En *Historia del Arte Mexicano*, vol. 6, 182-197. Querétaro: Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública / Salvat, 1986.
- Bargellini Cioni, Clara. "Sacristía de la Catedral de México". En *Cristóbal de Villalpando. Ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, 202-211. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex / Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (México). Fondo Antiguo.
- Biblioteca Nacional de España. Salón General, Sala Cervantes y Sala Goya.
- Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado.
- Blas Benito, Javier. *Diccionario del dibujo y la stampa*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1996.
- Blas Benito, Javier et al. "Praxis de la mimesis. Método para grabar en dulce". En *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco*, 35-47. Madrid: Biblioteca Nacional de España / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Capua, Raimundo de. *Vida y milagros de la bienaventurada sancta Catherina de Sena trasladada de Latín en Castellano: por el Reuerendo maestro Antonio de la Peña de la orden de los Predicadores*. Salamanca: Herederos de Juan de Canova, 1574.

⁶⁰ Donahue-Wallace, "El grabado en la Real Academia de San Carlos en Nueva España, 1783-1810", *Tiempos de América: Revista de Historia, Cultura y Territorio*, núm. 11 (2004): 53.

- Donahue-Wallace, Kelly. "El grabado en la Real Academia de San Carlos en Nueva España, 1783-1810". *Tiempos de América: Revista de Historia, Cultura y Territorio*, núm. 11 (2004): 49-61.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Los grabados de la biblioteca palafoxiana en la Ilustración". En *Miradas a la cultura del libro en Puebla. Bibliotecas, tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial*. Compilación de Marina Garone Gravier, 355-376. México: Biblioteca Nacional de México / Conaculta, 2012.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos". En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 290-297. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2001.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800". Tesis doctoral inédita, Universidad de Nuevo México, 2000.
- Escobedo Romero, Juan. "La imprenta en Puebla de los Ángeles: 1640-1815". Tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2011. Acceso el 23 de enero de 2019. <http://hdl.handle.net/10017/16561>.
- Fernández Collado, Ángel. "El cardenal Lorenzana y la pervivencia del rito hispano-mozárabe". En *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804), II Centenario de la muerte del cardenal Lorenzana (1804-2004)*. Coordinación de Jesús Paniagua Pérez, 433-445. León: Universidad de León, 2005.
- Garone Gravier, Marina. *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014.
- González de la Zarza, Juan Antonio. *Siestas dogmáticas en las que con un estilo dulce, claro y llano por un niño es instruido un ranchero en las cuatro partes principales de la doctrina christiana*. Puebla de los Ángeles: Imprenta de Pedro de la Rosa, 1781.
- Iglesia católica. *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Traducción de Ignacio López de Ayala. París: Librería de Rosa y Bouret, 1857.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1782.
- John Carter Brown Library. Providence, Rhode Island, Estados Unidos de América.
- Knipping, John B. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*. Nieuwkoop; Leiden: B. de Graff / A. W. Stijhoff, 1974.

- Kügelgen, Helga von. "La pintura de los Reinos y Rubens". En *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, 1009-1059. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2009.
- Malagón Barceló, Javier. "Los escritos del cardenal Lorenzana". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (julio-diciembre de 1970): 223-262.
- Mariana, Juan de. *Historia General de España*. Tomo I. 14a. edición. Madrid: Andrés Ramírez, 1780.
- Martínez Peñaloza, Teresa. "Atisbos del barroco mexicano". En *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco*, 21-62. Puebla: Museo Amparo, 1995.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en Puebla de los Ángeles, 1640-1821*. Edición facsimilar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- Medrano, Manuel Joseph de. *Vida de la admirable virgen santa Inés de Montepoliciano*. Madrid: Imprenta de Jerónimo Rojo, 1728.
- Orozco Díaz, Emilio. "Mística y plástica (Comentarios a un dibujo de san Juan de la Cruz)". *Boletín de la Universidad de Granada*, año XI, núms. 55-56 (1939): 273-293.
- Pérez Salazar, Francisco. *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990.
- Poy Castro, Raquel. "Regeneración educativa y cultural de la España moderna: reformas monárquicas en educación y el papel de los obispos de la Ilustración en el siglo XVIII". *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 10 (2009): 185-217.
- Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). Acceso el 24 de enero de 2019. <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/thomas-aquinas#c3229a-3229b> y <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/thomas-aquinas#c3229a-3628b>.
- Real Academia de la Historia. Madrid, España.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Serbal, 1997.
- Ribadeneira, Pedro de. *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los santos*. Primera parte. Madrid: Luis Sánchez, 1615.
- Romero de Terreros, [Manuel]. *Los grabadores en México durante la época colonial*. México: Antigua Imprenta de Murguía, 1917.
- Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones de Arte Mexicano, 1948.
- Ruiz Gomar, José Rogelio. "Grabado y numismática hasta la consumación de la Independencia". En *Historia del Arte Mexicano*. Vol. 7, 64-75. Querétaro:

- ro: Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública / Salvat, 1986.
- Sigaut, Nelly. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido". En *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. Primer Seminario de Pintura Virreinal. Edición de María Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces, 207-253. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex / Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Torre Villar, Ernesto de la. "El Barroco en los libros mexicanos". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 5 (1991): 9-30.
- Vadillo Romero, Eduardo y Fernández Collado, Ángel. "El Breviario mozárabe de Lorenzana", 141-152. En *El cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, Ciclo de conferencias en el II Centenario de su muerte (1804-2004)*. Toledo: Instituto Teológico de San Ildefonso, 2004.
- Weisbach, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1948. 