

Martín Isidoro, Clelia Domoñi

La barca en La huida a Egipto: segundo caso documentado en la pintura andina

Sztuka Ameryki Łacińskiej Arte de la América Latina 3, 107-121

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

La barca en *La huida a Egipto*: segundo caso documentado en la pintura andina

Martín Isidoro, Clelia Domoñi
Buenos Aires, Argentina

Pasaje de un río en barca o, más precisamente *Pasaje de un río en barca durante el regreso de Egipto* es un subtema iconográfico de *La huida a Egipto*, que en el arte colonial se lo ha representado con poca frecuencia. Schenone¹ comenta que sólo pudo documentar un ejemplo cuzqueño en la Iglesia parroquial de Huaró – siglo XVIII, anónimo -, y que su fuente gráfica es una estampa (1582, *Cum Privileg: S.C.M.*) de una serie de doce sobre el nacimiento y la infancia de Cristo, abiertas por Jan Sadeler I según Martín de Vos, editadas entre 1581–1582.

La correspondencia la justifica principalmente, al estar tan modificado el modelo por el estilo maduro cuzqueño, a partir de la forma de la barca, puesto que los personajes están radicalmente transformados en sus actitudes y número. Sin embargo, es evidente que se mantiene, aunque invertida, una estructura compositiva dada por la fuente, la cual reclama su paternidad. La inscripción al pie del grabado, que es de Mateo 2, 22b-23, hace referencia al regreso de Egipto: *Ioseph oraculo admonitus in somnis, secessit in partes Galileae. Ac profectus habitavit in ciuitate quae vocatur Nazareth, ut inpleretur quod dictum fuerat per prophetam: Nazaraeus vocabitur.* [José, advertido en sueños por el oráculo, se refugió en la región de Galilea. Y se fue a vivir en la ciudad que

¹ SCHENONE 1998: 72–73.

se llama Nazaret, con el fin de cumplir lo que había sido dicho por el profeta: Él será llamado Nazareno]².



[Fig. 1. *Pasaje de un río en barca durante el regreso de Egipto.* Iglesia Parroquial de Huaro, escuela cuzqueña, siglo XVIII.]



[Fig. 2. *Pasaje de un río en barca durante el regreso de Egipto.* Jan Sadeler I según Martin de Vos, 1582.]

² Agradecemos a Gustavo Daujotas, Profesor de Filología Latina de la UBA, por la revisión de las traducciones.



[Fig. 3. *Flvminis in reditv traiectio*, Theodorus Galle, entre 1581 y 1633.]

Sin embargo, en esta correspondencia, habría que considerar otra fuente gráfica que pudo haber sido tomada en cuenta al momento de la creación del óleo de Huaró, conjuntamente con la anterior: *Flvminis in reditv traiectio* [*Del río en el trayecto de vuelta*], editada por Theodorus Galle. Esta estampa es parte de una serie llamada *Escenas de la vida de la Sagrada Familia*, datada entre 1581 y 1633³. La misma retoma la concepción de la primera, posiblemente partiendo de un dibujo de la plancha ya que la composición no se realiza de modo invertido, pero la altera simplificándola siguiendo propuestas postridentinas, tanto en el paisaje como en el número de viajeros, e introduciendo ángeles en reemplazo de un barquero y de Salomé, la comadrona de la Virgen. Theodorus Galle como grabador se había inspirado en la antigüedad y en grandes maestros como Martin de Vos⁴. El tipo de paisaje con suaves estribaciones pareciera ser la fuente del cuadro de Huaró, y explica dicha fuente también el cambio por el ángel barquero, ser de mayor dignidad para hablar con la Virgen. La inscripción que acompaña a esta estampa es la siguiente: *O quam tuto nauigabis, Et ad tuos remeabis, Nautas habens angelos; Institoris ferens nauem, Quae de longè portat panem, Satiantem famulos.* ¡Oh! Cuán seguro navegarás, y volverás a los tuyos, teniendo ángeles barqueros; llevando un barco de comercio, que de le-

³ Se sigue el título de la serie y la datación dada por el Rijksmuseum.

⁴ BOGAERTS 1841: 56.

jos transporta pan, que satisface a los hambrientos.] La misma hace referencia al regreso de Egipto, precisamente teniendo ángeles barqueros. En la fuente, la edad del Niño coincide con la que los iconógrafos suelen plantear luego de que éste estuviera exiliado siete años en aquel país. Pero también, se propone una metáfora de la eucaristía como afirmación postridentina de este sacramento por excelencia frente al protestantismo que lo negaba o lo discutía. “La victoria de la Iglesia debía ser aquella de la Eucaristía”⁵.

Hacia fines del siglo XVI, aparece este episodio pintoresco de la huida a Egipto en barca, que probablemente haya sido tomado de la tradición pero su desarrollo es de base artística.⁶ “Se trata de un curioso ejemplo de ‘bordado iconográfico’ tardío que no está legitimado por texto alguno de los Evangelios canónicos o apócrifos.”⁷ Surge en Italia y, de hecho, allí es frecuente encontrar casos como los de los Carraci, Luca Giordano, Filippo Lauri, Guido Reni, Tiépolo; en Flandes, es precisamente introducido por Martin de Vos. También, lo encontramos en Poussin, Adam Elsheimer y Murillo.⁸ La presencia de esta variación de la Huida a Egipto demuestra que “Los elementos pic-

tóricos no fueron eliminados por la nueva estética postridentina, pero todos los detalles demasiado familiares o burlescos fueron dejados de lado por la idea preconcebida de nobleza que caracterizan el arte de la Contrarreforma”⁹.



[Fig. 4. *Pasaje de un mar en barca durante la huida a Egipto.* Iglesia Matriz de Juli, escuela collavina, entre segunda mitad del siglo XVII y XVIII.]

⁵ MÂLE 1932: 83.

⁶ MÂLE 1932: 255–256.

⁷ RÉAU 1996: 294.

⁸ MÂLE 1932: 255–256; RÉAU 1996: 294–295.

⁹ RÉAU 1996: 294.

En el depósito de la Prelatura de la Iglesia Matriz de Juli, se encuentra el segundo caso que pudimos documentar en la pintura andina de la barca en la huida a Egipto, un poco frecuente subtema iconográfico. No obstante, el modelo gráfico no es el que se utiliza en Huaro, sino que está tomado de la serie *Vita Deiparæ Virginis Mariæ* [Vida de la Virgen María, Madre de Dios], diseñada, grabada y editada por Hieronymus Wierix.¹⁰ El grabado, según la catalogación de Alvin¹¹, es el número 17 de esta serie de 32 estampas (Nº de catálogo 408–440) y se lo identifica con el nombre de las palabras de inicio del primero de los dos tercetos que se encuentran al pie de la imagen, es decir, *Frustra venti conspiratis...* Por la inscripción *Cum Gratia et Priuilegio. Piermans*, se puede fechar a la estampa en los primeros años del siglo XVII, entre los años de 1613 y 1619¹². Los tercetos en latín revelan que la navegación es marítima y no



*Frustra venti conspiratis,
Frustra velum imprægnatis,
Nam cum natum basiat,
Mater ventos nil moratur,
Quamuis pelago vagatur,
Tam in portu nauigat.*
Hieronymus Wierix fecit et sculpsit. Cum Gratia et Priuilegio. Piermans.

fluvial: *Frustra venti conspiratis./Frustra velum imprægnatis./Nam cum natum basiat./Mater ventos nil moratur,/Quamuis pelago vagatur./Tam in portu nauigat.* [En vano los vientos complotáis, en vano la vela fecundáis. Pues cuando besa al hijo, la Madre en nada detiene los vientos, aunque errante por el mar, ya en el puerto navega.] Esto también implica, ateniéndonos a la representación, que habría que ajustar el nombre de la obra de Juli a *Pasaje de un mar en barca*.

[Fig. 5. *Frustra venti conspiratis...* Hieronymus Wierix, entre 1613 y 1619.]

En una breve descripción del grabado, se puede ver a la Sagrada Familia en una barca que lleva una bandera con una cruz y es impulsada por siete ángeles, surgidos de la luz divina y representados como cabezas aladas. Estos ángeles, de reminiscencia iconográfica clásica, recuerdan a los niños mofletudos soplantes que acompañan a Eolo. La Virgen María, sentada, amamanta al Niño,

¹⁰ Hay una copia esculpida por Anton Wierix (ALVIN 1866: 70).

¹¹ ALVIN 1866: 68–71.

¹² ALVIN 1866: xxx–xxxii; PINILLA MARTÍN 2010: 579–594; BRITISH MUSEUM: estampa Nº 1859,0709.3004.

mientras que José navega la embarcación. Hay varios peces en el mar delante de la barca, pájaros volando alineados en curva y un paisaje costero al fondo de carácter montañoso con pequeñas arquitecturas. De la edad del Niño Jesús, se desprende que no es el regreso sino la huida, y la correcta denominación de la obra de Juli sería *Pasaje de un mar en barca durante la huida a Egipto*. Comparando la fuente gráfica con el cuadro, se observa que se ha tomado con una gran literalidad el modelo, aunque se producen algunos cambios mínimos que no lo altera significativamente. En el paisaje, desaparece la fauna marina pero se complejiza la rivera montaña y el cielo, cuya nueva y variada nubosidad hace destacar sutilmente el soplido de los querubines. La barca se representa ya no en escorzo sino de modo más frontal; se le ha agregado una vela de gavia que está recogida en su verga, se omite el gallardete y se ha enriquecido el diseño del casco. Se ha optado porque la cabellera de la Virgen caiga libre, con gracia sobre sus hombros y espalda. El velo de la fuente gráfica se deja de lado por este tipo de representación ya registrada en los albores de la iconografía de la Virgen - siguiendo la costumbre de la virginidad en la Antigua Roma -, y que impuso como moda durante el gótico el arte flamenco¹³.

Además de adscribir a esta obra dentro de la escuela de los Wierix desde lo iconográfico y desde la invención compositiva, pertenece desde lo estilístico a la escuela collavina barroca, posiblemente fechable entre la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII. Esta última escuela tiene una fuerte institucionalidad en la Juli jesuítica, fundada en la figura de un precursor como Bitti, el cual "... no es un pintor aislado y solitario sino un artista institucional al servicio de la catequesis jesuítica. [...] dentro de la política educacional de la Compañía, es de suponer que su taller constituyera una verdadera escuela de aprendizaje donde fueron iniciados en el Manierismo los que después serían artistas locales."¹⁴ El manierismo en el Collao de carácter ítalo-flamenco¹⁵ deja su posición dominante hacia mediados del siglo XVII, dando lugar al barroco de sustrato flamenco o sevillano. Ya en el XVIII, tendrá también presencia la pintura cuzqueña por obras concretas o como influencia. Hay que considerar también que no es casual el nombre de esta familia de grabadores en Juli, pues "Los hermanos Wierix han trabajado habitualmente bajo la dirección y por cuenta de los jesuitas..."¹⁶ haciendo su obra, por tal motivo, cara a esta orden.

La iconografía del viaje a Egipto de la Sagrada Familia se divide a grandes rasgos en dos tópicos: el transcurso de la huida y el descanso. Este último tópico aparece en el siglo XV, tomado del *Evangelio del Pseudo Mateo* (capítu-

¹³ TRENS 1946: 627–629 y 636–639.

¹⁴ PINTO 2009: 52.

¹⁵ ISIDORO 2012.

¹⁶ ALVIN 1866: xxxiii.

los XX y XXI), que narra la historia del milagro de la palmera que se inclina para permitir que José pueda recoger los dátiles; sin embargo, tiene un fuerte



impulso hacia fines del XVI.¹⁷ Este tema introducía en la vida de Jesucristo una escena llena de dulzura, en la que la naturaleza coadyuvaba con su serenidad¹⁸. Sobre todo, en la severidad del siglo XVII, “... cuando el cristianismo no se mostraba como un idilio, el alma cristiana tenía necesidad de un episodio que despertara por un instante la idea de felicidad”¹⁹.

[Fig. 6. *Descanso en las foresta durante la huida a Egipto*. Iglesia Matriz de Juli, escuela collavina, entre segunda mitad del siglo XVII y XVIII.]

En relación a este asunto, en la contrafachada del lado del evangelio de la Iglesia Matriz de Juli, se encontraba²⁰ *Descanso en las foresta durante la huida a Egipto* (210 x 150 cm.). Esta pintura también toma su modelo gráfico de la serie *Vita Deiparæ Virginis Mariæ* de Hieronymus Wierix²¹. El grabado, según la catalogación de Alvin²², es el número 18 de esta serie y se lo identifica como *Silet hic genus cantorum...* En la estampa, se ve a María con el Niño Jesús en su regazo en el claro de un bosque, al borde de un arroyuelo, rodeados de animales que no parecen temerles. La escena está concebida como el Paraíso recuperado. En las ramas de los árboles, cinco ángeles musicantes con una variedad de instrumentos de cuerdas y viento (trompeta, violín, laúd, arpa, flauta) amenizan esta escena arcádica con sus sonos armoniosos. Los tercetos en latín hacen

¹⁷ MÂLE 1932: 257–258; RÉAU 1996: 289–291.

¹⁸ MÂLE 1932: 259.

¹⁹ MÂLE 1932: 259.

²⁰ Según los registros del Intituto Nacional de Cultura (INC) – Región Puno, Dirección del Centro Nacional de Registro de Patrimonio Cultura Mueble, realizados en agosto de 2002. N° de catálogo 78.

²¹ Hay una copia esculpida por Anton Wierix (ALVIN 1866: 71).

²² ALVIN 1866: 68–71.

hincapié en la anécdota musical: *Silet hic genus cantorum/Aues incolae ramarum/Sylvae quaerunt angulos:/Daulias hic stupet ales./Dum caelestis aula tales/Fundit ore modulos.* [Calla aquí el hijo del canto, las aves habitantes del ramaje, los bosques buscan lugares apartados. La alada Daulias aquí contempla con estupor, mientras tal corte celestial esparce de la boca las melodías.] “Se dice que la Sagrada Familia finalmente descansó, después de su largo viaje, en la aldea de Matarea, en las afueras de la ciudad de Hermopolis (o Heliopolis), e hicieron su hogar en un bosquecillo de sicomoros...”²³.



[Fig. 7. *Descanso en las foresta durante la huida a Egipto.* Iglesia Matriz de Juli, escuela collavina, entre segunda mitad del siglo XVII y XVIII. (Detalle)]

En esta pintura, aunque la estructura esencial se mantiene, se generan una serie de cambios. El paisaje arcádico es dejado de lado por uno más ‘realista’: desaparece la diversidad de animales que es reemplazada por un puñado de aves acuáticas, que nadan en el antes delgado hilo de agua que ha cobrado más importancia como afluente de una laguna. Tal vez, haga referencia a una fuente que milagrosamente surgió de improvviso, cerca de Matarea, para refrescar a los Sagrados Viajantes²⁴. Algunos de los instrumentos musicales se alteran mínimamente. Pero, el cambio más significativo es la presencia de San José,

²³ BROWNELL JAMESON 1867: 239.

²⁴ BROWNELL JAMESON 1867: 239–240.

el cual se asoma - detrás de la Virgen - con una tupida vara florida, que recuerda su elección como esposo de María²⁵. San José está representado como un hombre joven, respondiendo a fórmulas implantadas durante el *cinquecento*²⁶. La introducción del santo se debe a la exaltación que se hizo de su figura desde el siglo XVI, especialmente en España, y en América sobre todo en el siglo XVIII²⁷. “(...) la verdadera grandeza de de San José es por haber vivido con el Niño Jesús. El debió todas sus perfecciones a ese contacto cotidiano con la divinidad; ningún hombre conoció mejor al Salvador ni ha gozado por más largo tiempo de su presencia. Más aún, el tuvo la dicha de serle útil al Hijo de Dios. Cosa inaudita: durante la huida a Egipto, él salvó la vida al autor de la vida”²⁸. Esta pintura pertenece tanto a la escuela de los Wierix desde lo iconográfico y desde la invención compositiva como a la escuela collavina barroca desde lo estilístico, posiblemente fechable entre la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII.



[Fig. 8. *Silet hic genus canorum...*
Hieronymus Wierix, entre 1613 y 1619.]



[Fig. 9. *Construcción del cerco del huerto cerrado de Nazaret* (Nº de catálogo INC 81). Iglesia Matriz de Juli, escuela collavina, entre segunda mitad del siglo XVII y XVIII.]

²⁵ DE SANTOS OTERO 1999: 246–248.

²⁶ MÂLE 1932: 315–316.

²⁷ MÂLE 1932: 315–316; SCHENONE 1992: 492

²⁸ MÂLE 1932: 319–320.

“Los ciclos narrativos definen cuatro episodios en esta historia: 1) El sueño de José; 2) La Huida con sus numerosos incidentes; 3) La vida de la Sagrada Familia en el exilio; [y.] 4) El regreso desde Egipto a Nazaret”²⁹. En la sacristía de la iglesia Matriz de Juli, encontramos dos ejemplos (Nº de catálogo INC 81 y 90) de *Construcción del cerco del huerto cerrado de Nazaret*, es decir, un episodio de la vida de la Sagrada Familia en Nazaret a su regreso de Egipto. Estas obras toman su fuente gráfica de la serie *IESV CHRISTI DEI, DOMINI, SALVATORIS NOSTRI INFANTIA* [La Infancia de Nuestro Señor, Dios y Salvador Jesucristo] grabada y editada por Hieronymus Wierix. En esta serie, “... Jesús, la Virgen y San José son representados cumpliendo todas las tareas domésticas y haciendo las actividades de la vida cotidiana de un artesano flamenco del siglo XVI...”³⁰ El grabado, en la catalogación de Alvin³¹, es el número 11 de esta serie de 13 estampas (Nº de catálogo 441–453)³² y se lo identifica también con el nombre de las palabras de inicio del primero de los dos tercetos que se encuentran al pie de la imagen, esto es, *Necte rosas generosa*. Se lo puede datar en los primeros años del siglo XVII, anterior a 1613, es decir, hasta la fecha en que Joachim de Buschère fue secretario del Ayuntamiento de Brabante - Flandes -, ya que la inscripción *Cum Gratia et Privilegio Buschere* señala la protección contra la copia durante 10 años hecha bajo su administración³³. En una escena invernal, se ve como el Niño Jesús, a imitación de José y asistido por dos ángeles, construye una empalizada para el huerto de la casa de Nazaret. Mientras tanto, la virgen, sentada a un costado, enlaza una guirnalda de rosas. Detrás de las huertas, se desarrolla una ciudad y, en el cielo, pájaros volando alineados en curva. La inscripción en latín, en el margen inferior, destacan algunas de las cualidades de María: *Necte rosas generosa./Plecte flores, Virgo rosa./Rosarum pulcherrisima./Hortus palis fit conclusus,/Ubi tecum dulces lusus/Pia ludet anima*. [Entrelaza rosas, generosa, entreteje flores, rosa Virgen, la más bella de las Rosas. El huerto cerrado es hecho de palos, donde contigo dulces juegos jugará un alma pía.] La base de la que parte la historia es la de los Evangelios Apócrifos de la Infancia. “Al ver que el Niño era difícil de controlar, José quiere enseñarle un oficio”³⁴. En este caso, el que José sigue ejerciendo a la vuelta del exilio, según *La Historia de José el carpintero*³⁵. Entonces, San José lo convierte en su aprendiz. Pero, “... es el alumno quien suele corre-

²⁹ RÉAU 1996: 284–285.

³⁰ ALVIN 1866: 71.

³¹ Alvin 1866: 71–72.

³² Hay un error en la numeración de la catalogación, pues, no coincide con la cantidad de piezas de la serie.

³³ ALVIN 1866: xxx–xxxii; PINILLA MARTÍN 2010: 579–594.

³⁴ RÉAU 1996: 299.

³⁵ DE SANTOS OTERO 1999: 239.

gir las torpezas del maestro³⁶, según el *Evangelio del Pseudo Mateo* 37³⁷ y el *Evangelio de Tomás* 13³⁸.



[Fig. 10. *Construcción del cerco del huerto cerrado de Nazaret* (Nº de catálogo INC 90).
Iglesia Matriz de Juli,
escuela cuzqueña, siglo XVIII.]



[Fig. 11. *Necte rosas generosa*.
Hieronymus Wierix, primeros años
del siglo XVII, anterior a 1613.]

Ambas pinturas pertenecen a la escuela de los Wierix desde lo iconográfico y desde la invención compositiva. No obstante, desde lo estilístico, el Nº de catálogo INC 81 es atribuible a la escuela barroca collavina y fechable entre la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII, mientras que el Nº de catálogo INC 90, en cambio, es de escuela cuzqueña y cronológicamente su datación se circunscribe al siglo XVIII. Esta última - lamentablemente en muy mal estado -, por su carácter mestizo está más alejada de las leyes ópticas, generando ciertos aplanamientos de los volúmenes y el espacio está organizado por segregación de planos. Por su parte, en la tela collavina se respetan ciertas normas persépticas básicas, aunque las mismas no se ajustan de modo completo a la óptica. La escena invernal del modelo gráfico, se translitera en la pintura colla-

³⁶ RÉAU 1996: 299.

³⁷ DE SANTOS OTERO 1999: 230-231.

³⁸ DE SANTOS OTERO 1999: 290-291.

vina en los comienzos de la primavera y es una nocturnidad, entre tanto, en la tela cuzqueña vemos una escena de primavera o incluso verano, donde la abundan flores y pájaros que suelen tipificar a esta escuela. La delicadeza de los rostros y los gestos, el cuidado de la *draperie*, la presencia de matices y transiciones colorísticas de la pintura collavina recuerda su fuerte impronta manierista. Por su parte, la pintura cuzqueña, de carácter industrial, pierde estas sutilezas, esquematiza su composición y restringe su paleta al predominio del azul y colorado. Además, perteneciendo al estilo cuzqueño maduro su distancia del modelo es mayor, en este caso se introducen nuevos elementos significantes como el Espíritu Santo, un bastidor para bordar, una oveja, un angelito que está coronando a la Virgen, entre otros.

CONCLUSIÓN

A partir del descubrimiento en la pintura andina de un segundo caso de la presencia de la barca en *La huida a Egipto*, específicamente en el depósito de la Prelatura de la Iglesia Matriz de Juli, se ha hecho un recorrido por una serie de cuadros de dicha iglesia relacionados a la misma temática. Dichas telas fueron analizadas con la metodología de las correspondencias de grabados como fuentes gráficas, que en todos estos casos fueron una invención de Hieronymus Wierix. Además, se ha considerado el contenido semántico de sus inscripciones latinas.

También, se ha profundizado en el estudio del primer caso documentado por Schenone, en la Iglesia parroquial de Huaro, es decir, *Pasaje de un río en barca durante el regreso de Egipto*, cuya fuente gráfica es una estampa abierta por Jan Sadeler I según Martin de Vos. Pero, esto se hizo teniendo en cuenta otro modelo gráfico que pudo haber estado presente al momento de la creación del dicho óleo: *Fluminis in reditu traiectione*, editado por Theodorus Galle.

Estos cuadros de Juli – *Pasaje de un mar en barca durante la huida a Egipto*, *Descanso en las foresta durante la huida a Egipto* y dos ejemplos de *Construcción del cerco del huerto cerrado de Nazaret* – han servido para esbozar, con ejemplos concretos, cronologías y temas de estilo de la escuela collavina. Habiendo sido la escuela del Collao relevante en el arte colonial, sobre todo el centro artístico de Juli – impulsado por el proyecto educativo jesuita –, su pintura y su escultura de bulto no han sido visibilizadas de modo metódico como un todo autónomo. Este trabajo es parte de un objetivo mayor: el de dar bases sólidas a la problemática del estilo collavino a partir del estudio de casos, apoyándonos en la metodología de las correspondencias. La sistematización de

los elementos constitutivos de esta escuela busca, por un lado, determinar con precisión las influencias de las escuelas europeas que han servido como soporte a la creación y, por otro, establecer cuál fue la verdadera contribución del hombre americano a la historia del arte internacional.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIN 1866 – L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Bruxelles 1866.
- BAC 1959 – Bac, *Obras de San Agustín XVIII*, Madrid 1959.
- BOGAERTS 1841 – F. Bogaerts, *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique, depuis 1640 jusque à 1840*, Amberes, 1841.
- BRITISH MUSEUM: estampa N° 1859,0709.3004 – British Museum, *The Life of the Virgin* (serie). Estampa N° 1859,0709.3004. En línea [consulta: noviembre de 2012]: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1667381&partId=1&searchText=egypt+wierix&images=true&page=1>
- BROWNELL JAMESON 1867 – A. Brownell Jameson, *Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts*, Londres 1867.
- DE SANTOS OTERO 1999 – A. DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1999.
- ISIDORO 2012 – M. A. Isidoro, *Imaginario italo-flamenco de la pintura mural en el Sur Andino*, en: Actas del XXXIV Congreso Internacional de Americanística, organizado por el Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” Onlus, Perugia (Italia), 3–10 de mayo de 2012, Perugia 2013, pp. 511–517.
- MÂLE 1932 – MÂLE, E. *L'art religieux après le Concile de Trente*, París 1932.
- PINILLA MARTÍN 2010 – M. J. Pinilla Martín, “El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación”, en: F. J. Campos y Fernández de Sevilla, (coord.) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*.
- PINTO 2009 – M. Pinto, (comp), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera* Lima 2009.
- RÉAU 1996 – L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, Barcelona Serbal.
- SCHENONE 1992 – H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, vol. II, Buenos Aires 1992.

SCHENONE 1998 – H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires 1998.

TRENS 1946 – M. Trens, *María. Iconografía de la virgen en el arte español*, Madrid 1946.

Summary

REPRESENTATION OF A BOAT IN *FLIGHT TO EGYPT*: THE SECOND DOCUMENTED EXAMPLE IN ANDEAN PAINTING

By discovering in the storage of the Prelature of the Juli's Matriz Church, a second case of the presence of the boat on the *Flight into Egypt* in the Andean painting, it has been made a tour though several paintings of this theme broadly – present in that church –. They were analyzed with the methodology of “correspondences” of engravings as graphic sources and have been linked with Latin inscriptions. These Juli's paintings have served to outline timelines and issues of style about Collavina school. Collao's Painting and sculpture were relevant in colonial South American art (especially the Jesuit Juli's artistic center), but were not methodically made visible as an autonomous whole. This work is part of a broader objective that is in process: to give solid basis to the problem of Collavino style from case studies, relying on the ‘correspondences’ methodology to achieve greater scientific rigor. The enumeration and systematization of the constituent elements of this school seeks, first, the precise determination of the influences of European schools that served as support for the creation and, secondly, to establish what was the real contribution of American natives to international art history.

Streszczenie

PRZEDSTAWIENIE ŁODZI W *UCIECZCE DO EGIPTU*: DRUGI UDOKUMENTOWANY PRZYKŁAD W MALARSTWIE ANDYJSKIM

Po odkryciu w zbiorach głównego kościoła parafialnego w Juli drugiego znanego przedstawienia łodzi w scenie *Ucieczki do Egiptu* w malarstwie andyjskim dokonano analizy pozostałych obrazów o tej tematyce znajdujących się we wspomnianej świątyni. Zostały one porównane i powiązane z rycinami oraz ze znajdującymi się na nich inskrypcjami łacińskimi. Obrazy z Juli posłużyły do wytyczenia chronologii i głównych cech stylu szkoły z Collao. Malarstwo i rzeźba z miejscowości Juli miały istotne znaczenie dla sztuki kolonialnej Ameryki Południowej (zwłaszcza dla julijskiego kręgu sztuki jezuickiej), jednakże nie zostały metodycznie opracowane jako odrębna całość. Prezentowa-

na praca stanowi część rozleglejszego, aktualnie realizowanego projektu. Jego celem jest stworzenie podstaw badań związanych ze stylem z Collao poprzez analizę poszczególnych zabytków i poszukiwanie analogii. Wyszczególnienie i systematyzacja głównych charakterystycznych elementów składających się na styl z Collao mają umożliwić z jednej strony precyzyjne określenie kierunków wpływów ze szkół europejskich, a z drugiej ustalenie prawdziwego wkładu rodowitych mieszkańców Ameryki w rozwój sztuki świata.

tłumaczyła Agata Andrzejewska