

EL NIÑO JESÚS EN LA PINTURA CUSQUEÑA

María del Carmen Fuentes

El objetivo fundamental de la conquista española fue la evangelización de los indígenas, que estuvo a cargo de las órdenes religiosas masculinas, establecidas en nuestro territorio desde 1532: dominicos, franciscanos, mercedarios, agustinos y finalmente los jesuitas instituyeron sus casas en las diferentes ciudades que se iban fundando para probar la consistencia de la ocupación.

El doctor Franklin Pease afirmaba que “al margen de las motivaciones económicas y políticas, la evangelización se basó en la intensa necesidad de cumplir el mandato evangélico y propiciar de esta manera la segunda venida de Cristo a la tierra.” (Pease, 1992, p.331)

Después de años de una aparente aceptación de la nueva religión -según el historiador Vargas Ugarte, los indígenas recibían el bautismo por complacer a los españoles y por gozar de algunas ventajas- y de campañas de extirpación de idolatrías que buscaban la erradicación del culto solar y la destrucción de las manifestaciones culturales populares, finalmente en el siglo XVII la población aceptó el cristianismo.

“De manera consciente o inconsciente, los indígenas andinos asumieron por una parte la actitud de aceptar, aunque lo hicieran con intención de enmascarar las unas con las otras, las nuevas creencias, para pasar de un sincretismo ideológico a otro ritual. Estas mantenidas especialmente en celebraciones de las festividades cristianas coincidentes con los ciclos agrícolas, o la veneración a los santos. La identificación del Apóstol Santiago con las divinidades telúricas del rayo y el relámpago parece que fue inmediata. Los cultos Marianos asociados a los cultos a la tierra han sido también calificados como una de las más notables manifestaciones del sincretismo religioso andino, [...]” (Bravo, 1993, p.16)

Uno de los problemas que debió enfrentar el clero desde su llegada, fue la forma de hacer entender los preceptos del cristianismo a una población que desconocía el español o el latín. Por ello fueron tan importantes las normas dictadas en el Concilio de Trento que fomentaban el uso de imágenes para comunicar didácticamente, los pasajes evangélicos o la vida de los santos, además de crear un ambiente místico para el culto, así como conmover y suscitar la piedad de los fieles.

En la sesión XXV “La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes” celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, se señalaba:

Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por

ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad.¹

En el presente artículo abordaremos el tema de la representación pictórica de Jesús durante su etapa infantil: nacimiento, adoración de los pastores y Reyes Magos, la circuncisión, la huida a Egipto y el retorno a Nazaret.

Junto a la Pasión, la infancia de Cristo, con su dimensión de naturaleza cercana e íntima, ya referida a la propia infancia en sí, o ya enmarcada por el tema de la maternidad o de la familia, ha acaparado la sensibilidad e interés de los artistas y la piedad e intimidad de los fieles. La representación unificada de estos dos temas, en una figura, significa pues, una de las óptimas propuestas para alcanzar los objetivos didácticos perseguidos, y para enriquecer la iconografía cristiana con páginas plásticas literarias, de amplias secuelas en el mundo espiritual de la mística y en su proyección popular, como un procedimiento ricamente expresivo y dialogante. (Sánchez, 2011, p. 62)



Retablo de la Sagrada Familia, Catedral de Cusco. Contiene lienzos representando diversas escenas asociadas con la vida de Jesús, María y José. La pintura central representa la Promesa de la Santa Familia coronada por el Padre Eterno.

Imagen: Tesoros de la Catedral del Cusco, p.234

¹ Concilio de Trento, sesión XXV "La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes" celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563

El nacimiento del Niño Dios

En el área andina, el nacimiento del Niño Dios, se superpuso a una de las fiestas más importantes del Tawantinsuyo, el *Qhapaq Inti Raymi*, la conmemoración de la gran fiesta del sol, correspondiente al solsticio de verano, que daba inicio al calendario andino.

Esta celebración, llevada a cabo alrededor del 20 de diciembre, era la primera y más importante del año.

“En esta fiesta se ofrecían grandes sumas de carneros y de corderos en sacrificio y se quemaban con leña labrada y olorosa. Y traían carneros, oro y plata, y se ponían las tres estatuas del Sol y las tres del trueno, padre e hijo y hermano, que decían tenía el Sol y el trueno.”²

El Qhapaq Raymi era la celebración que daba inicio al período de lluvias y a la estación de siembra de papas, ocas, tarwi, chochos, quinua, etc. era el mes de los grandes sacrificios al sol, a los que seguían formidables fiestas.

En este mes se llevaba a cabo el rito de pasaje denominado *Huarachicu*, la iniciación de los jóvenes pertenecientes a la élite, que comprendía una serie de pruebas de resistencia, ayunos, diversas actividades y ceremonias públicas que duraban todo el mes. Los jóvenes que salían vencedores eran premiados y considerados desde entonces hombres al servicio del Tawantinsuyo.

La implantación del nuevo orden social a la llegada de los españoles y la imposición de la religión católica sustituyó esta antigua celebración.

El tema de la Natividad es uno de los más representados en el mundo cristiano, las variaciones iconográficas son numerosas. Componen la escena la Virgen María, José y el Niño recién nacido, acompañados del buey y el burro, a los que pueden agregarse otros animales como ovejas y personajes como las parteras y ángeles.

Las pinturas sobre el Nacimiento de Jesús representan el pasaje del evangelio de San Lucas:

Por aquellos días promulgó César Augusto un edicto de empadronamiento para todo el orbe. Este censo fue el primero que se hizo siendo Quirino gobernador de Siria. E



Deziembre, Capac Inti Raymi, la gran pascua solemne del sol.

Felipe Huamán Poma de Ayala, Nueva Corónica y Buen Gobierno. Lám. 258, p.180

Imagen recuperada el 21.11.2020 desde <https://bit.ly/3a4JP05>

² Polo de Ondegardo, J. “Los errores y supersticiones de los indios” en Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas. Citado en: Valcárcel, Luis E. *Historia del Perú Antiguo*. Editorial Universitaria, t. III, p. 309.

iban todos a empadronarse, cada uno a su propia ciudad. Subió también José de la población de Nazaret en Galilea, a la ciudad de David que se llama Belén, en Judea, pues él era de la Casa y familia de David a empadronarse con María, su esposa, que se hallaba en cinta. Sucedió que mientras estaban allí le llegó el tiempo del parto. Y dio a luz a su Hijo primogénito, y lo envolvió en pañales y lo recostó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en el albergue. (Lucas 2: 1-7)

Algunos lienzos basan la iconografía en los evangelios apócrifos como el de Santiago, cuyo relato permite incluir a una o dos parteras.



- 1 Natividad. Escuela cusqueña. Anónimo. Colección particular, Lima. Imagen: De Mesa, J. y Gisbert, T. *Historia de la pintura cusqueña* t. I, lámina XLIX.
- 2 Natividad. Anónimo cusqueño. Imagen recuperada el 1.12.2020 desde <https://bit.ly/3a5uNXL>

En el primero de los lienzos que aquí se presenta denominado *Natividad*, María, luce los colores comunes para su representación, túnica rosada y manto azul, aparece de rodillas y con las manos juntas, contemplando la divinidad de su hijo. Esta posición de la virgen se hizo común desde el siglo XV, a partir de las revelaciones de Santa Brígida.³ Junto a ella, San José con túnica oscura y manto rojo la observa. El niño Dios se encuentra envuelto en pañales, esta forma de envoltura era común tanto en Europa como en el área andina, para que “los recién nacidos creciesen sin golpes ni fracturas, rectos y bien proporcionados”.⁴ Entre José y María distinguimos un primer ángel en posición orante y un segundo contemplando al Niño.

El segundo ejemplo presenta a la Virgen en la misma posición arrodillada y observando a su hijo quien a diferencia del primer ejemplo, está envuelto en una sábana blanca con medio

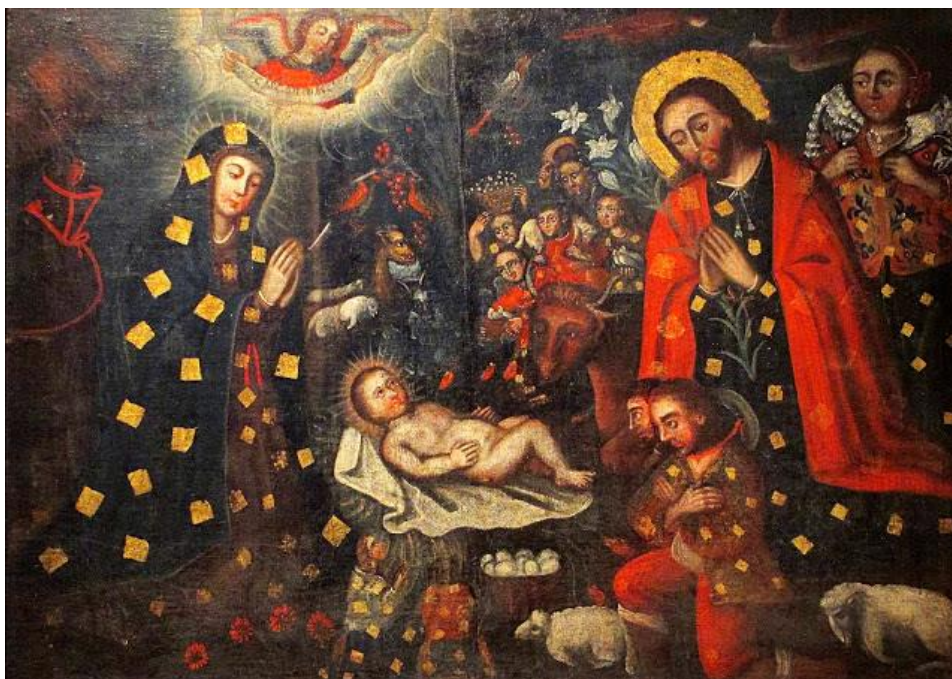
³ Santa Brígida de Suecia (1303-1272), religiosa católica, mística, teóloga, fundadora de la orden monástica del Santísimo Sacramento. Fue una vidente inspirada, depositaria de mensajes divinos de todo tipo. En 1999 el Papa Juan Pablo II la declaró copatrona de Europa señalando que “al reconocer la santidad de Brígida, la Iglesia, aunque no se pronuncia sobre cada una de las revelaciones que tuvo, ha acogido la autenticidad global de su experiencia interior.”

⁴ Pontificia Universidad Católica de Chile. Afectos en torno al Niño. Adoración en Los Andes. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano. p. 45

cuerpo descubierto, en este caso San José tiene un papel más activo al tratar de cubrir al niño. Enmarca la escena una orla de coloridas flores, ornamentación que será otra de las características de la pintura cusqueña.

Adoración de los pastores

Y cuando los ángeles se alejaron de ellos para retornar al cielo, los pastores unos a otros se decían: ¡Ea! Lleguémonos hasta Belén, para contemplar este suceso que el Señor nos ha dado a conocer. Y, presurosos se llegaron; y hallaron a María y José, y al infante reclinado en el pesebre. Al verle, dieron noticia del mensaje que sobre este niño les había sido anunciado. Y cuantos lo oyeron se maravillaron de lo que les narraban los pastores. María, de su parte, conservaba todos estos sucesos, profundizándolos en su corazón. Luego los pastores se volvieron glorificando y alabando a Dios, por cuanto habían oído y visto, conforme les había sido anunciado. (Lucas 2:15-20)



Adoración de los Pastores. Siglo XVIII. Óleo sobre tela.

Colección Celso Pastor de La Torre.

Imagen: Recuperada el 1.12.2020 desde <https://bit.ly/36Zqja2>

El tema de la adoración de los pastores fue ampliamente representado en la Escuela Cusqueña. En el lienzo que ejemplifica este evento, La Virgen y San José se muestran con las manos juntas en señal de recogimiento y admiración, este último sostiene entre las manos una vara de azucena que brotó en el Templo cuando fue escogido como esposo de María y que simboliza su castidad. El Niño, elemento central de la composición se encuentra desnudo sobre una sábana blanca rodeado de los pastores quienes lo miran extasiados. Entre los regalos que le traen al niño Dios pueden distinguirse canastas con huevos y ovejas, algunas sobre los hombros de los pastores. Los huevos simbolizan la pureza de María y la nueva vida y las segundas representan a los propios cristianos, Cristo es el buen pastor. En lo alto, un ángel sostiene una filacteria con la leyenda *Gloria in excelsis Deo*.

A pesar de la escena nocturna que narra el evangelio, un haz luminoso cae sobre el Niño Dios. Además del brocateado que distingue a la pintura cusqueña, se agregan al lienzo las aves de brillantes colores.

Un segundo lienzo de autor anónimo y perteneciente también a la Escuela Cusqueña es el que presentamos a continuación y que pertenece a la colección José Gandarillas Infante.



Adoración de los pastores al Niño recién nacido. Escuela cusqueña. Autor anónimo
Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano.
Catálogo de la exposición Afectos en torno al niño. Adoración al Niño. p.43
Recuperada el 1.12.2020 desde de <https://bit.ly/2KhIVCE>

La Virgen y San José de rodillas y en actitud orante y venerando a su hijo ocupan la escena central, ambos están iluminados por una luz que traspasa las tinieblas de la noche, el Niño se encuentra desnudo sobre la sábana blanca que cubre la paja. Dos pastores y una pastora que repiten el número tres de los reyes, llevan como ofrendas al Niño canastas con frutas, gallinas y huevos. Sobre la Sagrada familia el ángel Gabriel sostiene una filacteria con la inscripción *Gloria in excelsis Deo* como en el ejemplo anterior. Todos los personajes llevan en su vestimenta el sobredorado propio del arte cusqueño

Adoración de los magos

[...] Y la estrella que vieron en el oriente les precedía, hasta que llegando a donde estaba el niño se detuvo. Al ver la estrella se llenaron de inmenso gozo. Y entrando en la casa vieron al niño con María su Madre; y postrándose le adoraron. Y abriendo sus tesoros le ofrecieron sus dones: oro, incienso y mirra. (Mateo 2: 9-12)

Las ofrendas tienen un significado, Melchor llevó oro, como homenaje a la realeza de Niño; Gaspar regaló incienso, usado en los rituales a las divinidades y Baltazar ofreció mirra, empleada para embalsamar los cadáveres anticipando la muerte de Jesús como Redentor de la humanidad.

Estas ofrendas están claramente representadas en la pintura de Pedro Pablo Rubens, cuyo grabado sirvió de modelo al artista cusqueño. Con algunas variantes, se mantuvo la composición de los principales personajes. Melchor de rodillas entrega el oro al niño, Gaspar sostiene en la mano izquierda el incensario y Baltazar sostiene el cofre con la mirra. San José y la Virgen observan la escena. Es de resaltar la manera en que el pintor resalta el color oscuro de Baltazar. Al fondo conteniendo a la multitud una escolta armada de lanzas contiene a la multitud.



- 1 Adoración de los Reyes. Pedro Pablo Rubens (1626-1629) Museo Louvre, París.
Imagen recuperada el 5.10.2020 desde <https://bit.ly/3mi5C6S>
- 2 Adoración de los Reyes. Escuela cusqueña. S. XVIII.
Imagen recuperada el 5.10.2020 desde <https://bit.ly/3abwdjP>

Aunque en el relato bíblico no se mencionan nombres, estos se consignan en los evangelios apócrifos. En el Evangelio Armenio de la Infancia puede leerse:

El primero era Melkon, rey de los persas; el segundo, Gaspar, rey de los indios; y el tercero, Baltasar, rey de los árabes. Y los jefes de su ejército, investidos del mando general, eran en número de doce. Las tropas de caballería que los acompañaban, sumaban doce mil hombres, cuatro mil de cada reino. Y todos habían llegado, por orden de Dios, de la tierra de los magos, su patria, situada en las regiones de Oriente. (XI:1)

El lienzo que presentamos es obra del pintor Diego de la Puente, quien nació en Malinas (Bélgica) en 1586, ingresó a la Compañía de Jesús a los 19 años siendo enviado al Perú después de la muerte de Bernardo Bitti para reemplazarlo en la producción de obras pictóricas para los templos y casas religiosas de los jesuitas. En 1620 ya estaba en Perú permaneciendo hasta su muerte en 1663.

La pintura muestra la escena de la adoración de los reyes con un pequeño fondo arquitectónico en el que se distingue la basa y parte del fuste liso de una columna. La escena nocturna permite apreciar la estrella que guio a los Reyes hasta el niño Dios durante los nueve meses que habría durado el viaje. Los tres personajes se encuentran ricamente ataviados, Melchor, rey de los persas, es blanco y de edad madura, es el único que se encuentra arrodillado ante el Niño sostenido por su madre. En señal de reverencia se ha quitado el turbante que lo sostiene un personaje que está detrás del rey. Gaspar es de tez cobriza y joven y a pesar de la libre interpretación del pintor sobre la vestimenta se entiende que representa al Rey Inca. La tela de la túnica no corresponde con los textiles prehispánicos y el ornamento de la cabeza tampoco refleja la mascaypacha real. El rey Baltazar, de tez oscura tiene puesta la corona.



Adoración de los Reyes Magos con el rey Inca. Diego de la Puente (ca. 1640-1660). Óleo sobre tela. Museo templo Nuestra Señora de la Asunción, Juli, Puno.

Imagen: Archivo digital de arte peruano.

Recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/346d5Ql>

La obra es de gran importancia por el significado de su iconografía al presentar a uno de los reyes como inca, sustituyendo a Gaspar, rey de los indios -según el evangelio apócrifo- de este modo los indígenas del Collao no se sentirían discriminados del contexto religioso, ellos están también representados en el lienzo formando el séquito de los reyes.

El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala escribió en 1616:

Como dicho es que en tienpo de *Cinche Roca Ynga* nació niño Jesús en Belén, parió Santa María cienpre uirgen adonde fue adorado de los tres rreys de tres naciones que Dios puso en el mundo, los tres rreys magos Melchor yndio, Baltazar español, Gaspar negro, según fue adorado por los tres rreys del mundo, cigún la Escritura y la esperencia muestra. El nacimiento del Criador del mundo fuese adorado acá.⁵ (Se ha mantenido la escritura original)

Como vemos, hay confusión en la asignación de los nombres y en la caracterización de los personajes: en España Melchor representa a Europa, Gaspar a Asia y Baltazar a África. En otros casos Baltazar representa a Europa, Melchor a Asia-mostrado con turbante- y Gaspar a África. En las tradiciones más antiguas, Melchor es Rey de Persia, Baltazar de la India y Gaspar de Arabia. A pesar de que Guamán Poma de Ayala, señala un diferente origen para los reyes hace referencia a los españoles, indios y negros que poblaban el virreinato del Perú.

Por lo tanto, mientras que en la época medieval los Magos habían ayudado principalmente a construir y reforzar la jerarquía social de la Europa cristiana, las escenas andinas de los Reyes Magos desafiaron los roles sociales localmente establecidos. (Burdick, p.14)

La circuncisión

Cuando se cumplieron los ocho días le circundaron; y le fue impuesto por nombre Jesús, como había sido indicado por el ángel, antes de que fuera concebido en el seno materno. (Lucas 2: 21)

El evangelio armenio de la infancia, hace una mayor descripción:

[...] Y José marchó con sigilo a Jerusalén, y trajo de allí un hombre sabio, misericordioso y temeroso del Señor, que se llamaba Joel, y que conocía a fondo las leyes divinas. Y llegó a la gruta, donde encontró al niño. Y, al aplicarle el cuchillo no resultó de ello ningún corte en el cuerpo de aquél. Ante este prodigio, quedó estupefacto, y exclamó: He aquí que la sangre de este niño ha corrido sin incisión alguna. Y recibió el nombre de Jesús, que le había sido impuesto de antemano por el ángel. (XII: 2)

Dos son los lienzos escogidos para escenificar este acto, ambos de autor desconocido. El primero es pintado entre 1740 y 1770 perteneciente a la Escuela cusqueña. La escena representada es el momento en que Jesús es llevado al templo por sus padres para ser circuncidado como todo varón judío al octavo día de haber nacido, como símbolo del pacto entre Dios y Abraham. (Génesis 17: 10-14). Este lienzo debió formar parte de una serie narrativa de la vida de Cristo.

La composición tiene como referente la estampa La circuncisión del dibujante y grabador neerlandés Hendrick Goltzius (1558-1617), considerado el principal grabador de los Países Bajos. Sus obras tuvieron gran difusión en Europa, la obra de artistas españoles evidencia el uso de las estampas de este grabador.

⁵ Guamán, F. (1615) Nueva Corónica y Buen Gobierno. Del nacimiento de Nuestro Señor y Salvador del mundo Jesucristo p.91. Recuperado el 21.11.2020 desde <https://bit.ly/3qTmgx0>

El lienzo repite gran parte de la escena de la estampa, desde el fondo arquitectónico con la presencia del arco y el vano que se ve a través del primero -aunque se hayan reinterpretado- hasta algunos pequeños detalles como vestimenta o posición de las manos. Sin embargo, presenta marcadas diferencias como la edad de San José y la cantidad de los asistentes a la ceremonia. El Niño Dios en ambos casos se encuentra sentado sostenido por uno de los sacerdotes mientras un segundo frente a él, el ministro o *mohel* realiza la operación con un instrumento cortante especial que puede distinguirse en su mano. San José y la Virgen observan la escena.



- 1 Circuncisión. Anónimo cusqueño ca. 1740-1770. Museo de Arte de Lima. Donación José Antonio Lavalle
Imagen: Colección Museo de Arte de Lima. Arte Colonial. p. 115
- 2 Circuncisión. Grabado de Hendrick Goltzius (1594)
Imagen: Museo del Prado.
Recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/377kTD6>

El ejemplo cusqueño conserva aún cierto aire tenebrista en el que resalta el sobredorado de la vestimenta y las aureolas de la sagrada familia. A diferencia del modelo, el artista cusqueño introduce el paisaje con frondosos árboles en el que se posan las características aves.

El segundo de ellos, es obra el pintor Basilio Pacheco; comparada con otras manifestaciones de pintores cusqueños, cuyas obras se registran en este artículo, su producción es muy diferente. Sobre este artista es poco lo que se conoce, desarrolló su actividad artística entre 1738 y 1752 y se tiene noticia de su obra en Ayacucho, específicamente en los monasterios de Santa Clara y Santa Teresa, en el convento de la Merced en Cusco y en San Agustín de Lima.



La circuncisión (1738-1752). Atribuido a Basilio Pacheco.
Catedral del Cusco.

Imagen: El Barroco Peruano p.26

Recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/38fq6z9>

La característica más saltante del pintor lo constituye su técnica luminosa y plana, pero fundamentalmente, la importancia de la arquitectura en sus obras, que además, son de gran formato. En el lienzo de la Circuncisión, la jerarquía de la representación arquitectónica es tal que adquiere mayor importancia que la propia escena donde los personajes parecen desvinculados del conjunto.

El ambiente en el que sitúa la escena presenta un templo de gran majestuosidad en el que se distinguen las naves, las bóvedas vaídas que cubren cada tramo y la cúpula de media naranja sobre pechinas, en las que se distinguen cartelas y veneras además de figuras angélicas. El dominio en los elementos arquitectónicos que pinta como las bóvedas, hizo suponer a Teresa Gisbert y José de Mesa que pudieron haber sido tomadas de algún tratado como el de Lorenzo de San Nicolás, Arte y uso de arquitectura (1667). El almohadillado de planchas en los pilares, es una característica que repite en sus obras en Ayacucho.

Destaca la intensidad del color rojo en la ropa de los personajes centrales, María, José y el sacerdote, así como el azul del fuste de las columnas y el cielo que puede verse a través de los vanos en los tambores de las cúpulas. Introduce en la escena dos monaguillos que portan las velas y observan la escena y dos pequeños angelitos.

Presentación de Jesús en el templo

Asimismo, cuando se les cumplieron los días de su purificación, conforme a la Ley de Moisés, le llevaron a Jerusalén, para presentarlo al Señor, según está escrito en la Ley del Señor: “Todo varón primogénito será consagrado al Señor” Y para ofrecer el sacrificio como está escrito en la Ley de Moisés. “un par de tórtolas o dos palominos”. (Lucas 2: 22-24)



Presentación de Jesús en el templo. Anónimo cusqueño. S. XVIII
Colección Celso Pastor de la Torre. Lima.
Imagen recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/3ntmE3z>

Esta pintura además de lo brillante de sus colores, y la expresividad y dulzura de los rostros representados, encierra un gran significado y debió haber tenido como modelo un grabado europeo. En la escena puede distinguirse el velo que colgaba de los ciborios o baldaquines que consistían en una estructura de planta cuadrangular levantada sobre columnas que coronaba el altar para darle mayor jerarquía y solemnidad usados en los primitivos templos cristianos a partir del siglo IV en Oriente y en Occidente en los siglos VIII y IX. De este ciborio colgaban lámparas encendidas y entre las columnas se tendían telas de seda, de este modo el altar aparecía oculto a la vista de los fieles, cubierto por frontales de metal o por paños de seda, que lo envolvían por completo o al menos su cara anterior, en los siglos posteriores los velos se hicieron laterales.

Sobre el altar el que se ha pintado sobre elevado para señalar su jerarquía, se ve como elemento central de la composición la Niño Jesús en brazos de Simeón, “hombre justo y religioso que aguardaba el consuelo de Israel y le impulsaba el Espíritu Santo” quien lo bendijo diciendo: “Porque vieron mis ojos tu salvación. Lo que has aparejado a la faz de

todos los pueblos. Luz para iluminación de los gentiles y gloria de tu pueblo de Israel”. María y José, como lo dicen las escrituras, “se muestran maravillados de las cosas que del Niño se decían”. En el lienzo también se han representado las dos palomas ofrecidas al templo después de haber presentado el niño Jesús a los sacerdotes.

La huida a Egipto

Luego que ellos hubieran partido, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: Levántate, Toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que te avise, porque Herodes se dará a buscar al niño para matarle. Levantándose luego tomó al niño y a su madre, y partió para Egipto. Y allí permaneció hasta la muerte de Herodes. (Mateo 2:13-15)

Diego Quispe Tito (San Sebastián, Cusco 1611-1681) es el autor de la obra que ejemplifica el episodio de la Huida a Egipto, perteneciente a la colección particular de Celso Pastor de la Torre, obra firmada al dorso.



Huida a Egipto. Diego Quispe Tito.
Colección Celso Pastor de la Torre.
Imagen: Recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/3gNxJda>

El lienzo nos presenta a José y María huyendo a Egipto después de que en sueños un ángel ordenó a José que partiera con María y Jesús, escapando de la amenaza de Herodes quien mandó a asesinar a todos los niños menores de dos años en Belén y alrededores. (Mateo 2: 16-18)

Diego Quispe Tito empezó a trabajar en el Cusco en la tercera década del siglo XVII, habiéndose registrado su primera obra en 1627, desde entonces fueron muchos sus aportes a la pintura cusqueña. Al igual que en su serie del Zodiaco y muchas de sus obras, en la Huida a Egipto, incluye los motivos flamencos en

los que destaca el paisaje con cerros, río y aldeas con iglesias, castillos, torres, callejuelas.

En esta imagen destaca la vestimenta de los personajes, distinta a la representación divina de los ejemplos anteriores, resalta el sombrero de la virgen, que tiene su origen en la vestimenta de las gitanas españolas y que sirvió de modelo para la montera de las indígenas cusqueñas.

La composición y el paisaje vincula directamente esta obra con el lienzo del mismo autor realizada en 1681 denominada Huida a Egipto de la Sagrada Familia obra que forma parte de la serie Zodiaco realizada para la Catedral del Cusco. Inicialmente ubicada en la Capilla de Santa Rosa, hoy forma parte de la exposición del Museo Arzobispal del Cusco, aunque la serie no se encuentra completa pues sólo está constituida por nueve óleos.

El modelo tomado como referencia es la serie *Emblemata evangelica ad XII signa coelestia*

*sive totidem ani menses accommodata*⁶ grabada en Amberes en el año 1585 a partir de los dibujos del pintor Hans Bol grabados por Adriaen Collaert, Sadeler -de quien se desconoce el nombre- fue el editor. Está formada por doce lienzos dedicadas a los doce meses del año, que van acompañados de los signos del Zodiaco en la parte superior, de un texto en latín tomado de los evangelios y de la presencia de Cristo en diferentes actuaciones de acuerdo a los evangelios de Juan, Mateo, Marcos y Lucas, los que tienen como fondo paisajes que conciernen a los diferentes meses. En la parte superior, entre el cielo, el signo del zodiaco correspondiente.

El objetivo de la Emblemática era relacionar los astros con la creación divina, siguiendo la tradición medieval.



Huida de la Sagrada Familia a Egipto. Diego Quispe Tito. Serie el Zodiaco. Acuario. Enero (1681). Museo Arzobispal del Cusco. Imagen recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/3gNxJda>

El cuadro que nos ocupa, representa el mes de enero y el signo Acuario. Diego Quispe Tito se ciñó rígidamente al modelo. Sobre un paisaje invernal, en el que se distinguen una montaña nevada, árboles sin hojas y viviendas campesinas en primer plano, y al fondo murallas y torres, se representan las dos escenas relatadas en el evangelio de Mateo.

A la izquierda, en un establo donde se han refugiado José, la Virgen y el niño, se distingue al ángel que se apareció a José mientras dormía. A la izquierda María montada en un burro lleva al niño en brazos y José de pie a su

lado, marchando juntos hacia Egipto guiados por un ángel. En la parte superior entre el celaje, en un círculo con el signo de Acuario representado por un hombre barbado que verte agua de un recipiente.

Retorno de Egipto

Muerto Herodes, el ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto. Y le dijo: Levántate y toma contigo al niño y a su madre y torna a Israel: pues han muerto ya los que acechaban la vida del niño. Levantándose luego tomo consigo al niño y a su madre y partió y partió para la tierra de Israel. Mas habiendo oído que Arquelao sucedió a su padre Herodes Enel reino de Judea, temió ir allá. Y avisado por Dios en sueños se retiró a la región de Galilea. En llegando allí estableció su domicilio en una ciudad llamada Nazaret. (Mt. 2, 19-22)

⁶ El nombre completo traducido del latín es: "Emblemática Evangélica de los doce signos celestes acomodados según los meses del año. Cristo dio a los hombres los astros para que por ellos puedan distinguir la evolución del tiempo iniciado con Dios (según Génesis 1) y para que por ellos puedan revocar el culto idolátrico y por medio de estas creaturas llegar al culto de un solo Creador, y que pongan los ojos en el reino místico de los cielos"

El tema del Retorno de Egipto fue pintado por varios autores anónimos y por Diego Quispe Tito, en la ciudad de Lima se expone en el Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia.



- 1 Sagrada Familia retornando de Egipto. Diego Quispe Tito (1680). Museo de Arqueología, Antropología, e Historia. Imagen: Pintura Cusqueña. p.40 Fig. 18
- 2 Grabado de Lucas Vorsterman (1620). Imagen recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/3a5Yrwb>
- 3 Grabado de autor no identificado. Imagen recuperada el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/3nefEah>

En todos los casos, para la representación de la sagrada familia Quispe Tito tomó como referencia una composición de Pedro Pablo Rubens. Entre los grabadores que difundieron este tema estuvieron Lucas Vorsterman I, grabador flamenco que trabajó para Rubens desde 1617 convirtiéndose en su principal colaborador hasta 1622. Un discípulo suyo, Paulus Pontius lo reemplazó en el trabajo con Rubens en 1624. Sin embargo, proliferaron reproducciones no siempre autorizadas por el pintor.

A diferencia del lienzo pintado sobre la Huida a Egipto en el que el niño es un infante pequeño llevado en brazos, en el retorno, Jesús es mayor y camina de la mano de su madre. El evangelio armenio de la infancia señala la edad de un año y tres meses para la huida a Egipto y más de tres años para el retorno a Nazaret.

El pintor ha cambiado el formato y en todos los casos es el paisaje el que tiene el rol protagónico en la composición, el mismo que no se limita al del grabado modelo, sino que

agrega frondosos árboles y el paisaje flamenco que caracteriza la obra de Quispe Tito. Sobre esta reelaboración de los modelos grabados de los que depende la producción de los artistas, el historiador del arte Jaime Mariazza explica:

Las innovaciones realizadas nos acercan a su visión de la naturaleza, una visión que conceptualizó la noción de un mundo utópico, atemporal y paralelo al nuestro, creado a partir de elementos del entorno real pero destinado a ser un reflejo del espíritu piadoso. (p. 50)



El Retorno de Egipto (1660-1670). Anónimo cusqueño. Museo Pedro de Osma
Imagen: Museo Pedro de Osma, p. 152-153

Para terminar, una breve reseña sobre la pintura cusqueña a la que pertenecen todos los lienzos a los que hemos hecho referencia en el presente texto para ejemplificar algunos acontecimientos trascendentales en la infancia del Niño Jesús.

El terremoto del Cuzco en 1650, y su posterior reconstrucción a partir del mecenazgo del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo quien llegó al Cuzco en 1673 propiciaron la producción pictórica de muchos pintores indígenas, la mayoría de ellos anónimos. A partir de los grabados flamencos, en los que introduce aves y flores, Quispe Tito logró sentar los fundamentos de la pintura paisajista cuzqueña del siglo XVII. A finales de este siglo los talleres de pintura cuzqueña alcanzaron un gran auge, con el apoyo del obispo Mollinedo, quien buscaba recrear en América el ambiente artístico de España. Con este impulso, los artistas cuzqueños forjaron una escuela propia.

La primera mitad del siglo XVIII significó el momento de esplendor de la pintura cuzqueña. El Cuzco, se convirtió en el eje de un floreciente mercado desde el que se comercializaba pinturas de carácter religioso a Lima y el norte del Perú, el Alto Perú, Chile y el norte argentino.

El éxito de los maestros cuzqueños descansaba, en gran medida, sobre la base de un trabajo sistemático y un tanto impersonal que les permitía abaratar costos y emprender grandes comisiones en corto tiempo. Pero su principal logro consistió en imponer, dentro de los distintos niveles de la sociedad virreinal, un estilo que se sustraía a las convenciones del arte culto europeo. (Kusonoki, 2016b, p.21)

En seis de los trece lienzos que forman parte de este artículo, puede observarse el uso de la técnica del brocateado que consistía en resaltar con pintura de oro la ornamentación de las vestimentas de los personajes, así como remarcar los halos de santidad alrededor de vírgenes y santos. El uso del oro hacía resaltar las imágenes religiosas pintadas sobre fondos oscuros.

Los temas -generalmente religiosos- fueron representados tanto por artistas cusqueños reconocidos como por muchos otros pintores anónimos quienes reinterpretaron los modelos, en su mayoría estampas grabadas del círculo de Pedro Pablo Rubens, cuyos editores las difundieron en muchas ciudades y que fueron traídas por los sacerdotes como parte de la política evangelizadora de la Iglesia de la Contrarreforma.

Referencias

- Arzobispado del Cusco. (2013). *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú.
- Benavides, Annick. (Ed.). (2014) *Museo Pedro de Osma*. Fundación Pedro y Angélica De Osma Gildemeister.
- Bravo, M. (1993). Evangelización y sincretismo religioso en los Andes. *Revista Complutense de Historia de América*, 19.
- Burdick, C. (2015). Pintando la Adoración en los Andes: Nuevos significados para una nueva audiencia. En: Pontificia Universidad Católica de Chile. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano. *Catálogo de la Exposición. Afectos en torno al Niño. Adoración en Los Andes*. Santiago de Chile del 31 de agosto 2015 al 23 de enero 2016. Recuperado el 1.12.2020 desde <https://bit.ly/2K0nUMV>
- De Lavalle, J. (1989). *Pintura en el Virreinato del Perú*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito.
- De Mesa, J. y Gisbert T. (1982) *Historia de la Pintura Cusqueña*. t.1. Fundación Augusto N. Wiese.
- Del Amo, L. (2009) Iconografía de la Navidad. I. Ciclo de la Navidad o Encarnación. En: *La Natividad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Ediciones Escorialenses Madrid, pp. 233-252. Recuperado el 1.12.2020 desde <https://bit.ly/34ca2WJ>
- Franquesa, P. y Solé, J. (Dirs.). (1966) *Sagrada Biblia*. Regina.
- Gisbert, T. (1978) Los Incas y los Reyes Magos. *Traza y Basa. Cuadernos de simbología*, 7, 39-43
- González E. (Trad.) (s/f). *El Evangelio armenio de la infancia*. Autor apócrifo. Fundación el Libro Total. Recuperado el 5.12.2020 desde <https://bit.ly/383qb8D>
- Guamán, F. (1615) Nueva Corónica y Buen Gobierno. Recuperado el 21.11.2020 desde <https://bit.ly/3qTmgx0>
- Kusunoki, R. Wuffarden, L. (Eds.). (2016a) *Pintura cuzqueña*. Museo de Arte.
- (2016b) Colección Museo de Arte de Lima. Arte Colonial. Museo de Arte. Sura.
- Mariazza, J. (2019) Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana. *Illapa Mana Tukukuq*, 9, 47-55. Recuperado el 10.12.2020 desde <https://bit.ly/3gQmMHF>
- Mujica P.,R. (2002). *El Barroco Peruano Vol.1*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito.
- Pease F. (1992). *Perú, Hombre e Historia. Entre el siglo XVI y el XVIII*. Edubanco.
- Sánchez, M. (2011) La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16, 2, 61-74.
- Valcárcel, L. (1971) *Historia del Perú Antiguo*. Editorial Universitaria, t. III.