TIEMPOS MODERNOS, número 46, junio de 2023
ISSN: 1699-7778
Sección: MONOGRÁFICO
Recibido: 03-03-2023
Aceptado: 14-06-2023
Páginas: 287-306

Adoración de los Magos de Cornelis Engebretsz. Propuesta de interpretación a la luz de la idea de Imperio Universal[1]

Adoration of the Magi*, by Cornelis Engebretsz. A proposal for its interpretation in light of the idea of Universal Empire*

Olaya Sanfuentes Echeverría
Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-6951-1285
osanfuen@uc.cl

NOTA BIOGRÁFICA
Olaya Sanfuentes es profesora titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciada en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Master of Arts por Georgetown University y doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona.

RESUMEN
El siguiente artículo pretende desplegar una interpretación complementaria y diferente a la que el museo Norton Simon provee del cuadro del pintor Cornelis Engebretsz. A través de un estudio iconológico y el uso de la conjetura como metodología historiográfica, se quiere demostrar que este tipo de representación colaboró en la formación de una idea de la monarquía católica universal.

PALABRAS CLAVE
Adoración de los Magos; Epifanía; Cornelis Engebretsz; emblemas; monarquía universal y descubrimiento de América.

ABSTRACT
The aim of this article is to provide a complementary and different interpretation of that of Cornelis Engebretsz picture at the Norton Simon Museum. Through an iconological study and using conjecture as a historiographical methodological approach, the goal is to demonstrate that this type of depiction helped to create and idea of the Catholic Universal Monarchy

KEYWORDS
Adoration of the Magi; Epiphany; Cornelis Engebretsz; emblems; Universal Monarchy and discovery of America.

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto “Práctica de gobierno y cultura política: Europa y América en la monarquía de España, 1668-1725” (PID2019-108822GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. REFERENCIA DEL PROYECTO/AEI/10.13039/501100011033. El contenido del presente artículo fue expuesto a los curadores del Museo Norton Simon, quienes avalaron lo que aquí se señala. Muestra de su conformidad con la hipótesis aquí señalada es que esta interpretación aparecerá en el catálogo que están preparando sobre la pintura de la Europa del Norte del museo. El trabajo ha sido también cotejado con la historiadora del arte Erika Escutia y con otros historiadores expertos en Historia Moderna del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

SUMARIO

1.A MODO DE INTRODUCCIÓN. 2. RUINAS EN EL ARTE. 3. CONTEXTO HISTÓRICO GLOBAL Y LOCAL. 4. IMÁGENES DEL CONTEXTO. 5. VOLVER A MIRAR EL TRÍPTICO. 6. CRITERIOS FORMALES E ICONOGRÁFICOS. 7. FAMILIARIDAD DEL ARTISTA CON LO AMERICANO. 8. SIGNIFICADO ICONOLÓGICO. 9. CONCLUSIÓN. 10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

En el Museo Norton Simon, Pasadena, California, hay una obra atribuida a Cornelis Engebretsz (1460/65-1527) y titulada *Adoración de los Magos* (ca. 1520). Es un tríptico pequeño, pero de gran fuerza expresiva, de un magnetismo tal que provoca que la gente se detenga a mirarlo. Los visitantes del museo se detienen, obervan y leen la cédula explicativa que lo acompaña. Vuelven a mirar la obra en su conjunto. En este trabajo, se propone una interpretación complementaria a la otorgada por el museo (Fig 1).

Fig. 1. Cornelis Engebrechtsz, *Adoration of the Magi*, ca, 1520. Norton Simon Museum.

El panel central del tríptico está instalado entre dos puertas que llevan las imágenes de, supuestamente, San Bartolomé acompañado de un probable donante a la izquierda y de Santa Úrsula a la derecha. Por detrás del tríptico, en nichos arquitectónicos pintados al estilo gótico, las figuras de San Pedro y San Pablo completan este artefacto devocional. Observando el panel central, la mirada se posa inmediatamente en el Rey Mago al centro de la composición, privilegiado con una cercanía física al Niño Jesús, protagonista de la pintura. El Niño y este personaje conforman una suerte de sistema, una dupla cuya comunicación es indiscutible. Se ve una compenetración y una sintonía a través del gesto cariñoso del hombre que toma la mano del infante con delicadeza, quien lo mira con complicidad. El espectador no puede sino detenerse a mirar esta escena.

Mirar es más que un ejercicio del sentido de la vista. La mirada moviliza la inteligencia, la memoria, la emocionalidad, la creatividad. Es por esto que cuando miramos no estamos encapsulados y sin contexto frente a lo observado, sino que nuestro bagaje vital y nuestros conocimientos, nuestras intuiciones y pasiones se entrelazan con lo que la inteligencia, en su operación cognitiva, nos entrega como una imagen[2]. Cuando un cuadro hace que su tema vuelva una y otra vez a la mente es porque está trayendo consigo elementos nuevos que no se vieron en un comienzo, y que invitan a intentar otras formas de pensarlo y de mirarlo. Una temática general no queda nunca agotada en su casuística particular. El cuadro queda abierto a nuevos usos e interpretaciones. Por tanto, mirar e interpretar no son ejercicios pasivos. Al contrario, el espectador es parte fundamental de la obra de arte[3].

A partir de esta postura activa y comprometida en la mirada hacia la imagen, es que se propone aquí una serie de ejercicios que llevan a ofrecer una interpretación complementaria a la del museo; ésta, pone el énfasis en el significado de los regalos que ofrecen los magos al Niño Jesús. En este artículo, en cambio, se atiende tanto a los aspectos iconográficos de la obra como a su contexto cultural. Tras proponer la interpretación de este artículo a varios historiadores del arte, se materializa lo que señalara John Lewis Gaddis respecto del método del historiador para viajar por el tiempo: es este quien impone el significado al pasado, no a la inversa[4]. Al proponer una interpretación a ese testigo material de siglos pasados, junto a las métodologías tradicionales, se puede asimismo hacer un ejercicio conjetural[5] para poder abordarlo en tanto fuente y en tanto problemática en sí misma.

Lo anterior lleva a la siguiente hipótesis: la escena representada en el tríptico constituye la forma en que los Países Bajos participaron en la formación de una visualidad asociada al Imperio de Carlos V. El personaje que ha llamado la atención a los espectadores, entonces, correspondería a un indígena americano, y su entrada a la temática cristiana de la Epifanía sería una estrategia temprana para incorporar a América como cuarta parte del mundo. Más específicamente, la forma de las tierras borgoñonas de hacerse visibles en la conformación del imperio católico.

Para poder legitimar esta idea, se recurrirá a la experiencia y conocimientos acumulados durante años en una investigación multidisciplinar acerca de las primeras representaciones de América en el siglo XVI. Esto habría proporcionado un corpus significativo de obras de la época y el desarrollo de una experticia para interpretar a estas imágenes, convertidas en “figuras con significación”[6]. A través de las líneas que siguen se desplegarán los múltiples ejercicios y pasos metodológicos que se han seguido para llegar a la interpretación que aquí se sugiere. No se ha abordado esta investigación desde una aproximación metodológica prestablecida, sino que la metodología ha sido el camino, y el camino la metodología. El objetivo de este trabajo es mostrar un caso que contribuye a la idea de una visión imperial de la religión en el siglo XVI.

2. RUINAS EN EL ARTE

El primer ejercicio llevado a cabo en el intento de descifrar esta obra, ha sido instalarla dentro del género más amplio de las ruinas en el arte occidental, tema ampliamente discutido e investigado. Las ruinas como elemento pictórico han sido incluidas en el arte para diversos fines. Aquí se destacan tres. El primero es en tanto iconografía que registra los desastres; ruinas tras

[2] Esta reflexión es una adaptación de las ideas de David Morgan en MORGAN, David, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Oakland, University of California Press, 2005. Cito textualmente: “I understand the concept of gaze to mean the visual network that constitutes a social act of looking. A gaze consists of several parts: a viewer, fellow viewers, the subject of their viewing, the context or setting of the subject, and the rules that govern the particular relationship between viewers and subject” (p. 3).

[3] O’KANE, Martin, "The Artist as Reader of the Bible. Visual Exegesis and the Adoration of the Magi", *Biblical Interpretation*, 13/4 (2005), pp. 337-373.

[4] LEWIS GADDIS, John, *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 44.

[5] ROLLE, Claudio, "La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia", en *Documento de Trabajo N° 2*, Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.

[6] Concepto de BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

terremotos, invasiones bárbaras o guerras. Un segundo uso es cuando estas se incluyen como una revalorización de lo clásico. Es el caso de las representaciones de las excavaciones de Pompeya en el siglo XVIII, u obras de arte que muestran a grupos de jóvenes alemanes o ingleses embarcados en el *Grand Tour* a Italia y Grecia, cuando la visita a las ruinas de la Antigüedad formaba parte de una educación burguesa. Por último, un tercer significado de las ruinas en la pintura occidental es como símbolo del tiempo, posiblemente su uso más generalizado y el que proporciona más posibilidades de juego. En palabras de Christopher Woodward, "Cuando contemplamos una ruina, contemplamos nuestro propio futuro"[7]. Una ruina en una pintura de época significaría, en este caso, la convivencia del pasado y el presente, la tradición y lo contemporáneo. Relacionado también a la materialización del tiempo, la ruina representa lo perecible y frágil, en contraposición a lo eterno. Cuando estamos frente a una imagen, estamos frente al tiempo[8]. Si la imagen es de una ruina, los juegos con la coordenada temporal son variados e inevitables.

Dentro de esta tercera significación de la ruina como materialización del tiempo existe una sub categoría: la de las natividades y Epifanías, o de las Adoraciones de magos y/o pastores situadas entre ruinas. Una fuente documental que se asocia a esta iconografía se encuentra en *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, la cual describe la leyenda que cuenta que en la noche que nació Cristo el *Ara Pacis* en Roma se habría venido abajo dejando solo sus ruinas. El Papa Inocencio III contaba que en los años que Roma gozó de paz, sus ciudadanos contruyeron el Templo de la Paz donde colocaron una escultura de Rómulo. Le preguntaron a Apolo cuánto duraría el templo y su respuesta fue que estaría en pie hasta que una virgen diera a luz a un niño. La Leyenda Aurea continúa, relatando que cuando Cristo nació, este altar se vino abajo y en ese lugar se erigió, en cambio, la iglesia de Santa María Nova[9]. No debe llamar la atención, por tanto, que este texto tan difundido en Occidente e inspirador de la iconografía cristiana, haya asimismo inspirado este motivo.

La presencia de ruinas —que pueden o no ser clásicas— en un segundo plano o rodeando la escena bíblica de la Natividad o de las Adoraciones puede interpretarse como una forma de visualizar el pasado, rodeando un presente sagrado pero que tiene la posibilidad de ocurrir en cada época. El evento bíblico inaugura la era cristiana, dejando atrás un tiempo pagano, un tiempo del que solo quedan sus ruinas. Al tiempo material sucede otro que, cristalizado en su propia ruina, es una "apología de lo inmaterial"[10] y de ahí su uso moralizante. El tiempo que se convierte en inminente es el de Cristo, quien trae un mensaje de esperanza para el futuro. La ruina, entonces, funciona como símbolo de la extinción y la anticipación, se mueve tanto hacia el origen glorioso como hacia adelante[11].

El hecho de que los personajes que protagonizan este motivo estén ataviados según la época de facturación de la obra es relevante. Cada época puede pensar y visualizar su propio pasado y su propio futuro. El reflejar la contemporaneidad en el evento fundante es un modo de interpretar el presente a la luz del pasado y de cara al futuro. La inclusión de personajes, lugares y estéticas epocales constituyen las estrategias y oportunidades para ser parte del relato bíblico. Cada comunidad y cada época imagina su participación en la adoración al Niño trayendo consigo elementos de su mundo. La creencia en la historicidad del nacimiento de Cristo en Belén, permite que los fieles ensayen para proveer de historicidad, en cada época, a las representaciones del nacimiento. Estas estrategias le dan universalidad al evento y continuidad con respecto al pasado, proyectándolo hacia el futuro y reflejando una autoconciencia histórica[12].

Estas formas de crear historias, se asimilan a lo que Bernard Lewis denomina "Historias Recordadas" e "Historias inventadas". Las primeras consisten en postulados y van desde

[7] WOODWARD, Christopher, *In Ruins*, Nueva York, Pantheon Books, 2001.

[8] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante El Tiempo. Historia Del Arte y Anacronismo En Las Imágenes*, 2ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 31.

[9] DE LA VORAGINE, JACOBO, *The Golden Legend, Reading on the Saint*s, Princeton, NJ, 38/39, 1993.

[10] GARROCHO SALCEDO, Diego S., "Ruina", en Valerio Rocco Lozano (ed.), *Glosario del fracaso*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2021, pp. 281-294.

[11] HUI, Andrew, "The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18/2 (2015), pp. 319-348.

[12] Tesis general de HUI, "The birth of the ruins…", *op. cit*.

historias personales contadas por los más antiguos, hasta las tradiciones vivas de una civilización, que pueden encarnarse en las escrituras, en los textos clásicos y en una historiografía heredada. La historia inventada, por su parte, es aquella que persigue un propósito que generalmente va cambiando respecto a propósitos anteriores[13]. Por tanto, en la memorización del evento supuestamente histórico y fundante del Cristianismo —la Natividad— y sus diversas aristas, los propósitos epocales van variando, demostrando que el fenómeno de recuperación y fabricación de la historia es universal.

Por todo lo dicho hasta aquí, el motivo de la ruina entre la escena de las adoraciones constituye, como diría el filósofo Nelson Goodman, una de las "maneras de hacer mundos", más que formas de reflejarlo. "Los procesos de ordenación son parte de la construcción de mundos, al igual que lo son los de composición, descomposición y ponderación de las totalidades y los géneros"[14]. Esta cita puede perfectamente aplicarse al caso de estudio aquí desarrollado.

A este respecto, una mirada amplia debe contemplar la miríada de interpretaciones que pueden de aquí derivar. Un cuadro de la Adoración de los Magos entre ruinas, con personajes ataviados a la usanza de la época de facturación de la obra y ambientada en un paisaje reconocido, puede convertirse en una fuente histórica que permite leerse en varias capas. La atención al contexto histórico que explica y se explica a través de la obra, se torna inevitable.

3. CONTEXTO HISTÓRICO Y GLOBAL

La obra que aquí se describe puede ser comprendida y analizada bajo varios puntos de vista e inserta en diversos contextos de análisis, tales como el arte de los Países Bajos del siglo XV y/o la iconografía cristiana en los siglos XV y XVI. No obstante, el contexto histórico elegido en este caso es el de los primeros años del así llamado descubrimiento de América y los intentos europeos por comprender el alcance de estos eventos y encontrarles un sitio en la historia de la humanidad a las tierras recién descubiertas. Cristóbal Colón murió pensando y defendiendo la idea de que había llegado a Oriente, lo que ciertamente influyó en el imaginario europeo frente a estas tierras americanas. Colón se apoyaba en la autoridad de los textos clásicos, en la Biblia, y en los testimonios de viajeros medievales que hablaban de las Indias y sus riquezas. Todo lo que el almirante veía lo acomodaba a estas ideas preconcebidas y alimentaba su idea fija frente a la evidencia que se le presentaba. Esta forma de interpretar la realidad es la que se utilizó en los primeros años de las expediciones europeas en las tierras americanas, perpetuando así la creencia de que podían ser las afamadas Indias. Hasta que la realidad y la convivencia cotidiana con una nueva humanidad fueron socavando las certezas asentadas durante siglos, y el método ya conocido de lidiar con la alteridad resultó insuficiente[15].

Una de las ideas que permeaba la mentalidad europea y que se materializaba en representaciones iconográficas era la creencia en la existencia de tres continentes. El número tres era de carácter sagrado, ya que tres eran las personas de la Santísima Trinidad (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo), tres eran los hijos de Noé (Sem, Cam y Jafet), que se habrían diseminado por el mundo y tres eran los continentes: Asia, Europa y África. Visualmente, este mundo tripartitito quedaba muy elocuentemente representado en los llamados mapas T-O y en las representaciones de la escena bíblica de los tres Reyes Magos[16]. Estos tres reyes[17] de las Epifanías o Adoraciones podían estar reflejando las tres edades de la vida, pero también las tres regiones del orbe. Frente a esta idea tripartita tan asentada en la conciencia europea, difícil se tornaba la incorporación de una América nunca antes contemplada; un cuarto continente jamás antes mencionado. El mundo europeo tardó en ir comprendiendo el verdadero alcance de las

[13] LEWIS, Bernard, *History: Remembered, Recovered, Invented*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1975, pp. 11-12.

[14] GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, p. 33.

[15] Un libro fundamental para conocer este proceso es GRAFTON, Anthony, *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge-Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1992.

[16] Los Reyes Magos no siempre fueron tres.

[17] La atribución de un estatus de realeza a los magos parece haber aparecido a comienzos del siglo VI. Solo será cuestionada en tiempos de la Reforma Protestante por Lutero.

expediciones españolas y portuguesas en los territorios americanos. En un proceso de avances y retrocesos, lentamente se fue develando la identidad de estas tierras y las de sus habitantes.

Hacia el año 1520, tanto portugueses como españoles llevaron a cabo importantes incursiones en lo que después serían sus imperios. En el caso portugués, Pedro Alvares Cabral (1468-1519) llegaba a Brasil el año 1500. Ya el nombre "Brasil" demuestra la importancia del mundo conocido o heredado como forma de comprender lo nuevo. "Brasil" era el nombre que recibía una isla imaginaria que aparecía en los mapas medievales. Por lo tanto, al desconocer el tamaño y la naturaleza de las tierras descubiertas en estas latitudes, no resulta extraño que Alvares Cabral haya decidido bautizar con este nombre las tierras a las que había arribado. No obstante casos como el de Colón o Alvares Cabral, desde un comienzo hubo también quienes dudaron de la naturaleza oriental o tradicional de estas tierras e intentaron situarlas desde un espacio diferente dentro de la cultura occidental.

Hacia 1520 el imperio de Carlos V incluía tierras de las herencias borgoñonas (1515), castellanas (1516) aragonesas (1516), austríacas (1519) y el Imperio Germánico (1519). Su ligazón con los Países Bajos era en esa época muy importante y América se veía como perteneciente a una casa Neerlandesa. Los problemas de celos y competencias entre las diversas cortes de su imperio lo acompañaron en su reinado y constituyen un clima que explica las diversas estrategias por el poder. Entre estas estrategias, la utilización de la visualidad para sintetizar la idea de imperio es fundamental.

4. IMÁGENES EN EL CONTEXTO

Las imágenes no solo representan visualmente un contexto, sino que también colaboran a su formación. El artista no se limita a transmitir algo que ya existe, sino que genera algo que antes no existía[18]. Las imágenes contienen proposiciones respecto al mundo, así como también expresiones de estados anímicos interiores[19]. Como diría Jerome Baschet, el arte se halla inscrito en la historia, y participa al mismo tiempo de su producción[20]. Si bien hoy se utilizan estas imágenes como fuentes históricas para comprender ciertos aspectos de la realidad, esas mismas representaciones visuales fueron facturadas en su propio tiempo para materializar intereses de diversa índole. De esta forma, agenciaban las elecciones de artistas que respiraban el clima de la época y respondían a objetivos comerciales, políticos o evangelizadores.

Es desde esta óptica que se debe mirar la producción visual que acompaña el proceso de incorporación de América en el imaginario occidental. En un comienzo América aparecía asociada a un imaginario oriental o en clave de razas monstruosas, poblada de hombres y mujeres salvajes. Estas eran las formas de lidiar con la poca certeza que se tenía en un comienzo respecto a la naturaleza de las tierras, usando como referentes textos clásicos y bíblicos, o crónicas de viajeros. Un ejemplo a este respecto lo constituyen los relatos e imágenes asociadas a la formación de las Leyendas de Santo Tomás y de San Bartolomé en América[21]. Para una sociedad como la cristiana del siglo XVI, el mandato de Cristo de ir y predicar el evangelio por todo el orbe era indiscutible. La temprana confusión respecto a la naturaleza de los territorios descubiertos y su identificación con Oriente hizo que los primeros conquistadores y evangelizadores buscaran huellas de una temprana evangelización de Santo Tomás y San Bartolomé en América. Cruces, leyendas milagrosas y los quehaceres de héroes civilizadores antiguos serían interpretados como vestigios de la venida de Tomás a la zona mesoamericana,

[18] NAGEL, Alexander y WOOD, Christopher, *Renacimiento Anacronista*, Madrid, Akal, 2017, p. 14.

[19] JAY, Martin, "La explicación histórica: reflexiones sobre los límites de la contextualización", *Prismas*, 16/2 (2012), pp. 145-157.

[20] BASCHET, Jerome, "Inventiva y Serialidad de Las Imágenes Medievales", *Relaciones*, 77 (1999), pp. 39-103: 52.

[21] Para una mayor información acerca del paso de Santo Tomás por la India, véase ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996; DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 2016; VAN DAM, Raymond, *Gregory of Tours: Glory of the Martyrs*, Liverpool, Liverpool University Press, 1988; BLOCK FRIEDMAN, John, *Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000.

y de Bartolomé en la andina. De esta forma, se incluía a las nuevas tierras en una historia bíblica de pretensión universal.

Entre quienes colaboraron en la formación de esta leyenda en América, tanto con su narrativa como con dibujos que la acompañan, tenemos el caso de Fray Diego Durán. En su *Historia de las Indias* confunde a Quetzalcóatl con santo Tomás, interpretando desde códigos cristianos aspectos de un héroe civilizador indígena. Su crónica va acompañada de imágenes que muestran a un hombre barbado, apóstol de Cristo, que recibe el nombre de Quetzalcóatl (Fig. 2).

Fig. 2. Imagen de Topiltzin (Quetzalcóatl), en Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, México, Editorial Porrúa, 1984.

Un símil de este ejercicio de relación dialéctica entre imágenes y contextos es lo que ocurre con la identificación de San Bartolomé y el héroe andino Tunupa[22]. Por otro lado, y aunque posterior a los eventos tratados en este trabajo, el cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala[23] deja un relato y una iconografía que cuentan el origen del cristianismo en los Andes, favorecido por la supuesta evangelización temprana de San Bartolomé. Con la llegada de los Incas los andinos habrían perdido la verdadera religión, que sería recobrada con la llegada de los españoles.

La creación de las leyendas de Santo Tomás y de San Bartolomé en América fue una estrategia europea para introducir al Nuevo Mundo dentro de la historia de la humanidad y para justificar el restablecimiento de la fe católica en territorios donde supuestamente se habría perdido. De acuerdo a esta narrativa, estas tierras habían recibido el cristianismo y Europa no venía sino a restaurar una situación que se había perdido durante siglos. Así, las coronas europeas podían justificar su presencia y colonizar el territorio americano.

[22] BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse, "De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos', *Éditions de l'IHEAL*, Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes (1997), pp. 157-212.

[23] GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

La inclusión del indígena americano dentro de las representaciones de las Adoraciones puede considerarse también parte de las estrategias al servicio de la incorporación de América dentro de la historia bíblica y, en consecuencia, de la historia de la humanidad. En concreto, la anexión simbólica de América a las manifestaciones artísticas de los imperios ibéricos que se empiezan a conformar a partir de 1492, constituye un intento de despliegue de poder y de intenciones políticas. En la catedral de Viseu, Portugal, una pintura de la Adoración de los Magos incluye entre sus personajes a un indígena Tupinamba, oriundo de Brasil, quien toma el lugar de Melchor, representado en algunas tradiciones como africano (Fig. 3). Si bien hay algunos objetos que efectivamente podrían ser atribuidos a los indígenas brasileros, como el artefacto parecido a una flecha y que lleva en la mano derecha, el personaje está vestido con ropas europeas. La supuesta desnudez de estos aborígenes no podía ser mostrada en una pintura de carácter religioso; el decoro no lo permitía, por lo que se le mimetizaba. Como ofrenda, este personaje lleva un recipiente en forma de coco con oro en su interior, reforzando el carácter exótico comúnmente asociado a las tierras americanas. Esta es la única obra de arte conocida en la que se incorpora visiblemente a un indígena americano como parte de una Epifanía.

Fig. 3. Adoración. Atribuido a Vasco Fernandes, portugués. Oleo en tela.131 x81 cms. circa 1501-1502. Catedral de Viseu.

El contexto anterior proporciona antecedentes importantes a tener en cuenta al momento de observar el tríptico de Cornelis Engebretsz. A partir tanto de este marco conceptual como de la composición de la pintura portuguesa de la catedral de Viseu, se puede proponer que el personaje central de la versión neerlandesa de Engebretsz podría también corresponder a la figura de un indígena americano.

5. VOLVER A MIRAR EL TRÍPTICO

Con el contexto descrito se puede volver a mirar el tríptico. La información pública que entrega el museo tanto en la cédula como en la leyenda explicativa que lo acompaña es la siguiente:

Este espléndido altar portátil debe de haber colgado de las paredes de una casa particular o de un recinto religioso. Destinada a la devoción personal, debe de haber permanecido cerrada

salvo cuando era hora de oraciones. San Pedro, porta las llaves del paraíso y San Pablo la espada de su martirio y ambos posan en nichos arquitectónicos de las alas exteriores. Adentro del altar, la Adoración de los Magos representa la presentación de Cristo a la humanidad. Los tres reyes sostienen regalos simbólicos para el Salvador: el oro significa su realeza, el incienso indica su divinidad y la mirra es un emblema de la muerte que prefigura la pasión de Cristo. En el ala izquierda, Bartolomé, el mártir que fue desollado, está acompañado por un eclesiástico, probable donante del tríptico. Santa Úrsula, de rodillas en el ala opuesta, lleva una flecha para significar su martirio. El viaje de los Magos puede verse en el segundo plano de las dos alas que flanquean la narrativa principal. Estilísticamente, el tríptico demuestra el naturalismo flamenco exuberante y el gusto por la vestimenta y detalles lujosos asociados con el manerismo Noreuropeo que florecía en aquel entonces.

> "This splendid portable altarpiece may have hung in a private residence or religious house. Intended for personal devotion, it would have remained closed except during times of prayer. Saint Peter, holding the key to heaven, and Saint Paul, holding the sword of his martyrdom, stand in architectural niches on the exterior wings. Inside, the Adoration of the Magi depicts the presentation of Christ to humankind. The three kings bear symbolic gifts for the Savior: gold signifies his royalty, frankincense indicates his divinity and myrrh an emblem of death, prefigures Christ's passion. In the left wing, Bartholomew, the saint who was martyred by flaying, presents and ecclesiastic, the presumed donor of the triptych. St Ursula, who kneels in the opposite wing, hold an arrow, signifying her martyrdom. The journey of the Magi can be seen in the distant background of the two wings flanking the main narrative. Stylistically, this triptych demonstrates the exuberant Flemish naturalism and love of lavish costume and detail associated with the Northern European mannerism that flourished at this time".

A pesar de que la información del tríptico resulta ilustrativa y llena de detalle, al mirar nuevamente la pintura y al personaje en cuestión se confirma la importancia de los personajes del centro de la composición. El hombre que rodea al Niño Jesús parece un indígena americano y más específicamente un indígena mexicano. Así, este cuadro podría leerse como la versión del mundo imperial de los Austrias, concretamente el de Carlos V, en un intento por incluir a las tierras recién descubiertas en el relato bíblico y, por tanto, en la historia de la humanidad. Los argumentos que apoyan esta propuesta de interpretación son de diversa naturaleza y podrían resumirse en criterios de índole formal e iconográfico, junto a otros de carácter más iconológico.

6. CRITERIOS FORMALES E ICONOGRÁFICOS

El panel central y protagónico del tríptico denota una clara intención por representar a las culturas del mundo. Si bien una de las formas de ilustrar a los tres Reyes Magos era según las edades de la vida, en que un rey joven era acompañado de otro maduro y un tercero más senil, la elección de su lugar de origen también es parte de la tradición del arte occidental. Esta interpretación proviene de la lectura que se ha hecho del pasaje bíblico en que Mateo (Mat 2:1-12) narra la adoración de los magos[24]. En esta interpretación los magos aparecen como gentiles, actores de una forma universalista de mirar el Evangelio.

En la obra en cuestión, parecen sobreponerse los dos criterios, tanto de edad como de origen. Arrodillado, un hombre anciano de tez blanca y barba abre un receptáculo de plata repujada para hacer su ofrenda al niño. Atrás de él, un africano joven, de tez morena y con un arete colgado en

[24] "Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempo del rey Herodes, unos magos que venían del 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 adorarle.» En oyéndolo, el rey Herodes se sobresaltó y con él toda Jerusalén. Convocó a todos los sumos sacerdotes y escribas del pueblo, y por ellos se estuvo informando del lugar donde había de nacer el Cristo. Ellos le dijeron: «En Belén de Judea, porque así está escrito por medio del profeta. Y tú, Belén, tierra de Judá, no eres, no, la menor entre los principales clanes de Judá; porque de ti saldrá un caudillo que apacentará a mi pueblo Israel.» Entonces Herodes llamó aparte a los magos y por sus datos precisó el tiempo de la aparición de la estrella. Después, enviándolos a Belén, les dijo: «Id e indagad cuidadosamente sobre ese niño; y cuando le encontréis, comunicádmelo, para ir también yo a adorarle.» Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra. Y, avisados en sueños que no volvieran donde Herodes, se retiraron a su país por otro camino.

la oreja —como solía representarse a los africanos en el arte de la época moderna— abre asimismo un gran copón de plata. Atrás de la virgen hay un hombre de barba de más edad pero que parece más joven que el del primer plano, y que podría ser san José. No obstante, no lleva sobre su cabeza el halo de santidad, que sí está sobre las cabezas de la virgen y del Niño respectivamente. Este detalle puede hacer pensar que no sería san José, sino otro rey mago. Tiene también en su mano un artefacto de plata cerrado, que sería el regalo que ofrecerá al Niño Jesús mientras espera su turno para adorarlo (Fig. 4).

Fig. 4. Cornelis Engebrechtsz, *Adoration of the Magi*, ca, 1520. Norton Simon Museum.

Otra razón que hace dudar de la identidad de este personaje es la preponderancia que adquieren las ideas de los protestantes a comienzos del siglo XVI en el norte de Europa. Esto se deduce de las ideas recogidas en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco años más tarde. Ahí Pacheco refiere a la postura de Lutero, que negaba que fueran reyes y hacía incierto su número. Lutero, además, llamaba a honrar el bautismo de Cristo y a olvidar la escena de los magos. Pacheco también dedicó varias páginas a defender la inclusión de San José en la escena, lo que puede hacernos pensar sobre la reticencia protestante a incluirlo.

Por último, al mirar nuevamente al personaje que ha determinado la atención de este trabajo, es indudable que su color de piel es diferente a los otros. Este aspecto es fundamental en esta interpretación y podría explicarse a la luz de las primeras impresiones europeas frente a los indígenas americanos y las noticias que llegaron a Europa sobre estos. En las crónicas de los primeros avistamientos de indígenas, unas de las descripciones más llamativas son respecto al color de piel de estos grupos. De ellos se dice que no son blancos ni negros, sino de un color aceituno o ceniza, y comparan su tonalidad de piel con la de los habitantes de las Islas Canarias[25]. Otra característica del aspecto físico de los indígenas que llama sobremanera la

[25] "Luego que amaneció, vinieron a la playa muchos de estos hombres, todos mancebo, como dicho tengo, y todos de buena estatura, gente muy hermosa; los cabellos no crespos, salvo corredíos y gruesos como sedas de caballo, y todos de la frente y cabeza muy ancha, más que otra generación que hasta aquí haya visto, y los ojos muy hermosos y no pequeños; y ellos ninguno prieto, salvo de la color de los canarios…". COLÓN, Cristóbal, *Cristóbal Colón: Los Cuatro Viajes. Testamento* (ed. Consuelo Varela), Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 63.

atención de los europeos es el poco pelo que tenían en el cuerpo y en la cara, rasgo que también se aprecia en el personaje en cuestión del tríptico (Fig. 5).

Fig. 5. Detalle.

Dejando de lado por un momento la escena principal, detrás de esta se encuentra una ventana que se abre a lo que está sucediendo al mundo, como si el momento clave en la historia del Cristianismo y de la humanidad dejara libre la entrada a todos quienes quieran incorporarse. Y es que Cristo, venía a salvar a todos los hombres. El afán universalista y ecuménico del Cristianismo es sugerido visualmente a través de las posibilidades que provee esa ventana en términos conceptuales, pero también a través de la elección de un grupo de niños heterogéneo y multicultural que se asoma por ella y que intenta hacerse parte de la escena central del cuadro. Son niños de diferentes lugares los que parecieran estar invitados a participar de la adoración de Jesús, lo que podría interpretarse como una afirmación del autor sobre la importancia del ecumenismo inherente al Cristianismo, o tal vez de la necesidad de incorporar a los individuos de las nuevas tierras descubiertas al evento fundante del nacimiento de Jesús. Este universalismo del cristianismo se yuxtapone con los diversos pueblos que entran a formar parte del imperio de Carlos V, por lo que la posibilidad de la unidad en la diversidad se ve como un ideal. La visualidad de la época habría colaborado en el cometido.

Para nutrir la interpretación propuesta, es relevante también conocer sobre el artista de la obra, el pintor Cornelis Engebrechtsz. De origen flamenco, se sabe que Engebrechtsz vivió en Leiden y que se movió por varias ciudades de los Países Bajos. En Leiden tenía un taller en el que trabajaba con sus tres hijos, lo que ha llevado a los especialistas a argumentar que muchos de los cuadros a él atribuidos podrían haber sido facturados por sus hijos, siendo más preciso entonces adjudicar su autoría al taller de Engebrechtsz. Entre las características formales propias del taller resaltan espectaculares dibujos subyacentes que se pueden detectar en las obras a través de rayos infrarrojos, además de ricos detalles en los brocados y telas de los trajes de los personajes retratados.

Dentro del conjunto de obras atribuidas al taller se han detectado al menos dos autorías diferentes, etiquetadas como Mano A y Mano B. El tríptico del museo Norton Simon ha sido clasificado como de la Mano B por el tratamiento de algunos personajes y la influencia de los maneristas de Amberes en las formas de tratar los trajes[26]. Lo que llama la atención, sin embargo,

[26] GIBSON, Samuel Walter, *The Paintings of Cornelis Engebrechtsz*, Nueva York, Garland Publishing, 1977, p. 170.

es que el artista facturó otra versión de la Adoración de los Magos de su autoría, bastante diferente a esta, actualmente parte de las colecciones del Art Institute of Chicago. Y, probablemente, lo que más resalta en esta segunda versión es que no hay un personaje como el que llama aquí la atención, sino que Reyes Magos que se asemejan a los cientos de reyes que aparecen en las Epifanías de la época. El personaje de este cuadro, claramente, no comparte los rasgos fisonómicos de los otros personajes del artefacto devocional en cuestión. Este tiene una cara redonda y corta, mientras que los otros presentan rostros largos y afilados. Además, el personaje del tríptico del Norton Simon Museum, a diferencia de los otros dos reyes magos que están a la derecha de la composición —y ahora asumiendo que el personaje que está a la izquierda, detrás de la Virgen sería ser San José— no lleva sombrero (Fig 6).

Otro detalle formal de la composición del panel central que resulta interesante es la inclusión de la ruina, como un recordatorio nemotécnico del pasado y la representación de la nueva era que se inaugura. El nacimiento de Cristo sellaba la nueva alianza, que divide el tiempo histórico en antes y después de su llegada al mundo. La presencia de la ruina, simultáneamente, hace referencia a una era que rompe con certezas anteriores frente a la inminencia de la aparición de tierras y una humanidad que eran desconocidas. La ruina muestra visualmente el antes y el después, un punto de quiebre en el tiempo que trae consigo también un nuevo espacio. Un símil es lo que realiza Carlos V al capitalizar el emblema del clásico *Non Plus Ultra* y lo convierte en *Plus Ultra*, mostrando así que en su imperio el Atlántico ya no es un impedimento, que más allá de los pilares de Hércules existe un mundo que le pertenece. Pareciera que en el círculo de Carlos V se viera la necesidad de reconocer la importancia de este evento y dejarlo plasmado en una visualidad.

Fig. 6. Adoración de los reyes de Cornelis Engebretsz, Instituto de Bellas Artes de Chicago.

7. FAMILIARIDAD DEL ARTISTA CON LO AMERICANO

La aparición de esta imagen coincide con el llamado “descubrimiento” del imperio azteca en México. El año 1519 Hernán Cortés entraba a la ciudad de Tenochtitlán, la capital de un vasto y

sofisticado imperio. Las crónicas son abundantes en elogios y muestras de admiración hacia esta ciudad, llegando a compararla incluso con Venecia por su belleza y naturaleza lacustre, así como también con las ciudades más importantes de Europa. Y es que en Tenochtitlan había urbanismo, mercado, tecnologías, ornato, leyes e impuestos, todos elementos que denotaban la existencia de una civilización de envergadura.

La conquista de este territorio por parte de los españoles fue cruenta y llena de violencia. El *tloatani* o emperador Moctezuma fue capturado como rehén por las tropas de Cortés, ocasión en que el líder indígena lo agasajó con múltiples regalos para mantener su favor. Otros dignatarios indígenas harían regalos también a los recién llegados europeos. El conjunto de estas ofrendas fue conocido como el Tesoro de Moctezuma. Estos objetos fueron enviados a su vez por Cortés y otros conquistadores al Emperador Carlos V. De esta forma, intentaban mostrar la grandeza de las ciudades con las que se habían encontrado en América de forma de mantener la atención y favor del monarca. Cortés, por ejemplo, había desobedecido las órdenes del gobernador Velázquez cuando estaba en Cuba y habría partido a inspeccionar el continente sin su autorización. Cortés debía encontrarse en buenos términos con el Emperador para que olvidara este evento, y para que estuviera dispuesto así a seguir avalando su empresa en México.

Objetos de diversos materiales e índole llegaron a Europa, junto con indígenas esclavizados que también eran entregados como obsequios. No sorprende que lo que llamaba más la atención de los europeos era la cantidad de oro encontrada en estas tierras, así como también la fisonomía de esta humanidad nunca antes vislumbrada. Lentamente las noticias de América comenzaban a calar en las mentes de españoles y portugueses, llegando incluso a extenderse hacia el norte de Europa. Artistas de regiones alemanas, flamencas y holandesas alcanzaron un alto grado de familiarización con el imaginario americano, a través de objetos y descripciones acuciosas sobre la vida y gentes de estas nuevas tierras. Es importante notar la cercanía geográfica de estas regiones, por lo que se puede pensar que lo que sucedía en Flandes se conocía en el área holandesa y viceversa. Estos datos son importantes para comprender la creación de una cultura visual en la época de Carlos V, que si bien representaba ciertos aspectos, también se constituía en vehículo de ciertas ideas. Algunos instrumentos visuales tales como el emblema del *Non Plus Ultra* y el águila bicéfala, desarrollaron un lenguaje común que colaboraba en las interconexiones de las diferentes piezas del imperio requeridas en la época de Carlos V. Estas se materializaban en grabados, esculturas, sobrerrelieves, en mapas, cartas y arquitectura efímera. Junto con estas metáforas visuales, objetos y personas fueron representadas por las artes de la época, configurando un atlas visual del imperio. Cuando las noticias de América llegaban a los puertos o ciudades del imperio, los artistas incorporaban esta información en sus producciones. Estas luego circulaban por todos los territorios europeos.

Los objetos mexicas que llegaron a Europa fueron alabados por el artista alemán Alberto Durero. En su diario personal, Durero constata favorablemente sus impresiones en torno a los artefactos llegados desde Mesoamérica. Además de estos registros escritos, Durero materializó sus impresiones en otros soportes. Es el caso del dibujo de un indígena en las viñetas de un libro de horas del emperador Maximiliano (1515), específicamente el Salmo 24 en que se señala que toda la tierra es de Dios, haciendo alusión indirecta a las nuevas tierras descubiertas. Es también el caso de la influencia que, supuestamente, el plano de Tenochtitlan, junto con noticias sobre su funcionamiento, habrían tenido en su concepto de la ciudad ideal (Fig. 7). Además, Durero mantuvo relación con diversos artistas y humanistas flamencos de la época, entre los cuales estaban el escultor y el pintor de Margarita de Austria, Conrad Meyt y Van Orley, respectivamente. Es muy probable que los objetos venidos desde América hayan sido tema de conversación en aquellos círculos, y que el entusiasmo de Durero por México haya sido compartido entre sus contemporáneos.

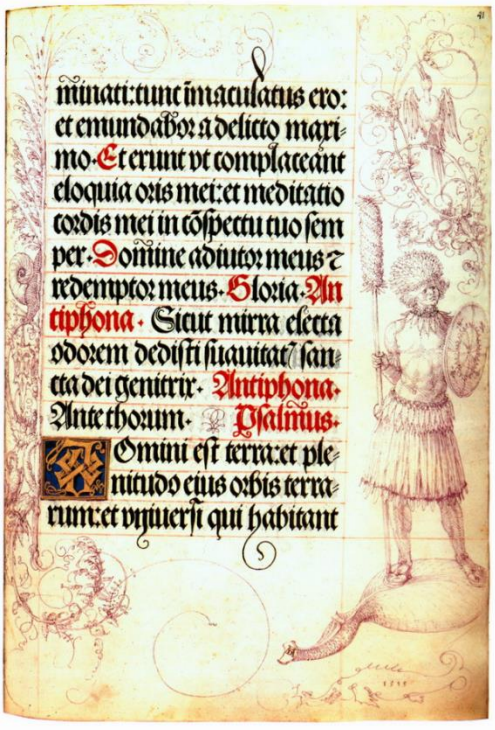

Fig. 7. Indígena mexicano en libro de horas del Emperador Maximiliano, 1515.

Otros artistas alemanes que también incorporaron representaciones de indígenas americanos entre sus producciones fueron Jorg Breu, Albrecht Altdorfer y Hans Burgkmair. Este último trabajó para el emperador Maximiliano, quien concibió la idea de una serie de dibujos que representaran su triunfo sobre todas las razas del mundo. En una escena de uno de estos grabado de 1516 aunque publicado en 1526, Burgkmair incluye indígenas desnudos o cubiertos con plumas, portando canastos de frutas y verduras, mazorcas de maíz y papagayos. Burgkmair incluye, asimismo, las figuras de un azteca con su escudo de plumas y a un tupinamba proveniente del Brasil (Fig. 8).

Fig. 8. Indígena mexicano, Hans Burgkmair.

Se tiene noticia también del artista alemán Christoph Weiditz (1500-1559), quien habría seguido a la corte de Carlos V por España y los Países Bajos, pudiendo así tener contacto directo con los indígenas que acompañaban al séquito del emperador. Cuando en 1519 los primeros mexicanos fueron llevados a Europa, se les obligó presentarse frente al emperador vestidos con ropa europea. Más tarde, con Cortés llega un grupo de más de 70 indígenas, entre los que figuraban varios nobles aztecas, a quienes también se les entregan trajes para cubrirse. En un ejercicio de imposición de la mímesis sobre el dominado, se le constituye como un otro diferenciable, pero adecuado a las costumbres del dominador[27]. En este caso, a través de las ropas del hombre europeo. Los indígenas mexicanos que vio Weiditz quedaron retratados en trece dibujos de un álbum de trajes de los tipos y personajes del imperio (*Trachtenbuch*, 1528). La fisonomía de estos indígenas, el color de su piel y su corte de pelo, no hacen sino recordar al personaje que llama la atención en el tríptico de Cornelis Engebretsz. La cantidad de dibujos que Weiditz dedicó a estos personajes son muestra de su importancia no solo en la mente del artista alemán, sino que de la familiaridad con que ciertos círculos artísticos del Norte de Europa se relacionaban con el imaginario americano (Fig 9).

Fig. 9. Indígenas mexicanos, Christoph Weiditz, 1528.

Otro registro visual que documenta también a estos mismos indígenas es la obra comisionada por el capitán de la guardia germana Christoph von Sternsee entre los años 1548 y 1549. En ella se incluyen trabajos del artista holandés Jan Cornelisz Vermeyen (ca. 1500-1559), que retrata a un grupo de aztecas que permanecieron en la corte de Carlos V por varios años, hasta que el Consejo de Indias aconsejó al emperador relegarlos a otro lugar. En la obra, los indígenas son representados con camisas europeas de seda debajo de sus trajes autóctonos[28]. Su corte de pelo con flequillo aparece como un rasgo que se repite en otras representaciones de indígenas mexicanos.

En territorio holandés, la obra del artista Jan Mostaert (1475-1555/6) llamada *West Indian Landscape* ha sido objeto de debate entre varios historiadores del arte. El título de la pintura alude a una escena o evento americano; no obstante, los especialistas han visto diferentes motivos en su interpretación. Una de las hipótesis más relevantes sería la que afirma que el

[27] BHABHA, Homi, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, 28 (1984), pp. 125-133.
[28] BOND, Katherine, "Mapping Culture in the Habsburg Empire", *Renaissance Quarterly*, 71/2 (2018), pp. 530-579.

cuadro fue realizado para Margarita de Austria alrededor del año 1523, poco después de que llegaran a Europa las noticias del oro azteca. El historiador Ron Tyler, en cambio, data esta pintura alrededor del año 1542 y la relaciona con los eventos protagonizados por el español Francisco Vásquez Coronado en Florida, donde el conquistador se enfrentó con los indios zuñis[29]. La pintura representa un paisaje fantástico con indígenas desnudos aprontándose para atacar a unos invasores que vienen desde el mar. Los indígenas y su entorno aluden a una América que vive su Edad Dorada y se ve interrumpida por la llegada de las naves españolas[30].

Por último, la familiaridad con la imagen del indígena americano en el norte de Europa se aprecia en la presencia de caras con rasgos mexicas en los capiteles del palacio episcopal de Liege[31], así como también en una armadura de Carlos V manufacturada por Kolman Helmschmidt. De alrededor del año 1520, esta pieza es conocida como "armadura poncho", y reinterpreta los objetos de guerra mesoamericanos remitidos por Cortés[32]. Erika Escutia señala estudios que afirman que el casco en forma de ave pudo inspirarse en los de los guerreros-águila aztecas[33].

Margarita de Austria es un personaje clave en esta historia de familiaridad con lo americano. La monarca recibió de su sobrino Carlos V parte considerable del Tesoro de Moctezuma, y Pedro Mártir de Anglería le dedicó un ejemplar de la *Cuarta Década*, donde se alababa la alta factura de las piezas de la colección. El aprecio de Margarita de Austria por las piezas de Moctezuma es conocido, abriendo la colección al público en el palacio de Coudenberg y luego en Mechelen para que pudiera ser apreciada por muchos. También fue una importante mecenas de las artes, por lo que suponemos que varios artistas de la época pudieron apreciar los objetos venidos de América puestos por ella a disposición pública.

En las ciudades del norte de Europa los mercados también actuaban como espacios de exhibición de bienes exóticos llegados de diversos lugares. Dan Ewing plantea la conexión entre la llegada de objetos de fuera de Europa y un aumento en la demanda de pinturas de adoraciones. Los magos podían ser vistos como comerciantes que provenían de diferentes partes del mundo. Los puertos eran también los lugares por donde circulaban noticias, objetos y personas. Es el caso del franciscano Pedro de Ghent, quien abandonó Amberes rumbo a México, donde enseñó pintura, escultura y cerámica a los indígenas. De Ghent mantuvo relaciones con su tierra natal, enviando cartas y un catecismo *nahuatl* que fue impreso en Amberes en 1528[34]. Otros pintores flamencos acompañaron a de Ghent en México, dentro de los que figura Johann Dekkers, quien había sido confesor de Carlos V.

En suma, y a partir de los fragmentos documentales señalados, es posible pensar que el autor de el tríptico en cuestión tuvo acceso directo a noticias, objetos e indígenas americanos, siendo probable también que este clima haya influido tanto en la forma como en el contenido de su composición.

8. SIGNIFICADO ICONOLÓGICO

La actitud imperial y mesiánica de Carlos V podría ser el espíritu que anima esta obra, enmarcada en la siguiente narrativa: Cristo había nacido y había sido visitado por un rey proveniente de tierras americanas. Luego, manda a sus apóstoles predicar por todo el orbe, siendo Tomás quien llega a América con el mensaje divino. Así, el cristianismo de la mano y voz del imperio de Carlos V venía a restablecer la verdadera fe perdida. Tras la entronación del monarca en 1519 —el mismo año que Cortés entra a Tenochtitlán— el Nuevo Mundo se convierte

[29] TYLER, Ron, *Visions of America. Pioneer Artists in a New Land*, Nueva York, Thames and Hudson, 1983, p. 11.

[30] HONOUR, Hugh, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Londres, Allen Lane, 1986, p. 24.

[31] *Ibid.*, p. 61.

[32] ESCUTIA, Erika, *Poseer e Inventar: Los Objetos y La Interpretación de Las Prácticas Estéticas Americanas En Las Casas Reales Europeas (1493-1565)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Pompeu Fabra, 2021, pp. 123.

[33] *Ibid.*

[34] GRUZINSKI, Serge, "The Walls of Images" en *Empires of Vision. A Reader*, Martin Jay y Sumathi Ramaswamy (eds.), Durham-Londres, Duke University Press, 2014, pp. 47-63: 48.

en posibilidad de ostentación regia y fuente de satisfacción del apetito por el lujo europeo. Los objetos de oro llegados desde México colaboran en la creación de una imagen auspiciosa de este continente, y el haber sido premiado con este tesoro se convierte en un signo de que Dios está del lado del emperador. De lo mismo se preciaba el rey Manuel I de Portugal, quien decía que había reunido más gemas que el Emperador Carlos V y los reyes de Polonia, Hungría, Inglaterra y Francia juntos[35]. Carlos V aprovecha esta oportunidad para crear una imagen de sí mismo como un emperador áureo, predestinado y gratificado por Dios con las riquezas de las Indias. Como señala Erika Escutia, el imperio y el oro estaban ahí para él porque Dios así lo había querido. Carlos, en un espíritu providencialista heredado de los Reyes Católicos, crearía tempranamente una retórica que fortaleciera estas ideas[36]. Si en esa idea de imperio se incorporaban los nuevos eventos y tierras encarnados en el indígena americano, se podía utilizar el motivo de la Epifanía para generar una ficción de sumisión religiosa y tributo voluntario. Estos dos aspectos serían pilares claves de la expansión ibérica[37]. En este sentido, los magos no serían reyes, sino sirvientes que venían a arrodillarse frente al niño

La idea de Monarquía Universal alcanzaría un punto álgido en Carlos V, quien buscaba unir a los reyes cristianos y expandir el cristianismo por todo el mundo. Las imágenes no hacen sino colaborar en este proceso: el poder, el conocimiento y las subjetividades visuales se constituyen y se entremezclan mutuamente[38]. La inscripción *Non Plus Ultra*, capitalizada por el monarca, y las procesiones de las personificaciones con trajes de los cuatro continentes se convirtieron en parte fundamental de las ceremonias de los Habsburgo[39]. Esto habría incitado a Abraham Ortelius a crear su *Teatrum Orbis Terrarum* con los cuatro continentes, impreso por los hermanos Plantin en Amberes. Según Bethany Aram existiría la posibilidad de que la conceptualización expansiva de las cuatro partes del mundo que se aprecia en la cartografía también se reflejase en un tema iconográfico tan importante en el norte de Europa y específicamente en los Países Bajos, como la Adoración de los Reyes Magos[40].

Finalmente, el uso de la imagen de los Reyes Magos ha servido para legitimar o desafiar diferentes contextos históricos. El hecho de que un indígena americano aparezca en esta composición sería una forma de los Países Bajos, que rivalizaban con las tierras españolas, de participar de los eventos que estaban ocurriendo en el Imperio de Carlos V. Aunque el emperador se retractó de la idea de ceder Yucatán a Adolfo de Borgoña, los obispados más relevantes de la época fueron para hombres como Johannes de Witte, humanista confesor de la princesa Leonor de Habsburgo, que extraía grandes sumas del obispado de Cuba, con las que construyó en Brujas un palacio conocido como Corte de Cuba; y de Pierre Barbier, capellán de la corte de Carlos, nombrado Obispo de Paria y Cumaná[41].

9. CONCLUSIÓN

El artista del siglo XVI es un lector y traductor activo de la Biblia, no un mero ilustrador de sus escenas y pasajes[42]. No pinta el texto, sino su lectura e interpretación. Como diría Gadamer, la auténtica interpretación sucede en la fusión de horizontes del autor y del lector. En este sentido, las noticias y eventos contemporáneos son representados en el marco del relato de la Adoración

[35] ESCUTIA, *Poseer e Inventar*, *op. cit.,* p. 150.
[36] *Ibid.*, p. 123.
[37] ARAM, Bethany, "Three Kings between Europe, Africa and America, 1492-1788", *Jahrbuch Für Geschichte Lateinamerikas*, 1/49 (2012), pp. 41-57: 45.
[38] RAMASWAMY, Sumathi, "Introduction: The Work of Vision in the Age of European Empires", en Martin Jay and Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empires of Vision. A Reader*, Durham-Londres, Duke University Press, 2014, pp. 1-24: 4.
[39] HOROWITZ, Maryanne Cline, "Introduction: Rival Interpretations of Continent Personifications", en Maryanne Cline Horowitz y Louise Arizzoli (eds.), *Bodies and Maps. Early Modern Personifications of the Continents*, Leiden, Brill, 2021, pp. 1-24: 6.
[40] ARAM, Bethany, "¿Tres o cuatro partes del mundo? Los Reyes Magos en el imaginario americano", en María de los Ángeles Fernández Valle, Francisco Ollero Lobato y William Rey Ashfield (eds.), *Arte y patrimonio en España y América*, Uruguay, Universidad de la República-Escuela de Estudios Hispano-Americanos- Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), 2014, pp. 15-29: 12.
[41] ESCUTIA, *Poseer e Inventar*, *op. cit.,* p. 174.
[42] O'KANE, *The artist as reader*, *op. cit.*, p. 339.

de los Reyes, donde el pintor deja plasmadas sus propias experiencias políticas y sociales, así como las ideas sobre el mundo que lo rodean. El uso político e ideológico de las escenas bíblicas en general y de la Epifanía en particular ha sido utilizado en épocas tan antiguas como las de Constantino, y continúan siendo reproducidas hasta la actualidad[43].

En el caso de Cornelis Engebretsz o de su escuela, autor o autores del tríptico en el museo Norton Simon, el artista es un actor de los eventos del momento. Se sabe que Engebretsz participó como parte de las milicias de su ciudad de Leiden tanto de la entrada triunfal de Maximiliano en 1508 como la de Carlos V en 1515. El diseño de este tríptico prueba la adhesión de Engebretsz a las ideas políticas de su época. Cerrado, el altar portátil despliega a dos figuras fundantes del Cristianismo: Pedro y Pablo. Pedro representa a los judíos y a la institución de la Iglesia, mientras Pablo hace alusión a los gentiles y la importancia de la evangelización. Las palabras de Dan Ewing al analizar una Adoración del Bosco son extensibles al objeto de estudio de este trabajo: "Both the world dominion of Christianity as well as its adoption by the world's Gentiles are claims imbedded in the developed imagery of the Adoration of the Magi"[44]. Al abrirse el tríptico, las puertas interiores muestran la figura de San Bartolomé, considerado por algunos el apóstol de Cristo que habría viajado a Oriente, y a Santa Úrsula, santa muy popular en los Países Bajos y Alemania. Junto a San Bartolomé hay un personaje arrodillado y con las manos en actitud de rezo siendo, probablemente, el donante del cuadro. El panel central está a tono con este mensaje cristiano situado en el mundo del norte europeo. La Adoración que se ha analizado es la versión de esta zona, la misma de donde procede Carlos V y de los eventos que estaban ocurriendo hacia la década de 1520.

Las Adoraciones como género religioso han servido históricamente para legitimar y desafiar a la autoridad en distintos contextos. Presentan una flexibilidad tal que permitieron su adaptación a las políticas locales, estéticas y a las diversas demandas de privados e instituciones eclesiásticas[45]. Como ya se ha visto, durante muchos siglos las representaciones de los Reyes Magos se relacionaban con los hijos de Noé que habrían poblado los tres continentes conocidos. Sin embargo, la introducción de un rey de piel negra no ocurriría sino hacia el siglo XIII, y ya a comienzos del siglo XV prolifera como estrategia para mostrar el poder de algunas monarquías y su alcance universal[46]. De esta forma, los magos encarnan las fronteras políticas y religiosas asumiendo el rol que se les exige a los que vienen a adorar a Cristo; un rol de sumisión religiosa y tributo voluntario, pilares de la expansión ibérica[47].

Hasta ahora hemos desarrollado una lectura se ha desarrollado una lectura complementaria del tríptico de Engebretsz; la representación de uno de los reyes que adoran a Cristo como un indígena americano. Al mirar el cuadro repetidas veces a lo largo del tiempo, llama la atención la piel más oscura y el corte de pelo del mago del centro de la composición.

A pesar de la dificultad que implica que este sea prácticamente el único ejemplar de la época en el norte de Europa, la pintura de la catedral de Viseu, en la que aparece un indígena tupinamba, representa un antecedente fundamental al momento de validar esta teoría. En cualquier caso, aquí se coincide con las palabras de Bethany Aram quien señala que la forma en que los tres reyes incorporaron a África y América del universo cristiano es algo que necesita ser descifrado[48]. Si los especialistas han sugerido que la introducción de un indígena tupinamba en una Adoración portuguesa podría deberse al creciente conocimiento de los nuevos mundos y nuevas gentes a través de viajes portugueses[49], la familiaridad de los Países Bajos y de tierras

[43] POWELL, Mark Allan, "The Magi as Kings: An Adventure in Reader-Response Criticism", *The Catholic Biblical Quarterly*, 62/3 (2000), pp. 459-480: 479.

[44] SILVER, Larry, "A New Bosch Epiphany? Adoration of the Magi Reassembled", en Tamar Cholcman y Assaf Pinkus (eds.), *The Sides of the North. An Anthology in Honor of Professor Yona Pinson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 1-19.

[45] ARAM, "Three Kings…", p. 42.

[46] KAPLAN, Paul H.D., "Magi, Winds, Continents: Dark Skin and Global Allegory in Early Modern Images", en Maryanne Cline Horowitz y Louise Arizzoli (eds.), *Bodies and Maps. Early Modern Personifications of the Continents*, Leiden, Brill, 2021, pp. 130-156: 134.

[47] ARAM, "Three Kings…", pp. 44-45.

[48] *Ibid.,* p. 52.

[49] LEVENSON, Jay A., *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, New Haven-Londres, National Gallery of Art, Washington-Yale University Press, 1991, p. 32.

alemanas con los mundos americanos podría también explicar la teoría aquí desarrollada. Las zonas de habla germánica en la Europa tardo medieval fueron las que lideraron la innovación iconográfica al incluir un mago negro dentro de las composiciones de la Epifanía[50]. ¿No se podría también pensar que fueron pioneros al incorporar a un indígena americano.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Vladimir, *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

ARAM, Bethany, "¿Tres o cuatro partes del mundo? Los Reyes Magos en el imaginario americano", en María de los Ángeles Fernández Valle, Francisco Ollero Lobato y William Rey Ashfield (eds.), *Arte y patrimonio en España y América*, Uruguay, Universidad de la República-Escuela de Estudios Hispano-Americanos- Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), 2014, pp. 15-29.

ARAM, Bethany, "Three Kings between Europe, Africa and America, 1492-1788", *Jahrbuch Für Geschichte Lateinamerikas*, 1/49 (2012), pp. 41-57.

BASCHET, Jerome, "Inventiva y Serialidad de Las Imágenes Medievales", *Relaciones*, 77 (1999), pp. 39-103.

BHABHA, Homi, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, 28 (1984), pp. 125-133.

BLOCK FRIEDMAN, John, *Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000.

BOND, Katherine, "Mapping Culture in the Habsburg Empire", *Renaissance Quarterly*, 71/2 (2018), pp. 530-579.

BOUYSSE-CASSAGNE, Thérèse, "De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos', *Éditions de l'IHEAL*, Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes (1997), pp. 157-212.

BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

COLÓN, Cristóbal, *Cristóbal Colón: Los Cuatro Viajes. Testamento* (ed. Consuelo Varela), Madrid, Alianza Editorial, 1986.

DE LA VORAGINE, Jacobo, *The Golden Legend, Reading on the Saint*s, Princeton, NJ, 38/39, 1993.

DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante El Tiempo. Historia Del Arte y Anacronismo En Las Imágenes*, 2ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

ESCUTIA, Erika, *Poseer e Inventar: Los Objetos y La Interpretación de Las Prácticas Estéticas Americanas En Las Casas Reales Europeas (1493-1565)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Pompeu Fabra, 2021, pp. 123.

GARROCHO SALCEDO, Diego S., "Ruina", en Valerio Rocco Lozano (ed.), *Glosario del fracaso*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2021, pp. 281-294.

GIBSON, Samuel Walter, *The Paintings of Cornelis Engebrechtsz*, Nueva York, Garland Publishing, 1977.

GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

GRAFTON, Anthony, *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge-Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1992.

[50] TREXLER, Richard C., *The Journey of the Magi: Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

GRUZINSKI, Serge, "The Walls of Images" en *Empires of Vision. A Reader*, Martin Jay y Sumathi Ramaswamy (eds.), Durham-Londres, Duke University Press, 2014, pp. 47-63.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

HONOUR, Hugh, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, Londres, Allen Lane, 1986.

HOROWITZ, Maryanne Cline, "Introduction: Rival Interpretations of Continent Personifications", en Maryanne Cline Horowitz y Louise Arizzoli (eds.), *Bodies and Maps. Early Modern Personifications of the Continents*, Leiden, Brill, 2021, pp. 1-24.

HUI, Andrew, "The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings", *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18/2 (2015), pp. 319-348.

JAY, Martin, "La explicación histórica: reflexiones sobre los límites de la contextualización", *Prismas*, 16/2 (2012), pp. 145-157.

KAPLAN, Paul H.D., "Magi, Winds, Continents: Dark Skin and Global Allegory in Early Modern Images", en Maryanne Cline Horowitz y Louise Arizzoli (eds.), *Bodies and Maps. Early Modern Personifications of the Continents*, Leiden, Brill, 2021, pp. 130-156.

LEVENSON, Jay A., *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, New Haven-Londres, National Gallery of Art, Washington-Yale University Press, 1991.

LEWIS GADDIS, John, *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*, Barcelona: Anagrama, 2006.

LEWIS, Bernard, *History: Remembered, Recovered, Invented*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1975.

MORGAN, David, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Oakland, University of California Press, 2005.

NAGEL, Alexander y WOOD, Christopher, *Renacimiento Anacronista*, Madrid, Akal, 2017.

O'KANE, Martin, "The Artist as Reader of the Bible. Visual Exegesis and the Adoration of the Magi", *Biblical Interpretation*, 13/4 (2005), pp. 337-373.

POWELL, Mark Allan, "The Magi as Kings: An Adventure in Reader-Response Criticism", *The Catholic Biblical Quarterly*, 62/3 (2000), pp. 459-480.

RAMASWAMY, Sumathi, "Introduction: The Work of Vision in the Age of European Empires", en Martin Jay and Sumathi Ramaswamy (eds.), *Empires of Vision. A Reader*, Durham-Londres, Duke University Press, 2014, pp. 1-24.

ROLLE, Claudio, "La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia", en *Documento de Trabajo N° 2*, Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.

SILVER, Larry, "A New Bosch Epiphany? Adoration of the Magi Reassembled", en Tamar Cholcman y Assaf Pinkus (eds.), *The Sides of the North. An Anthology in Honor of Professor Yona Pinson*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 1-19.

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

TYLER, Ron, *Visions of America. Pioneer Artists in a New Land*, Nueva York, Thames and Hudson, 1983.

VAN DAM, Raymond, *Gregory of Tours: Glory of the Martyrs*, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.

WOODWARD, Christopher, *In Ruins*, Nueva York, Pantheon Books, 2001.