

Esta subcomposición está ejecutada en dos planos, en el primer plano están los personajes de la escena: San José, la Virgen, que está sobre un asno, y el Niño. El primero está por delante del animal, tomando la brida para guiar a su familia, representándosele con rasgos de anciano, barba y bigote. Viste como un campesino de túnica verde, manto marrón, sombrero, botas, portando en la mano izquierda un hacha al tiempo que carga un hatillo sobre su espalda, posee un nimbo circular el cual lo eleva espiritualmente y mira con actitud serena hacia su hijo; sin embargo, su representación no inspira piedad. Como es una imagen narrativa no se destaca su figura debido al interés por resaltar el relato del Evangelio, de hecho, sólo se aprecian sus pies, el busto y la cabeza detrás del asno.

La Virgen quien sujeta al Niño Jesús entre sus brazos que duerme plácidamente envuelto en una manta blanca mientras lo contempla dulcemente, lleva una túnica roja con un manto azul típico color mariano símbolo de lo celestial, resaltándole una orla de rayos de luz en su cabeza por su relevante santidad.

El segundo plano representa un paisaje con pequeñas matas, árboles y el cielo de fondo. Del lado derecho hay un cocotero que se relaciona con la palmera que sirvió de alimento a la Virgen gracias al milagro del Niño Jesús según la leyenda apócrifa.

El carácter de esta subcomposición es muy ingenuo y cotidiano, los personajes no inspiran tanto fervor como los del área central descrita, compuesta por figuras delicadamente realizadas que por su alargamiento, elegancia y actitud piadosa producen más efecto de devoción, lo cual hace presumir la autoría de diversos autores, ameritando así otro tipo de estudio.

La iconografía de esta pequeña obra corresponde a la medieval legada de los flamencos y españoles, y a la influencia de Murillo que se refleja en el matiz de dulce familiaridad y cotidianidad característico del pintor sevillano, tal como se puede apreciar en una de sus mejores representaciones religiosas (Figura N° 6).



Figura N° 6: La Huida a Egipto. Murillo. Óleo s/ tela. Sevilla, España. S. XVII, 205x161cm.

La otra área de la esquina inferior izquierda se atribuye a *La Muerte de San José* porque por el hecho de formar parte de la composición lógicamente

debe estar relacionado con algún acontecimiento del santo. Del lado izquierdo hay un altar elevado sobre el cual descansa un ataúd acompañado por una rejilla y una corona de flores en el centro. Por su posición oblícua y de diferentes planos se infiere la búsqueda de profundidad. En la iconografía cristiana de Mâle no se menciona un tipo de representación semejante a esta escena, constituyendo así una variante iconográfica de la muerte del santo.

Hay un predominio de colores cálidos como los ocre y rojos en las dos subcomposiciones. La luz se centra con más fuerza en el cielo de la escena de la Huida a Egipto, sin embargo, toda el área inferior de la composición es más oscura que el resto, el artista, indiscutiblemente, trató así de exaltar la divinidad de San José complementándola con otros episodios.

Ahora bien, si se parte de los datos técnicos de la obra en el sentido de que pertenece a la Escuela de Samaniego¹ de Quito, probablemente se debe a la buena técnica de acabado del dibujo, la gran expresividad, estilo minucioso de la indumentaria y de los accesorios, el amaneramiento y elegancia de las figuras que se observa claramente en los personajes del área central.

¹ Se llamó a la Escuela de Samaniego (s. XVIII) a los artistas que heredaron parte de la técnica y estilo de los hermanos Samaniego: Manuel Samaniego y su hermano uterino Bernardo Rodríguez. El primero hizo un tratado de pintura que fue seguido por numerosos discípulos. Samaniego "...practicó todos los géneros de pintura....la entonación de su colorido es con frecuencia muy suave...es claro, límpido y luminoso en los fondos; pero en sus grandes cuadros es, a veces, muy duro y nada jugoso..." (Navarro, 1991, p. 138).

El artista logró técnicamente un buen acabado con un delicado modelado de las figuras, motivado a la influencia manierista y a una íntima religiosidad que despertó el fervor del pueblo durante la colonia.

2.5. La Circuncisión. Anónimo. Óleo sobre cobre. Cuzco, Perú. S. XVIII, código: X-6D-21, 117 x 198 cm.

La composición de esta obra parte del soporte rectangular sobre el cual se destacan dos planos bien diferenciados. El primero se distingue porque está más próximo al espectador, comprendido por nueve personajes y el lugar donde se desarrolla la acción. El segundo representa un paisaje con la clara intención de crear profundidad (Figura N° 7).



Figura N° 7: La Circuncisión. Anónimo. Óleo s/ cobre. Cuzco, Perú. S. XVIII, 117x198 cm.

En el primer plano, hay ocho figuras alrededor de un niño semidesnudo, el cual al ser el eje central y ordenador de la composición se convierte en el protagonista del episodio. El mismo está dentro de una vasija

sobre un altar mientras un personaje sentado lo sostiene entre sus brazos y otra figura masculina, en actitud de tomarle los genitales le sujeta una pierna con la mano izquierda. El niño está cubierto en el pecho con una manta blanca y tiene una aureola mientras mira con ternura hacia una imagen femenina. Sobre el lado izquierdo del altar está un clavo y en la parte frontal una jarra encima de una mesita. La descripción pre-iconográfica de las figuras en el orden de derecha a izquierda es la siguiente:

- La primera es masculina, representa a un joven moreno con cabello largo, barba, ojos castaños y de labios gruesos. Lleva una túnica verde estampada con motivos florales dorados, así como al resto de los personajes, y una manta roja que le cubre además de un sombrero y unas botas. Está casi de lado hacia el niño pero mira hacia arriba con carácter dulce. Con la mano derecha se sujeta la túnica y con la izquierda señala hacia la figura central, actitud que lo relaciona directamente con el niño.
- La figura femenina es una bella joven blanca, ataviada con una túnica azul-grisáceo a la vez que le cubre una manta azul oscura y una amarilla sobre la cabeza, sobre la cual tiene una aureola. Su rostro y sus manos se dirigen hacia el niño a la vez que lo contempla devocionalmente, determinando así tanto la primera figura como ésta una relación filial con el niño.

- El personaje central es un hombre sentado detrás del altar, por esto sólo se aprecia la cabeza y el pecho, y toma entre sus brazos al niño mientras lo observa piadosamente. Es un hombre maduro, con barba, manto en la cabeza y una túnica roja, igualmente como el siguiente, pero, éste se encuentra de pie tomando también al niño con actitud fervorosa, , como ya se explicó.
- Las otras dos figuras masculinas colocadas detrás de la anterior parecen comunicarse por la actitud de las cabezas inclinadas entre ellos, en tanto reflejan una mirada temerosa. Uno tiene una túnica azul y la del otro es ocre con una manta azul, llevando ambos en la cabeza un gorro frigio (sombrero alto y puntiagudo).
- Un niño de cabello medio largo está frente al altar de espalda y voltea la cabeza hacia el espectador, lleva un vestido azul claro con manta roja y botas. El otro niño de cabello corto que está en la misma posición del primero le toma el brazo izquierdo y voltea la cabeza hacia un lado para observar la figura que tiene el sombrero, viste un traje ocre rojizo.

Este primer plano se desarrolla en una sala con una puerta abierta en cada extremo a través de las cuales se observa un paisaje de fondo. De cada lado hay unas escaleras y está decorado con unas cortinas rojas.

Ahora bien, en el otro plano está el paisaje que le da perspectiva a la composición y ayuda a recrear la escena lejos de una ciudad. En el lado derecho, en un primer acercamiento, se observan flores, árboles y pájaros; hacia el fondo está una montaña, el cielo y se distingue un templo clásico por la cúpula. Por otro lado, se aprecia en un plano más cercano flores, matas, ríos, árboles y pájaros y en el fondo está un túnel de piedra, la montaña y el cielo.

Entre el mundo de motivos descritos se destaca también el volumen muy bien logrado por el dibujo en cuanto a la definición de las figuras por las vestiduras. Se observa cierto hieratismo y estatismo en los personajes pues los pliegues son muy marcados. Predomina la línea vertical en la composición, apoyada por la línea de dibujo de los personajes, las puertas y el tallo del árbol.

Resaltan los colores cálidos como los rojos y tierras. La luz viene del lado izquierdo y de arriba bañando principalmente a los personajes, exaltándolos sobre el lugar que es bastante oscuro, asimismo el paisaje está más iluminado hacia el fondo. Esta presencia de luz genera grandes contrastes de claroscuros en la obra.

En cuanto al nivel de las cualidades expresivas se denotan principalmente por las miradas de las figuras que están alrededor del niño

que aunque todos no lo observan se dirigen a su lado; igualmente, el gesto de las manos de las dos figuras de la derecha y la mirada de ternura de la mujer y el niño central reflejan un acontecimiento importante.

Conectando el mundo de motivos analizados con el correspondiente significado secundario se llega a la identificación de la escena, la cual trata sobre el acto de “La Circuncisión” del Niño Redentor.

Según el primer punto desarrollado de este apartado, las relaciones de los contenidos temáticos de los motivos, son las siguientes:

Los personajes del lado derecho son los padres del Niño Jesús: San José y la Virgen María. El primero aparece joven con vestido corto, manto, botas y un sombrero de viajero. Es importante destacar que este San José es un hombre mestizo por los rasgos y color de piel, además que el sombrero criollo que lleva constituye una interpretación propia del Arte Colonial latinoamericano que contrasta con el José que siempre se representa con características de blanco. Al respecto, Sebastián (1990) expresa: “Avanzado el Barroco, incluso en el arte popular, ya en Venezuela, ya en el Alto Perú, san José aparece con los rasgos locales de un campesino americano con el sombrero propio de la región andina...” (p. 134).

En esta obra el rol de San José es secundario debido a que representa a una imagen narrativa donde el Niño es el motivo central y el

santo forma parte del episodio al igual que los demás personajes; de todos modos, el artista le da más relevancia a la Virgen por ser la única que lleva el nimbo, además del Niño, con lo cual le otorga un carácter más devocional mientras que la imagen de San José es más humana.

Las dos figuras centrales corresponden, una, al Mohel que lleva a cabo la operación y la otra, al sacerdote asistente quien está sentado y sostiene un lebrillo o vasija de boca ancha. El Mohel tiene por lo general un cuchillo para ejecutar la operación, pero en este caso es un clavo, el cual se relaciona con la pasión de Cristo. De la misma manera, los otros dos son sacerdotes asistentes del acto. El par de niños completa el número de personajes.

En relación con el paisaje cabe destacar aquí la influencia flamenca en la escuela cuzqueña, especialmente durante el siglo XVII, dado por la inclusión de frondosos paisajes y el rico empaste y colorido en las obras tal como lo reconocen los estudios de Mesa y Gisbert (1982).

La obra contiene ciertos elementos diferenciales que la alejan de la iconografía estudiada según Réau, motivado por la mayor presencia de personajes como los dos sacerdotes asistentes y los dos niños; otro aspecto, es la actitud de los personajes: ni el Niño, la Virgen o San José están atemorizados a la vez que el Mohel expresa crueldad, al contrario, dichas

figuras tienen unas actitudes muy serenas, como lo reflejan las miradas de ternura de la Virgen y el Niño.

2.6. La Sagrada Familia. Anónimo. Óleo sobre tela. Cuzco, Perú. S. XVIII, código: X-6D-15, 89,5 x 68 cm.

El espacio compositivo de la obra está definido por dos planos. El primero se distingue claramente por la presencia de tres figuras que abarcan los tres cuartos de altura del área del soporte convirtiéndose en el motivo principal de la obra. El segundo es el plano de fondo que contiene una paloma, el cielo y un paisaje (Figura N° 8).



Figura N° 8: La Sagrada Familia. Anónimo. Óleo s/ tela. Cuzco, Perú. S.XVIII, 89,5x68 cm.

Las tres primeras figuras están en posición de tres cuarto y se detallan pre-iconográficamente de la siguiente manera:

La primera del lado izquierdo es un hombre anciano de pelo corto, calva, bigote y barba larga; lleva una túnica gris con un manto rojo y por el reverso es blanco, porta en la mano derecha unas flores blancas mientras la izquierda se la lleva al pecho. Por su posición parece estar en actitud de sentarse aunque la edad justifica dicha postura. Su rostro está inclinado y mira hacia la figura central con ternura, hecho que lo relaciona con los otros dos personajes.

La imagen central es un niño como de seis ó siete años que se vuelve hacia la figura izquierda en tanto que dirige su mirada piadosamente hacia arriba. La indumentaria es una túnica de color crema estampada en base a elementos florales ocres y lleva en la cabeza una corona de rosas. Su mano derecha le sujeta el vestido mientras que la mano izquierda le es tomada por el personaje inmediato, ésta es una mujer madura que viste una túnica verde y cubierta con un manto ocre, inclina su cabeza para contemplar al niño con ternura a la vez que lo toma con su mano derecha, pareciera también por el doblamiento de las piernas, definido por las marcas del ropaje, estar en actitud de sentarse, pararse o descansar.

El motivo de la carga gestual está muy bien logrado como lo deja ver la actitud fervorosa de las miradas, el gesto de piedad de la mano en el pecho de la imagen derecha así como la delicadeza del dibujo, el cual se aprecia en los personajes que se toman de las manos.

El volumen se destaca por la excelente técnica del dibujo y uso del color que definen la anatomía y el ropaje de las figuras con pliegues que caen pesadamente. El autor logra un volumen escultórico por medio de los fuertes contrastes de luces y sombras.

El segundo plano comprende dos registros. El superior es un cielo, que abarca más de la mitad del espacio compositivo, donde aparece una paloma inscrita en un área iluminada, se ubica en el centro y en disposición de vuelo, emitiendo unos rayos hacia los personaje; en tanto que el cielo se observa nublado con colores azulados, gris oscuro y predominio del verde semejando un atardecer o cielo tormentoso. El segundo registro representa un paisaje sobre el cual están las figuras, apreciándose en el fondo unas montañas y pequeños árboles.

La iluminación del cuadro al caer desde arriba y bañar a los personajes, produce mayor luminosidad en la parte superior, así el niño, como figura central es resaltado con mayor luz, apreciándose efectos de luces y sombras muy acentuados de carácter tenebrista.

Siguiendo los argumentos iconográficos que se analizaron en la sección precedente, esta composición corresponde a “La Sagrada Familia”, típica del siglo XVI y XVII. El primer personaje masculino es San José, quien

porta unos lirios y sigue el modelo de representación antigua del santo: anciano, con barba y calvicie.

Las otras dos figuras son, la Virgen y el Niño Jesús que complementan la Trinidad en la tierra junto con San José, tal como señala Mâle (1985). Las rosas de la corona del Niño refieren a su pasión.

El Espíritu Santo en forma de paloma, emite su fuerza divina a la Sagrada Familia, a la vez que el cielo remite al plano divino y el paisaje al terrenal.

El carácter tenebroso de la obra es propio de la escuela cuzqueña que en el siglo XVII se caracterizó por la influencia del Barroco.²

A pesar de que la imagen de San José sigue los preceptos medievales, ocupa un lugar destacado al aparecer en el primer plano con su esposa e hijo; no obstante, carece de una relación directa con el Niño, ya que éste se vuelve hacia su madre. De todas formas, el artista representó la magnificencia de la Familia mediante una magistral demostración de sabiduría técnica, mediante el desarrollo de matices armónicos y dominio del dibujo, logrando así una hermosa obra, digna de la espiritualidad religiosa de la época.

² El Barroco logró afianzar la Escuela del Cuzco por el influjo flamenco y español a partir de 1650, sobretudo por la presencia de grabados y obras originales de artistas de la Escuela Sevillana como Zurbarán, Murillo y Valdés Leal. Los rasgos que caracterizaron este barroquismo fueron entre otros: el violento realismo de las figuras, el tenebrismo, los volúmenes escultóricos y el efecto de los pesados paños (Mesa y Gisbert, 1982).

CONCLUSIONES.

San José, elegido entre los hombres para ser el esposo de la Virgen María y protector del hijo de Dios, fue digno de representación en el arte cristiano europeo y latinoamericano. Así lo demuestran las obras de la Colección del Museo de Arte Colonial de Mérida como intérpretes de la nueva doctrina dentro del proceso de imposición y adaptación de la religión Católica durante la colonia en Latinoamérica, siguiendo, por supuesto, un control y censura de representación de las imágenes.

El análisis iconográfico aplicado a las seis obras en estudio correspondió en su mayoría a la guía iconográfica de los autores citados, en especial a Mâle, además de Duchet-Suchaux y Pastoureau, Réau y Revilla, mientras que otras tuvieron ciertas variaciones. En líneas generales, San José se representó joven y vigoroso según la nueva tradición impuesta por la difusión del culto por parte de Santa Teresa de Jesús desde el siglo XVI, además cumple un rol importante en la representación, excepto en las obras de carácter narrativas donde tiene una participación secundaria. De las seis obras en estudio, sólo en la subcomposición de La Huida a Egipto –parte de La Glorificación de Nuestro Señor San José- y en La Sagrada Familia aparece como un anciano siguiendo la antigua tradición, lo cual demuestra la pervivencia de los cánones tradicionales frente a los nuevos. De esta forma, el Arte Colonial Latinoamericano obedeció a las influencias artísticas

europas, pero adaptándolas a sus condiciones históricas y culturales mediante manifestaciones propias.

El trabajo directo con las obras facilitó un acercamiento para su lectura e interpretación, lo cual permitirá la realización de análisis posteriores sobre la base de nuevos valores. Asimismo, esta investigación contribuyó al enriquecimiento del acervo institucional del Museo de Arte Colonial de Mérida en relación con los análisis metodológicos de las obras de la Colección, que con su constante hacer histórico-artístico aportará nuevas valoraciones dentro de los complejos procesos artísticos.

REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS.

- Ancilli, E. (1983). Diccionario de Espiritualidad. (T. 2). Barcelona, España: Herder.
- Alvarado, L. (1953). Glosario de Voces Indígenas Venezuela. (Vol. I). Caracas: Ministerio de Educación – Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Asimov, I. (1990). Cronología de los Descubrimientos. Barcelona, España: Ariel.
- Barrera, C. (2000). Tipos Iconográficos Marianos. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida. Trabajo de ascenso, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.
- Boulton, A. (1975). Historia de la Pintura en Venezuela (T. 1. Época Colonial). Caracas: Ernesto Armitano.
- Cirlot, J. (1969). Diccionario de Símbolos. (2º ed.) Barcelona, España: Labor.
- Chevalier, J. (1991). Diccionario de los Símbolos. (3º ed.) Barcelona: Herder.
- Díaz, T., Pereira, M. y Urbina, N. (1996). Proyecto Nueva Sede: Un Museo Nuevo Tipo. Mérida, Venezuela: Fundación Museo de Arte Colonial de Mérida.
- Dorta, E. (1973). Historia Universal del Arte Hispánico. (Vol. XXI. Arte en América y Filipinas). Madrid: Plus-Ultra.
- Duarte, C. (1978). Pintura e Iconografía Popular de Venezuela. Caracas: Ernesto Armitano.

- Duarte, C. y Gasparini, G. (1974). Arte Colonial en Venezuela. Caracas: Arte.
- Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M. (1996). La Biblia y los Santos. Guía Iconográfica. Madrid: Alianza.
- Enciclopedia de la Religión Católica. (1953, T. IV). Barcelona, España: Dalmau y Jover.
- Enciclopedia de Venezuela. (1976, T. III). Barcelona, España: A. Bello.
- Gaceta Oficial, 2519. Diciembre 5, 1994.
- Gillet, L. (1947). El Arte Religioso de los siglos XIII al siglo XVIII. (T. 2). Buenos Aires: Argos.
- Grabar, A. (1991). Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana. Madrid: Alianza Forma.
- Iglesia Museo Santa Clara 1647. (1995). Santa Fe de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- La Biblia. (1972 – 22º ed.). Madrid: Paulinas.
- Mâle, E. (1982). El Arte Religioso del siglo XII al siglo XVII. (2ª ed. N° 59). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mâle, E. (1985). El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII. Madrid: Encuentro.
- Mâle, E. (1986). El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes. Madrid: Encuentro.

- Mesa, J. y Gisbert, T. (1982). Historia de la Pintura Cuzqueña. (T. I). Lima: Biblioteca Peruana de la Cultura.
- Mesa, J. y Gisbert, T. (1991). La Pintura en los Museos de Bolivia. Bolivia: Los Amigos del Libro.
- Meyer, S. (1987). Estudios sobre el Arte de la Antigüedad Tardía. El Cristianismo Primitivo y la Edad Media. Madrid: Alianza Forma.
- Muela, J. (1998). Iconografía Cristiana. Madrid: Istmo.
- Navarro, J. (1991). La Pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX. Bogotá: Dinediciones.
- Panofsky, E. (1972). Estudios sobre Iconología. Madrid: Alianza Editorial.
- Réau, L. (1996). Iconografía del Arte Cristiano. (T. 1, Vol. 2). Barcelona, España: Serbal.
- Revilla, F. (1995). Diccionario de Iconografía y Simbología. Madrid: Cátedra.
- Roig, J. (1950). Iconografía de los Santos. Barcelona, España: Omega.
- Sánchez, F. (1948). Los Grandes Temas del Arte Cristiano en España. Nacimiento e infancia de Cristo. (T. I). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sebastián, S. (1990). El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico. (Vol. 8). Madrid: Encuentro.

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura N° 1: San José. Anónimo. Óleo s/ cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	31
Figura N° 2: San José. Anónimo. Óleo s/ metal. Venezolana. S. XVIII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	37
Figura N° 3: Coronación de San José. Atribuida a Melchor Pérez Holguín. Óleo s/ tela.Potosí, Bolivia. S.XVIII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	40
Figura N° 4: Glorificación de nuestro señor San José. Firmado por Espinoza. Escuela de Samaniego. Óleo s/cobre. Quito, Ecuador. S. XVIII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	46
Figura N° 5: Glorificación de nuestro señor San José. Detalle de La Huida a Egipto. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	51
Figura N° 6: La Huida a Egipto. Murillo. Óleo s/ tela. Sevilla, España. S. XVII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	53
Figura N° 7: La Circuncisión. Anónimo. Óleo s/ cobre. Cuzco, Perú. S. XVIII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	55
Figura N° 8: La Sagrada Familia. Anónimo. Óleo s/ tela. Cuzco, Perú. S. XVIII. Colección Museo de Arte Colonial de Mérida.....	61