



JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Escuela Cuzqueña
Siglo XVIII

**LA ADORACIÓN DE
LOS MAGOS**





Autor Anónimo
Escuela Cuzqueña, Siglo XVIII

La adoración de los Magos

Óleo sobre tela
162 x 112.8 cm
Provenance: Colección privada, Alemania.

El episodio de *La adoración de los Magos* o *Epifanía* ha sido, desde los inicios del cristianismo, uno de los temas por excelencia en las representaciones artísticas, sobre todo pictóricamente. Estamos ante la primera manifestación en la que se desvela el misterio de la divinidad de Jesús, y por ello la Iglesia desde antiguo lo ha empleado para simbolizar la idea de salvación de toda la humanidad¹.

Se trata por lo tanto de uno de los episodios más referenciados en las fuentes escritas. La primera mención podemos encontrarla en el *Evangelio de Mateo*:

*“Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempo del rey de Herodes, unos magos que venían de Oriente se presentaron en Jerusalén diciendo: ¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarlo. [...] Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con su Madre María y, postrándose, le adoraron; luego abrieron sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra.”*²

Para completar información sobre lo ocurrido otras fuentes siguieron aportando datos, como fue el caso del *Protoevangelio de Santiago*, el *Pseudo-Mateo*, o el *Evangelio Armenio de la Infancia*. En la Edad Media destacarían además los escritos de Jacopo de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*, para de este modo ir consolidando el perfil iconográfico de la escena.

Las primeras representaciones conocidas de la *Epifanía* se encuentran en diversas catacumbas romanas paleocristianas (S. III – IV d.C.), y asimismo en forma de relieve decorando sarcófagos durante la Antigüedad Tardía. Uno de los mejores ejemplos, fechado en el S. VI, se encuentra en Rávena, en la Iglesia de San Apolinar el Nuevo, donde en forma de mosaico se muestra el acto de adoración de los Magos, junto a una inscripción en la cual por primera vez aparecen ya citados sus nombres (**Fig. 1**). No sería hasta el S. X cuando empezasen a ser tratados como Reyes, por lo que en este caso no

¹ L., RODRÍGUEZ PEINADO, 2012, pág. 32.

² EVANGELIO DE MATEO, cap. 2, vers. 1-11.

portan corona sobre su cabeza, sino con un gorro frigio, junto a vestimentas según la moda oriental. Igualmente se advierte la diferencia de edad entre ellos, pues simbólicamente se ha buscado representar las 3 edades de la vida -juventud, madurez y vejez-. Aún así, lo más significativo es la ausencia de un personaje negro, aspecto que no se generalizaría hasta el S. XIV, en la figura de Baltasar³, para de este modo aludir a las distintas partes del mundo, quedando simbólicamente Melchor como representante de Asia, Gaspar de Europa, y Baltasar de África. Tras el Descubrimiento del Nuevo Mundo la figura de uno de los Reyes en determinadas ocasiones fue sustituida en la pintura colonial por la de un indígena, con rasgos fisionómicos y vestimentas propias de su cultura, para de este modo hacer de América su símbolo de identidad (Fig. 2)⁴.



Fig. 1: *La Adoración de los Magos*. S. VI d.C.
Mosaico. Iglesia de San Apolinar el Nuevo,
Rávena, Italia.



Fig. 2: Escuela Cuzqueña. *La Adoración de los Reyes Magos*. S. XVIII. Iglesia de San Miguel, Ilave, Perú.

³ L., RODRÍGUEZ PEINADO, 2012, pág. 29.

⁴ *Ibíd.*, 2012, pág. 34.

En lo relativo a nuestro lienzo cuzqueño, nos encontramos, entre arquitecturas clasicistas en ruinas, en primer término, con la figura del rey Melchor, barbado y con pelo blanco, arrodillado sobre la tierra, del mismo modo que en la Edad Media harían los vasallos ante su señor. Esta acción se refuerza con el hecho de haberse despojado de su corona momentos antes de adorar al Niño, como un gesto de pleitesía y respeto. La Virgen María, por su parte, presenta a su hijo de forma complaciente, y San José se asoma curioso a ver lo que está ocurriendo⁵. En el suelo queda también una pieza de orfebrería dorada similar a un cáliz que, según las escrituras, debería albergar en su interior las monedas de oro que Melchor entregaría a Jesús, como símbolo de su condición de rey. Tras él, de pie, los otros dos Reyes esperan su turno, Gaspar, de pelo y barba castaña, porta en su mano izquierda otra copa, en este caso con incienso en su interior, en alusión a la condición divina de Jesús, y por último Baltasar, representante de la raza negra, porta en su caso mirra, símbolo de la condición humana del nuevo Mesías⁶.

Tras ellos, como es habitual en la mayoría de las representaciones, aparece una larga comitiva, identificada como su séquito real, formada por soldados, pajes, y sus respectivos caballos y camellos, esbozados estos últimos con una forma extraña, debido quizá al desconocimiento del artista de esta especie animal.

Mención aparte merece la fijación del pintor en la búsqueda de suntuosidad, reflejada claramente en los ricos ropajes que visten todos los personajes representados. Se ayudó en este caso de la técnica del brocateado, de gran tradición en el ámbito cuzqueño. Así es como, mediante finas láminas pan de oro, el artista fue realizando elaborados motivos lineales de gusto vegetal en la superficie de las largas y fastuosas túnicas y mantos. Igualmente empleó esta técnica a la hora de enfatizar la riqueza de las ofrendas de los

⁵ El personaje de san José, desde tiempo lejanos, fue siempre denostado, quedando relegado a un segundo plano, en la penumbra incluso. Es a partir de época barroca cuando realmente toma importancia su figura.

⁶ L., RODRÍGUEZ PEINADO, 2012, págs. 29-30.

Reyes y en sus propias coronas, así como en los nimbos en forma de rayos solares de la Virgen y el Niño, o la variante más austera aplicada a San José.

La composición elegida no surgió de forma fortuita. Los pintores del Nuevo Mundo a menudo se apoyaban en estampas traídas desde Europa para la representación de sus obras. De este modo asimilaban la iconografía a tratar sin miedo a equivocarse. Habitualmente copiaban de forma literal el estilo, las posturas o los gestos, interpretadas con toques andinos dando lugar a una nueva corriente artística denominada sincretismo. Se tiene constancia de que durante el S. XVII llegaron hasta Perú cientos de cargamentos con estampas, exportadas desde España. En gran parte se debe a que eran fáciles de transportar, cómodas de archivar, económicas y múltiples, por lo que se convirtieron en el principal medio difusor de las nuevas corrientes artísticas europeas entre los talleres, en este caso cuzqueños, como un instrumento de aprendizaje⁷. Generalmente fueron imágenes religiosas, para la devoción y decoración de los nuevos templos que iban surgiendo.

Es en este aspecto donde entra en juego la figura de Rubens, y sobre todo su faceta como grabador. Entre 1610 - 1620, y con ayuda de colaboradores, comenzó la realización de estampas, destinadas en gran parte a la ilustración de libros religiosos de gran tiraje. Para ello se alió con la casa Plantin-Moretus, una firma editora de gran prestigio, y el producto final comenzó a exportarse hacia las Indias americanas⁸.

La obra estudiada refleja claramente este hecho, pues toma como inspiración uno de esos bocetos que Rubens realizó durante la década de 1610, conservándose hoy la obra original en la *Pierpont Morgan Library* de Nueva York (**Fig. 3**). Lo más habitual en estos casos es que la idea original plasmada por Rubens fuese copiada posteriormente por los grabadores de su taller, para ser adaptada a la ilustración de libros. El taller de Theodoor Galle fue el encargado de realizar esta función en el caso del grabado de *La adoración*

⁷ STASTNY MOSBERG, F., 2013, pág. 309.

⁸ *Ibíd.*, 2013, pág. 306.

de los Magos (Fig. 4), quedando como resultado una versión ciertamente más fría y clasicista⁹. Llama la atención como la imagen aparece invertida con respecto al modelo original rubeniano. Esto se debe al hecho de que el copista repetía el diseño sobre su plancha sin tomarse la molestia de grabar con un espejo, y al imprimirla obtenía imágenes volteadas en relación al modelo que había usado.



Fig. 3: Pedro Pablo Rubens. *La adoración de los Magos*. Ca. 1612 – 1613. Pierpont Morgan Library, Nueva York, EEUU.



Fig. 4: Theodoor Galle, Taller de. *La adoración de los Magos*, Missale Romanum, pág. 42. 1613. Museo Plantin-Moretus, Amberes, Bélgica.

Partiendo de la estampa de Galle, muchas fueron las obras pictóricas que la tomaron como referencia en la Escuela Cuzqueña, y es por ello que a día de hoy en distintos museos y colecciones pueden encontrarse algunos cuadros con una composición muy similar a nuestra obra en cuestión. Véase el caso de una *Adoración de los Magos*, fechada en torno a 1700, perteneciente a una colección privada (Fig. 5), donde únicamente se prescinde de la comitiva real, y la figura de San José queda más relegada con respecto a

⁹ VV.AA., 2004, págs. 169-170.

la escena central. Otro ejemplo se encuentra en el Palacio Arzobispal de Cuzco (**Fig. 6**), con una composición en este caso más apaisada donde se evita también la representación del séquito real. Mencionar por último otra obra, ya del S. XVIII, expuesta en la Casa-Museo de Murillo en La Paz (**Fig. 7**), donde se repite el modelo anterior, añadiendo detalles en brocado, pero con una factura más simple y esquemática.



Fig. 5: Escuela Cuzqueña. *La Adoración de los Reyes Magos.*
Ca. 1700. Colección privada.



Fig. 6: Escuela Cuzqueña. *La Adoración de los Reyes Magos.*
S XVII. Palacio Episcopal de Cuzco, Perú.



Fig. 7: Escuela Cuzqueña. *La Adoración de los Reyes Magos*. S XVIII.
Casa-Museo de Murillo, La Paz, Bolivia.

Así es que pese a haber versiones similares, nuestra obra estudiada refleja más fielmente la composición creada por Rubens, debido al atrevimiento del artista cuzqueño a la hora de plasmar los detalles, que en conjunto crean una ambientación más completa y lograda.

Jorge González Matarranz

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

Bibliografía

- BELDA LINDO, B., *La técnica de la brocatería en las pinturas de la Escuela Cuzqueña*, Universidad Politécnica de Valencia, 2013
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La epifanía”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, nº 8, 2012.
- STASTNY MOSBERG, F., “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, en *Estudios de Arte Colonial*. Vol. 1, Museo de Arte de Lima, 2013
- VV.AA., *Peter Paul Rubens. The Drawings*, The Metropolitan Museum of Art, 2004.

JAIME EGUIGUREN

ART & ANTIQUES

