



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Afectos en torno al Niño

Adoración
en Los Andes

Cumpliendo el programa de investigación y difusión que hemos trazado conjuntamente con el directorio de la Colección Joaquín Gandarillas Infante, la Pontificia Universidad Católica de Chile tiene el agrado de presentar ahora la cuarta muestra, orientada a poner en valor aquellas obras relacionadas con la infancia, la familia y los lazos afectivos entre sus miembros. Son temas siempre vigentes y abiertos a nuevas visiones y replanteamientos, especialmente en la actualidad, cuando las dudas, las preguntas y aún el concepto mismo de familia atraviesan un periodo de transformaciones y cambios propicio a la reflexión y abierto a los ejemplos y significados que ofrece el arte.

Y para este objetivo, ¿qué tipo de representación iconográfica puede resultar más adecuada sino la que muestra al Niño Jesús en su Nacimiento, para los cristianos, a la vez, humano y divino; en los episodios de reconocimiento por los humildes y la autoridad, que desde su origen motiva, como Dios hecho Hombre, y su integración dentro de la Sagrada Familia?

El arte hispanoamericano y surandino nos ofrece una rica trama de significados simbólicos que ligan lo religioso y lo afectivo, lo devocional y lo pastoral en el contexto de aquella época en que lentamente se revaloriza la infancia como una etapa particular de la vida humana, no ya como replicación imperfecta de la edad adulta; y se consolida la familia, especialmente la familia nuclear, estrechando sus vínculos afectivos, legales y fortaleciendo a su vez las solidaridades internas entre sus miembros. El valor estético, estilístico, material y devocional de estas pinturas se juega no solo en clave cristiano-europea, sino lo que es fundamental para nosotros como institución educacional, en clave mestiza, con un entrañable valor identitario presente en los personajes, gestos, vestimentas, objetos y paisajes que hoy se develan enriqueciendo la visión sobre el patrimonio artístico religioso y popular de nuestra región estudiado día a día con creciente interés y resultados.

En esta oportunidad queremos manifestarles también un nuevo logro en la apertura de la colección a la comunidad universitaria, ya que contamos con la curatoría de la doctora Catherine Burdick del Centro del Patrimonio Cultural UC, la colaboración de la doctora y profesora Olaya Sanfuentes del Instituto de Historia de esta casa de estudios, así como la del doctor Fernando Guzmán de la Facultad de Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez.

A través de estas pinturas y esculturas seleccionadas de la Colección Joaquín Gandarillas Infante, la Universidad Católica rememora y actualiza la infancia y la familia, sublimadas en las figuras sagradas del evento capital del cristianismo que inicia una nueva religión y una nueva era: el Nacimiento de Jesús en Belén de Judá, narrado por los evangelios de San Mateo (II, 1-11) y San Lucas (II, 1-20).

Aún hoy, tanto entre los pueblos católicos y cristianos como entre los que no profesan esta religión, la segunda mitad del año queda orientada emotivamente por la Navidad. La organización del tiempo que rige el mundo católico y cristiano aunque no se impuso de inmediato con el Advenimiento en Belén y fue el resultado de un dilatado proceso de elaboraciones, logró con el tiempo permear todas las culturas.

Destacar esta temporalidad simultánea del calendario cristiano a través del arte nos parece también una forma de celebrar esa unidad todavía vigente, que motiva a superar y trascender las efectivas limitaciones que está mostrando el fenómeno de la globalización.

Ignacio Sánchez Díaz

Rector



La Madonna del Soccorso
L'opera è un dipinto a olio su tavola, realizzato da un artista del Rinascimento, probabilmente un pittore fiorentino. La scena rappresenta la Madonna del Soccorso, una figura centrale nella devozione popolare, che si presenta in un'atmosfera di grande drammaticità. La Madonna è raffigurata in un'abbigliamento rosso e blu, con un'aura di santità che la distingue dal resto della folla. La composizione è densa, con molte figure in movimento, che contribuiscono a creare un senso di urgenza e di disperazione. L'uso del chiaroscuro è molto marcato, con forti contrasti tra luce e ombra, che enfatizza i volti e le gestualità dei personaggi. La tavolozza è ricca di toni scuri, con accenti di rosso e blu che attirano l'occhio dello spettatore verso i protagonisti della scena.



Tiempos de adoración, inicio de una era: acerca del nacimiento de Jesús y el calendario cristiano

Isabel Cruz de Amenábar

Doctora en Historia del Arte. Profesora, Instituto de Historia, Universidad de los Andes.
Curadora Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Como origen de una nueva era, la era cristiana, el Nacimiento de Jesús marca un antes y un después en la historia; estructura la temporalidad en un calendario, sus ritmos ritos y descanso desde un foco fijo, que es a la vez trascendente: Cristo.

La organización del tiempo que rige el mundo católico y cristiano no se impuso de inmediato con el Advenimiento en Belén. Fue el resultado de un dilatado proceso de elaboraciones analógicas, análisis y reconversión de nociones culturales preexistentes por parte de teólogos, científicos y humanistas imbuidos de fe; significó también el inicio y perduración de un arte representativo, de tradiciones y festividades que hicieron de la vida de Cristo, el Dios Encarnado, centro y fin de la Historia.

La cuarta dimensión, el tiempo, como el espacio, acucia al hombre desde sus orígenes a ubicarse dentro de él, a medir y determinar, colocando hitos y fases, estableciendo inicio y fin de ciclos vitales y naturales.

Hoy medimos el tiempo con relojes, cronómetros y computadoras, que pueden dividirlo hasta aislar centésimas y milésimas de segundo; o elevarlo a unidades de años luz; tendemos a determinarlo según las nociones abstractas y cuantitativas físico-matemáticas.

Intuitivamente sabemos, sin embargo, que el tiempo no está separado de la propia percepción, de las emociones y de un modo de entender el mundo; que las edades de la vida, los ciclos estacionales, la trayectoria de los astros en el cielo despiertan el sentido de la unidad cósmica e impulsan anhelos de trascendencia, tendentes a situarnos más allá del tiempo: en un tiempo sin tiempo.

La relación humana con el tiempo no es, por tanto, únicamente cuantitativa sino cualitativa; somos capaces de humanizarlo. La religión, el arte, la cultura humanizan el tiempo vinculándolo a lo sagrado, a la belleza, a la dimensión espiritual y creadora. Por eso, los modos fundamentales de ubicación en la coordenada temporal, los calendarios, solares o lunares, fijan la mirada del hombre en el cielo en busca de la sabiduría y de la divinidad.

Regía el orden del tiempo, en la época del Nacimiento de Cristo, el calendario juliano, acervo religioso y científico acumulado inmemorialmente en el área mediterránea. En estrecha relación a las ceremonias y culto de las deidades de Roma, era herencia lejana de los eximios astrónomos egipcios, adoradores del dios celeste y solar, Horus, que habían elaborado un extraordinario cómputo a partir de

la observación de la aparente trayectoria del astro en el cielo, dividiendo el año en tres estaciones, doce meses y 365 días. Lo marcaba la primera aparición de la estrella Sirio en el horizonte, que coincidía con los períodos de crecidas del Nilo e inundación de las tierras bajas, fenómeno crucial para la sobrevivencia y florecimiento de aquella cultura.

Ya se habían desordenado y fragmentado los tiempos y su medición en el curso de la historia de Roma. Infructuosos intentos por insertar días y horas de excedente, dada la relativa inexactitud de los cálculos matemáticos de esa época, para ajustarlos a los hitos religiosos y a la vida cotidiana, convencieron finalmente a Julio César de la necesidad de reordenar el calendario. Especialmente comisionado, el astrónomo de Alejandría, Sosígenes, logró adaptar los meses a las estaciones, sustituyó el año lunar por el solar y eliminó el excedente de tiempo acumulado, intercalando regularmente un día cada cuatro años. La reforma efectuada en el año 45 AC –el “año de la confusión”– dio paso al calendario juliano, directo antecedente del actual.

El Nacimiento de Jesús en Belén de Judá, que narran los evangelios de San Mateo (II, 1-11) y San Lucas (II, 1-20), inicia el cristianismo con una transformación crucial del significado y el cómputo del calendario juliano, así como del concepto de “era”. Tales períodos de tiempo largo, marcados por acontecimientos o personajes considerados hitos, como anteriormente las Olimpiadas en Grecia, el reinado de Nabucodonosor en Babilonia o la fundación de Roma, comienzan a ordenarse centrándose en la figura del Dios hecho Hombre, Cristo el Salvador, su venida al mundo, los hechos sobrenaturales de su Vida, Muerte y Resurrección.

No fue la Navidad sino justamente la Pascua de Resurrección uno de los hechos que

marcó inicialmente la nueva era con su fecha de celebración. El primer Concilio Ecuménico cristiano, el de Nicea, convocado por Constantino en el año 325 de nuestra era, estableció el domingo siguiente al plenilunio del equinoccio de primavera en el hemisferio norte, el 21 de marzo, para esta festividad. De esa fecha arrancó la fijación de una docena de fiestas religiosas móviles, las que a su vez marcaron 17 semanas del calendario cristiano. Dos siglos más tarde, el monje escita establecido en Roma, Dionisio el Exiguo, a fin de completar el ciclo de la Pascua, propuso al papa San Hormisdas establecer el Nacimiento de Cristo como base para el cómputo temporal. Calculó este evento un 25 de diciembre del año 753 de la fundación de Roma y 525 años atrás. Su cálculo se realizó fijando con ese día el año 1 AC. Seguidamente definió el comienzo de la era cristiana una semana después, el 1 de enero del 1 DC.

El sistema de la nueva era, formulado por Dionisio, es decir, el cómputo de los años desde la venida al mundo de Jesús y la designación “antes de Cristo y después de Cristo” –*Anno Dómini Nostrí Iesu Christi*, simplificado después por *Anno Dómini*– aún vigente es, no obstante, hasta hoy objeto de interrogación y cuestionamientos en su precisión. Según cálculos posteriores, Dionisio debía haber contado 748 años desde la fundación de Roma, por lo que su error sería haber atrasado el acontecimiento cuatro o cinco años, lo cual implica contradicciones a pruebas históricas del nacimiento de Jesús.

Aunque el 25 de diciembre como fecha para celebrar la Natividad constituye pues en la actualidad una costumbre casi dos veces milenaria, la historia, la astronomía, la teología e incluso la astrología lucubran aún acerca de pruebas para fundamentar exactamente esta data.

El retraso astronómico provocado por la datación de Dionisio en el establecimiento de la fecha de la Pascua y, por ende, la regularidad de su celebración fueron considerados por la Iglesia con el tiempo un problema capital aunque irresoluble de la liturgia. Durante siglos, teólogos y estudiosos cristianos pusieron toda su energía intelectual y dedicación para que la Pascua de Resurrección pudiera conmemorarse en la fecha establecida por el Primer Concilio de Nicea. Tras dilatadas investigaciones y reconversiones se llegó a la Reforma Gregoriana, estableciendo el sistema de cómputo temporal que hasta hoy rige nuestro calendario, a través de una bula del Papa Gregorio XIII. Era el año 1582.

Fue como la de Julio César, una reforma drástica, que eliminó 10 días de excedente acumulados desde el cómputo de Dionisio, entre el 4 de octubre de ese año y el 15 del mismo mes. El año se fijó en 365,2425 días, con una imprecisión mínima. Para prevenir futuros desfases se redefinieron los años bisiestos como divisibles por cuatro, excepto aquellos divisibles por 400 de los cambios de siglo; así 1900 tuvo solo 365 días y el año 2000, 366 días.

La bula papal de reforma del calendario fue aceptada de inmediato en Roma, Italia, España y Portugal; a finales de ese año en Francia, a principios del año siguiente en América hispana, en los estados católicos de Alemania y en los Países Bajos; en 1700 en los estados alemanes protestantes, y en 1752 en Inglaterra. En países como China, en la URSS y Grecia, en cambio, solo se introdujo en 1912, 1918 y 1923, respectivamente.

Si la Reforma Gregoriana resolvió el excedente anual de tiempo acumulado y, por ende, el problema anual del calendario, permitiendo asimismo la unificación de los diversos

sistemas y la consolidación de disciplinas como la cronología y la cronografía, no precisó la fecha del Nacimiento de Jesús que se consideraba, ya en esa época, inicio oficial de la era cristiana. Al fijar el día 25 de diciembre del año 1 AC para este evento definitorio, Dionisio había desestimado autorizadas opiniones de padres de la Iglesia, la de San Clemente de Alejandría entre otras, quien a comienzos del siglo III planteó que Jesús había nacido en primavera, entre el 20 ó 21 de abril y el 20 de mayo, lo que permitiría explicar hechos como su venida al mundo al aire libre, en un establo o protegido solamente por un portal, así como la llegada de pastores con sus rebaños que en esas latitudes generalmente migraban durante la estación fría. El 25 de diciembre revestía empero otras implicancias en la época de Jesús, que para algunos estudiosos podrían explicar su elección. Los romanos celebraban ese día dos eventos: el “Sol Invictus”, o fiesta del sol invencible; y el culto a “Mithras” muy difundido entre los militares del imperio. Con ello se habría otorgado sentido cristiano a una festividad “pagana” preexistente. Cristo, verdadero Sol del Mundo inauguraba así una rica tradición metafórica y religiosa que absorbía y resignificaba los cultos al astro solar. Por otra parte, aunque ya en el siglo IV los cristianos celebraban el 6 de enero como la Epifanía de Jesús, aún se ensayaban como hitos otros acontecimientos de su vida: la Encarnación, que sitúa el comienzo del año en la Anunciación del Ángel a María, la Circuncisión o la Crucifixión.

El error matemático del cómputo de Dionisio, por otra parte, transgredía también evidencias del Cristo histórico, como datar la muerte de Herodes con posterioridad al inicio de la era cristiana, el año 4 DC.

Entre las pruebas y testimonios para pre-

cisar la fecha exacta del nacimiento de Jesús, una de las más sorprendentes y de obligada recurrencia por parte de la teología y la ciencia occidentales es la aparición del astro conocido como “estrella de Belén”, que según la tradición, guiaría a los tres reyes magos de Oriente hacia el portal de la ciudad de Judea donde una Virgen había dado a luz un Niño que sería Rey sin poder ni riquezas mundanas.

En diferentes claves epocales, este símbolo sagrado del Dios hecho Hombre, que según algunos estudiosos de la Biblia recogería como emblema las palabras proféticas del Antiguo Testamento relativas a la aparición de un Mesías, ha jugado un importante papel en los estudios tendentes a la demostración de la veracidad histórica del Nacimiento de Cristo en fechas cercanas a las hoy vigentes.

Recuperar ese segmento de la historia planetaria con precisión, señalando el tipo de estrella, su trayectoria, visibilidad o permanencia han sido uno de los grandes desafíos científicos para la civilización cristiana desde Kepler a la actualidad, en busca de una evidencia objetiva, astronómica, capaz de iluminar la ocurrencia de ese evento especialísimo: el Nacimiento de Cristo.

¿Fue un astro desconocido e irrepetible, una conjunción estelar inusual, una supernova, un cometa como Halley? Tales son algunas de las presunciones que han surgido. En 1614, Johannes Kepler otorgó a este evento un respaldo científico moderno al calcular que una serie de 105 conjunciones de los planetas Júpiter y Saturno, evento astronómico poco frecuente, ocurrieron en el año 7 AC según el cómputo dionisiano, y los relacionó con la estrella de Belén. Estudios actuales como los del astrónomo Michael Molnar, basándose no solo en la astronomía sino en la astrología de la época de Cristo, en evidencias arqueológicas

y pruebas históricas, han señalado que Cristo nació antes de la era cristiana, más precisamente para este autor, el 17 de abril del año 6 AC. Según sus estimaciones se dio ese día una especial conjunción planetaria, que se registra en una de las antiguas monedas de Antioquía durante el reinado de Herodes: la salida del planeta Júpiter, que señala como la estrella de los magos, en trayectoria helicoidal desde el Este y su ocultación lunar, evento que ocurre aproximadamente cada 60 años pero que en esa oportunidad se presentaría con condiciones particulares. De acuerdo a la astrología, que Molnar valora como ciencia para aquella época, equivalente a la astronomía actual, en esa fecha primaveral en hemisferio norte, el Sol, la Luna, Júpiter y Saturno estarían en el signo zodiacal de Aries, lo que creaba condiciones astrales únicas, descifrables solo por los sabios caldeos y asirios que escrutaban el cielo en busca de señales. Los magos –*magos* del relato evangélico– seguían el curso de la estrella desde el Este hacia Belén de Judea como lugar para la ocurrencia de aquel nacimiento extraordinario de un Rey y un Mesías, que salvaría al pueblo de Israel y al mundo, en una circunstancia histórica en que se esperaba ansiosamente este mensaje de libertad y salvación. Es una de las varias interpretaciones que se han dado de este magno acontecimiento, que otra hipótesis la ha relacionado con el planeta Saturno –la estrella de Palestina– en la constelación de Piscis.

Venerar, imaginar y medir; celebrar, representar e investigar, forman en el cristianismo desde los inicios de su Historia, una trama indisoluble.

La estrella de Belén, un portento no solo celeste sino celestial en el Evangelio de San Mateo, símbolo del Nacimiento de un Niño, Hijo de Dios encarnado en una Virgen, a la

vez Madre, Dios y Rey venido al mundo en el humilde portal de un pequeño y casi desconocido pueblo de Judea; visitado y honrado primeramente por modestos pastores y gente de la tierra, como relata San Lucas; reconocido luego, según San Mateo, por sabios –reyes de Oriente– como Sol y Luz divinos; formando calladamente con María y José, su casto padre adoptivo, una Familia Sagrada; son episodios históricos y eventos astronómicos posibles de probar empíricamente; asimismo, misterios que se revelan, más allá de la razón, a la profundidad de la fe y a la intuición creadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Biblia de Jerusalén. Desclee Brouwer, Bruselas, Bilbao, España, 1967.

Capelli, Adriano. Cronología, cronografía e Calendario Perpetuo dal principio dell era cristiana ai nostri giorni. Editore Ulrico Hoepli, Milano, 2009.

Cruz de Amenábar, Isabel. La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1995.

Enciclopedia Católica. EC versión on-line, www.aciprensa.com consultado el 15-06-2015.

Molnar Michael, The Star of Betlehem. The Legacy of the Magi. Rutgers University Press, Estados Unidos, 2000.

Ratzinger, Joseph. La Infancia de Jesús. Planeta, Barcelona, 2012.

Pintando la Adoración en los Andes: Nuevos significados para una nueva audiencia

Catherine E. Burdick

Ph.D. en Historia del Arte de la University of Illinois, Chicago, EE.UU. Investigadora del Centro del Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Escuela de Arte UC.

Al sur de los Andes, los siglos XVII y XVIII fueron testigos de un florecimiento en la utilización de imágenes artísticas como apoyo a la catequesis y la devoción. Además de su visibilidad y tangibilidad, las pinturas y esculturas constituyeron eficaces instrumentos para el adoctrinamiento y la reafirmación de la fe cristiana ya que superaron los límites del lenguaje y la alfabetización para hacer más accesible el concepto abstracto de lo divino. En el Nuevo Mundo, el protagonismo que tuvieron las obras de arte para la evangelización había surgido del ecuménico Concilio de Trento, el cual decretó, en el siglo XVI, que las imágenes de personajes santos debían ser albergadas en las iglesias para el propósito expreso de su adoración (Mujica Pinilla, 2006, 41; Ceballos, 2010). Con relación a esto, en una comparación entre las doctrinas católica y protestante del siglo XVIII, se establecieron claramente los beneficios observables con respecto al mantenimiento de las imágenes en las iglesias y monasterios católicos: "...porque (la imagen) tenía un sumo afecto... se persuadía... ayudaban muchísimo a excitar, y encender la devoción..." (Benigno Bossuet 1765, 21). Sin embargo, esta descripción de la función emotiva de la iconografía para el catolicismo

es incompleta. Como se muestra en esta exposición de pinturas y esculturas coloniales de la Colección Joaquín Gandarillas Infante sobre el tema de la *Adoración*, el rol fundamental de la iconografía religiosa andina no fue solo propiciar sentimientos de devoción, sino también demostrar una práctica central en el cristianismo como es la *proskynesis*, o el acto físico de veneración anterior a la noción de Cristo, María y los santos.

A lo largo de toda América, el arte virreinal y la veneración cristiana conservaron una estrecha afinidad. Esta cercanía fue particularmente evidente para las pinturas vinculadas a los temas de la *Adoración de los Reyes Magos* y la *Adoración de los pastores* que fueron producidas en los Andes coloniales. Estos temas enfatizaban el efecto didáctico de la imaginaria católica, proporcionando modelos claros de comportamiento que demostraban *cómo* debían ser realizados los actos de adoración (Figura 1). Por esta razón, era indispensable que estas iconografías, en las que se presenta la manera de inclinarse, arrodillarse, besar y entregar ofrendas, fuesen atractivas para el público andino de diversos orígenes. Debido a esto, los innovadores artistas locales examinaron los modelos europeos que habían sido



Figura 1. Detalle Melchor besando los pies de Cristo.

difundidos en América. Para las pinturas y esculturas coloniales incluidas en esta exposición, los artistas anónimos, que trabajaron en pequeñas redes de talleres de producción en el Virreinato del Perú, demostraron una re-invencción de los prototipos europeos del tema de la *Adoración* en diversos niveles y de diferentes maneras –mediante iconografías regionales, nuevos estilos y materiales artísticos y composiciones replanteadas– para poder establecer la adoración de Cristo en el contexto andino. Estas obras de arte, que fueron instaladas en los retablos de iglesias (ver el ensayo de Fernando Guzmán en este catálogo) y en los hogares para la devoción privada, en última instancia, permitieron a los espectadores acceder de manera directa a la presencia de Cristo junto a los Reyes Magos y los pastores, e incluso hacer partícipe al público de los gestos físicos de adoración que se ilustraron.

Es bien sabido que los artistas de las Américas virreinales españolas trabajaron convencionalmente a partir de modelos importados y que contaban entre sus herramientas con un extenso corpus de pinturas europeas,

así como también de grabados basados en obras de maestros europeos. Predominantes entre los prototipos artísticos que llegaron a los Andes coloniales de los países católicos de Europa, fueron los grabados de las pinturas del siglo XVII de Peter Paul Rubens, el maestro barroco flamenco que fue favorecido por los reyes de Habsburgo (Stastny Mosberg 2013). Fueron estos grabados, basados en numerosas pinturas de Rubens sobre la *Adoración*, la principal fuente europea para las pinturas de esta exposición, sin dejar de lado las adaptaciones locales. En el siglo XVIII, el tema de la *Adoración* que destaca esta exposición disfrutó de un resurgimiento en popularidad en España y las Américas españolas cuando Carlos III ascendió al trono, trayendo consigo artistas napolitanos que se especializaban en escenas de Natividad (Palmer y Pierce 1992, 52).

Uno de los temas más populares entre los pintores andinos de la época barroca fue el relato sobre los primeros visitantes a la Natividad en Belén y su veneración al Niño Jesús. Como registraron estos pintores, siguiendo el evangelio de Mateo (2: 1-12), los tres Reyes Magos fueron los primeros en ser admitidos al establo para rendir homenaje al Cristo recién nacido. Este evento se celebra el 6 de enero como la Fiesta de la Epifanía del Señor, o la primera manifestación del Niño a los gentiles. En el fondo de muchas escenas de *Adoración de los Magos*, los pastores esperan para ser admitidos ante la presencia de la Sagrada Familia. El segundo episodio de la narración se inicia con el anuncio de los ángeles a los pastores sobre sagrado nacimiento. Incluso hoy en día, las escenas de *Adoración de los Reyes Magos* y *Adoración de los pastores* se presentan juntas con frecuencia, como un par, en iglesias y museos de la región surandina, atrayendo audiencias locales de todas las etnias y clases económicas.

Nuevos significados sobre la Adoración de los Reyes Magos

Siguiendo el evangelio de San Mateo, algunos días después del nacimiento de Cristo, tres hombres sabios llegaron a Jerusalén diciendo: “¿Dónde está el que ha nacido Rey de los Judíos? Porque hemos visto su estrella en Oriente y hemos venido a adorarlo”. En la época medieval, los tres hombres sabios se habían transformado en reyes que habían viajado desde los tres continentes conocidos –Europa, Asia y África– como símbolos de conversión universal. La noble jerarquía de estos tres viajeros subraya la naturaleza real de Cristo, y sus trajes suntuosos habrían apelado a una clase particular de visitantes.

En las escenas artísticas sobre la llegada de los Reyes Magos al establo, el anciano Melchor tradicionalmente se arrodilla ante la presencia del Niño, lo besa y se saca su corona como gesto de respeto, mientras que el rey etíope Baltasar se mantiene de pie detrás de él, seguido por el joven Gaspar. A veces, otros detalles sobre la historia de los Reyes Magos los podemos encontrar en el fondo de las obras, como por ejemplo en una pintura que aborda este tema (pág. 37), donde se observa la estrella que ilumina Belén a la distancia, como así también la procesión de los Reyes Magos con sus ayudantes y animales cuando se acercan a las afueras del pueblo. Al final de la caravana, Gaspar mira hacia atrás en dirección a una figura distante, probablemente como referencia a la desconfianza que los Magos mantuvieron hacia el rey Herodes y sus soldados.

Los regalos tradicionales de los Reyes Magos como el oro, la mirra y el incienso, partes de la *Adoración*, no fueron solo muestras iniciales del homenaje a Cristo, sino que

también adquirieron significados simbólicos. Estos pequeños tesoros portátiles, traídos de partes remotas del mundo, fueron precisados por la tradición bíblica, ya que aluden a la naturaleza de su destinatario y vaticinan los acontecimientos de su vida. A pesar de que se consideren, aparentemente, regalos inadecuados para un bebé, el oro hace referencia a su realeza, el incienso se establece como símbolo de su divinidad, y la mirra, que es un aceite de embalsamamiento, como símbolo de su humanidad. En el contexto andino, tales regalos adquirieron nuevos significados a la luz de las prácticas antiguas, por ejemplo, siguiendo las creencias incas, el oro habría sido una ofrenda apropiada para un hijo varón de Dios.

Los Reyes Magos en los Andes virreinales

A su llegada al Virreinato del Perú, la *Adoración de los Reyes Magos* surgió como el tema artístico preferido para atraer a las diversas etnias que conformaban la sociedad andina, en parte porque los tres reyes eran un espejo cultural que reflejaba el medio social en el que se encontraban. Aquí adquirieron un nuevo significado como componentes principales de una sociedad colonial andina emergente, es decir, como representantes de los pueblos de Europa, África y de origen indígena (Palmer y Pierce 1992, 52; Gisbert 1980, 77-78). Esta transformación de los Reyes Magos fue descrita por el cronista indígena peruano Guamán Poma de Ayala en su carta a Felipe III, donde afirmó que dentro de los viajeros reales que se dirigieron a Belén se encontraba el segundo rey inca Cinche Roca, y describió al trío como “Melchor indio, Baltasar español, Gaspar negro” (Guamán Poma, 1615, F.91).

Algunos años después de que Guamán Poma escribiera su texto a principios del siglo

XVII, su noción de los Reyes Magos como las tres razas principales de la sociedad andina se visualizó muy literalmente a lo largo de la orilla sur del lago Titicaca (Gisbert 1980, 77-78). En al menos dos pinturas de los pueblos de Juli e Ilabe, el rey Gaspar fue representado como un noble inca en atuendo real. Una de estas obras fue llevada a cabo por el jesuita flamenco Diego de la Puente (Mujica Pinilla 2006, 55; Wuffarden 2014, 281). En las obras de arte de la región de Cuzco, incluyendo las de esta exposición, el Gaspar inca se presenta de maneras más sutiles. En las pinturas a menudo se identifica por su tono de piel ligeramente más oscura y su ubicación en el primer plano, mientras que en la escultura se muestra viajando sobre un caballo marrón. Tales iconografías, en las que los tres Reyes llegan a Belén en iguales condiciones, invalidaron las jerarquías sociales en las que los europeos habían ocupado los roles predominantes como dirigentes y legisladores de la sociedad andina, mientras que los nativos indígenas servían como mano de obra barata para la minería y la agricultura. El etíope Baltazar también adquirió un nuevo significado en el contexto andino, en el cual los africanos habían llegado al Virreinato del Perú en barcos de esclavos como complemento a la disminuida mano de obra indígena. 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 (Trexler 1997), las escenas andinas de los Reyes Magos desafiaron los roles sociales localmente establecidos.

Las cuatro imágenes sobre la *Adoración de los Reyes Magos* exhibidas en esta exposición, que se pensaban provenientes principalmente de la región de Cuzco, se basan o derivan, de diversas maneras, de los modelos

Europeos sobre el mismo tema. Sin plantear una revisión exhaustiva de la imagen, una pintura de esta exposición (pág. 34) se inspira de manera evidente en un grabado basado en una pintura muy conocida de Rubens, como es la *Adoración de los Reyes Magos con antorchas* (1619) (Figura 2). Otro guiño a Rubens, que se puede apreciar en una pintura de una colección particular chilena, es el regalo de monedas de oro en un valioso recipiente con forma de concha marina, expuesto como una contraparte real a las cestas de huevos presentadas por los pastores. Por otro lado, una obra distinta (pág. 37) presenta detalles derivados de fuentes más antiguas para reforzar la importancia de la adoración – el gorro frigio rojo de forma cónica usado por un rey alude específicamente a la tradición persa de la *proskynesis* o veneración ante reyes y dioses. En el otro extremo se encuentra la pintura terminada al estilo de la escuela cuzqueña (pág. 38), donde el artista adornó las indumentarias de las figuras centrales en oro *brocateado* sobrepuesto para enfatizar su carácter sagrado. Además de las diferencias estilísticas entre estas pinturas, las iconografías tradicionales a veces son dejadas de lado para dar cabida a los nuevos emblemas andinos. Por ejemplo, en el fondo de la escena de la *Adoración de los Reyes Magos* de una colección privada chilena, una alpaca amarrada reemplaza al tradicional camello como la bestia exótica que llevó a los Reyes Magos al establo. Tal vez lo más transgresor en las escenas andinas fue el hecho de que al grupo de personajes centrales se los situó a menudo muy adelante en el plano de la imagen. Este cambio tuvo un efecto de inclusión de los espectadores a un lado de Cristo, junto a Melchor, invitándolos a participar con él de los gestos de aprecio y alabanza.



Figura 2. Nicolaes Lauwens, a partir de Peter Paul Rubens. *Adoración de los Reyes Magos con antorchas*. Primera mitad del siglo XVII. Grabado. 65.5 x 50.2 cm. Imagen de acceso público, Cortesía de National Gallery of Art, Washington. No. 2009.127.21.

La reinención de la adoración de los pastores en los Andes

Las escenas de *Adoración de los pastores* incluidas en esta exposición, muestran la llegada de los pastores a las proximidades del establo de la Natividad y la presentación del Niño que María realiza para ellos. Los pastores adoran a Cristo por los humildes y los pobres, como lo sugiere su ropa sencilla y re-

galos modestos. El buey y el asno acompañan a los pastores en la reverencia digna tal como lo describe el profeta Isaías (1,3): “El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su Señor.” Al igual que los regalos de los Reyes Magos, las ofrendas de los pastores como huevos, animales de granja, fruta y leche (Schenone 1998: 45) conllevan diversas capas de significado que yuxtaponen innovaciones locales e iconografías tradicionales. Por

ejemplo, mientras que la introducción en la escena de fruta la acerca al contexto andino, la tradicional cesta de huevos hace referencia a la pureza de María, y el cordero recuerda a los espectadores del rol sacrificial de Cristo (figura 3) (Stratton-Pruitt 2006, 104). Al igual que las imágenes andinas de los Reyes Magos, el grupo semicircular es empujado hacia el marco de la imagen, haciéndonos presentes al costado de Cristo e invitándonos a participar en los actos de *proskynesis*, un término que en este caso significa literalmente ‘besando al’ redentor.

Las pinturas sobre el tema de la *Adoración de los pastores* de la colección Gandarillas muestran las diferencias estilísticas entre las tradiciones pictóricas surandinas. Los lienzos atiborrados remiten fuertemente a la obra de Peter Paul Rubens (Figura 4), como se ve en el pastor que se arrodilla ante Cristo como la humilde contraparte de Melchor, con sus manos levantadas en señal de alabanza. También tomadas de Rubens son otras figuras recurrentes, como la pastora que lleva una jarra de cerámica anaranjada con leche o agua sobre su cabeza y un joven que lleva un cordero sobre sus hombros. Las innovaciones locales también están presentes, e incluyen las flores rojas y blancas que florecen a los pies de los personajes adorados, más notablemente bajo los de María. Los coloridos loros de la pintura de la pág. 41 son el equivalente andino a los ángeles, puesto que en la tradición inca estas magníficas criaturas aladas eran consideradas intercesoras sagradas entre el reino terrenal y lo divino celestial (Gisbert 2008, 153; Pierce 2011, 48, 50). Flores, pájaros y emblemas similares del entorno natural reflejaron la noción de los Andes como un paraíso edénico que se extendió entre la población local. Otro toque



Figura 3. Detalle Canasta de huevos y flores andinas.

andino se encuentra en la pintura de la pág. 41, la cual muestra a un pastor que levanta su sombrero para revelar una tela blanca anudada alrededor de su cabeza, un emblema de los trabajadores regionales que también está presente en un mural en la Iglesia de la Merced, Cuzco. En una conocida pintura, Cristo es sujetado y protegido con un retazo de género rojo de tal manera que recuerda a un bebé indígena arropado o una momia de algún gobernante inca. Todos estos detalles locales, extraídos de la vida cotidiana andina, habrían llevado el tema de la *Adoración* a una mayor cercanía con la persona común (*La Sagrada Familia* 2006, 8). Igualmente local es el innovador colorismo observado en estas pinturas, una faceta que no se puede aprender de los grabados, y que es particularmente evidente en el prolífico uso del vibrante color rojo-anaranjado. Tonos brillantes de rojo y rojo-anaranjado contrastados con el azul y el gris claro azulado fueron los elegidos para las obras populares de menor formato realizadas



Figura 4. Cornelis Galle II, a partir de Peter Paul Rubens. *Adoración de los pastores*. 1635-1675. Grabado. 32.5 x 43.8 cm. Cortesía de Philadelphia Museum of Art. No. 1985-52-30805.

en Cuzco, así como también en las obras del pintor Gaspar Miguel de Berrío de Potosí, a quien se atribuye de forma tentativa la obra de mayor formato de la *Adoración de los Pastores* (pág. 41) presente en esta exposición.

Las pequeñas imágenes populares de la *Adoración de los pastores* reflejan el estilo de la escuela cuzqueña; con menos figuras, composiciones simétricas, énfasis en superficies decorativas y alteraciones menores a la narración. Uno de esos cambios en el relato se encuentra en la pintura de la pág. 34, en la que el tradicional establo se reinventa como una modesta gruta en la que dos pastores y la Sagrada Familia se reúnen. Con frecuencia,

las obras populares tenían terminaciones de *brocateado* en oro, una característica desarrollada en la escuela cuzqueña para adornar prendas y halos, la cual refleja la importancia local de los textiles y representa el carácter santo de aquello que adorna. Las decoraciones realizadas con hoja de oro cuentan con un carácter diferente, estas representan el resplandor celestial que irrumpe en el cielo nocturno para iluminar la escena. Este *rompimiento*, tomado del arte europeo, revela una leyenda con la inscripción cantada por los ángeles para anunciar el nacimiento de Cristo a los pastores: “*Gloria in excelsis Deo*” (“Gloria a Dios en las alturas”).

Cabe destacar que varias pinturas que abordan el tema de la *Adoración* en esta exposición siguen la larga tradición de establecer la Natividad entre ruinas arquitectónicas clásicas, generalmente columnas solitarias y arcos desmoronados, para demostrar el triunfo del cristianismo sobre el pasado pagano. Según una leyenda, estas ruinas serían los restos de la Basílica de Constantino, la cual se presume colapsó al momento del nacimiento de Cristo (Trexler 1997, 63). Para otros, estas ruinas aludían a un renacimiento clásico dentro de la doctrina cristiana. En los Andes, estos restos arquitectónicos de siglos pasados habrían adquirido un doble significado; como la transposición metafórica del cristianismo sobre deidades nativas andinas, así como también la imposición literal de las iglesias y monasterios cristianos directamente sobre *huacas* sagradas y prominentes estructuras incas.

Conclusión

Las iconografías han participado por largo tiempo de las prácticas cristianas, siendo sumamente eficaces en enfatizar la réplica de los gestos apropiados de adoración en los espectadores. En el curso de la transculturación, las pinturas sobre la *Adoración* se convirtieron en poderosas herramientas para convocar a los diversos segmentos de la sociedad colonial andina. La estrella de Belén no era lo único que importaba, también los detalles anacrónicos que modificaron el nacimiento y la infancia de Cristo en la región surandina. Como las pin-

turas y esculturas de la Colección Gandarillas transmiten, las imágenes de veneración a Cristo desarrollaron su propio lenguaje simbólico en el contexto colonial andino, que facilitó y promovió la devoción local.

Como hemos visto, las imágenes religiosas de la época eran idealmente conservadas dentro de las iglesias y sobre altares por sus efectos de persuasión y como apoyo para “provocar e incitar actos de devoción”. Este fragmento deja claro el papel que debían realizar las imágenes, sobre todo en el proceso español de conversión católica de los habitantes indígenas en la América bajo colonización. Esta relación directa entre las imágenes artísticas, la fe y el acto de adoración se hizo evidente en las pinturas que no solo demostraban cómo se podría llevar adelante este tipo de prácticas sino que también invitaban a los espectadores a recrear los gestos representados. Para las pinturas sobre el tema de la *Adoración* en la Colección Gandarillas, estas características se desarrollaron a través de la remodelación de las normas europeas introducidas por Rubens y sus contemporáneos con el fin de trasladar la acción hacia el espacio del espectador. Insertaron iconografías y estilos regionales que hicieron de la divinidad cristiana algo presente y local para los espectadores andinos. Finalmente, el cuerpo de obras sobre los temas de *Adoración* en la colección Gandarillas constituye una importante contribución a lo que se ha denominado recientemente como un emergente “canon de la pintura americana española” (Alcalá 2014, 20-21).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcalá, Luisa Elena. Painting in Latin America 1550-1820: A Historical and Theoretical Framework, in *Painting in Latin America 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, pp. 15-70 (New Haven and London: Yale University Press, 2014).

Benigno Bossuet, Jacobo. Historia de las variaciones de las Iglesias protestantes y exposición de la doctrina de la Iglesia Católica, sobre los puntos de controversia (Madrid: Andrés Ortega, 1765).

Ceballos, Alfonso Rodríguez G. de. Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America. In *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World*, editado por Ronda Kasl, pp. 15-36 (New Haven and London: Yale University Press and Indianapolis Museum of Art, 2010).

Guamán Poma de Ayala, Felipe. El primer nueva corónica y buen gobierno (1615/1616). Det Kongelige Bibliotek GKS 2232 4.

Gisbert, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte (La Paz: Gisbert y Cía-Fundación BHN, 1980).

Gisbert, Teresa. El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina, edición III (La Paz, Plural Editores, 2008).

Mujica Pinilla, Ramón. “Reading without a Book” –On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru. En *The Virgin, Saints, and Angels*, editado por S. Stratton-Pruitt (ver más abajo).

Palmer, Gabrielle and Donna Pierce. *Cambios: The Spirit of Transformation in Spanish Colonial Art* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art and University of New Mexico Press, 1992).

Pierce, Donna. *Companion to Spanish Colonial Art* (Denver: Denver Art Museum, 2011).

La sagrada familia: arte virreinal peruano (Lima: Colección Barbosa-Stern, 2006).

Schenone, Héctor H. *Iconografía del Arte Colonial: Jesucristo* (Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998).

Stastny Mosberg, Francisco. La presencia de Rubens en la pintura colonial, en *Estudios de Arte Colonial vol. I*, pp. 299-330 (Lima: Museo de Arte, 2013).

Stratton-Pruitt, Suzanne. *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825* parte de Thoma Collection (Stanford: Cantor Arts Center and Skira, 2006).

Trexler, Richard C. *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

Wuffarden, Luis Eduardo. Between Archaism and Innovation, 1610-70, in *Painting in Latin America 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, pp. 275-306 (New Haven and London: Yale University Press, 2014).

Los cambios en el sentido del regalo navideño en Santiago de Chile a finales del siglo XIX

Olaya Sanfuentes E.

Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Master of Arts, Georgetown University, EE.UU.; Doctora en Historia del Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, España; profesora asociada del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Hacia la década de los veinte del siglo XIX, la inglesa Mary Graham de visita en Santiago de Chile se admira de que la agasajen con flores y frutas: “Recibí un magnífico obsequio de frutas y flores de doña Rosa O’Higgins: Sandías, lúcumas, naranjas, limas y las más hermosas y raras flores, acomodadas en bandejas cubiertas con servilletas bordadas, que traían sobre las cabezas varios criados, vistosamente vestidos”.

Y es que la sociedad santiaguina de entonces solía regalar flores y frutas como una forma de compartir lo mejor de sí misma. En una sociedad agraria como esa, los frutos de la naturaleza no eran meros objetos sino que elementos llenos de significado. Cincuenta años más tarde de la visita de Graham, esta sociedad cargada de tintes rurales y sencillez seguiría ofrendándose flores y frutas para la Navidad, probablemente la fiesta más importante de su calendario festivo.

En las navidades de antaño el protagonista era el Niño Dios. Y era a él a quien todos querían entregar sus dones ya fuera en forma literal a los pies del pesebre o en forma simbólica, a través de sacrificios y bienes espirituales.

La literalidad de los dones ofrendados al Niño se vislumbra en la importancia que

tenían las formas materiales y sensibles de adoración. La comunidad se congregaba en el seno de los hogares o en los conventos e iglesias, para rezar la novena desde el día 16 de diciembre de cada año. Cada uno entonaba su voz para unirse al rezo colectivo y luego un grupo de cantoras, acompañadas de arpas y niños que tocaban instrumentos improvisados, hacían todo tipo de música, sonidos y ruidos para rendir honores al Niño recién nacido. Hasta nuestros días han llegado muchos villancicos que son una rica fuente para conocer el fervor popular con que se adoraba al Niño Jesús.

Venían luego las ofrendas de objetos, que consistían en las primeras frutas estivales, hermosas flores y objetos en miniatura que servían para adornar los pesebres. Todo esto había sido adquirido en los diversos puestos de la Alameda, a donde llegaban los fieles a pasear, a consumir refrescos y fritangas y a comprar artesanías.

Es necesario detenerse un minuto a pensar en el significado de los regalos que se hacían al Niño Jesús para la fiesta de su nacimiento. El regalar flores y frutas, objetos sacados de la naturaleza y que finalmente lo perecían, es elocuente de que esos objetos

cargaban con un simbolismo. No se le regalaría al Niño algo que se estropeará, si no fuera porque tiene un significado muy marcado en ese grupo. Efectivamente, en una sociedad eminentemente rural como lo era la santiaguina de mediados del XIX, las flores y las frutas llevaban consigo la representación de la vida. El regalar los primores o los primeros frutos que la naturaleza proveía era una forma de compartir el sustento, de regalar lo mejor de uno mismo. Desprendimiento total, en el contexto de una comunidad que depende de la naturaleza para su supervivencia diaria. Al regalar lo mejor que se obtiene de los campos, huertas y chacras, los feligreses están agradeciendo los bienes recibidos durante el año, agradeciendo las buenas cosechas que se están llevando a cabo y, al mismo tiempo, ofrendando al Niño para que este los ayude para el año que viene¹. El pasado, el presente y el futuro se conjugan en este tiempo cíclico de la naturaleza en que Dios está ahí recibiendo los regalos de sus fieles para seguir proporcionándoles lo que ellos necesitan.

El sentido de las ofrendas tiene que ver con la doble naturaleza del Niño que acaba de nacer. Después de todo, si este Dios se había hecho hombre y se había encarnado en un niño pequeño, había que cuidarlo, alimentarlo y aliviar su pobreza. En este escenario es que

las ofrendas entran a jugar un rol importante. Las ofrendas se ven como una oportunidad de convivencia entre estas dos esferas, en que Dios y su creación pueden convivir en un mismo plano. Cada uno entregará lo mejor de su persona y de su entorno para participar de esta convivencia de naturalezas –la humana y la divina– que el misterio de la Encarnación ha hecho posible. Se pone énfasis en la posibilidad de cada uno, desde sus propias circunstancias, de ofrendar al Niño objetos de la vida cotidiana. Estas prácticas pueden insertarse dentro de la tradición de interpretación popular² de los evangelios apócrifos o bien, como frutos de la libre piedad religiosa de un pueblo que participa del misterio de esta fiesta, proporcionando todo tipo de elementos de su entorno³.

La flor y la fruta significan fertilidad y se unen al canto a la vida que los fieles agradecen a este Niño que ha nacido, Niño que trae más vida consigo. Por eso es que las sociedades agrarias eligen esos elementos para ofrendar al Niño Jesús. Tienen una valoración cultural y simbólica que comulga con los valores del festejado: la vida misma. El significado de la fruta y de la flor en esta sociedad se adivina en sus usos y en sus trayectorias. Si sale de la tierra para trasladarse al espacio simbólico del pesebre y del regalo íntimo es porque es con-

1. Las ideas generales sobre las ofrendas, en Mauss, Marcel, *Ensayo sobre el don*.

2. Estamos, en general, describiendo una devoción de tipo popular. Cuando digo popular, me refiero a una devoción que nace espontáneamente del corazón y de la propia experiencia espiritual desde la cultura. No es una devoción oficial establecida y guiada por la jerarquía eclesial. No es una devoción reglamentada ni dirigida, sino espontánea. No es para mostrar simbólicamente un tipo de Iglesia, sino que es un tipo de religiosidad que nace de los afectos y no del dogma. La devoción oficial se vale de elementos grandiosos para mostrar el lado majestuoso de la divinidad y de la institución que la administra. La religiosidad popular, en cambio, empatiza más con las posibilidades de un Dios nacido pobre entre las pajas, igual a todos y por tanto, se vale de lo cercano para expresarse.

3. Podríamos decir que la inspiración iconográfica para las representaciones del Niño Jesús en pesebres proviene de tres vertientes que fluctúan desde la más canónica hasta aquellas que dan entrada a la imaginación e interpretación populares: en un primer lugar estaría el evangelio de san Lucas, donde se narra la escena de la Natividad; una segunda vertiente es la que proviene de los evangelios apócrifos; un tercer nivel es el que proporciona la imaginación popular y que incorpora todo tipo de elementos de la idiosincrasia local para involucrarse en este momento fundante del cristianismo universal. Este nivel puede entenderse como la dimensión y transmisión oral de los evangelios apócrifos, que se adaptan a los lugares y circunstancias de los fieles devotos.

siderado como un muy buen regalo, un regalo que merece convivir con la divinidad.

Algo parecido ocurre con las miniaturas que acompañan al Niño Jesús en el nacimiento. Muchas de estas figuras han sido adquiridas también en la Alameda, en puestos donde se venden las famosas cerámicas o lozas de las monjas. Estas son pequeñas figuritas hechas por manos artesanas femeninas, herederas del saber tradicional de las monjas clarisas. Representan animales y artefactos chilenos, pero también personajes populares. Hay aquí mucha significación que debemos develar: en su miniaturización, estos objetos están adquiriendo un tamaño que les permite entrar en el espacio sagrado del pesebre, por lo que, a pesar de ser pequeños, están cargados de poder y de significancia. Los feligreses los administran con cuidados y cariño porque encarnan a personajes queridos.

Por otra parte, cada uno de esos personajes que se adquiere en la Alameda para la Navidad está representando tipos populares de nuestro propio entorno chileno. Al igual que el pesebre original en el que los pastores y otros personajes humildes acompañaban al Niño para darle calor y rendirle culto, los personajes de nuestra propia idiosincrasia chilena están ahí realizando la misma acción. En cada pesebre decimonónico chileno vemos al huaso. En una descripción de un nacimiento del año 1897 en el diario *El Chileno*, se lee que había “tres huasos chilenos montados en caballitos de palo, con mantas de colores vivos, grandes chupallas, monturas de pellones, lazo y espuelas”⁴. En el diario *El Pueblo* del 7 de enero de 1898 se relatan las navidades pasadas y se describe el pesebre de doña Liberata, que,

entre muchas figuras, tenía caballitos ensillados a la puerta de un rancho y *güasitos* con manta y espuelas.

En el pesebre están también la panadera, la motera, las cantoras y las tocadoras de arpa⁵. Y es que la imaginación popular tradicional permite que el pesebre se agrande hasta el infinito, en la medida que hay mucha gente que quiere participar en la adoración del Niño. Gente que quiere rendir culto y verse representada ahí a los pies del pesebre, con su oficio puesto al servicio del recién nacido. Los pesebres son, de alguna forma, una representación miniaturizada de cómo se muestra una sociedad en un momento dado. En el entendido de que el nacimiento de Jesús es un evento histórico donde los personajes más humildes, junto con los más sabios, participaron con su presencia y sus ofrendas, cada cristiano en toda época quiere mostrar su participación y su aporte en este evento fundante del cristianismo.

El verse ahí mismo retratado y compartiendo con otros de tu misma sociedad a los pies del Niño hace que la escena bíblica cobre familiaridad para el feligrés. Por esa razón es que se les habla a la Virgen y al Niño como si fueran parte de la vida cotidiana:

Buenas noches Mariquita
Aunque vengo algo atrasada
Muchos regalos le traigo
Para su guagüita amada.

Damascos, guindas i peras
Yo le traigo Mariquita,
Mantillitas i pañales

La feligresa le habla a la Virgen María como le hablaría a su comadre de toda la vida y se disculpa por su atraso. Le trae, no obstante, ofrendas de frutas para su Niño, a quien trata como la guagüita, expresión muy chilena. Y se preocupa asimismo de otras cosas que usan todas las guaguas del mundo –mantillitas y pañales–, mostrando conocimiento y familiaridad con el personajes y sus eventuales problemas.

Y es que la Navidad se ha hecho familiar y se ha hecho chilena.

Además del Niño Jesús, los pobres, las mujeres y los niños recibían regalos para la fiesta navideña. Los hombres galantes compraban flores y otras hierbas en la Alameda y se acercaban a las jóvenes diciendo: *Claveles y albahaca para las niñas retacas. Claveles y rosas para las niñas hermosas*. A los niños se les regalaban figuritas de las monjas o pequeños juguetes hechos por sus padres con los que se entretenían y luego depositaban en los pesebres. También recibían dulces. Otro regalo que la sociedad se hacía para estas fechas eran las tarjetas postales. La Pascua y el Año Nuevo constituían un solo tiempo festivo y las tarjetas servían para saludar a los seres queridos en estas fiestas tan importantes de fin de un año y comienzo del otro. El diario *La Época* cuenta que para 1882 se calculan en 60 mil las tarjetas que repartió la oficina de Correos. Volveremos a tener registro a través del diario *El Correo*, que dice que para 1887 se repartieron 95.852 tarjetas. Algunas de estas tarjetas eran traídas de Estados Unidos y otras eran impresas en Chile, “con elegancia y en cartulina fina”⁶.

Lentamente se avecinaban tiempos de cambio. Hacia la década de los ochenta del siglo XIX, las crónicas comienzan a mencionar los primeros árboles de pascua. En un principio eran los propios árboles frutales los que se arreglaban con farolitos chinoscos y dulces que colgaban de sus ramas, pero pronto empezarían a arribar los pinos de pascua. Hacia el año 1897 sabemos de una tienda que contenía un gran árbol de pascua, “cargado de baratijas centelleantes de nueces doradas, de muñequitos con cascabeles, de vasitos multicolores que lucen y relucen con incesante vaivén”⁷.

No pasarían muchos años y la prensa incluiría publicidad de una tienda que vendía todo tipo de objetos traídos de Francia para adornar los arbolitos. Comenzaban asimismo los bazares de pascua. Junto con esto, los grandes almacenes de la ciudad introducen el concepto de regalos de pascua e invierten energía e ingenio para adornar sus vitrinas. Era una estrategia para que un objeto no se viera solo como una mercancía, sino como algo más especial y simbólico: un “regalo de pascua”. Se llama al consumo y a regalar objetos que solo algunos pueden adquirir: cristalería lujosa, piezas de plaqué, joyería fina, trajes de fantasía. Se recurre a todo un convencimiento discursivo de ensueño para llevar a los consumidores a pasear por las tiendas de almacén y bazares y adquirir piezas de lujo: “... en muchas tiendas principales las ventanas son verdaderos palacios de hadas, jardines de Sarabia (sic) y grutas encantadoras.”⁸

La prensa comienza a reparar en las novedades que cada año aparecen en las vitrieras de las tiendas. Para el año 1892, por

4. “La Pascua. Cuadros al pasar.” En *El Chileno*, Santiago, 25 diciembre 1897, N. 4149.

5. Hemos dilucidado los personajes que aparecen en los pesebres a través de fotografías de comienzos del siglo XX, descripciones de prensa de finales del XIX, villancicos y pinturas.

6. Publicidad de la Fábrica Nacional de Libros en Blanco, 29 diciembre 1885, diario *La Época*.

7. “La Pascua. Cuadros al pasar”, 25 diciembre 1897, en *El Chileno*.

8. 24 diciembre 1887, Crónica en diario *La Época*.



Venta de cerámica de las monjas en la Alameda, 1910. Colección Domínguez.

ejemplo, el diario *El Porvenir* alaba los juegos de linterna mágica y las curiosas figuras mecánicas⁹. En *El Chileno* reparan en la variedad de los juguetes y en obras de arte “que constituyen un excelente aguinaldo como recuerdo de amistad o de familia”¹⁰. Los objetos que algunos se regalan ya no son extraídos directamente de la naturaleza o facturados por las propias manos, sino que son ahora comprados en tiendas especializadas. Y se elabora un discurso para seguir relacionando esas piezas con el amor y evitar que entren en el universo de lo meramente mercantil. En una publi-

cidad de vitrola de 1915, se llama a comprar una vitrola para lograr la felicidad en el hogar. Con este objeto la moralidad entrará en casa a través del fomento del arte: “Lleve usted a su hogar una VICTOR-VICTROLA y habrá conseguido un sólido vínculo entre el Amor de su familia y la Divinidad del Arte”¹¹. Es como si rotulando a las nuevas mercancías como “regalos de Navidad” o acompañándolos de este discurso de preocupación familiar, se intentara dar una nueva sacralidad al regalo navideño.¹²

Los niños quieren ahora objetos confeccionados en forma industrial. Ya no juegan con

cosas hechas por manos de monjas o por sus propias manos, sino con juguetes elaborados en serie. Ya no hay regalos únicos, sino categorías de regalos. De las listas de juguetes promocionados por la publicidad de aquellos años, sabemos que los niños querían recibir animales de felpa, payasos de alambre y tela, caballos que se balanceen, carretones de carga, muñecas, cocinitas. En épocas de guerra (Primera Guerra Mundial) se venden rifles, metralletas y pistolas. Pero estos son los juguetes a los que pueden acceder solo los hijos de los más ricos de la sociedad santiaguina. Los niños más pobres no pueden soñar con esos objetos y tendrán que conformarse con los que les llegue fruto de la caridad. Esta se incentiva entre los niños más ricos, a quienes sus padres recomiendan guardar algún juguete para entregárselos a los más desposeídos. “Que las madres virtuosas –como lo son en su mayoría– desarrollen en sus hijos, por medio de los juguetes, el amor social. Que hagan que, en la Pascua, la mayor felicidad de sus hijos sea la de compartir sus juguetes”.¹³

Desde la literatura se comparte asimismo la preocupación por la Navidad de los niños más pobres y el fomento de la caridad entre los más ricos. Hacia 1907, Antonio Orrego Barros compone un poema donde despliega su compasión. Unos niños ruegan al Niño Jesús que les traiga unos regalos sencillos y la madre se entristece sabiendo que cuando sus hijos despierten solo encontrarán su pobreza. Pero aparecen dos niñas que le traen a los pobres regalos para aliviar su pobreza, de lo que a ellas les sobra. Otro ejemplo significati-

vo de esta preocupación por la caridad como valor formativo de la infancia en la clase alta chilena lo encontramos en *El Peneca*, que a partir del año 1921 en que se hiciera cargo de la revista la señora Elvira Santa Cruz, reparó en la importancia de una formación moral de los niños de clases alta que debían preocuparse por los más pobres.¹⁴

El Estado, la Iglesia y otras organizaciones se hacen cargo también de los niños pobres para que estos reciban sus regalos navideños. El presidente de la República con su ministro del interior visitan a los “huerfanitos” en Navidad¹⁵. En el barrio de Providencia se organizó en diciembre de 1909 un desayuno y se les repartieron a los niños confites y ropa que habían sido previamente recolectados en la comuna. La Sociedad Protectora de la Infancia reparte regalos cada año y algunas señoras de alta alcurnia organizan colectas de Navidad. El Club de Señoras organizó una fiesta para los niños pobres de Recoleta en 1920, que fue recordada por la prensa como muy concurrida, brillante y de alto significado moral.¹⁶

Este traspaso de regalos a través de obras caritativas revela en forma elocuente las relaciones de poder entre unos y otros. Aquellos que más tenían regalaban lo que les sobraba intentando acortar las distancias económicas y sociales con los más necesitados. Era una forma de establecer ciertos lazos sociales entre grupos que antes se topaban en el espacio público pero que con el paso del tiempo y la segregación urbana vivían cada vez más alejados; una estrategia para que grupos sociales más marginados pudieran sentir que

9. 1 enero 1892, Noticias diversas en *Diario El Porvenir*.

10. 15 diciembre 1892, Crónica en *El Chileno*.

11. Revista *Zig Zag*, diciembre 1915.

12. Idea surgida tras la lectura de Russell W. Belk, *Materialism and the Modern U.S. Christmas*, en *Interpretive Consumer Research*, ed by Elizabeth Hirschman, Provo UT, Association for Consumer Research, 75-104

13. “Personajes y cosas del día”, en Revista *Zig Zag* N. 26, 23 diciembre 1905.

14. Jorge Rojas, *Moral y Prácticas Cívicas en los niños chilenos, 1880-1950*, Santiago, Ariadna, 2004, pág. 199.

15. “Fotografías de Navidad en la Casa de Huérfanos”, Revista *Zig Zag* N. 933, 6 enero 1923.

16. Notas Sociales, en Revista *Zig Zag* N. 827, 25 diciembre 1920.

pertenecían a ese tiempo y ese espacio festivo.

Hacia 1900 las fuentes de la época muestran ya a Santa Claus. Y los niños lo van convirtiendo, lentamente, en su propio protagonista. Si se portan bien, este personaje les traerá regalos.

Santa Claus viene con los juguetes:
trenes y buques, monos y guaguas;
¡cuánto deleita, cuanta alegría
con los albores de la mañana!¹⁷

Estas nuevas características que surgen en la celebración de la Navidad santiaguina no significan la pérdida de la celebración popular en la Alameda. De hecho, durante mucho tiempo las festividades populares y las de la

élite convivieron, pero esta última fue lentamente replegándose al espacio privado y eligió otros lugares para sus celebraciones. El Club de la Unión, el Club Santiago, el Club Italiano, el Club Hípico y otros lugares fueron escogidos para hacer bailes y *kermesses* navideños donde los grupos más pudientes se codeaban solamente entre ellos. Estos lugares quedaban en el sector poniente de la ciudad, lo cual implicaba un alejarse los lugares donde celebraba el pueblo.

Las navidades comienzan a transformarse a comienzos del siglo XX y junto con ello los regalos; estos dejarían atrás la sencillez de antaño y el representar el esfuerzo individual de cada uno en su relación con el otro. Si alguna vez supimos regalar, la historia nos puede ayudar a recordar.

17. Antonio Orrego Barros, Versos sobre Pascua, *Revista Zig Zag* N. 201, 27 diciembre 1908.

La presencia de la Sagrada Familia en los retablos hispanoamericanos

Fernando Guzmán S.

Doctor en Historia del Arte en la Facultad de Historia y Geografía de la Universidad de Sevilla. Académico de la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile.

Durante el siglo XVI la representación de la Sagrada Familia cobró un nuevo impulso, alentada por los escritos de Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Sales, así como por la atención que le prestó el Concilio de Trento a la promoción de su culto.¹ El santo español, por ejemplo, invitó en sus *Ejercicios Espirituales* a usar los cinco sentidos para imaginar el camino a Belén, el nacimiento del Hijo de Dios en el pesebre, la presentación en el Templo y la huida a Egipto; práctica que se difundió a los fieles comunes por medio de la predicación de los sacerdotes jesuitas, entre otros. San Francisco de Sales propuso la idea de que la Sagrada Familia es una comunidad religiosa y, por tanto, un modelo inestimable, tanto para la vida conventual, como para la convivencia familiar; las relaciones entre sus miembros serían un ejemplo sublime de amor magnánimo². Santa Teresa, por su parte, afirmaba que la casa de Nazaret era

un pedazo de cielo en la tierra³. Este ambiente de promoción de la Sagrada Familia, unido al clima favorable al uso de las imágenes que se produce en la Iglesia después del Concilio, explican la abundancia de pinturas y esculturas —realizadas entre los siglos XVI y XVIII— que muestran la vida de San José, la Virgen María y el Niño Dios.

La renovación del culto a la Sagrada Familia no obedecía solamente al interés de favorecer su devoción; su presencia en textos, sermones e imágenes tienen una clara función moral, pues ella debía ser un modelo para las familias cristianas. En este sentido, era especialmente relevante su representación visual en los retablos, pues era ahí donde, preferentemente, las formas pintadas o esculpidas del Patriarca, de la Madre de Dios y de Cristo se conectaban con las palabras del Evangelio y con la prédica del sacerdote, reforzando la comprensión y facilitando la rememoración.

1. Sobre este tema véanse las obras de: Barriga, Irma, *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú virreinal*, Instituto Riva Agüero y Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2010; Villaseñor Black, Charlene, *Creating the cult of Saint Joseph. Art and gender in the Spanish empire*, Princeton University Press, Princeton y Oxford, 2006; Egido, Teófanos, "Ambiente josefino en el tiempo de santa Teresa", *Estudios Josefinos* 36, 1982, 5-24.
2. Chorpennig, Joseph, *The Holy Family as prototype of the civilization of love*, Saint Joseph's University Press, Philadelphia, 1996, p. 13
3. *Ibidem*, p. 7

Esta preocupación por la vida familiar obedecía a los problemas concretos que enfrentaban los matrimonios en la Europa del siglo XVI; afectados, entre otros motivos, por una comprensión de la vida conyugal reducida principalmente a la dimensión de canal para encauzar el apetito sexual. En América la Iglesia debió afrontar nuevos desafíos a la hora de ayudar a los fieles a modelar sus prácticas de vida familiar de acuerdo a criterios cristianos: las separaciones de hecho provocadas por la movilidad, la aceptación de la poligamia en algunas culturas prehispánicas, así como el matrimonio a prueba entre muchos pueblos del contexto andino son algunos ejemplos. No es de extrañar, por tanto, que en casi todas las iglesias de Hispanoamérica se hayan dispuesto imágenes y, en algunas ocasiones, retablos completos, para presentar el modelo perfecto de paternidad, maternidad y filiación.

Pero, especialmente para Santa Teresa de Ávila y San Francisco de Sales, la Sagrada Familia no solo se propuso como un modelo de perfecto paternidad, maternidad y filiación que podía inspirar a los laicos que habían contraído matrimonio; para ellos también eran un prototipo de vida en común que debía ser imitada por aquellos que pertenecían a una comunidad religiosa. Eso explica que muchas iglesias conventuales o monásticas cuenten con un retablo con las efigies de Jesús, María y José, como ocurre en el templo del Monasterio de Clarisas Capuchinas de Lima. En este caso, la función de las imágenes era invitar a las religiosas a imitar los vínculos de amor de los miembros de la Sagrada Familia, así como el ambiente natural de contemplación y trabajo que caracterizaba el transcurrir de cada una de sus jornadas.

Las palabras de los sermones acerca de la solicitud de San José, el tierno amor de los esposos, la sujeción de Cristo a sus padres

llevarían a los fieles a volver la vista a las pinturas y esculturas de la Sagrada Familia que se albergaban en los retablos de numerosas iglesias, como los que se conservan en las catedrales de Cuzco y Lima, en la iglesia de Jesús María y José en Lima o en el templo de Santo Domingo en la ciudad de Chuquisaca, actual Sucre. Palabras e imágenes invitarían a los fieles a contrastar su propia vida con la de la Sagrada Familia, ejercicio del cual se esperaba surgieran mociones concretas de conversión.

La desaparición casi completa de los retablos coloniales que ornamentaban las iglesias de la zona central de Chile impide hacerse una idea exacta de la presencia en ellos de las figuras de Jesús, María y José. Terremotos, incendios e inundaciones explican buena parte de las pérdidas, sin embargo, fue la reacción decimonónica contraria al arte colonial la que provocó, en las últimas décadas del siglo, el retiro acelerado de los retablos barrocos que aún permanecían en las iglesias. A pesar de lo anterior, algunos restos materiales e indicios documentales permiten reconstruir lo que fue la presencia de la Sagrada Familia en los retablos de las ciudades chilenas.

En la catedral de San Felipe se conservan los bultos de una Sagrada Familia, ubicados en la nave lateral derecha de la actual catedral de San Felipe. Se trata de tres esculturas de tres cuartos de bulto y tamaño natural que, por estar levitando, debieron formar parte de la coronación del altar mayor en la antigua iglesia matriz de la ciudad. El dominio del espacio y el sentido aéreo de las piezas revelan a un escultor que ha visto retablos de traza dieciochesca; la concepción de las tallas que se conservan en San Felipe no obedecen a un programa arcaizante, sino que corresponden a las formas de los retablos del barroco alemán que impactaron con mucha fuerza en Chile debido al trabajo de artistas y artesanos

jesuitas germanos, activos durante gran parte del siglo XVIII. Debe tenerse en cuenta que en el retablo hispanoamericano tradicional las esculturas siempre van de pie en una hornacina; las únicas figuras volantes, aunque nada de comunes, son las representaciones de ángeles y querubines. De modo que el autor habría realizado unas esculturas y consiguientemente un retablo que presentaba algún grado de novedad en su concepción.

Las tres imágenes que componen la Sagrada Familia son bultos de tres cuartos en madera encarnada policromada y dorada. Al centro se ubica un bulto de un metro de alto que representa a Jesús Niño levitando, con los pies entrecruzados, los brazos extendidos, el rostro inclinado a la izquierda y la vista dirigida hacia lo alto; viste una túnica de color negro adornada con flores y hojarasca dorada de gran tamaño y, a diferencia de las otras dos piezas, presenta aplicación de ojos de cristal. A la izquierda hay una escultura de un metro setenta centímetros que representa a la Virgen María levitando, con los pies entrecruzados, las manos cubriéndose el pecho y la cabeza vuelta a la derecha; viste una túnica de color pardo adornada con flores de colores y bordes dorados, un manto del mismo color le cubre la cabeza y se recoge sobre las piernas. A la derecha se encuentra otra escultura del mismo tamaño que representa a San José levitando, con los brazos cruzados sobre el pecho y el rostro inclinado a la izquierda; viste una túnica verde sin adornos y un manto amarillo adornado con flores verdes. En la actual catedral de San Felipe se encuentra, junto a las imágenes de la Sagrada Familia, una representación del Espíritu Santo en forma de paloma y un relieve de hojarasca con una corona imperial, ambas piezas de madera dorada de las cuales no se puede asegurar su pertenencia al conjunto que ahora se analiza; sin embargo es tentador su-

poner que los bultos de San José, la Virgen, el Niño y la representación del Paráclito fueron parte de la coronación de un retablo que disponía a la Trinidad del cielo y de la tierra como figuras centrales de una gran corte celestial.

El trabajo de los volúmenes evidencia a un artista capaz de representar con acierto escorzos de cierta complejidad; plegados de telas, manos, piernas, tronco y cabeza se proyectan en el espacio con soltura y dinamismo, prefiriendo la mayoría de las veces las líneas curvadas a los ángulos o requiebres. A pesar de lo anterior, los juegos volumétricos presentan soluciones algo estereotipadas que no consiguen producir un efecto convincente de imitación de la naturaleza. La factura de las partes más complejas como manos y cabezas presenta el cuidado propio de un artista de oficio bien formado, con suficiente experiencia y conocimiento de los modelos más prestigiosos, quiteños o europeos. Los rostros se destacan por carecer de rasgos individuales y expresividad, salvo un leve gesto de beatitud que se construye con una leve sonrisa y una mirada proyectada al infinito. Los bultos descritos no están concebidos, como se indicó anteriormente, para ser ubicados en hornacinas, las rodillas dobladas y los pies en el aire corresponden a bultos que se ubicaban sobre dinteles, preferentemente en las coronaciones, solución que no debió ser demasiado recurrente en el medio local. Las tres piezas presentan rasgos de tallado y policromía, salvo los ojos de cristal en el Jesús Niño, totalmente homogéneos que permiten atribuir el conjunto completo a un solo autor. Es indudable que las tres esculturas se encuentran muy alejadas de las realizaciones de los artistas populares y anónimos; sin embargo, se observan características en común como la ausencia de policromía brillante, el alejamiento de la expresividad exacerbada y la tendencia a

resolver los volúmenes a partir de soluciones estereotipadas y no en base a la observación de modelos naturales.

Eugenio Pereira Salas indicó que cuando se terminaba de levantar la iglesia matriz de San Felipe “se hizo venir de Santiago al artífice Pedro Silva, que abrió los altares; el mayor fue labrado por fray Nicolás del Prado”⁴. Los antecedentes disponibles permiten afirmar que, en torno al año 1750, el agustino Nicolás del Prado se encontraba cumpliendo con varios encargos para las villas recién fundadas en el valle del río Aconcagua. El Juicio de las Cuentas de Inversión de caudal destinado para el fomento de las villas de San Felipe el Real en Aconcagua y San Martín de Quillota consigna, junto a los altares para la matriz de San Felipe y para la cárcel de Quillota, varios pagos por un total de cuatrocientos cuarenta pesos, entre los cuales se mencionan ochenta pesos a cuenta de los trabajos en la matriz de la última ciudad⁵. La atribución de las esculturas de la Sagrada Familia que se conservan en la catedral de San Felipe a fray Nicolás del Prado requeriría de antecedentes adicionales. Lo cierto es que estas imágenes debieron cumplir una función bien precisa en la recién fundada ciudad de San Felipe, la de fomentar la devoción y promover la adecuación de las costumbres a los patrones de comportamiento considerados adecuados para una familia cristiana.

Sin duda, el retablo al que pertenecieron las esculturas que se conservan en San Felipe no fue la excepción. La presencia de altares

con las imágenes de la Sagrada Familia debió ser abundante. Otro ejemplo de lo anterior se encuentra en la documentación relativa a la desaparecida iglesia de San Miguel de Santiago, conocida como la Compañía, en la que se menciona un retablo dedicado a la Sagrada Familia. Los inventarios realizados después de la expulsión de los jesuitas señalan lo siguiente: “Novena capilla: En ella el altar de los Cinco Mejores Señores, de exquisito orden. Los cinco bultos de madera con ropajes sobre dorados, a los lados se hallan las cuatro estatuas de bulto de San Juan Bautista, Evangelista, Santa Isabel y San Zacarías”⁶. Enrich atribuyó este retablo al hermano Johannes Bitterich⁷, escultor tirolés activo en Chile alrededor de 1720.

Poco tiempo después del extrañamiento de los miembros de la Compañía, en el año 1769, la catedral de Santiago sufrió un devastador incendio que la dejó sin ornamento alguno, motivo por el cual le fueron asignados muchos de los bienes pertenecientes a la iglesia de San Miguel, tal como consigna la cuenta general que realizó el defensor general del ramo de temporalidades: “y por otra de ocho de abril de 1775 teniendo presente haberse traspasado a la nueva iglesia que estuvo en la mayor parte concluida se pasó a la aplicación de cinco altares de los que había en la iglesia de San Miguel como fueron el mayor y el de los Cinco Mejores Señores, el de Nuestra Señora de la Luz, el de San Ignacio, el San Francisco Xavier”⁸. En los inventarios de la catedral

realizados el año 1871 y 1875 se menciona la presencia del altar de los Cinco Mejores Señores, individualizando las esculturas que lo componían. Veinte años después, en 1895, se identifica un altar de la Sagrada Familia compuesto por una pintura; de modo que, durante el último cuarto del siglo XIX las esculturas atribuidas a Bitterich fueron retiradas de la catedral, desconociéndose su paradero actual⁹.

Francisco Enrich pudo ver el retablo en la catedral antes de que fuese desmantelado; en su *Historia de la Compañía de Jesús en Chile* entrega algunos antecedentes adicionales: “Cada una de las capillas tenía su buen altar; algunos de los cuales eran muy vistosos, devotos y de notable estimación, como el denominado de Los cinco mejores, o sea de la Sagrada Familia, que era y es todavía un gran relicario, por tener como engastadas en todas partes, hasta en el fuste de sus columnas, muchísimas reliquias de santos; los cuales por medio de un torno se ocultaban, o presentaban a la vista. Sus nueve estatuas no son de singular mérito; pero si muy devotas y vistosas por su expresión y por estar bien encarnadas y esmaltadas”¹⁰.

La estructura del retablo debió corresponder al formato barroco germano que incorporaron en Chile los jesuitas. Se trata de un mueble de gran dinamismo en su concepción arquitectónica, caracterizado por la presencia de una sola hornacina monumental, el uso de falsos mármoles y la concentración de los elementos ornamentales en la base y la coronación. Rasgos, los anteriores, muy distintos a los del retablo hispanoamericano que se destaca por la tendencia a cubrir toda la superficie con elementos ornamentales, la preferencia por la terminación con pan de oro y el diseño

de retícula que permite seis, nueve o más hornacinas. Las esculturas que albergó el retablo de los Cinco Mejores bien pudieron ser obra del hermano Johannes Bitterich, como lo propone Enrich, no obstante, se debe considerar la posibilidad de que hubiesen participado, de alguna manera, los otros escultores jesuitas activos durante el siglo XVIII: Adan Engelhard, Jacobo Kelner y el flamenco Jorge Lanz.

El retablo de los Cinco Mejores, ensamblado a comienzos del siglo XVIII y desarmado en el último cuarto del siglo XIX, debió marcar las prácticas de devoción de los fieles que acudían a la iglesia de San Miguel y luego, debido a su traslado, de aquellos que asistían a la Catedral. Sus esculturas “muy devotas y vistosas” estuvieron expuestas a la contemplación por más de ciento cincuenta años, período en el cual debieron provocar, eso al menos se esperaba, propósitos de enmienda a padres descariñados, hijos rebeldes y esposos desleales.

Las esculturas de San Felipe y las descripciones del retablo de los Cinco Mejores son parte de los pocos vestigios que se preservan de la presencia de las imágenes de la Sagrada Familia en los retablos ensamblados en Chile. Se trata, sin embargo, de ejemplos suficientemente significativos como para, a partir de ellos, comenzar a reconstruir lo que falta. Es probable que una búsqueda documental específica pudiese indicar con mayor precisión la persistencia de la representación de la Sagrada Familia en las iglesias de Chile. De un modo u otro, la renovación en la forma de contemplar la vida de la Sagrada Familia, impulsada, entre otros, por San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Ávila y San Francisco de Sales, tuvo su eco en las iglesias de la Zona Central de Chile.

4. Pereira Salas, Eugenio, *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1965, p. 230.

5. AGI, Chile 227. “Recibo N° ocho encontrado en el Juicio de las Cuentas de Inversión de caudal destinado para el fomento de las villas de San Felipe el Real en Aconcagua y San Martín de Quillota, corridas desde el año de 1746 hasta el de 1775”.

6. ANCH, *Jesuitas Chile* vol. 7, foja 99r.

7. Enrich, Francisco, *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Imprenta de Francisco Rosal, Barcelona, 1891, p. 354.

8. ANCH, Fondo Jesuitas Chile, v. 39, f. 242, “Cuenta General Comprensiva de todas las particularidades relativas al Colegio Máximo de San Miguel que forma el Defensor General del ramo, Santiago 1785”.

9. Archivo de la Catedral de Santiago, Actas del Cabildo Eclesiástico, Inventarios de los años 1871, 1875 y 1895.

10. Enrich, Francisco, *op. cit.*, p. 291.

Descripción de obras

Isabel Cruz de Amenábar
con la colaboración de: Pedro Querejazu, Teresa Gisbert,
Claudia Campaña, Alejandra Fuentes, Ximena Gallardo



Adoración de los Reyes Magos

Autor anónimo.
Círculo de Juan Espinoza de los Monteros (activo 1638-1669) y José Espinoza de los Monteros (activo 1682-1688).
Escuela cuzqueña.
Siglo XVII, último tercio.
Óleo sobre tela.

Inspirada en el imponente óleo ejecutado por Pedro Pablo Rubens en 1642, hoy en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, a través de la estampa del grabador flamenco Sechelte Adams Bolwert (1586-1659), esta pintura es testimonio de la comunicación entre el arte europeo e iberoamericano y de la importancia de los grabados en el proceso de elaboración del arte virreinal. Dispuesto diagonal y escalonadamente, el pintoresco y barroco grupo de personajes potencia a Jesús y su Madre como foco luminoso y cromático de la composición, siguiendo a través de los claroscuros del grabado el modelo de Rubens. Según la tradición del arte europeo e hispanoamericano del Renacimiento y Barroco, se muestra a Jesús de meses –su edad no aparece en el relato evangélico que sugiere la secuencia de la adoración de los pastores y de los reyes–, aunque los estudiosos han supuesto por la distancia y lentitud de las comunicaciones en la época que este evento pudo tardar hasta dos años, en cuyo caso la escena no tendría lugar en el pesebre y sería posterior a la circuncisión, purificación y presentación al templo. De pie, totalmente desnudo, el Niño muestra con naturalidad el poder sobrenatural del que ha sido investido, por el nimbo en torno a su cabeza. Con los ojos bajos, María está sentada, en señal de su parto indoloro. Detrás, semioculto, San José se mimetiza entre esa movida profusión de escoltas y curiosos que se ha arremolinado, como en el cuadro matriz, en la estrechez del establo de madera cortado en su parte superior, omitiendo así el paisaje. De espaldas a la Sagrada Familia y al espectador, un soldado con armadura y escudo intenta detener a la multitud expectante que ha llegado a contemplar la escena. El aire de exotismo oriental de la obra de Rubens se replica a la distancia en esta versión andina de la Adoración de los Reyes Magos, en los tocados mantos y penachos, así como en los colores cálidos y puros, destacando el brillante rojo de la túnica de la Virgen. En

primer plano, contemplan al Niño en acto de veneración, los magos venidos de Oriente, sin especificación de número en el suscito texto de San Mateo (Mt. 12, 1:12) –el único de los evangelistas que se refiere a este episodio– y que los apócrifos, la Leyenda Dorada así como las interpretaciones de los teólogos de los primeros tiempos cristianos transformaron en tres reyes sabios, originarios de Persia y Arabia. Han sido varias las razones por las que la tradición cristiana ha fijado en tres el número de reyes: las correspondientes tres ofrendas que menciona el Evangelio de San Mateo entregadas al Niño, las edades del hombre –juventud, madurez y ancianidad– y la existencia de los tres continentes conocidos en la Antigüedad: Asia, Europa y África, lo que reitera el mensaje universal de la escena. Tempranamente representados en el arte cristiano, los reyes refuerzan la devoción popular con su fiesta el 6 de enero. La identificación con sus actuales nombres se remontaría al llamado Evangelio Armenio de la Infancia y se difundió hacia el siglo IX, respaldado por la leyenda que hace reposar sus restos en la catedral de Colonia, Alemania. Fijados y difundidos los atributos que los identifican y sus respectivas iconografías, se los muestra en esta tela al centro de la composición. Arrodillado a los pies del Niño y en actitud de venerarlo, besa su pie el anciano Melchor, de pelo y barba blanca y manto ocre verdoso. Gaspar, prototipo del adulto joven, con cabellera y barba rubias y túnica blanca, se sitúa a la izquierda, de espaldas a la multitud, con el brazo derecho cruzado sobre el pecho en señal de respeto. Y a la derecha, aparte, en posición no ajena al estatus de la población africana en Europa y América, Baltasar, perteneciente a esta etnia, muestra labios gruesos y piel oscura, y luce ataviado de exótico turbante y manto blanco ribeteado de oro, portando su ofrenda como tributo a la divinidad del Niño Jesús. Entre los reyes, dos jovencitos llevan canastos colmados de dones en señal de adoración al recién nacido.

Al círculo de Leonardo Flores –destacado pintor activo en las tierras altas del Collao, Audiencia de Charcas, cercanas al lago Titicaca y a la ciudad de La Paz durante la penúltima década del siglo XVII– se adscribe esta Epifanía o manifestación de Jesús en la tierra. Registrada por el evangelio de San Mateo (Mt 2, 1:12), es una de las escenas más antiguas y recurrentes del arte cristiano. La belleza delicada que el anónimo artista imprime a la tipología sacra, el exotismo y riqueza de los atuendos, los poéticos detalles del entorno guardan similitud con estas particularidades en obras del maestro como la del mismo tema en la iglesia de Ayo Ayo, La Paz.

En una composición cuidada, con solvente manejo del ordenamiento diagonal y las agrupaciones triangulares de figuras, el pintor muestra a María y José a la derecha del espectador bajo un portal de mármol oscuro, de estilo manierista –con pilastras y arco moldurados– que otorga riqueza a la escena. Presentan al recién nacido semi sentado sobre un pequeño taburete de mimbre –fibra que como las totoras y otro tipo de juncos, brotan y se tejen aún junto al lago Titicaca– recubierto por un paño bordado. La fina conformación de su desnudez, la piel aporcelanada, irradiante, que acentúa la aureola y su mano derecha en actitud de bendecir, hacen del Niño una figura tiernamente motivadora. Como es usual en las obras del círculo de Flores, la Virgen María luce un rostro aniñado, casi infantil, en estrecha semejanza al de su Hijo y la misma aureola de rayos difusos. Aunque en tercer plano, San José presenta un rostro individualizado por ancha frente, nariz aguileña, barba y bigote

lacios y ralos. Está presente en el modelado de los pliegues de las vestimentas de los trajes de María y José y en sus colores translúcidos de paleta fría, el influjo que a finales del siglo XVI deja en la región el manierismo del pintor jesuita Bernardo Bitti. Los tres Reyes Magos acompañados de sus lacayos y palafreneros, en la zona centro izquierda del cuadro, adoran al Niño llevando sus presentes en ricas urnas de oro y plata de gusto oriental. A diferencia de otras pinturas virreinales con esta iconografía, influidas por la escuela flamenca, apenas se notan diferencias de edad entre ellos. Gaspar de perfil, con un tipo mediterráneo maduro está de rodillas y ha dejado su corona y su urna con oro los pies del Niño. Melchor con corona, una larga y puntiaguda barba semita, y rico manto bordado con hilos de plata, lleva en su mano el ánfora de plata con el incienso. La negra silueta del perfil de Baltasar es casi indistinguible, a no ser por la alba vestidura, corona dorada y el recipiente del mismo metal con la mirra, lo que, como en otras pinturas virreinales sobre el tema, sugiere la posición social de su etnia. En relación al estilo del pintor Leonardo Flores, los tres personajes del cortejo real lucen turbantes y un complejo sombrero renacentista rojo con visera y orejeras. Un personaje de espaldas que corre despavorido con la buena nueva conecta la escena principal y el paisaje de fondo. Sobre las azules colinas la caravana de los Reyes Magos, sus camellos y caballos sigue a la estrella de Belén, que desde el extremo superior izquierdo del cuadro los ilumina en su plateado resplandor mostrándoles, según el Evangelio de San Mateo, el camino hacia un humilde pesebre donde yace Cristo, el Mesías, Rey de los judíos.

Adoración de los Reyes Magos

Autor anónimo.
Círculo de Leonardo Flores (activo c. 1680).
Escuela del lago Titicaca.
Siglo XVII,
tercer tercio.
Óleo sobre tela.





Adoración de los Reyes Magos

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela con brocateado de oro.

Pintura que representa la escena de la *Adoración de los Reyes Magos* como una adaptación local de la iconografía cristiana de la Natividad. Entre trozos de arquitectura clasicista en ruinas –se divisan el plinto y fuste de una columna y apenas el arco del soportal– el Niño Jesús, María y José se disponen, diagonalmente ordenados, a recibir la visita de los tres Reyes Magos acompañados por sus escoltas, que parecen observar ansiosamente la escena. Tradición y fantasía ha legado al cristianismo la atractiva y bella iconografía de estos enigmáticos personajes, representados desde los primeros siglos de modo diverso y en distinto número y que la ortodoxia de la Iglesia deja abierta, a falta de pruebas fehacientes sobre su identidad y origen. Parco en referencias es el Evangelio de San Mateo (Mt. 2,1), mencionando solo a “unos magos de Oriente”, término que ha sido identificado como su calidad de sacerdotes de la casta sagrada de los medos, de Persia; aunque sí se refiere el Evangelista a los tres regalos simbólicos que traen a Jesús: oro, incienso y mirra. Desde sus orígenes, la incertidumbre histórica sobre los tres Reyes Magos ha alimentado la imaginación de los creyentes buscando su posible procedencia –Tarsis, Arabia y Saba; ampliándose luego su ecúmene, lo que ratifica la actual interpretación del Papa Benedicto XVI en su libro *Jesús de Nazaret*–, pues el sentido de la tradición cristiana es otorgarles la representatividad del mundo conocido en tiempos del Nacimiento de Jesús. Asimismo, se buscó darles un nombre

en correspondencia a sus ofrendas, que sí menciona San Mateo, y a la dignidad suprema que otorgan a Jesús: Melchor le ofrece el oro, metal precioso que simboliza la realeza del Niño; Gaspar el incienso, sustancia aromática que distingue los rituales religiosos y en las ofrendas a las deidades, como reconocimiento del origen divino del recién nacido; y Baltasar la mirra, empleada desde el Antiguo Egipto para embalsamar a los cadáveres y preservar los cuerpos, metáfora del sacrificio que Jesús adulto debía realizar por la redención de la humanidad. En esta pintura en cambio, Melchor se encuentra arrodillado para besar el delicado pie del Niño sobre el regazo de su Madre y ha dejado a su izquierda la ofrenda sobre un canastillo; Baltasar, de túnica verde y manto rojo, no deja entrever su regalo, y entrega dos detalles interesantes alusivos a la interpretación local del tema: porta sobre su brazo izquierdo una larga cadena dorada, probablemente signo de la esclavitud de su pueblo y va acompañado de un niño de piel color ébano –que recuerda la existencia de esclavos “morenos” y “mulatos” en el Virreinato del Perú por esa época–; es Gaspar quien ofrece el oro dentro de un pequeño cofre. A la derecha de la tela, los palafreneros de los reyes sujetan un caballo; y desde el fondo del cuadro, entre oscuras nubes que aluden al carácter nocturno del hecho, un astro de dorada luminosidad parece parpadear salpicando con oro las vestimentas brocateadas de los personajes sacros y transferir al plano estético su mensaje divino y espiritual.



Adoración de los Reyes Magos

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela.
Colección particular.

Sugerente e ingenua pintura que presenta una versión nocturna y local de la *Adoración de los Reyes*. Como en las obras del tema aquí expuestas, según la tradición, los Reyes visitan al Niño Jesús pocos días después de su nacimiento, sin contar el tiempo de desplazamiento de sus tierras de origen hasta Belén de Judea, que se ha calculado al menos, en varios meses. La composición probablemente tomada de un grabado flamenco, muestra a la Sagrada Familia aprisionada a la izquierda del espectador, bajo columnas y sobre un podio o pedestal como si se tratase de figuras tridimensionales de un pesebre; en el centro de la composición, los magos de Oriente junto a sus escoltas ofrecen sus regalos a Cristo, aunque tal vez por desconocimiento de la iconografía establecida se mezclan los soberanos y sus ofrendas, de modo que es Melchor arrodillado y no Gaspar quien ofrece la naveta con el incienso a los pies del Niño. Flanqueando a la derecha la curiosa escolta armada, con sus escudos y lanzas, una llama, el auquénido de los Andes del Sur que reemplaza en esta obra a los tradicionales camellos, e indicio de su papel como medio de transporte y de producción regional desde la época prehispánica; animal, cuya representación contribuye a la puesta en valor de esta pintura más allá de sus calidades estéticas, como testimonio de la representación mestiza de la escena en el mundo popular.

Adoración de los pastores al Niño recién nacido

Gaspar Miguel de Berrio (1706-c.1762), atribuido.
Escuela potosina.
Siglo XVIII, c. 1740.
Óleo sobre tela.

Atribuida al destacado pintor de la Escuela de Potosí, Gaspar Miguel de Berrio (c. 1706-1762), discípulo y sucesor del maestro Melchor Pérez Holguín, esta pintura guarda relación temática y formal con la desaparecida serie de la *Vida de la Virgen María*, de la Iglesia del pueblo de Belén, cercano a Potosí, su obra más temprana documentada. Las figuras y los rostros acentuadamente anatomizados de los pastores evocan la presencia de Holguín, y asimismo relacionan la pintura con otras dos obras de Berrio del mismo tema, una en el Museo de Charcas y otra en el Museo Histórico Nacional de Santiago que lleva por título *Laberinto al modo del juego de ajedrez que trata del Nacimiento de Nuestro Señor*.

De gran formato y carente del sobredorado o brocateado característico de las creaciones posteriores del artista, se basa en las numerosas estampas flamencas sobre este motivo que circularon en la región surandina durante los siglos XVII y XVIII, difundiendo en papel y a escala reducida, las temáticas del gran creador de la iconografía de la reforma católica, Pedro Pablo Rubens.



Inspiran particularmente a Berrío las versiones de Cornelius Galle el Viejo (1576-1650) y Lucas Vorsterman (1595-1675) ejecutadas hacia 1630, esta última invertida de izquierda a derecha. La composición en vertical que elige el pintor modifica la transversalidad con que los grabados muestran a Cristo recién nacido entre los humildes, acentúa la rusticidad de los tipos humanos y deja espacio a los altos del portal de piedra y troncos, enmarcado en el amplio y cálido paisaje con fondo de azules montañas. La escena abandona la ambientación nocturna original que entrega el relato de San Lucas (Lc 2, 8:20), relacionando el gozoso acontecimiento con la plena luz solar y las tonalidades de los pastos maduros de la región hacia el solsticio de verano, en consonancia a la gloria celestial que funde sobre el cielo, arquitectura y resplandor.

Del apretado grupo que roza, superpone y funde unos y otros personajes, destaca el Niño desnudo sobre el blanco pañal como foco compositivo y cromático del cuadro, custodiado por sus padres. Todavía en el siglo XVIII era motivo de polémica entre los tratadistas de iconografía católica el que Jesús apareciese desnudo y no envuelto en pañales, al contradecir según el español Juan Interián de Ayala, entre

En el ámbito nocturno relatado por San Lucas, esta pintura de composición y factura populares es una de las innumerables versiones de la *Adoración de los pastores al Niño recién nacido* en el área andina, tan comprensible para la población local en su sencillez y cotidianidad. Desnudo sobre la blanca sabanilla, en un humilde colchón de paja, Cristo desde su Nacimiento se simboliza como luz espiritual –según las revelaciones a Santa Brígida en el siglo XIV– que brota traspasando las tinieblas para alumbrar al mundo y a todos los hombres. Iluminados por potente claridad que recorre el cuadro verticalmente y rompe oscuras nubes laterales, se muestra en segundo plano la veneración de sus padres, que relatan los evangelios apócrifos, expresada en las actitudes recogidas y orantes de María y José, que reflejan en el candor de sus

otros, no solo el relato de San Lucas, sino las preocupaciones de una madre solícita como María. De rodillas en actitud de adoración, Ella levanta las puntas del lienzo para mostrar al Hijo, mientras su esposo junta ambas manos en señal de sobrecogimiento y admiración. Siete pastores y una pastora –tradicionalmente excluidas de la escena por connotaciones morales, aunque incorporadas en la iconografía de Rubens– el asno y el buey, adoran al Niño, ofreciéndole los regalos de su humilde condición como símbolo del primer reconocimiento por parte de los hombres a su divinidad: un cántaro de greda roja típicamente local, que lleva la pastora sobre la cabeza, variación del motivo grabado; un canasto con huevos, metáfora de eternidad y resurrección de Cristo; y un cordero, que realza la figura de Jesús como buen pastor y su sacrificio por la redención humana; silenciosos el asno y el buey le brindan su cálido aliento para entibiárla. Sobre el grupo, a la izquierda, dos aves simbólicas de estas tierras, un colibrí celeste y un verde papagayo, custodian la Adoración andina y le imprimen el sello del arte barroco mestizo. Sobre el arco ruinoso del pesebre, en rompimiento de gloria con dos querubines y un par de angelitos, vuela la filacteria con esa leyenda que a través de los tiempos anuncia el coro angélico: *Gloria in excelsis Deo*.

rostros y en sus vestiduras brocatedas de pan de oro, la divinidad del Hijo. Dos pastores y una pastora –número establecido por la ortodoxia estricta, que buscaba la perfecta simetría con los tres Reyes Magos– también realizados con el sobredorado de la pintura popular cuzqueña del siglo XVIII, acompañan a la Sagrada Familia entregándoles sus modestas ofrendas: cestos con frutas y huevos y un par de gallinas; emblemas de vida, renovación y primor; humildemente retirados se muestran el asno y el buey, continuando la orientación pictórica hacia lo cotidiano y familiar que desde el siglo XV se daba a la escena. En dorado rompimiento de gloria, un ángel con túnica roja y alas desplegadas –sostienen algunos teólogos y tratadistas que sería Gabriel– porta como coronación del cuadro la filacteria con la buena nueva: *Gloria in excelsis Deo*.

Adoración de los pastores al Niño recién nacido

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII,
segundo tercio.
Óleo sobre tela
con brocateado
de oro.





Adoración de los pastores al Niño recién nacido

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela con brocateado de oro.

Sobre un paisaje de amanecer con arboledas y montañas, dentro de una oscura gruta –según la tradición popularizada por los escritos apócrifos, entre ellos el Pseudo Mateo– se desarrolla el episodio divino de Adoración de los pastores al Niño recién nacido, narrado únicamente por el evangelio de San Lucas (Lc 2, 8:20). Esta pintura de reducido formato lo expresa con la sencillez y cotidianidad del arte popular cuzqueño. Al centro, en primer plano, la Sagrada Familia: la Virgen, el Niño y San José. De rodillas, María en actitud de adoración –en virtud de su parto virginal e indoloro en esta postura, según las visiones de Santa Brígida– luce los colores simbólicamente establecidos en el arte virreinal, túnica roja y manto azul oscuro. En la misma actitud, José con túnica azul y manto de rojo, sostiene la vara florida que brotó en el Templo cuando fue escogido como esposo de María y que es símbolo de su castidad. Envuelto en una pequeña sábana blanca o pañal, como aconsejaba la ortodoxia de la Iglesia para ser fiel al relato evangélico, el Niño, centro de la composición, se encuentra dentro una cunita cubierta de paja, como las de la región, que da cuenta de la humildad y espontaneidad del maravilloso momento. Desde atrás lo adoran dos pastores. El más joven presenta un ave con su mano izquierda, mientras que el anciano se lleva la mano derecha al sombrero, a punto de descubrirse, en un gesto característico de los campesinos andinos como señal de respeto y sobrecogimiento. Ambos han traído de regalo una cesta con huevos, arcas de la nueva vida, signos de regeneración y resurrección. Una intensa luz semicircular –el sol que se levanta, visto en su segmento inferior– irrumpe sobre la escena como manifestación de la gloria celestial que se reitera en las palabras de la filacteria extendida sobre el cielo.



Adoración de los pastores al Niño recién nacido

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela.
Colección particular.

Obra costumbrista que representa la *Adoración de los pastores al Niño recién nacido*, en el pesebre de Belén, bajo un cielo estrellado. Lejanamente la inspiran composiciones europeas a través de las numerosas estampas flamencas sobre el motivo que circularon en la región, y se vincula a la religiosidad popular de la zona de Cuzco, al destacar particularmente la iconografía mestiza de Jesús, envuelto con firmeza por una pieza de tela rectangular que tradicionalmente se llamó “humita” en la zona andina. Para que los recién nacidos crecieran sin golpes ni fracturas, rectos y bien proporcionados, se había difundido esta práctica tanto en la Europa Medieval como en la tradición prehispánica en los Andes del Sur. Al vincular la tradición cristiana con el antiguo

culto al maíz de los pueblos precolombinos, bajo la forma de uno de sus platos característicos, la humita o huminta, el cuadro es expresión del sincretismo religioso que se ha producido en la sociedad andina: apretadamente se faja al Niño, como se envuelve la pasta de maíz tierno en las hojas del choclo. Las tres franjas rojas que cruzan verticalmente el envoltorio-mantilla, son asimismo un motivo emblemático que alude tanto al simbolismo en las decoraciones de los textiles de los Andes durante el período virreinal como a las tres grandes heridas de Cristo de las que manará su sangre en la cruz; fusión e identificación también, a los ojos cristianos, de los dos momentos claves de la vida de Jesús: su Nacimiento y su Pasión.



**Doble Trinidad,
celestial y
terrenal**

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII,
primer tercio.
Óleo sobre tela con
brocateado de oro.

En la tradición iconográfica sobre la temprana niñez de Cristo, el tema de la Sagrada Familia protegida por Dios Padre y el Espíritu Santo, que retorna del exilio de Egipto –donde ha huido tras la Adoración de los Magos, ante la persecución de Herodes para dar muerte al Niño– cobra significación en la pintura a partir del Renacimiento y especialmente del Barroco. La contribución de la estampa del grabador flamenco Schelte Adams Bolswert (1586-1659), según Gerard Seghers (1591-1651), “La doble Trinidad”, de 1630, basado en la obra de Pedro Pablo Rubens, es clave en el desarrollo de esta iconografía en el Sur andino. Como en otras representaciones pictóricas de la región, esta sigue estrechamente a la estampa y presenta la composición en ejes perpendiculares, siendo la figura de Cristo Niño el elemento articulador. En la zona superior se despliega la Trinidad celestial –Dios Padre, Espíritu Santo y Dios Hijo– dispuesta verticalmente como un triángulo invertido, cuyo vértice inferior se encuentra en el pie derecho del pequeño Jesús calzado con sandalia roja. En medio de un rompimiento de gloria marcada por un rodete de nubes, como si fuese un gran balcón del cielo, Dios Padre comparece con su vestidura verde y roja movida por el viento. Bendice con su diestra

y porta el mundo con la izquierda, mientras angelitos y querubines lo custodian y realzan, y derraman a ambos lados una lluvia de flores sobre la Sagrada Familia o Trinidad terrenal. Bajo Él, en medio de un imponente halo dorado circular, el Espíritu Santo sobrevuela a Jesús representado en forma de paloma –lo cual había conllevado para ciertos teólogos americanos del siglo XVII el riesgo de reavivar el culto a los animales entre la población aborigen y, por ende, la idolatría–. En la zona inferior del cuadro, la Trinidad terrenal, situada horizontalmente y compuesta por la Sagrada Familia: María, el Niño Jesús y José. La Virgen viste como Inmaculada, túnica blanca con brocateado dorado y manto azul estrellado, advocación que adquiere gran fuerza en la pintura y escultura del Virreinato peruano desde mediados del siglo XVII; el Niño Jesús se atavía de túnica ocre rojizo y manto rojo, y José lleva túnica verde con lazo de oro y manto rojo apoyando su caminar en la vara florida o azucena de la virginidad. Todos ellos transitan en medio de un paisaje naturalista, con primer plano de tierra, un camino polvoriento, insólitamente florecido al paso de la Sagrada Familia, cuyas figuras se recortan sobre los verdes campos y las azules lejanías de un cálido paisaje.



Sagrada Familia

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVII,
tercer tercio.
Óleo sobre tela.

Representación tradicional de la *Sagrada Familia* que muestra a sus tres integrantes estrechamente unidos, invitando al espectador con la mirada a participar de esa cálida y serena relación, modelo de amor y convivencia. La realza el rico y colorido arco de flores, herencia de la pintura flamenca, símbolo cósmico que se levanta tradicionalmente como ofrenda a María, asociada a la flor por su belleza y aroma, y que se irradia y protege al grupo.

Al centro de la composición, en primer plano, el Niño sostiene con su pequeña mano izquierda una rosa roja como el simbólico lazo del amor de Dios y a Dios que ciñe su túnica. Con su manto azul rociado de oro, María como Madre envuelve, arropa y protege al pequeño Jesús; a la izquierda José, humilde, permanece en segundo plano, con su vara de azucena y el manto salpicado de oro. El fondo café dorado se ilumina desde la esquina superior derecha con la luz celestial.



Sagrada Familia con el Espíritu Santo

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVIII,
tercer tercio.
Óleo sobre tela.

En una escena nocturna de dramático claroscuro se representa en esta pintura popular cuzqueña a la *Sagrada Familia con el Espíritu Santo* regresando a Nazareth. Con la túnica blanca y el manto azul de Inmaculada, María luce en la cintura el lazo rojo del ardiente amor de Dios y a Dios; contempla y sujeta con ternura a su Hijo ya crecido. Al centro el Niño mira a su madre y se coge de ella con su mano derecha mientras que con la izquierda se apoya en un cayado de caminante, señal de la ruta que el cristiano debe recorrer siguiéndolo. También José contempla al Niño, y porta la vara de azucena que lo singulariza. En rompimiento de Gloria, sobre la parte superior de la tela formando eje con el Niño, el Espíritu Santo en forma de paloma blanca rasga la oscuridad y los ilumina en el doble sentido: luz física y luz espiritual. Un tenue sobredorado enriquece las telas de los trajes y, regado por la gracia, florece el humilde piso de pastelones de greda cocida.

El influjo de la pintura manierista de los artistas italianos que visitan el virreinato del Perú a finales del siglo XVI y mediados del siglo XVII se denota en esta doble Trinidad alegórica, realizada en un anónimo taller cuzqueño hacia mediados de esa centuria. El uso de paleta cálida y fría simultáneamente, con realce de luces plateadas sobre los pliegues duros y prismados de los trajes, son decisivos al respecto, como contraparte a la profusión de elementos programáticos característicos de la iconografía postridentina, a fin de mostrar en forma didáctica a sus observadores el complejo contenido de la imagen; destacando, dentro de su mensaje simbólico, el rango supranatural de los cuerpos suspendidos, ingravidos o en libre revoloteo sobre el espacio plástico, los angelillos en poses graciosas y riesgosas, con rítmicos vuelos en picada; los nimbos dorados de las figuras circundados de cabecitas y las flores que flotan, cayendo lentamente. Por contraste, el estatismo y gravitación de las tres figuras terrenales, que guarda también diferencias con la pose en movimiento de la Sagrada Familia en el grabado del flamenco Sechelte Adams Bolwert, el cual inspira otras obras virreinales sobre el tema. La dignidad majestuosa del Niño Jesús otorga asimismo, un matiz iconográfico diferente a la pintura, al aludir al regreso de la Sagrada Familia desde el templo de Jerusalén hacia Nazaret, luego

de que extraviado, es descubierto por María y José debatiendo con los maestros de la ley, bajo el contexto de la Fiesta de Pascua. La marcada centralidad vertical en su composición, la simetría en el ordenamiento de las figuras principales se efectúa en el eje descendente del brazo misterioso de Dios que brota del rompimiento de gloria superior, rodeado de angelitos y querubines y desciende indicando con el índice a su Hijo. Toca la paloma del Espíritu Santo, cuyo halo se posa sobre la Cruz de la Pasión futura, que atraviesa la corona de espinas y reposa a su vez sobre el nimbo del Niño. Construye así el pintor, como en otras obras sobre esta iconografía, un triángulo invertido que toca, por su parte, el vértice del triángulo central más pequeño formado por Jesús y los dos angelitos que lo flanquean, el de la izquierda, de espaldas mira al espectador mientras porta en sus manos los tres clavos de la Pasión; el de la derecha, con un hacha pequeña en la mano, también instrumento de la Crucifixión, ayuda al Niño a sostener un canasto con herramientas de carpintería en su mano izquierda, en complementación al serrucho que muestra en la derecha. A los pies de Jesús un gracioso perrito cumple, junto a los dos angelillos, la función de protegerlo, siguiendo la tradición romana y posteriormente cristiana en las que este animal fue guardián de los espacios sagrados, casas o templos.

Sagrada Familia con la Santísima Trinidad

Autor anónimo.
Escuela cuzqueña.
Siglo XVII,
primer tercio.
Óleo sobre tela.



Tallas en bulto policromado que muestran la popularización a pequeña escala de los modelos del barroco español, a manos de los propios escultores quiteños, que modifican la tipología y técnica de estas figuras pertenecientes a una Adoración de los pastores. De rodillas, María está en actitud de acogida y veneración frente al Niño recién nacido. Se singulariza por la postura con los brazos abiertos, suavemente girada sobre el eje de la figura y por el cuidadoso trabajo de los pliegues; iconografía mariana que se difunde desde los siglos XIV y XV en Europa Occidental a partir de las revelaciones de Santa Brígida, conocida también como la representación del parto sin dolor, ya que pese al reciente nacimiento del Niño, no necesita estar postrada en un lecho. Viste túnica roja con diseños esgrafiados –técnica que consiste en raspar y recortar con un diseño la policromía de superficie para mostrar el dorado de una capa interior, que aparece también en cuello, bocamangas y lazo del vestido–; su manto azul no cubre la cabeza pues aparece su pelo largo y suelto y luce diseños de estrellas por el exterior y círculos por el interior. Hincado y con su peso cargado sobre su rodilla derecha, San José encuentra el equilibrio en la acertada y elegante postura de sus manos, la diestra sobre el corazón, en señal de amor y fidelidad y la izquierda en posición protectora. Su rostro es fino y el cabello liso, sutilmente ensortijado en las puntas, así como la barba y bigote. Viste túnica verdosa con motivos dorados y manto ocre con reverso rojo. Ambas imágenes muestran ojos de vidrio, elemento cuyo uso se difunde en la escultura religiosa de la región surandina desde principios del siglo XVIII como indicio de realismo, vivacidad y, sobre todo, comunicación con los devotos a través de la mirada.

La pequeña figura alargada y compacta del Niño es un acierto como estudio anatómico y postural; yacente, desnudo, con los ojos cerrados, la mano derecha bajo el rostro y la izquierda sobre el muslo, muestra el sueño confiado y placentero de la más tierna infancia que simboliza, según la tradición bíblica, el sacrificio por el cual Dios mismo ha decidido nacer entre los hombres (Salmo 13:3); postura que en la iconografía barroca, española y americana configuró un paralelismo entre el nacimiento y la muerte de Jesús. El deterioro irreparable de la figura ha mutilado la mano derecha, ambos pies desaparecieron quemados, así como la carnación y dorado, que solo muestra restos entre el cabello.

San José

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XVIII,
segundo tercio.
Madera tallada,
encarnada,
policromada y
dorada; ojos
de vidrio.

Virgen María

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XVIII,
segundo tercio.
Madera tallada,
encarnada,
policromada y
dorada; ojos
de vidrio.

Niño Dios dormido

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XVIII,
segundo tercio.
Madera tallada,
policromada
y dorada.





Niño Dios dormido

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XVIII,
tercer tercio.
Madera tallada,
encarnada
y dorada.

Yacente y completamente desnudo, el Jesús Niño revela tanto la encarnación humana de Dios como las posibilidades de vivir la redención en carne propia. Su rostro sonrosado y gracioso, de labios rojos, cabellos rubios y rizados, aún con vestigios de pan de oro, se corresponde a la infantil anatomía que acentúa y miniaturiza en la escultura popular quiteña del siglo XVIII, las formas de esta iconografía derivada del barroco sevillano, especialmente de las creaciones de Juan Martínez Montañez. Siguiendo los modelos del popular Manuel Chili apodado Caspicara, el anónimo tallador acentúa la curvatura en los contornos de la figura y la redondez de sus volúmenes. El sueño y plácido descanso en el que está sumergido simbolizan, según la tradición bíblica, el sacrificio por el cual Dios mismo ha decidido nacer entre los hombres (Salmo 13:3); postura que en la iconografía barroca, española y americana configuró un paralelismo entre el nacimiento y la muerte de Jesús.

Virgen María

Autor anónimo.
Región surandina,
Cuzco, La Paz.
Siglo XVIII,
segundo tercio.
Maguey, madera
tallada, tela
encolada, pasta
policromada y
dorada, ojos
de vidrio.

Las imágenes de la Virgen y San José forman parte de una popular escena de la Navidad. El anónimo artesano cuzqueño o paceño, probablemente indígena, trabajó optimizando los recursos locales y adaptó técnicas y modelos de origen europeo e hispánico. En climas secos, con escasez de madera adecuada a la talla, se emplea este material solo para rostros y manos, mientras que para el resto de la figura se usa el maguey, extraído de una variedad de ágave oriundo de esas regiones, empleando su tallo central leñoso para armar la estructura de la imagen mientras con su pulpa desmenuzada, al mezclarla con aserrín y cola diluida en agua, se forma una pasta para modelar el cuerpo. Se reviste luego la figura mediante el procedimiento de la tela encolada, de gran difusión en la escultura española durante el Barroco, que pasa a América logrando un particular desarrollo. Consiste en cubrir el bulto con una tela impregnada de cola para modelar el movimiento de los paños y la caída de sus pliegues. Al secarse, la cola endurece la superficie de la tela, que recibe luego una capa de yeso o aparejo sobre el que se policroma y dora, al igual que sobre la madera.

San José

Autor anónimo.
Región surandina,
Cuzco, La Paz.
Siglo XVIII,
segundo tercio.
Maguey, madera
tallada, tela
encolada, pasta
policromada y
dorada, ojos
de vidrio.

De rodillas en actitud de veneración, María junta sus manos para orar, señalando el leve giro de su posición respecto del eje de la figura una devota atención al Niño recién nacido, aunque su rostro mantiene la frontalidad arcaizante del arte popular. Su vestimenta presenta la simbólica policromía establecida en la imaginería católica del Barroco: túnica roja con motivos estofados en oro y manto azul oscuro, asimismo con profusa decoración sobredorada. San José, realizado con la misma técnica y rasgos estilísticos, también de rodillas, abre sus brazos y sus manos en una gestualidad diferente, como sorprendido y admirado por el milagro del Dios hecho Hombre. Se cubre de túnica verde y manto ocre pardo, estofados con oro, que como en María, luce en los cintos y rebajes de los cuellos de sus trajes. Ambas imágenes poseen ojos insertos en vidrio esmaltado, recurso de origen europeo y precolombino, orientado a destacar la visualidad de las imágenes sagradas, sus poderes taumaturgicos y milagrosos, y a posicionar la vista en la escala de los sentidos otorgando vida e irradiación al rostro, en un efecto paralelo y complementario al de las aureolas, de las que estas imágenes fueron despojadas.

Buey

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XIX,
segundo tercio.
Madera tallada
y policromada,
ojos de vidrio.

Figuras animales en madera tallada y policromada, al modo de la escuela quiteña de escultura del siglo XVIII, que representan al buey y al asno; acompañan y protegen a la Sagrada Familia en la iconografía cristiana de la Adoración de los pastores, después del Nacimiento del Niño Jesús. Su presencia en el pesebre de Belén no consta en los evangelios sinópticos, sino en el evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, que señala su presencia como cumplimiento de las profecías de Isaías y del profeta Habacuc acerca de la manifestación de Dios entre dos animales, el asno y el buey, que reconocerán en Él a su Señor. La postura yacente y pacífica de las figuras se aviene con la actitud de adoración que les atribuye el texto apócrifo; revela la paz y el recogimiento vivenciado alrededor de Cristo, que se rememora a través de estas imágenes propias del tradicional pesebre navideño, en cumplimiento de la función evangélica y devocional asignada al arte virreinal.

Asno

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XIX,
segundo tercio.
Madera tallada
y policromada.



La imagen del Niño Jesús, a diferencia de la mayor parte de las que se representan en el portal de Belén, muestra posición sedente, con ambos brazos extendidos y la mano derecha indicando al cielo. Por su edad de meses, podría haber formado parte de una Adoración de los Reyes Magos donde se lo muestra de pie o sentado sobre el regazo de María, con la gestualidad de invocación al Padre y bendición a sus devotos.

Niño Dios sedente

Autor anónimo. Escuela quiteña. Siglo XVIII, tercer tercio. Madera tallada, policromada, encarnada y dorada.



Virgen María

Autor anónimo. Escuela paceña o del lago Titicaca. Siglo XVIII, tercer tercio. Magüey, pasta y tela encolada, policromada y dorada.

San José

Autor anónimo. Escuela paceña o del lago Titicaca. Siglo XVIII, tercer tercio. Magüey, pasta y tela encolada, policromada y dorada.

Sobre base de madera rectangular, que asegura la estabilidad de las piezas dado el escaso peso de sus materiales, el anónimo imaginero construye estas figuras utilizando el tallo de magüey o ágave para su armazón, y pasta de madera, aglutinada con cola y revestida con yeso, para los cuerpos. En las vestimentas emplea trapos o tiras de tela basta de los obrajes locales y siguiendo lejanamente el procedimiento de la escultura española del Barroco, las acomoda sobre el bulto, humedecidas con una mano de cola diluida, que al secarse produce efectos de movimiento natural; sobre su superficie se policroma y dora sin necesidad de las telas exquisitas, los adornos y joyas que llevaron las imágenes de candelero o de vestir. Estas piezas forman parte de una popular escena de la Natividad, lo que denota la posición de rodillas en ambos personajes sacros, la postura de sus manos y el cromatismo

de sus trajes realizado por el oro, símbolo divino tanto en las culturas precolombinas como europeas. La Virgen María cruza sus manos sobre el pecho en actitud de intenso recogimiento y compenetración con el misterio del Nacimiento. Realizan la delicada simplicidad de su figura la túnica rosa con esgrafiado sobre pan de oro y el manto azul. Este procedimiento que consistente en raspar y marcar diseños con un punzón sobre la superficie pictórica para dejar entrever la capa dorada subyacente, se difundió en ciertas zonas del Virreinato del Perú, logrando imprimir a los ropajes efectos de intensa luminosidad. Con las manos juntas en actitud de recogimiento interior, San José con túnica verde y manto rojo con doradura, muestra bajo la túnica dos suelas de calzado, señales de la intención realista y popular del anónimo santero que quería así acercarlo y hacerlo reconocible para la comunidad local.

Virgen María

Autor anónimo. Perú (Ayacucho), Huamanga. Siglo XVIII, tercer tercio. Alabastro tallado, policromado y dorado.

San José

Autor anónimo. Perú (Ayacucho), Huamanga. Siglo XVIII, tercer tercio. Alabastro tallado, policromado y dorado.

Piezas en alabastro realizadas en el área de la ciudad peruana de San Juan de la Frontera de Huamanga, hoy Ayacucho, en pequeño formato y esmerada factura, que integraron conjuntos sobre la iconografía cristiana del Nacimiento. Documentada en las crónicas desde mediados del siglo XVII, la explotación y manufactura de los yacimientos de sulfato de cal, en esta región intermedia entre Cuzco y Lima, se destinó principalmente a la producción artística y artesanal a partir de las hermosas y frágiles vetas de la piedra, en la gama de los blancos a los ocre y sepías, con grano fino y fácilmente modelable. Sus figuras se denominaron piedra de Huamanga, humanagas, berenguela o *niño rumi* (niño de piedra), en el idioma quechua, término alusivo a las esculturas religiosas del Niño Jesús, que concentró principalmente la ejecución de esta imaginería religiosa popular, ampliamente difundida y comercializada en los virreinos adyacentes. Entre los materiales del tallado en piedra, este fue el que logró mayor calidad artística y desarrollo en el área surandina, dando origen a una producción en formato a veces de miniatura, grácil y lúdica,

fácilmente transportable, que constituyó una respuesta local, propia, a escala reducida también, del arte en porcelana o mármol del Rococó europeo, así como de las piezas filipinas en marfil, que por entonces llegaban directamente al Virreinato del Perú a través del Pacífico Sur y cuyas tipologías tan apreciadas, parecen encontrar aquí un lejano eco.

En una escena de Natividad, María se encuentra hincada sobre ambas rodillas, con las manos protegiendo su pecho en actitud de oración y la mirada puesta en el Niño recién nacido en el pesebre de Belén. El color natural de la piedra, en claro ocre, aparece en el rostro, manos y túnica; luce mangas verdes y manto azul, ropajes que destacan por las decoraciones geométricas impresas con la técnica del brocateado de pan de oro. San José, de larga cabellera y rostro barbado, se hinca sobre una de sus rodillas, llevando su mano derecha al pecho en actitud de sobrecogimiento y con la izquierda señala al Niño Jesús. Viste túnica verde, color característico de su iconografía, y capa roja; ambos atuendos decorados con rombos dorados.





Baltasar montado sobre un elefante

Autor anónimo.
Perú (Ayacucho), Huamanga.
Siglo XIX, tercer tercio.
Alabastro tallado, policromado,
dorado y encerado.

La figura del rey negro Baltasar está realizada sobre piedra de Huamanga encerada, o “a la encáustica”, procedimiento usado ya en la antigüedad latina sobre soportes como piedra o marfil, al mezclar el pigmento con este aglutinante orgánico. Perteneciente a otro cortejo que llega a adorar a Jesús en Belén, este personaje, en pequeño tamaño, lleva la ofrenda en un cofre y porta báculo. Su atuendo consta de sombrero con corona, capa de armiño, pantalones y botas; cabalga sobre un elefante blanco, animal característico de las tierras africanas y asiáticas.



Niño Dios

Autor anónimo.
Perú (Ayacucho), Huamanga.
Siglo XIX, primer tercio.
Alabastro tallado, policromado y dorado; textiles.

Cristo Niño, desnudo y recostado con su mano derecha sobre el oído y la izquierda sobre el muslo, muestra la diferencia de época y de color del material, en relación a las figuras de María y José. Resalta sobre el tono blanco de la veta su cabello dorado, ojos pintados y labios rojos. Como ciertas esculturas funerarias yacentes de época medieval, reposa sobre una caja-sepulcro de alabastro blanco en miniatura, con almohada roja de material textil y encaje blanco. Su diminuto ajuar, dentro de la caja, consta de cuatro piezas textiles de vestir: un par de botines rosados, calzón blanco y sombrero rosa con lentejuelas doradas.

Tres piezas de imaginería popular pertenecientes a un conjunto de la Adoración de los Reyes Magos, en las que se ha empleado la técnica indígena del maguey, constatada en la región surandina desde la segunda mitad del siglo XVI como adaptación y utilización de elementos del medio local en la factura de imágenes piadosas. Del tallo central leñoso y poroso del ágave, planta característica de los climas secos de la región, se armaba la estructura de la imagen, y de su pulpa molida mezclada con aserrín y cola se hacía una pasta que moldeaba las figuras. Finalmente se daba un aparejado de yeso sobre el que se policromaba y encarnaba, con lo que se conseguía también disminuir el costo de las esculturas, al agilizar el proceso de ejecución.

La imagen de bulto que representa al rey Melchor, se asocia en la tradición popular cristiana a Europa, uno de los tres continentes conocidos en la Antigüedad, y a la tercera etapa de la edad del hombre, la ancianidad. No monta sobre camello como es la tradición más antigua, sino sobre un caballo alazán oscuro con riendas doradas. Viste capa roja, calza botines negros con decoraciones y lleva sobre la cabeza un turbante con corona y gorro frigio. Porta en su mano derecha un cofre dorado, asociado al oro que entregó a Jesús como regalo apropiado a su condición de rey, según la iconografía cristiana.

El rey Gaspar, cabalgando sobre un caballo negro con riendas doradas, simboliza al continente asiático y a la segunda etapa del hombre, la madurez; muestra tez clara, rostro barbado

y ojos levemente almendrados. Viste túnica rosa y capa ocre con esclavina de armiño blanco; calza botines rojos con decoraciones y sostiene sobre su cabeza un turbante con corona y gorro frigio. En su mano derecha porta el incensario como ofrenda alusiva al origen divino de Cristo e indicio del viaje que realizó junto a sus compañeros, para encontrar el pesebre que les señalaba la estrella de Belén.

La figura del rey negro, Baltasar, jinete de un caballo bayo con riendas doradas, se vincula al continente africano y a la primera etapa de las tres edades del hombre, la juventud. Destaca su tipología imberbe, de piel morena y labios gruesos. Viste túnica roja y capa verde con esclavina de armiño y por calzado luce botines color rosa con decoraciones. También se toca de turbante con corona y gorro frigio. En su mano derecha porta la misteriosa caja colmada de mirra, ungüento utilizado desde época remota para embalsamar los cadáveres y metáfora, en la iconografía cristiana, de la venidera muerte sacrificial de Cristo, de su preservación y Resurrección.

Rey Magos Melchor, Gaspar, Baltasar, Gaspar

Autor anónimo.
Región surandina.
Siglo XIX,
segundo tercio.
Maguey policromado,
encarnado
y dorado.





Niño Dios triunfante

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada, ojos de vidrio.



Niño Dios reclinado

Autor anónimo.
Escuela quiteña.
Siglo XVIII, tercer tercio.
Madera tallada, policromada y dorada; ojos de vidrio.

En el arte devocional español y americano, Jesús Niño devino, a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, tema iconográfico idóneo para la expresión de valores propios de la Contrarreforma y la evangelización del Nuevo Mundo. De clara intención didáctica y moralizadora, las imágenes exentas del recién nacido o de la temprana infancia de Jesús ofrecieron un bello y eficaz recurso simbólico susceptible de vincular estrechamente a los fieles con Cristo y fomentar su relación con Él. En este contexto, la creación y producción artística desarrollada en la América virreinal destacó por la cantidad y diversidad de modelos elaborados para representar el repertorio temático e iconográfico alusivo a la etapa de la niñez de Jesús.

En estas esculturas, las imágenes de Jesús Niño presentan rasgos físicos e iconográficos característicos: su completa desnudez; las formas llenas, redondeadas de las infancia, sugiriendo la humildad y sencillez de la humanidad de Cristo; el color blanco de su piel, evocación de su naturaleza divina, dotada de luz interior que logra trascender y hacerse invisible; y los cabellos dorados y rizados que aureolan su cabeza y señalan su condición divina.

El Niño recostado o dormido –de días o meses– no solo es el recién nacido tierno e indefenso, cuyos primeros momentos de vida transcurren en estado de reposo, previo a la ardua vigilia de su vida pública; sino prefiguración de la Pasión: durmiendo Cristo espera el día de su sacrificio.

El Niño de pie bendiciendo –de dos años aproximadamente– corresponde a una representación característica de Jesús Triunfante, iconografía que permitió transmitir a los cristianos dos ideas fundamentales del plan de Salvación: la concreción de la grandeza y soberanía de Cristo, y su victoria sobre la muerte y el pecado; ampliamente difundida a partir de la gran acogida del Niño Jesús del Sagrario de la Catedral de Sevilla, ejecutado en 1607 por Juan Martínez Montañés. La talla perteneciente a esta colección presenta al Niño Jesús desnudo, en actitud de caminar, descansando su peso sobre el pie izquierdo. Se apoya con la mano izquierda en una cruz-báculo, mientras que con la derecha bendice a los hombres. Lleva en su cuello una gargantilla de perlas de fantasía con broche ancla de bronce, incorporada con posterioridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVAJAL, Helena; “El Agnus Dei”, Revista Digital de Iconografía Medieval, Vol. III, Número 04, 2010, pp. 01-07.

CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel; “El fanal del Niño Dios: símbolo y regeneración”, Museo de Artes, Universidad de los Andes, Colección María Loreto Marín Estévez. M. Josefina Schenke, edit. Santiago, 2015, pp. 94-103.

GONZÁLEZ, Irene; “El Nacimiento de Cristo”, Revista Digital de Iconografía Medieval, Vol. III, Número 04, 2010, pp. 41-59.

GRAU-DIECKMANN, Patricia; “Una iconografía polémica: Los Reyes Magos”, *Mirabilia* 0.2, Diciembre 2002, pp. 102-122.

MESA, José de; GIBBERT, Teresa; “Historia de la Pintura Cuzqueña”, Banco Wiese Ltda., Lima, 1982, 2 vols.

MESA, José de; GIBBERT, Teresa; “Holguín y la Pintura virreinal en Bolivia”, Librería Editorial Juventud, 1977, La Paz.

PEÑA, Ángel; “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica”, *Trim*, Número 3, 2011, pp. 75-88.

RAMOS SOSA, Rafael; “De Malinas a Lima: un largo viaje para un Niño Perdido. Notas sobre el Niño Jesús Montañésino, a propósito de nuevas obras en el Perú”, *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús en las Artes Plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*, Sevilla, 2010, pp. 315-361.

RÉAU, Louis; “Iconografía del arte cristiano”, Serbal, 1996, Barcelona.

SCHENONE, Héctor; “Jesucristo. Iconografía del Arte Colonial”, Fundación Tarea, 1998, Buenos Aires.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier; “Nacimiento e infancia de Cristo”, Católica, Madrid, España, 1948.

SANFUENTES, Olaya; “Artes y prácticas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo XIX”, en *Devozioni, Pratiche e Immaginario religioso. Espressioni del Cattolicesimo Tra 1400 e 1850. Storici italiana e cileni a confronto*. A cura di René Millar e Roberto Rusconi, Roma, Viella, 2011, pp. 109-127.

VALIÑAS, Francisco Manuel; “La Navidad en las artes plásticas del Barroco español”, Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, 2005.

AUTORES

Catherine E. Burdick

Ph.D. en Historia del Arte de la University of Illinois, Chicago, EE.UU. Investigadora del Centro del Patrimonio Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2012-2016) y de la Escuela de Arte UC (2012-2015). Sus publicaciones incluyen *Patagonian Cinnamon and Pepper* (2014), entre otras. Se ha desempeñado como curadora asistente de la Newberry Library, Chicago (2006-2007), como profesora visitante de la UI – Chicago (2010-2011), y como profesora adjunta del Instituto de Historia UC (2015).

Olaya Sanfuentes Echeverría

Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Master of Arts, Georgetown University, EE.UU.; Doctora en Historia del Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, España; profesora asociada del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fernando Guzmán Schiappacasse

Doctor en Historia del Arte en la Facultad de Historia y Geografía de la Universidad de Sevilla. Ha catalogado y documentado importantes colecciones públicas y privadas. Entre sus publicaciones se cuenta el libro titulado *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*, del año 2009, además de numerosos artículos y capítulos de libros acerca del Arte chileno de los siglos XVIII y XIX. Actualmente es académico de la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile, donde ocupa el cargo de director de Postgrados de la Facultad de Artes Liberales.

Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del Arte y de historia cultural. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios libros, de los cuales *El traje: Transformaciones de una segunda piel* (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996), obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Afectos en torno al Niño *Adoración en Los Andes*

Colección Joaquín Gandarillas Infante Arte colonial americano

1 de septiembre de 2015
al 23 de enero de 2016

Sala

Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Alameda 390, Santiago de Chile
Tel.: (56) 22354 6546 – 22354 6572
extension.uc.cl artesvisuales@uc.cl

Fundación

Joaquín Gandarillas Infante

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Fernando Valdés Celis
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

Rector

Ignacio Sánchez D.

Prorrector

Guillermo Marshall R.

**Vicerrectora de
Comunicaciones**

Paulina Gómez L.

Dirección Ejecutiva

Daniela Rosenfeld G.

Producción

Karla Montecino M.

**Asistente de
producción**

Antonella Pedemonte M.

Secretaria

Mariel Herrera C.

**Curadora de
la Colección Gandarillas**

Isabel Cruz de Amenábar

**Curadora de
la exposición**

Catherine E. Burdick

Textos del catálogo

Catherine E. Burdick
Olaya Sanfuentes E.
Fernando Guzmán S.
Isabel Cruz de Amenábar

Diseño gráfico

Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía

Patricia Novoa C.

Museografía

MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Soledad Castillo C.

**Conservación
y limpieza de obras**

Alejandra Bendekovic D.

Traducción

Daniela Montenegro H.

Agradecimientos

Sergio Candia
(Instituto de Música UC)
Marcos Bravo M.