

# Universidad Católica de Santa María

## Escuela de Postgrado

### Maestría en Historia del Arte Peruano



#### ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA SERIE DE SAN JUAN BAUTISTA EN EL TEMPLO DE SAN SEBASTIÁN DE CUSCO, ELABORADAS POR EL ARTISTA DIEGO QUISPE TITO

Tesis presentada por el licenciado:  
**Velásquez Ttito, Amed**

Para optar el Grado Académico:  
**Maestro en Historia del Arte  
Peruano**

Asesora:  
**Dra. Gutiérrez Aguilar, Ananí**

**Arequipa-Perú**

**2021**

UCSM-ERP

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA**  
**ESCUELA DE POSTGRADO**  
**DICTAMEN APROBACIÓN DE BORRADOR DE TESIS**

Arequipa, 12 de Febrero del 2021

**Dictamen: 000712-C-EPG-2021**

Visto el borrador del expediente 000712, presentado por:

**2015011511 - VELASQUEZ TTITO AMED**

Titulado:

**ANALISIS ICONOGRÁFICO DE LA SERIE DE SAN JUAN BAUTISTA EN EL TEMPLO DE SAN  
SEBASTIAN DE CUSCO, ELABORADOS POR EL ARTISTA DIEGO QUISPE TITO**

Nuestro dictamen es:

**APROBADO**

**1435 - TOMAYLLA QUISPE YGNACIO SALVADOR  
DICTAMINADOR**



**2068 - RIOS VIZCARRA GONZALO JESUS  
DICTAMINADOR**



**2299 - GUTIERREZ AGUILAR ANANI MERCEDES  
DICTAMINADOR**





## **DEDICATORIA**

A mi maestro José Rafael Estrada Valero, motivo de mis pensamientos; y a mis padres por su inagotable apoyo.



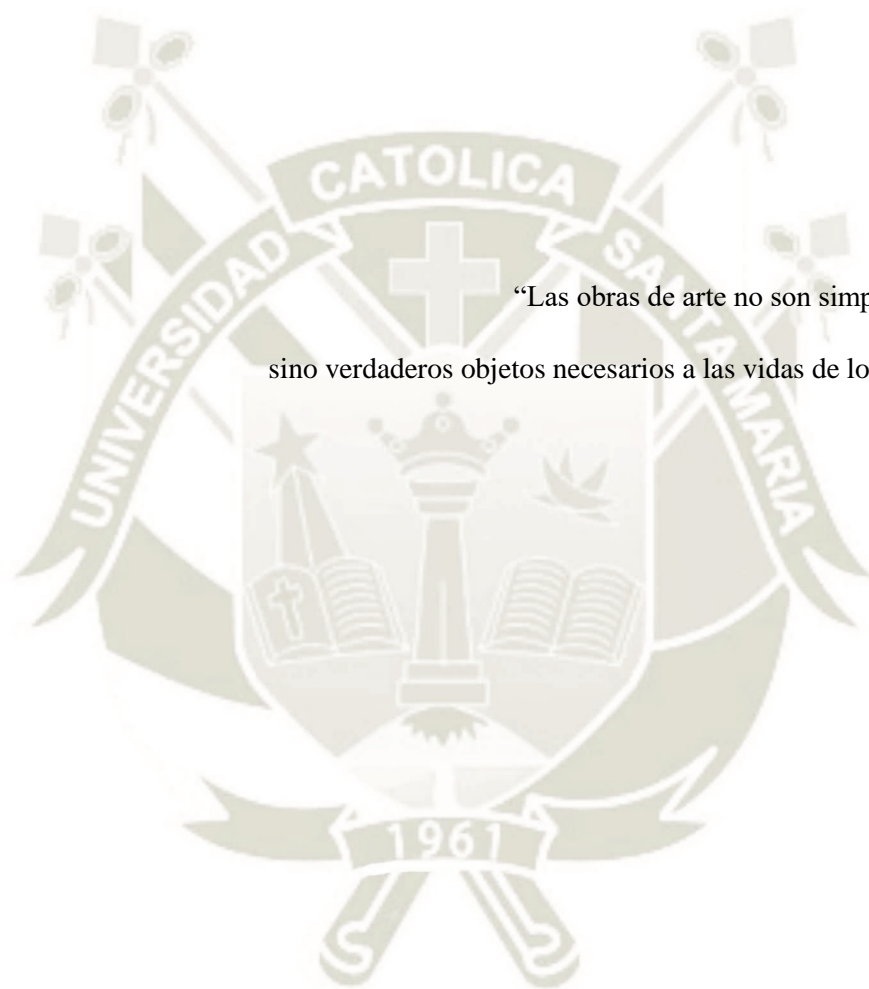
## AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Arzobispado del Cusco, al Proyecto Fuentes Grabadas de Arte Colonial (PESSCA); y a la Dirección Desconcentrada de Cultura Cusco (DDC-Cusco) del Ministerio de Cultura.



## DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD

Yo Amed Velásquez Tito, manifiesto bajo juramento que los resultados de la presente investigación son de autoría personal y no corresponden a copia de tesis o similar.



“Las obras de arte no son simplemente símbolos,  
sino verdaderos objetos necesarios a las vidas de los grupos sociales”.

Pierre Francastel

## ÍNDICE

<b>DEDICATORIA</b>	<b>I</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>III</b>
<b>DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD</b>	<b>IV</b>
<b>ÍNDICE</b>	<b>VI</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS</b>	<b>XI</b>
<b>RESUMEN</b>	<b>XVI</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>XVIII</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I ANTECEDENTES</b>	<b>5</b>
1.1. VIDA DE SAN JUAN BAUTISTA	5
1.2. SAN JUAN BAUTISTA EN EL ARTE	7
1.3. IMPORTANCIA DE SAN JUAN BAUTISTA	16
1.4. ASPECTOS SOCIOCULTURALES DEL SIGLO XVII	19
1.4.1. ASPECTO SOCIAL	19
1.4.2. ASPECTO RELIGIOSO	21
1.4.3. ASPECTO ECONÓMICO	27
1.4.4. ASPECTO ARTÍSTICO	29
<b>CAPITULO II BASES TEORICAS</b>	<b>33</b>
2.1. SUSTENTO ICONOGRAFICO	33
2.2.1. PRE ICONOGRÁFICO	34
2.2.2. ICONOGRÁFICO	35
2.2.3. ICONOLÓGICO	35
2.3. LA SERIE DE PINTURAS DE SAN JUAN BAUTISTA	36
2.3.1. ANUNCIACIÓN DEL NACIMIENTO DE SAN JUAN	43
2.3.2. VISITA DE LA VIRGEN MARÍA A SANTA ISABEL	49
2.3.3. NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA	52
2.3.4. FAMILIA DE JESÚS Y DE SAN JUAN	55
2.3.5. SAN JUAN EN EL DESIERTO	58
2.3.6. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA	61
2.3.7. BAUTIZO DE JESÚS	66
2.3.8. ECCE AGNUS DEI	71
2.3.9. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA A HERODES	75

2.3.10.	DANZA DE SALOMÉ	80
2.3.11.	MUERTE DE SAN JUAN BAUTISTA	84
2.3.12.	PRESENTACIÓN DE LA CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA	88
<b>2.4.</b>	<b>DIEGO QUISPE TITO (1611-1681)</b>	<b>91</b>
2.4.1.	BIOGRAFÍA	91
2.4.2.	OBRAS	93
<b>2.5.</b>	<b>EL TEMPLO DE SAN SEBASTIÁN DE CUSCO</b>	<b>94</b>
2.5.1.	UBICACIÓN Y LOCALIZACIÓN	94
2.5.2.	HISTORIA DEL TEMPLO	95
2.5.3.	DESCRIPCIÓN DEL TEMPLO	97
<b>CAPITULO III MARCO CONCEPTUAL Y LEGAL</b>		<b>99</b>
<b>3.1.</b>	<b>DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS</b>	<b>99</b>
3.1.1.	PINTURA	99
3.1.2.	PINTURA DE CABALLETE	99
3.1.3.	PINTURA AL ÓLEO	100
3.1.4.	ESCUELA PICTÓRICA	101
3.1.5.	ESTILO FLAMENCO	101
3.1.6.	MANIERISMO	102
3.1.7.	BARROCO	103
3.1.8.	SERIE	104
3.1.9.	ARTISTA	104
3.1.10.	LUNETOS	104
3.1.11.	TEMPLO	104
3.1.12.	NAVE	105
3.1.13.	GRABADOS	105
3.1.14.	ÁNGELES	105
<b>3.2.</b>	<b>VALORES SIMBÓLICOS</b>	<b>106</b>
3.2.1.	PERRO	106
3.2.2.	AVES	107
3.2.3.	ÁRBOLES	107
3.2.4.	FLORES Y PLANTAS	108
3.2.5.	LUZ	108
3.2.6.	AGUA	109
<b>3.3.</b>	<b>MARCO LEGAL</b>	<b>109</b>

<b>CAPÍTULO IV METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>113</b>
<b>4.1. HIPOTESIS</b>	<b>113</b>
4.1.1. HIPOTESIS ESPECIFICA 01	113
4.1.2. HIPOTESIS ESPECIFICA 02	113
<b>4.2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS</b>	<b>114</b>
<b>4.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>114</b>
<b>4.4. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>115</b>
<b>4.5. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>115</b>
<b>4.6. MUESTRA</b>	<b>116</b>
<b>4.7. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS</b>	<b>121</b>
4.7.1. TÉCNICA DE RECOLECCIÓN DE DATOS	121
4.7.2. INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS	121
4.7.3. CRITERIOS DE VALIDEZ Y CONFIABILIDAD DE INSTRUMENTOS	122
4.7.4. MÉTODO DE ANÁLISIS DE DATOS	123
4.7.5. CONSIDERACIONES ÉTICAS	124
<b>CAPÍTULO V INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS</b>	<b>125</b>
<b>5.1. ANUNCIACIÓN DEL NACIMIENTO DE SAN JUAN</b>	<b>125</b>
5.1.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	125
5.1.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	126
5.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	127
5.1.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	130
<b>5.2. VISITA DE LA VIRGEN MARÍA A SANTA ISABEL</b>	<b>132</b>
5.2.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	132
5.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	133
5.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	134
5.2.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	137
<b>5.3. NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA</b>	<b>139</b>
5.3.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	139
5.3.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	140
5.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	142
5.3.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	144
<b>5.4. FAMILIA DE JESÚS Y SAN JUAN</b>	<b>146</b>
5.4.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	146
5.4.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	147

5.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	148
5.4.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	151
<b>5.5. SAN JUAN EN EL DESIERTO</b>	<b>153</b>
5.5.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	153
5.5.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	154
5.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	155
5.5.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	158
<b>5.6. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA</b>	<b>160</b>
5.6.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	160
5.6.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	161
5.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	162
5.6.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	165
<b>5.7. ECCE AGNUS DEI</b>	<b>167</b>
5.7.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	167
5.7.2. ANALISIS ICONOGRÁFICO	168
5.7.2. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	169
5.7.3. GRÁFICOS COMPARATIVOS	171
<b>5.8. BAUTIZO DE JESÚS</b>	<b>173</b>
5.8.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	173
5.8.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	174
5.8.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	175
5.8.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	178
<b>5.9. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA A HERODES</b>	<b>180</b>
5.9.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	180
5.9.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	181
5.9.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	182
5.9.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	184
<b>5.10. DANZA DE SALOMÉ</b>	<b>186</b>
5.10.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	186
5.10.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	187
5.10.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	188
5.10.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	191
<b>5.11. MUERTE DE SAN JUAN BAUTISTA</b>	<b>193</b>
5.11.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	193

5.11.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	194
5.11.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	195
5.11.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	198
<b>5.12. PRESENTACIÓN DE LA CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA</b>	<b>200</b>
5.12.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO	200
5.12.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	201
5.12.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO	202
5.12.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS	205
<b>RESUMEN DEL ANALISIS</b>	<b>208</b>
<b>SINTESIS</b>	<b>212</b>
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</b>	<b>213</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>213</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>225</b>
<b>ANEXO 01: MATRIZ DE CONSISTENCIA</b>	<b>226</b>
<b>ANEXO 02: CUADROS ESTADÍSTICOS</b>	<b>227</b>
<b>ANEXO 03: DECLARACIÓN DE COMPROMISO</b>	<b>232</b>
<b>ANEXO 04: VALIDACION DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACION</b>	<b>233</b>
<b>ANEXO 05: REPORTE PERIODÍSTICOS DEL INCENDIO EN EL TEMPLO DE SAN SEBASTIÁN DE CUSCO</b>	<b>239</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS Y TABLAS

Fig. 1: Fragmento del manuscrito “Génesis de Viena”	07
Fig. 2: Pulpito de la Catedral de Pisa	08
Fig. 3: Políptico “Bavón de Gante”	09
Fig. 4: Tabla “Díptico de Wilton”	09
Fig. 5: Alto relieve en bronce "El Festín de Herodes"	10
Fig. 6: Temple sobre tabla: “Bautizo de Cristo”	11
Fig. 7: Óleo sobre tabla “Bautizo de Cristo”	11
Fig. 8: Óleo sobre lienzo "San Juan Bautista"	12
Fig. 9: Óleo sobre madera “Madona del Prado”	13
Fig. 10: Pintura mural "San Juan Bautista"	14
Fig. 11: Pintura mural "Bautizo de Cristo"	14
Fig. 12: Óleo sobre lienzo "Corpus Christi"	15
Fig. 13: Óleo sobre lienzo "San Juan Bautista"	15
Fig. 14: Grabado “Anunciación del nacimiento de San Juan”	38
Fig. 15: Grabado “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”	38
Fig. 16: Grabado “Nacimiento de San Juan Bautista”	38
Fig. 17: Grabado “Nacimiento de San Juan Bautista”	38
Fig. 18: Grabado “San Juan en el desierto”	39
Fig. 19: Grabado “Familia de Jesús y San Juan Bautista”	39
Fig. 20: Grabado “Bautizo de Jesús”	39
Fig. 21: Grabado “Ecce Agnus Dei”	39
Fig. 22: Grabado “Prédica de San Juan Bautista a Herodes”	40
Fig. 23: Grabado “Danza de Salomé”	40
Fig. 24: Grabado “Muerte de San Juan Bautista”	40
Fig. 25: Grabado “Presentación de San Juan Bautista”	40
Fig. 26: Ubicación de la pintura en el templo	43
Fig. 27: Pintura “Anunciación del nacimiento de San Juan”	43
Fig. 28: Ubicación de pintura en el templo	49
Fig. 29: Pintura “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”	49
Fig. 30: Ubicación de la pintura en el templo	52
Fig. 31: Pintura “Nacimiento de San Juan Bautista”	52
Fig. 32: Ubicación de la pintura en el templo	55

Fig. 33: Pintura “Familia de Jesús y de San Juan Bautista”	55
Fig. 34: Ubicación de la pintura en el templo	58
Fig. 35: Pintura “San Juan en el desierto”	58
Fig. 36: Ubicación de la pintura en el templo	61
Fig. 37: Pintura “Prédica de San Juan Bautista”	61
Fig. 38: Ubicación de la pintura en el templo	66
Fig. 39: Pintura “Bautizo de Jesús”	66
Fig. 40: Ubicación de la pintura en el templo	71
Fig. 41: Pintura “Ecce Agnus Dei”	71
Fig. 42: Ubicación de la pintura en el templo	75
Fig. 43: Pintura “Prédica de San Juan Bautista a Herodes”	75
Fig. 44: Ubicación de la pintura en el templo	80
Fig. 45: Pintura “Danza de Salomé”	80
Fig. 46: Ubicación de la pintura en el templo	84
Fig. 47: Pintura “Muerte de San Juan Bautista”	84
Fig. 48: Ubicación de la pintura en el templo	88
Fig. 49: Pintura “Presentación de la cabeza de San Juan Bautista”	88
Fig. 50: Foto de la fachada principal del templo de San Sebastián – Cusco	97
Fig. 51: Luneto con pinturas “Anunciación del nacimiento de San Juan” y “Visita de la Virgen María a Santa Isabel	116
Fig. 52: Luneto con pinturas “Nacimiento de San Juan” y “Familia de Jesús y de San Juan Bautista”	117
Fig. 53: Luneto con pinturas “San Juan en el desierto” y “Prédica de San Juan Bautista”	117
Fig. 54: Luneto con pinturas “Ecce Agnus Dei” y “Bautizo de Jesús”	118
Fig. 55: Luneto con pinturas “Prédica de San Juan Bautista a Herodes” y “Danza de Salomé”	118
Fig.56: Lunetos con pinturas “Muerte de San Juan Bautista” y “Presentación de la cabeza de San Juan Bautista”	119
Fig. 57: Ubicación de la serie de pinturas al óleo de la vida de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián, Cusco	120
Fig. 58: Grabado: “Anunciación del nacimiento de San Juan”	130
Fig. 59: Pintura: “Anunciación del nacimiento de San Juan”	130
Fig. 60 y 61: Cambios en la vestimenta de Gabriel	131

Fig. 62 y 63: Cambios en la vestimenta de Zacarías	131
Fig. 64 y 65: Cambios en la vestimenta y agregado del niño	131
Fig. 66 y 67: Cambios en la vestimenta y ocultamiento del pie	131
Fig. 68 y 69: Cambios en la mesa de altar y banco	131
Fig. 70: Grabado “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”	137
Fig. 71: Pintura “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”	137
Fig. 72 y 73: Cambios en el fondo y personajes	138
Fig. 74 y 75: Cambios en la vestimenta y agregado de perro	138
Fig. 76 y 77: Cambios en la vestimenta y personajes	138
Fig. 78 y 79: Cambios en la vestimenta y personajes	138
Fig. 80 y 81: Cambios en el fondo y personajes	138
Fig. 82: Grabado “Nacimiento de San Juan Bautista”	144
Fig. 83: Pintura “Nacimiento de San Juan Bautista”	144
Fig. 84 y 85: Comparativa del grupo de personajes donde se agrega un niño ángel	145
Fig. 86 y 87: Comparativa de Isabel y Zacarías con acompañantes	145
Fig. 88 y 89: Comparativa de cambios de vestimenta	145
Fig. 90 y 91: Cambios en la composición y agregado de escena	145
Fig. 92: Grabado “Familia de Jesús y de San Juan Bautista”	151
Fig. 93: Pintura “Familia de Jesús y de San Juan Bautista”	151
Fig. 94 y 95: Comparativa de vestimenta de la familia de San Juan Bautista	152
Fig. 96 y 97: Comparativa de cambios de vestimenta de la familia de Jesús	152
Fig. 98: Agregado de ángeles y perro	152
Fig. 99 y 100: Cambios en la distribución de personajes	152
Fig. 101: Grabado “San Juan en el desierto”	158
Fig. 102: Pintura “San Juan en el desierto”	158
Fig. 103 y 104: Comparativa de San Juan Bautista	159
Fig. 105 y 106: Comparativa de cambio de vestimenta de personajes	159
Fig. 107: Grabado “Prédica de San Juan Bautista”	165
Fig. 108: Pintura “Prédica de San Juan Bautista”	165
Fig. 109 y 110: Comparativa de cambio de vestimenta	166
Fig. 111 y 112: Comparativa de mujeres asistentes a la prédica	166
Fig. 113 y 114: Comparativa de cambios de vestimenta	166
Fig. 115 y 116: Comparativa de niños y perro	166

Fig. 117: Grabado “Ecce Agnus Dei”	171
Fig. 118: Pintura “Ecce Agnus Dei”	171
Fig. 119 y 120: Comparativa de la vestimenta de Jesús	172
Fig. 121: Agregado de Ángel	172
Fig. 122 y 123: Comparativa de la vestimenta de San Juan Bautista	172
Fig. 124 y 125: Comparativa de personajes en segundo plano	172
Fig. 126: Agregado de ángeles	172
Fig. 127: Grabado “Bautizo de Jesús”	178
Fig. 128: Pintura “Bautizo de Jesús”	178
Fig. 129 y 130: Comparativa de cambios de vestimenta de personajes	179
Fig. 131: Ángeles querubines y querubines agregados	179
Fig. 132 y 133: Comparativa de personaje complementarios	179
Fig. 134 y 135: Comparativa de los cambios de vestimenta de los personajes	179
Fig. 136: Grabado “Prédica de San Juan Bautista a Herodes”	184
Fig. 137: Pintura “Prédica de San Juan Bautista a Herodes”	184
Fig. 138 y 139: Comparativa de cambios en las vestimentas de Herodes y Herodías	185
Fig. 140 y 141: Comparativa de personajes complementarios	185
Fig. 142 y 143: Comparativa de vestimenta de San Juan Bautista	185
Fig. 144 y 145: Comparativa entre soldados	185
Fig. 146: Grabado “Danza de Salomé”	191
Fig. 147: Pintura “Danza de Salomé”	191
Fig. 148 y 149: Comparativa de cambios de la vestimenta de Salomé	192
Fig. 150 y 151: Comparativa de la vestimenta del rey Herodes	192
Fig. 152 y 153: Comparativa de la vestimenta de músico	192
Fig. 154 y 155: Comparativa de cambios de vestimenta de enano	192
Fig. 156: Grabado “Muerte de San Juan Bautista”	198
Fig. 157: Pintura “Muerte de San Juan Bautista”	198
Fig. 158 y 159 Comparativa de cambios de vestimenta del verdugo	199
Fig. 160 y 161 Comparativa de cambios de vestimenta de Salomé y asistente	199
Fig. 162 y 163 Comparativa del cuerpo seccionado de San Juan Bautista	199
Fig. 164 y 165 Comparativa de soldado guardián	199
Fig. 166 y 167 Comparativa de cambios de personajes complementarios	199

Fig. 168: Grabado “Presentación de San Juan Bautista”	205
Fig. 169: Pintura “Presentación de San Juan Bautista”	205
Fig. 170 y 171: Comparativa de vestimenta del rey Herodes	206
Fig. 172 y 173: Comparativa de vestimenta de Salomé	206
Fig. 174 y 175: Comparativa de cambios de personaje	206
Fig. 176 y 177: Comparativa de músicos y enano	206
Fig. 178 y 179: Comparativa de vestimenta de personajes	207
Fig. 180 y 181: Comparativa de personaje de fondo	207
Fig. 182 y 183: Comparativa de cántaros	207



## RESUMEN

El desarrollo de la presente tesis (“Análisis iconográfico de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián de Cusco, elaboradas por el artista Diego Quispe Tito en el siglo XVII”) toma como método de investigación los estudios planteados por Panofsky, E. (1972) en *Estudios sobre iconología*, donde propone que, para el estudio de una imagen, es necesario un análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico.

En consecuencia, el objetivo de la presente investigación es analizar iconográficamente la Serie de Pinturas de San Juan Bautista. De esta manera, el trabajo está orientado a obtener los datos para un sustento claro, metódico y sistemático acerca de los aportes iconográficos que estableció el autor de la serie de pinturas.

En ese sentido, se plantea la pregunta de investigación: ¿cuál es el mensaje iconográfico que presenta la Serie de Pinturas de San Juan Bautista pintadas por el artista Diego Quispe Tito en el siglo XVII? Por lo tanto, para tomar las riendas adecuadas de la investigación, se toma el método cualitativo, describiendo las particularidades de las pinturas hasta llegar a generalizaciones de la serie. En consecuencia, se utilizó una serie de fichas de análisis en los que se abarca el aspecto preiconográfico, iconográfico e iconológico de las pinturas.

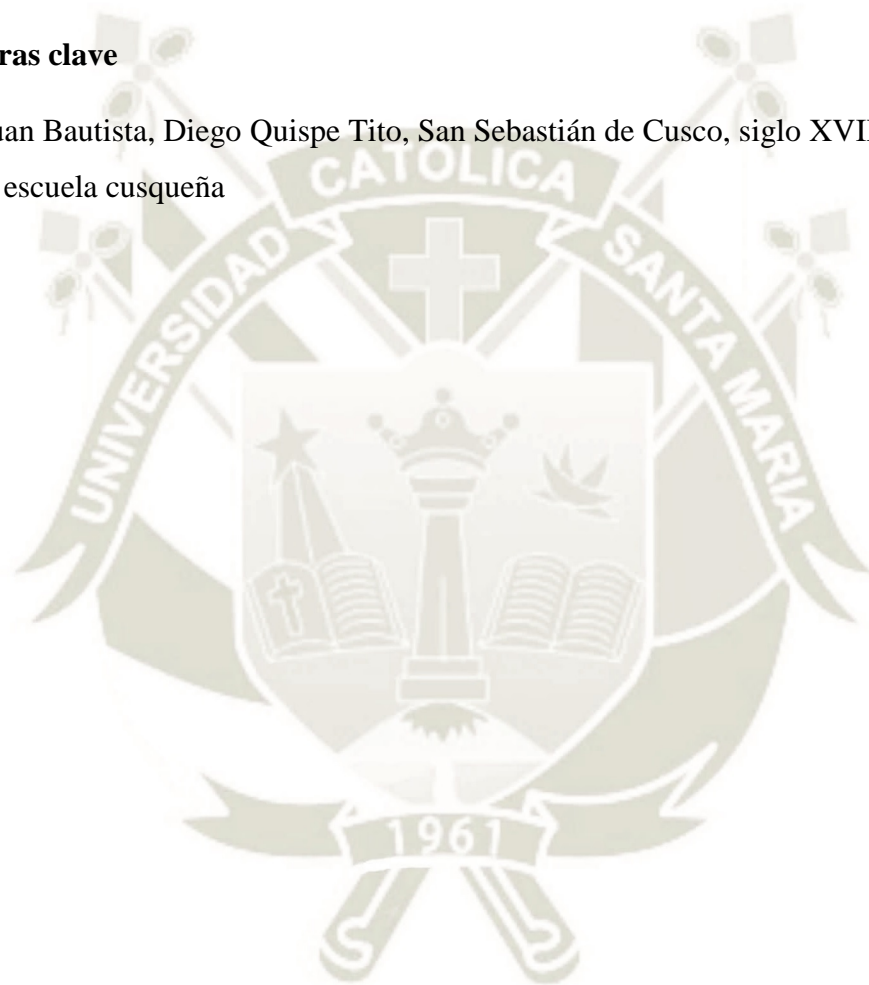
La investigación demuestra preiconográficamente que las pinturas tienen un grado de relación, en vista de que la mayoría de los lienzos tienen en común la forma de un cuarto de círculo y un posicionamiento secuencial en el templo, principalmente por la presentación de San Juan Bautista. Asimismo, los diseños de la parte media central y los manejos de la forma de presentación de los personajes principales en el segundo plano hacen deducir el estilo del artista.

Iconográficamente, se reconoce que el conjunto de lienzos corresponde a la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, donde se hace claro que el personaje principal en la serie es San Juan Bautista, y que corresponde a una secuencia temática pictórica de la vida del Santo.

Iconológicamente, se reconoce que las pinturas fueron inspiradas de once grabados de Jean Leclerc IV (1560-1633) y de uno (1) de Philippe Thomassin (1562 -1622). A través de un análisis comparativo con los grabados y con los escritos de la Biblia, se hacen evidentes los aportes creativos del artista Diego Quispe Tito, quien realiza distintos tipos de modificaciones, como el hecho de agregar ángeles, niños, animales, flora y fauna. Marca, de este modo, una diferencia artística y un estilo personal.

### **Palabras clave**

San Juan Bautista, Diego Quispe Tito, San Sebastián de Cusco, siglo XVII, arte, virreynato del Perú, escuela cusqueña



## ABSTRACT

The development of this thesis ("Iconographic analysis of the Series of Paintings of Saint John Baptist in the temple of San Sebastián de Cusco, elaborated by the artist Diego Quispe Tito in the seventeenth century") takes as a research method the studies proposed by Panofsky, E. (1972) in *Studies on Iconology*, where he proposes that, for the study of an image, a pre-iconographic, iconographic and iconological analysis is necessary.

Consequently, the objective of the present investigation is to analyze the Series of Paintings of Saint John the Baptist iconographically. In this way, the work is oriented to obtain the data for a clear, methodical and systematic support about the iconographic contributions established by the author of the series of paintings.

In this sense, the research question arises: what is the iconographic message presented by the Series of Paintings of Saint John the Baptist painted by the artist Diego Quispe Tito in the seventeenth century? Therefore, to take the appropriate reins of the investigation, the qualitative method is taken, describing the particularities of the paintings until reaching generalizations of the series. Consequently, a series of analysis sheets were used that cover the pre-iconographic, iconographic and iconological aspect of the paintings.

The research shows pre-iconographically that the paintings have a degree of relationship, since most of the canvases have in common the shape of a quarter circle and a sequential positioning in the temple, mainly due to the presentation of Saint John the Baptist. Likewise, the designs of the central middle part and the handling of the form of presentation of the main characters in the background suggest the artist's style.

Iconographically, it is recognized that the set of canvases corresponds to the Series of Paintings of Saint John the Baptist, where it becomes clear that the main character in the series is Saint John the Baptist, and that it corresponds to a pictorial thematic sequence of the life of the Saint.

Iconologically, it is recognized that the paintings were inspired by eleven engravings by Jean Leclerc IV (1560-1633) and one (1) by Philippe Thomassin (1562 -1622). Through a comparative analysis with the engravings and with the writings of the Bible, the creative contributions of the artist Diego Quispe Tito become evident, who makes different types of modifications, such as adding angels, children, animals, flora and fauna . In this way, mark an artistic difference and a personal style.

Keywords

Saint John Baptist, Diego Quispe Tito, San Sebastián de Cusco, 17th century, art,  
Viceroyalty of Peru, Cusco school



## INTRODUCCIÓN

Desde la publicación de Gisbert, T. y De Mesa, J. (1982), se hizo evidente de manera más clara la importancia de la pintura cusqueña. Refiriéndonos específicamente a la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, se esclareció la necesidad de conocer con mayor profusión la Serie. Por lo tanto, posteriormente, surgieron otras investigaciones como la de Benavente, T. (1995), Hinojosa, A. (2017), Calvo, R. (2005) y Calero J. (2020) sin hacer evidentes los elementos iconográficos significantes. Por ello la presente investigación plantea el análisis iconográfico de la Serie con la óptica de los planteamientos de Panofsky, E. (1972), donde se manifiesta que, para entender una obra de arte, se tienen que realizar los estudios preiconográfico, iconográfico e iconológico.

En ese sentido, el presente trabajo, denominado “Análisis iconográfico de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián de Cusco”, elaborada por el artista Diego Quispe Tito en el siglo XVII, muestra los detalles iconográficos de la serie de pinturas. De esta manera, se resuelven las dudas artísticas de la serie.

Por ende, el presente informe de tesis plantea cinco capítulos:

**El capítulo I** plantea los antecedentes de la investigación, para lo cual se analizan la vida de San Juan Bautista y la importancia que tiene para el mundo cristiano. También se citan las obras de arte más importantes referidas a San Juan Bautista, donde es representado en la historia, tanto en Europa como en el Perú.

Asimismo, se realiza un análisis del aspecto social del siglo XVII, en que vivía el artista; el aspecto religioso, con una referencia a las cartas y concilios limenses que se dieron durante el tiempo de la creación de las pinturas; el aspecto económico; y el aspecto artístico, con incidencia en la creación de obras, tomando como modelos los grabados de la época.

En el **capítulo II** se esclarecen las bases teóricas sugeridas por Panofsky, E. (1972) en *Estudios sobre iconología*. Asimismo, se explican los estudios realizados a la Serie, basados en los evangelios de la Biblia, y los estudios realizados respecto a la pintura. Como complemento, se analizan la vida del artista Diego Quispe Tito y la historia del templo de San Sebastián.

**El capítulo III** se refiere al marco conceptual y legal, donde se definen los términos usados y los conceptos relacionados con el tema de la investigación, con el fin de despejar las dudas sobre los temas abordados.

El **capítulo IV** plantea la metodología de estudio de la serie de pinturas. En consecuencia, se presenta el supuesto hipotético general y los específicos, las categorías de análisis, el tipo de investigación, el diseño de investigación, la muestra, las técnicas y los instrumentos de investigación.

El **capítulo V** se ocupa de la interpretación de los resultados donde se realiza el análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista de forma individualizada.

Finalmente, se plantean las conclusiones y recomendaciones basadas en el trabajo de investigación.

También cabe mencionar que, el 16 de septiembre de 2016, ocurrió un incendio catastrófico en el templo de San Sebastián, donde se evidenció la incineración de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, sin embargo, se llegó solo a recuperar el primer luneto donde se encontraban representadas las pinturas *Anunciación del nacimiento de San Juan* y *Visita de la Virgen María a Santa Isabel*. El resto fue incinerado en su totalidad, tal como lo muestran las fotos en los recortes periodísticos de los anexos del presente informe.

## OBJETIVOS

Dada la importancia de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, la presente investigación propone estudiar la serie de acuerdo a los marcos metodológicos de la investigación (preiconográfico, iconográfico e iconológico), para lo cual se plantean los siguientes objetivos:

**Objetivo general:** Analizar iconográficamente (como sugiere Panofsky) la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, pintada por el artista Diego Quispe Tito, en el templo de San Sebastián, durante el siglo XVII.

**Objetivo específico N.º 1:** Describir preiconográficamente la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito.

**Objetivo específico N.º 2:** Analizar iconográficamente la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito.

**Objetivo específico N.º 3:** Realizar el análisis iconológico de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito.

Por lo tanto, la presente investigación complementa la información carente acerca de la Serie de Pinturas; consecuentemente, la investigación contribuye a la difusión (a la población local, nacional y extranjera) de la importancia cultural y artística de estas pinturas.

La presente investigación constituye material de utilidad teórica y metodológica en el aspecto iconográfico, porque da a conocer aspectos metodológicos para la investigación en Historia del Arte y los aportes artísticos de Quispe Tito, en comparación con los grabados del Taller de Jean Leclerc IV (1560-1633) y de Philippe Thomassin (1562-1622). Por lo tanto, el presente estudio contribuye con información valiosa, brindando aportes culturales y artísticos.

Además, contribuye a la historia del arte cusqueño y peruano, debido a que enriquece el conocimiento acerca del valor simbólico e iconográfico en tiempos del virreinato, por parte del artista Diego Quispe Tito.

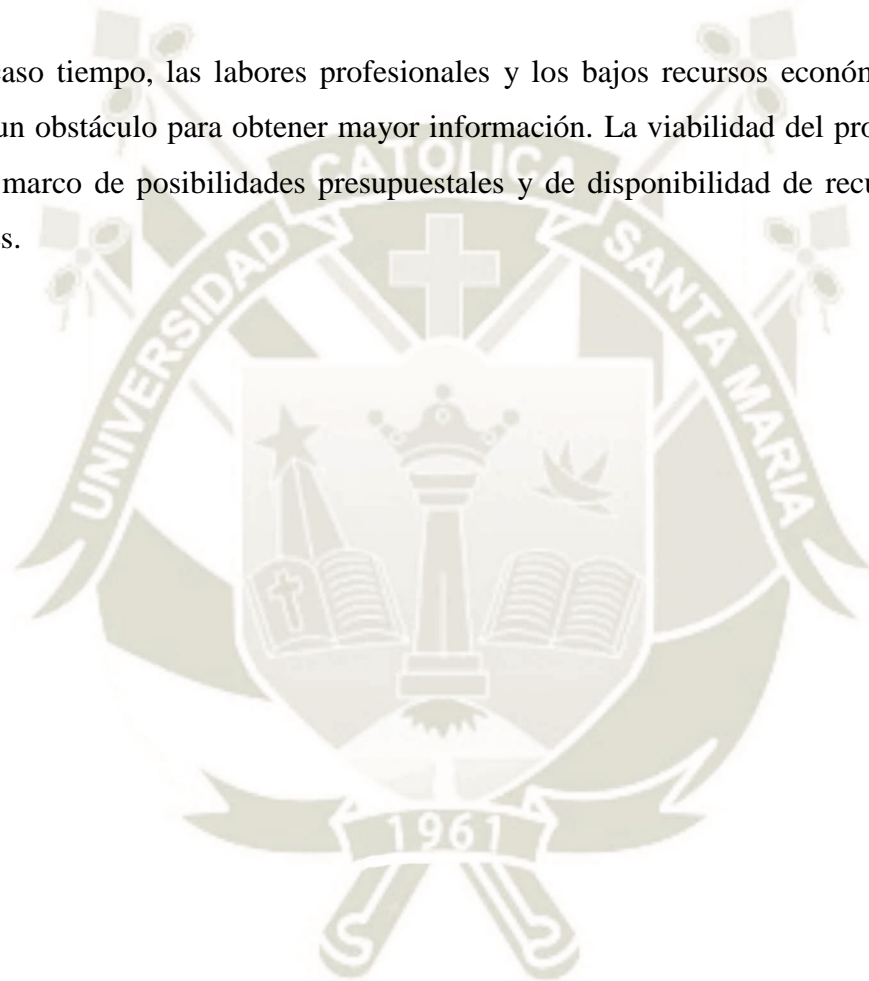
Los beneficiarios de la investigación son los profesionales en arte cusqueño, como historiadores del arte, guías de turismo, especialistas y público en general, debido a que el trabajo ofrece un resumen e interpretación de los datos iconográficos.

Una de las limitaciones es la inexistencia física de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, ya que, como dijimos antes, el 16 de setiembre del 2016, se incendió el Templo de San Sebastián por razones aún no determinadas. Se quemó gran parte de las pinturas que son materia

de estudio. Sin embargo, se cuenta con fotografías de dichos bienes, los cuales sirvieron para los respectivos análisis descriptivos, iconográficos, interpretativos y comparativos.

Otro déficit es la capacidad limitada sobre paleografía del siglo XVII, lo que restringe obtener la información de archivos del siglo XVII. Asimismo, no se cuenta con información referente a los análisis estratigráficos, debido a que, por políticas institucionales, no se pudieron realizar tales procesos. Evidentemente, esto se vuelve una limitante para poder cotejar datos de interés técnico.

El escaso tiempo, las labores profesionales y los bajos recursos económicos también se vuelven un obstáculo para obtener mayor información. La viabilidad del proyecto de tesis se da en el marco de posibilidades presupuestales y de disponibilidad de recursos humanos y materiales.



## CAPÍTULO I

### 1. ANTECEDENTES

El presente capítulo aborda los estudios acerca de la historia de San Juan Bautista, con el fin de determinar qué se ha estudiado. En ese sentido, se describe una pequeña evolución de la temática de San Juan Bautista, asimismo se describe el templo de San Sebastián y la biografía del artista.

#### 1.1. VIDA DE SAN JUAN BAUTISTA

La vida de San Juan Bautista constituye uno de los hitos de culminación del Antiguo Testamento y, a la vez, es el inicio del Nuevo Testamento, que empieza con la anunciación del Ángel Gabriel a Zacarías sobre el nacimiento de Juan y culmina con la entrega de la cabeza de San Juan a Herodías. Dichos testimonios son abordados por los cuatro evangelistas de manera similar.

San Juan Bautista se considera como el último de los profetas antes de la llegada de Jesús, así como el primer santo del Nuevo Testamento. Predijo la llegada del Mesías, al que reconoció en Jesús, al que aventajaba en tan solo seis meses de edad; Sus madres, además, eran primas. Todo lo que se sabe sobre él, es lo que dicen los cuatro evangelistas, que resaltaban los mismos hechos y datos sobre su persona (Ludwick, 2003, pág. 166).

En estas lecturas acerca de Jesús y Juan se hace evidente que solo se llevaban seis meses de diferencia de edad. También se resalta la incredulidad de Zacarías, al cual Dios lo vuelve mudo; cuando nació Juan y emitió el nombre oficial de su hijo en una tablilla, volvió a hablar. Luego de esto, se hizo evidente el canto del *Benedictus*.

Hijo de Isabel y Zacarías, ambos de avanzada edad, Juan nació unos 6 meses antes de Jesús, También este nacimiento había sido anunciado por el ángel Gabriel a Zacarías, quien se quedó mudo de incredulidad, ocho días después del nacimiento, cuando habían de circuncindarle, el niño necesitaba un nombre y Zacarías logró escribir “Juan” según le había dictado el arcángel, y recupero su habla entonando el himno Benedictus. (...) su nombre es de origen hebreo que significa “Dios ha tenido misericordia”, “Don del señor” (Giorgi, Santos, 2006, pág. 374).

Por lo tanto, Juan Bautista constituye uno de los símbolos importantes del proceso de la implementación de la imagen de Jesús en la sociedad, por lo que es venerado en múltiples lugares del mundo occidental.

En la liturgia cristiana, San Juan Bautista es el único santo, del cual, además del nacimiento a la vida eterna, es decir, su martirio, el 29 de agosto, también, se celebra su nacimiento terreno, el 24 de junio. Dicha conmemoración de su nacimiento es una de las fiestas más antiguas, introducida tanto en la liturgia griega como en la latina para venerar al santo. ¿El motivo? a diferencia del resto de personas es que estaba lleno del Espíritu Santo desde el seno de su madre (Lc 1, 15), por lo que debe ser señalado como un día de triunfo (Rosolen, 2011, pág. 3).

Pero, principalmente en América del Sur, y específicamente en la zona andina con el proceso de la evangelización, San Juan Bautista, junto a San Isidro Labrador, llegaron a ser los protectores de las actividades agrícolas del hombre andino.

En América fue asimilado, sobre todo, por el poblador del campo, quien lo invocó como el santo protector del ganado, del cual el hombre dependía para su sustento. Si bien en las ciudades virreinales el bautista congregaba un número grande de fieles, fueron sin duda los habitantes del área rural andina los que propiciaron con mayor fuerza la expansión de su patria (Banco de Crédito del Perú, 2002, pág. 371).

Asimismo, es necesario analizar los escritos de la Biblia desde la arqueología, por lo que se hace referencia a los informes de investigación que comentan y argumentan los pasajes en comparación con los lugares excavados.

Según los estudios arqueológicos de los lugares de Jerusalén se cree que el lugar donde se manifestaron tales hechos es "Ain Karin" es así que Aïn Kârim: Es el lugar donde estaba Isabel y a donde María se dirigió para encontrarla y asistirle. San Lucas, no menciona el nombre, pero es testimoniado por la tradición y además ha sido confirmado por excavaciones arqueológicas. Se trata de un pequeño poblado situado a 8 km al oeste de Jerusalén y a 150 km de Nazaret. Allí tuvo lugar el misterio que recordamos como la Visitación, y allí fueron entonados el Benedictus[*sic*] y el Magnificat. [*sic*] Actualmente hay dos santuarios en Aïn Kârim (Rosolen, 2011, pág. 8).

En ese sentido, las investigaciones arqueológicas refieren los lugares donde acontecieron los hechos de la anunciación a partir del análisis bíblico, confirmado por los testimonios de los residentes. En estos detalles se resalta que allí se consolidaron una de las canciones importante que tiene la religión católica.

## 1.2. SAN JUAN BAUTISTA EN EL ARTE

En los tres primeros siglos, las primeras manifestaciones del arte cristiano corresponden a las figuras simbólicas o alegóricas (como el pez o como el crismón), debido a las corrientes occidentales nutridas de neoplatonismo, que no permitieron el desarrollo del arte. Sin embargo, en el arte cementerial nace el repertorio iconográfico, como la aplicación de elementos, entre los que pueden destacarse amorfos y guirnaldas como un medio de identificación de los personajes enterrados. En este proceso, se conciben las distintas advocaciones como *Bautizo de Jesús por San Juan Bautista*, pero no se tiene testimonio gráfico del presente tema.

Las más antiguas figuras que hallamos en las paredes de las catacumbas y en los relieves de los sarcófagos son anteriores al siglo III y casi en su totalidad son figuras simbólicas o alegóricas. (...) el arte en las catacumbas busca también el simbolismo de la Biblia lejos de rechazar el contenido de los relatos bíblicos, cuya rigurosidad era estrictamente mantenida los maestros del pensamiento cristiano se las apropiaron viendo en ellos tipos y figuras anunciadoras de los acontecimientos del nuevo testamento. Abrahán sacrificando a su hijo por la salvación de los hombres Noé salvándose con su familia (...) y en cuanto a Jesús como fuente temática artística el arte de las catacumbas de los sarcófagos revela su preferencia por unos pocos milagros cuya representación se vuelve insistente el ciego del nacimiento, el paralítico, Lázaro resucitado, etc. (Plazaola, 1999, pág. 11).

Durante los siglos VI y VII, surgieron los manuscritos de pergaminos, principalmente del área bizantina, los cuales fueron teñidos previamente. Entre estos, se puede resaltar el fragmento de Génesis de Viena, así como también El Evangelio de Mateo de los fragmentos de Sinop (Puerto del Mar Negro), en donde se representa la degollación de San Juan Bautista (Plazaola, 1999, pág. 48).



Fig. 1: Fragmento del Manuscrito “Génesis de Viena” de autor anónimo

Fuente: Prieto L. , La Guía, (2018)

Por otro lado, Nicolás de Pisa (1215-1284) elabora un alto relieve en el púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa (1260), en el cual se tallan varios temas icónicos de Cristo. En sus aristas se presentan seis estatuillas en las que se expone a San Juan Bautista y las cinco virtudes, en armonía con otras figuras decorativas (Plazaola, 1999, pág. 148). En consecuencia, artísticamente, el conjunto escultórico abre los caminos a la representación artística y se consolida la representación de San Juan Bautista.



Fig. 2: Púlpito de la Catedral de Pisa de Nicolas de Pisa

Fuente: Cerra, (2014)

Una representación importante es la de San Juan Bautista en el *Políptico de Bavón de Gante*, (1422 y 1432) por los hermanos Hubert y Jan Van Eyck. Dicha obra se encuentra expuesta en la catedral de San Bavón de Gante. El políptico cerrado representa a San Juan Bautista de pie, en cuerpo entero y con tonos grises y marmolados, con cabellos ensortijados, con su símbolo característico del cordero. Por ello dicha pintura constituye uno de los modelos artísticos para la representación de San Juan Bautista. (Martín Gonzales, 2009, pág. 644)



Fig. 3: Políptico “Bavón de Gante” los hermanos Hubert y Jan Van Eyck  
Fuente: Talavera, (2014)

Posteriormente, el *Díptico de Wilton* (1395), de autor anónimo, compuesto por un retablo portátil, de dos paneles pintados al temple. Fue pintado para el rey Ricardo II de Inglaterra. Entre los personajes se encuentra representado San Juan Bautista con el traje de pieles y con el cordero, algo muy característico del Santo. (Gombrich, 1999, pág. 215)



Fig. 4: Tabla “*Díptico de Wilton*” de autor anónimo  
Fuente: Prieto L. , La Guía, (2013)

Al mismo tiempo, se puede mencionar que la serie de la Vida de San Juan Bautista era parte del proceso didáctico y artístico del arte durante el siglo XV. Por lo tanto, Lorenzo Ghiberti (1378-1455), autor de la fuente bautismal de Siena, realizó las obras *El Anuncio de Zacarías*, *Nacimiento de San Juan bautista*, *Predicación de San Juan Bautista*, *Bautizo de Cristo* y *Arresto de Juan*. Pero la obra final estaría reservada para Donatello, con la obra *El Festín de Herodes*, entre 1416 y 1434. Dicho relieve muestra tres planos. En el primer plano, figuran Herodes y los comensales impresionados por la cabeza en la bandeja de plata; en segundo plano, los músicos tocan los instrumentos musicales; y, en el tercer plano, Herodías aprecia la cabeza de San Juan Bautista. (Gombrich, 1999, pág. 233)



Fig. 5: Alto relieve en bronce "El Festín de Herodes" de Donatello  
Fuente: Prieto L. , La Guía, (2013)

La pintura *El Bautismo de Cristo* (1439), cuya autoría es de Piero della Francesca, evidencia su maestría para resolver la representación de los volúmenes del desnudo, los drapeados de las telas y la profundidad del espacio. Del mismo modo, tenemos que valorar la pintura debido a que fue hecha con la técnica del temple sobre tabla, donde se aprecia a San Juan Bautista vestido con el traje típico de pieles. En dicha obra, se refleja el manejo profesional de los contrastes y sombras que hace reconocerlo como tal. (Plazaola, 1999, pág. 178)

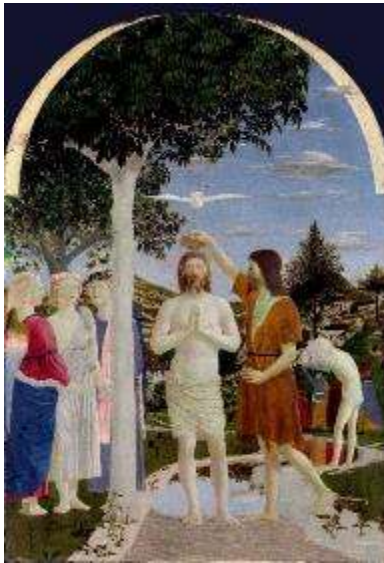


Fig. 6: Temple sobre tabla: “Bautizo de Cristo” de Piero della Francesca

Fuente: Prieto L. , La guía, (2013)

Respecto del óleo sobre tabla, *Bautismo de Cristo*, de Verrocchio, elaborado entre 1468 y 1470, sigue en discusión si, en realidad, fue la empresa de Verrocchio la que contrató al artista pintor Leonardo da Vinci, de 18 años. (Ruiza, Fernandez, & Tamaro, 2020, pág. 7) Pero, en función del tema de estudio, se puede manifestar que el artista representa a San Juan Bautista con una vestimenta muy apartada de los elementos clásicos característicos de San Juan Bautista, como es la vestimenta de telas.



Fig. 7: Óleo sobre Tabla “Bautizo de Cristo” de Verrocchio

Fuente: Prieto L. , La Guía, (2013)

La pintura *San Juan Bautista* (1513-1516), realizada por Leonardo da Vinci, muestra la genialidad del artista y lo apasionado que se encontraba por los estudios de la anatomía del cuerpo humano y por los efectos de la luz sobre distintos objetos.

San Juan Bautista es, desde el punto de vista cristiano, el mensajero de la Luz y de la Verdad. De allí que, para Leonardo, sea como dice Kennet Clark, el eterno signo de interrogación, el enigma de la creación. Por ello, San Juan Bautista, para Leonardo, es algo íntimo: el espíritu que se encuentra junto a su hombro propone enigmas para los que no hay respuestas. Con la aplicación de varias capas de colores tenues y transparentes, se consiguen infinitos matices de las sombras que descomponen los contornos con sutiles transiciones de la luz y sombra que otorgan plasticidad a la figura (Editorial Sol 90, S.L., 2006, pág. 94).

De esta manera, una vez más, se hace evidente la importancia de la representación de San Juan Bautista, en ese entender el artista representa al anunciador con los elementos típicos que estarían siendo parte de sus atributos reconocibles como tal.



Fig. 8: Óleo sobre lienzo "San Juan Bautista" Leonardo da Vinci  
Fuente: Chus, (2008)



Fig. 9: Óleo sobre Madera “Madona del Prado” de Rafael de Sanzio

Fuente: Prieto L. , La Guía, (2013)

La pintura *Madona del Prado* o *Virgen con el Niño y San Juanito*, de Rafael de Sanzio (1438-1516) es una pintura al óleo y al temple sobre madera, donde se puede apreciar la magnificencia de la maestría del artista con el pincel. (Martín Gonzales, 2009, pág. 126) Allí se observa a un San Juan Bautista infante; se hace evidente el manejo de las proporciones humanas y el magnífico manejo cromático en el logro de volúmenes.

Sin embargo, en vista de la influencia de la temática de San Juan Bautista en el mundo europeo, no se descarta que la temática artística en el Perú haya sido desapercibida, por lo que existen varias manifestaciones. Por ejemplo, en una obra de características propias del incipiente barroco, se aprecia una pintura mural al lado del retablo de la Iglesia de la Asunción de Juli, donde se representa a Dios Padre, Cristo de sol, la luna y las estrellas. (Duviols, 2002, pág. 65) Un muro sostiene el retablo de la asunción de Juli, donde se puede apreciar la representación de San Juan Bautista, realizado al temple. Seguramente, fue hecho por manos andinas, puesto que presenta formas no muy trabajadas; se diferencia de las demandas artísticas de la escuela implantada por los españoles.



Fig. 10: Pintura Mural "*San Juan Bautista*" de autor anónimo

Fuente: Duviols, (2002)

Otra muestra del arte del siglo XVII en el Cusco virreinal respecto a la representación de San Juan Bautista, se puede citar al templo Santiago Apóstol de Urcos, el cual contiene una pintura mural denominada "*Bautizo de Cristo*" de Don Diego Cusiguamán, donde se representa a San Juan Bautista con el traje típico de pieles, manto rojo y la cruz con la cinta característica del Santo. En dicha pintura se hace evidente el manejo artístico que tenía el hombre andino durante el siglo XVII.



Fig. 11: Pintura Mural "*Bautizo de Cristo*" de Diego Cusiguaman

Fuente: Duviols, (2002)

Pero la temática de San Juan Bautista no solamente estaría expuesta como motivo evangelizador, sino que llegaría a formar parte del continuo social cultural. Como prueba de ello, se tiene la pintura *Corpus Christi*, realizada en óleo sobre lienzo, donde se hace evidente que la sociedad cusqueña, además de su proceso de sincretización, también estaba aceptando la temática del bautizo de Cristo por San Juan Bautista.

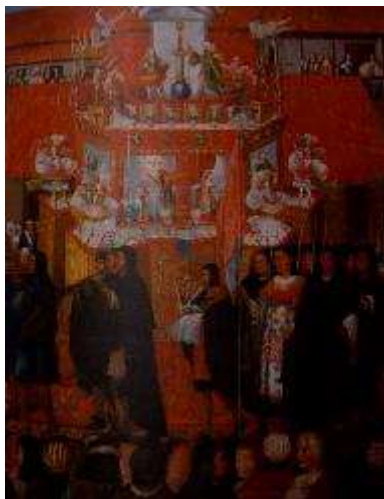


Fig. 12: Óleo sobre lienzo "*Corpus Christi*" de autor anónimo  
Fuente: Duviols, (2002)

Mencionando estas tres obras, se puede inferir que la representación de San Juan Bautista desde el siglo XVII era un tema conocido. Por ejemplo, se puede citar la pintura *San Juan Bautista* de la Colección de la Pinacoteca de la Municipalidad Provincial de Canchis, Cusco, que tiene soporte textil y está realizada con la técnica de óleo sobre lienzo.



Fig. 13: Óleo sobre lienzo "*San Juan Bautista*" de autor anónimo  
Fuente: Archivo personal

Entonces, a manera de resumen, se puede manifestar que la representación de San Juan Bautista, durante el siglo XVII, es un tema muy conocido, fruto del devenir histórico de la religión cristiana.

### 1.3. IMPORTANCIA DE SAN JUAN BAUTISTA

La participación de San Juan Bautista en el proceso de la anunciación de Cristo a la sociedad constituye una importante referencia, razón por la cual el Santo es venerado y festejado en el Perú y en el mundo, no solo a través de la designación de templos, parroquias, catedrales, ambientes de los baptisterios, misiones, sino también porque muchas personas adquieren su nombre, lo que significa que San Juan Bautista prevalece en la memoria colectiva de la sociedad occidental.

Con el tiempo han sido numerosas las iglesias a él dedicadas, más aún, los baptisterios de importantes basílicas, iglesias o catedrales, como los de Florencia, Pisa, Siena, Ravena, San Juan de Letrán (Roma) llevan su nombre. Asimismo, en muchas iglesias parroquiales la capilla del Baptisterio le está dedicada. Además, las innumerables iglesias, abadías, ciudades y familias religiosas que han sido puestas bajo su patronato y la frecuencia de su nombre entre la gente cristiana atestiguan la antigüedad y extensa difusión de la devoción al Precursor. También hay misiones que llevan su nombre, como por ejemplo las que fundaron los jesuitas, una en la actual Bolivia y otra en el actual Brasil, y los franciscanos en la actual California (EE.UU.). Además, en las iglesias orientales goza de gran veneración. Incluso en varias regiones permanece hasta ahora la costumbre de las llamadas hogueras de San Juan (Rosolen, 2011, pág. 4).

En consecuencia, además de la influencia en el mundo occidental de San Juan Bautista en el virreinato, el Cusco también estuvo involucrado en el proceso de adoctrinamiento. Es así como muchas de las iglesias del Cusco fueron asignadas con el nombre del Santo (tal es el caso de los templos de Huaro, CCatca, Yaurisqui, Colcha, Coporaque, Quiñota, entre otros). Asimismo, es indudable que la mayoría de los templos contienen un ambiente denominado *baptisterio*, en los cuales se hace evidente la representación de San Juan Bautista en diversas presentaciones plásticas visuales artísticas, como esculturas, pinturas, entre otras.

También se puede manifestar que, en muchos lugares del Perú, existe multitud de lugares donde se congregan las personas en fechas festivas de San Juan Bautista. Es una festividad tradicional de origen virreinal traída por los españoles y fusionada con las festividades autóctonas y con mayor incidencia en las zonas selváticas del Perú.

Lo tienen como patrono, además de ciudades, órdenes y congregaciones religiosas, los caballeros de Malta, los sastres, tejedores, peleteros, fabricantes de cinturones, zurradores y talabarteros, los cardadores de lana, tintoreros, posaderos, viticultores, hoteleros, cuchilleros y afiladores, herreros, carpinteros, albañiles, picapedreros, propietarios de salas cinematográficas, pastores, campesinos, etc. (Rosolen, 2011, pág. 4).

Existen múltiples representaciones de San Juan Bautista, ya sean en esculturas (de bulto o de vestir), pinturas de caballete con soporte textil o de madera y de murales, los cuales principalmente datan de los siglos XVI, XVII y XVIII. Los íconos distintivos de San Juan Bautista son el traje de pieles, el cordero y el báculo con filacteria. Pero estas manifestaciones no son aspectos unilaterales del mundo andino, pues se pueden apreciar en otras partes del mundo.

Artísticamente, ha sido objeto de numerosas obras, sean frescos, murales, mosaicos, íconos, pinturas o esculturas y ha sido representado en distintos momentos de su vida, comenzando por la visitación, momento en el que, todavía en el seno de su madre, exulta[sic] con la llegada de María encinta de Jesús; su nacimiento, incluso indicando a Zacarías que mudo a causa de su incredulidad escribe en un libro el nombre del recién nacido (escena conocida como «Imposición del nombre del Bautista»); como un niño, ya como compañero de juegos del Niño Jesús, ya vestido con piel de camello; en el bautismo o en compañía de Jesús o señalando al «Cordero de Dios», como predicador ascético en el desierto; el momento de su martirio o la escena siguiente, cuando su cabeza es presentada a Herodes, Herodías y Salomé. Generalmente lleva un largo bastón de viajero que termina en forma de cruz, con la inscripción latina «Ecce agnus Dei» (He aquí el Cordero de Dios), y va vestido con hábito de piel de camello, al cual se añade a veces una capa roja, signo del martirio. La representación más frecuente es la escena del bautismo en el río Jordán (Rosolen, 2011, pág. 4).

Una de las obras más representativas de San Juan Bautista es la escultura realizada por el sevillano Juan Martínez de Montañez, ubicada en la iglesia de San Lázaro, Museo Pedro de Osma y Convento de los Descalzos. Por ello podemos decir que en el Perú ya se estaba configurando la imagen de memoria colectiva del santo, que posteriormente sería materia de estudio.

Durante el siglo XVII, llega al Perú una escultura de San Juan como peregrino, realizada por el artista sevillano Juan Martínez de Montañez. A San Juan Bautista se le puede encontrar en Lima como obra pictórica en la iglesia de San Lázaro, en los museos de arte, Pedro de Osma y Convento de los Descalzos (Lonardini & Borda, 1996, pág. 153).

Por lo tanto, la transculturización de la imagen de San Juan Bautista, entre tantas cosas del mundo cristiano, llega a involucrarse dentro de las actividades humanas agrícolas. Se encuentra manifestado en múltiples oportunidades en las cajas de San Marcos, una especie de altar portátil donde se hace evidente la participación de San Juan Bautista y de otros santos principales.

En el mundo andino es patrono del ganado ovino y se le puede ver en el interior del Cajón de San Marcos. A partir de la colonia, la festividad de San Juan se realiza el 24 de junio, fecha en la que se celebraba antiguamente la fiesta del Aya Marçay Quilla [sic], que no es otra cosa que la celebración prehispánica del solsticio de invierno, momento en el cual uno de los polos de la tierra se encuentra inclinado hacia el sol. Durante esta época en Lima se desarrolla la festividad conocida como la Fiesta de San Juan de Amancaes el 24 de junio y que ha continuado hasta el siglo XX con interrupciones y cambios. San Juan es también festejado en todo el oriente peruano: Iquitos, Pucallpa y Maynas, donde se hacen en su honor los famosos juanes, se baila y se corta la humisha[sic] (Lonardini & Borda, 1996, pág. 154)

En ese sentido, la festividad de San Juan Bautista es festejada en la costa, sierra y selva del Perú, lógicamente con distintas alegorías y contextos. Se festeja en unos lugares con mayor o menor intensidad que en otros, pero nunca es pasado por alto, pues está relacionado también con el solsticio de invierno.

También se le celebra en los distritos de Chupaca, San Juan de Iscos, Ahuac, Sicaya y Huayucachi en la provincia de Huancayo; Acolla, Masma y Tunanmarca en la provincia de Jauja; Llacarona y de San Juan en la provincia de Cajamarca; Pachacona en la provincia de Andahuaylas; Yanahuara en la provincia de Arequipa; Ichupampa y Sibayo en la provincia de Cailloma (Varios, 1989:4); en la ciudad de Pomabamba en la provincia del mismo nombre; y en las ciudades de Chota, Cajamarca y Huánuco (Lonardini & Borda, 1996, pág. 154).

En consecuencia, las representaciones y costumbres en torno a San Juan Bautista constituyen parte de la simbiosis cultural que tuvo el hombre andino con el hombre español.

## 1.4. ASPECTOS SOCIOCULTURALES DEL SIGLO XVII

### 1.4.1. ASPECTO SOCIAL

La concepción de la serie de pinturas se genera en el siglo XVII, cuando el Perú estaba sujeto a los dictámenes de las autoridades españolas, por lo que se hace necesario contextualizar el tiempo que se vivía en el Perú. En ese sentido, los datos históricos marcan que existió un declive económico, social del Imperio español, el cual se hizo rico gracias a la extracción de riquezas de los continentes descubiertos.

La caída del Imperio español fue un proceso progresivo que empezó a finales del siglo XVIII. Estaban involucrados los aspectos social, económico y político: América recibía muchos aspectos culturales de la colonización. Azuara F. (2015), con una metodología descriptiva, comenta que el Perú estuvo bajo el Gobierno de tres Habsburgo: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). Dicho período estuvo marcado por la decadencia del reinado español, debido a las constantes guerras con Holanda, Portugal y Francia, sin que España pudiera resolver los problemas sociales.

En el ámbito puramente externo, los gastos de la corona en esta época parecían no dejar de crecer. Por un lado, las continuas guerras con Francia y con los turcos, la inacabable lucha contra la herejía y las revueltas en los Países Bajos, hicieron prácticamente imposible desarrollar una política de austeridad (Azuara Fernández, 2015, pág. 14).

Asimismo, a la problemática de las guerras se le sumó la bancarrota de la hacienda pública, pues hasta el siglo XVI esta había significado un incremento de las arcas del Estado español. Dejaba un panorama desalentador del desarrollo de la sociedad española.

Todo esto deja un panorama en el que se puede ver como todo el dinero que se generaba en el país, ya fuera debido a la recaudación de impuestos o del dinero procedente de América, salía inmediatamente al exterior con el objeto de pagar los intereses de los créditos concedidos por estas grandes familias europeas. El sistema financiero que Carlos V legó a sus sucesores en España fue la parte más dañina de su herencia. (Azuara Fernández, 2015, pág. 15).

La crisis de la agricultura, la ganadería y la industria, y la ruina del comercio por el ingreso al mercado de productos ingleses, holandeses y franceses (entre otros de contrabando) había generado una ineficacia en su desarrollo productivo, por lo que generaba más pérdidas.

La ganadería y agricultura han sido vistas siempre como actividades complementarias lo que ha derivado en más de una ocasión en disputas entre agricultores y ganaderos por el uso de la tierra (...) Esta industria española producía bienes de baja calidad y contaba con procesos de producción todavía muy primitivos y rudimentarios por lo que muchos historiadores de la época se inclinan más por utilizar el término artesanía (Azua Fernández, 2015, pág. 18).

Además, la falta de medios de subsistencia de las condiciones de vida fue generando una situación insoportable de trabajo, por lo que se produjo el abandono progresivo de las zonas internas del País hacia las costas. Consecuentemente, la gente se embarcaba a América en busca de un futuro mejor.

En general, a lo largo de todo el siglo XVII la población decreció hablándose de datos que apuntan a una caída de hasta el 25% de la población (Torrijos, 2010), siendo muchas las causas que explican este decrecimiento y siendo un reflejo más de la gran crisis que tuvo lugar durante todo este periodo (Azua Fernández, 2015, pág. 30).

También, la inflación del siglo XVII y la poca claridad para solucionar los problemas sociales de las autoridades de turno generaron una gran diferenciación social entre ricos. Por lo tanto, hubo una mayor carga aristocrática y una clase pobre aún más empobrecida, lo cual generaba más bandolerismo, vagabundaje y mendicidad.

La inflación del siglo XVII es entendida como el conjunto de medidas tomadas por la corona española que condujeron a un incremento generalizado y sostenido en los precios de los principales bienes de consumo. Estas medidas llevadas a cabo en plena crisis del país incluyeron entre otras muchas la acuñación de monedas de vellón y las alteraciones coactivas de su valor con el objetivo de hacer frente a las necesidades de dinero que padecía la Hacienda Real debido a los constantes conflictos bélicos que llevaban condicionando la economía española desde hacía más de un siglo (Azua Fernández, 2015, pág. 37).

Sin embargo, los problemas del Gobierno español no eran los únicos que se intentaban solucionar, pues América, y específicamente el Perú, también tenían problemas por resolver.

“Sin embargo, a pesar de todas estas crisis españolas, el hombre andino tenía otros problemas como: la aplicación de encomiendas desde setiembre de 1608, el cobro de tributos bajo la responsabilidad de un *kuraca*, la mita colonial que era un beneficio privado y que principalmente provenía de Potosí, los obrajes duros en la ganadería y agricultura, y las obligaciones establecidas para consumir” (Roel, 1970, págs. 71-253).

Por lo tanto, se hacen evidentes los problemas administrativos políticos que atravesaba el Perú durante el virreinato, donde se intentaba superar la aplicación de encomiendas, el cobro de tributos, la mita colonial, los obrajes duros, etc. Finalmente, el hombre andino no era escuchado.

## **1.4.2. ASPECTO RELIGIOSO**

### **PROCESO DE EVANGELIZACIÓN**

La evangelización durante los primeros siglos del Gobierno español en el Perú, se dio de manera paulatina, a medida que llegaban las órdenes religiosas. En el siglo XVI se dan los concilios limenses; en 1551, se tomaron acciones para bautizar a los indígenas, inducir a la población a abandonar las prácticas autóctonas, destruir las huacas y colocar cruces, utilizando materiales evangelizadores. Es así como, en el Cusco de 1650, se profesaba el culto al Señor de los Temblores en Cusco y en Lima al Señor de los Milagros, entre otros.

La educación se impartía en los conventos, parroquias y escuelas misionales donde se enseñaba a leer, escribir y catequizar. La educación intermedia se daba en colegios mayores y de caciques, que hoy se conoce como secundaria; y la superior, que hoy se conoce como universitaria, esta última se impartía en la Universidad Mayor de San Marcos (Roel, 1970, pág. 321).

Es decir, el proceso educativo de la población se encontraba en el marco de los cánones establecidos por la Iglesia, por lo que se infiere que la educación básica, intermedia y superior era de acceso a gente con posibilidades económicas. De ello se desprende que la población se formaba con criterios cristianos.

### **LAS CARTAS Y CONCILIOS**

La Iglesia, para el siglo XVII, había establecido el Regio Vicariato, lo que significaba que el rey tenía la regencia de los poderes en el aspecto social, religioso y militar. Roel V. (1970), utilizando la metodología histórica, comenta:

Por el propio carácter de la sociedad colonial, los altos dignatarios de la Iglesia tenían una situación privilegiada, sus nombramientos provenían del propio rey de España, en virtud al Regio Vicariato y sus fueros no puedan ser hollados por ninguna autoridad civil, incluido el Virrey (Roel, 1970, pág. 321).

Sin embargo, el Perú estaba dirigido por el virrey, y también existía el arzobispado, por lo que había dos poderes, que aprendieron a convivir en un marco de respeto: el poder político y el religioso.

La riqueza de la Iglesia y el inmenso poder espiritual que ejercía, fueron razones adicionales para su encumbramiento. De este modo, el monarca español descansaba en América en dos pilares de poder, ambos emanados de un trono: el poder civil (la administración virreinal) y el poder religioso (dignatarios eclesiásticos); su conveniencia le aconsejaba que un poder y otro estuvieran nítidamente separados, cosa que no podía impedir que, de cuando en cuando los arzobispos asumieran las funciones virreinales (Roel, 1970, pág. 321).

Por lo tanto, se deduce que la Iglesia tenía los ingresos para generar estabilidad de su desarrollo económico. Se hace evidente que la Iglesia obtenía los recursos económicos a partir del usufructo de los terrenos y de los tributos establecidos.

La alta jerarquía eclesial disfrutaba de la renta proveniente de la enorme propiedad de la Iglesia, así como del tributo que todo productor debía aportar; tributo específico al que se denominaba diezmo y que se distribuía de la siguiente manera: un noveno a la caja fiscal, cuatro novenos al arzobispo, y cuatro novenos para la catedral y los canónigos (Roel, 1970, pág. 321).

Entonces, la Iglesia católica prosperó enormemente, lo que generó admiración. Era casi natural que, en las familias limeñas, uno de sus integrantes se dedicara a la vida religiosa, o que las ciudades parasen sus actividades a la hora del *ángelus* al mediodía, así como para rezar el rosario.

Además, existían órdenes religiosas organizados bajo la advocación a un santo. Es así como existían los dominicos, los franciscanos, los mercedarios, los agustinos y los jesuitas.

## **CONCILIO DE TRENTO**

El Concilio de Trento tuvo tres etapas o fases: la primera etapa (1545-1547), que contó con asistencia de autoridades de la Iglesia italiana y española; la segunda etapa (1551-1552), que fue convocada por el papa Julio III y suspendida por el ataque del ejército del emperador Carlos I; y la tercera (1562-1563), que presenció el nombramiento del papa Pío IV, el cual sufrió muchas adversidades. Dicho documento manifiesta recomendaciones dirigidas a la santificación y, consecuentemente, a la renovación del alma, a una espiritualidad sana.

Luego pasa el concilio a explicar la naturaleza y los efectos de la justificación, diciendo que no consiste solamente en la remisión de los pecados, sino también en la santificación y renovación del interior del alma (Lopez de Ayala, 1847, pág. 14).

El Concilio de Trento se concertó en Lima en octubre de 1565 y, en junio de 1566, se leyó, en la catedral de Lima, la carta de convocatoria del concilio provincial (Acosta & Carmona, 1999).

El Concilio de Trento estableció disposiciones con el fin de hacer efectiva la evangelización a través de la reproducción de imágenes, y el Perú, como virreinato, acató las disposiciones. Se establecía que era necesario recurrir a la representación de elementos didácticos como santos, vírgenes, cristos, ángeles entre otros, por lo que la Inquisición, en su afán de evangelización, estableció el control de las imágenes reproducidas.

Es así como Villegas, C. (2010), utilizando una metodología histórica descriptiva y tomando como muestra dos pinturas de artistas del siglo XVII, llega a la siguiente conclusión:

La España del Siglo XVII, se había convertido en la mayor representante de la reforma católica, fruto del Concilio de Trento del siglo anterior. Esto multiplicó el número de iglesias y conventos en las ciudades. Sevilla era la ciudad donde desarrollaron su labor pictórica artistas como Zurbarán y Murillo. Sevilla era la segunda ciudad, después de Madrid, con más instituciones religiosas, y todas ellas coincidían en el deseo de dotar a sus centros de nuevas decoraciones, gracias a programas ambiciosos con un trasfondo alegórico y propagandista (Villegas Candia, 2010, pág. 146).

En función de lo expresado, se hace evidente que el Concilio de Trento estableció la construcción de iglesias y de los demás monumentos religiosos, los cuales estarían dotados de programas decorativos y evangelizadores. En consecuencia, se deduce que el Perú también siguió el mismo lineamiento.

Entre los más importantes temas del proceso de la evangelización, se puede decir que el culto de la misa tiene sus particularidades y desde la antigüedad tiene una forma establecida; por lo tanto, se tenía que respetar su carácter sacro.

Que la misa no debe celebrarse en todas partes en lengua vulgar, y que cada iglesia debe conservar el uso antiguo que ha seguido, y ha sido aprobado por la Santa Iglesia Romana (Lopez de Ayala, 1847, pág. 33).

También se toca el tema del uso de imágenes de santos en los recintos religiosos, pues era uno de los aspectos cuestionados por la Iglesia protestante. La iglesia manifestaba que a las imágenes se les otorgaba un saludo de honor.

Sesión XXV del día 02 de diciembre de 1563 (...) En cuanto a la imagen manda el concilio, que las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos deben tenerse en los altares de los templos y tributárseles el honor debido, no porque en ellas esté alguna divinidad o alguna virtud, sino porque el honor redunde en la cosa que representan (Lopez de Ayala, 1847, pág. 42).

Se hacen evidentes los antecedentes religiosos y los beneficios que obtenían las personas que obraban en función de las recomendaciones de la Iglesia católica que, a través de los obispos, podía establecer las imágenes de culto.

Se instruye y confirma al pueblo recordándoles los artículos de la fe, los beneficios y dones que dios le ha concedido, los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos. (...) Establece que ninguna imagen o reliquia de los santos se ponga en los templos sin la aprobación de los obispos (Lopez de Ayala, 1847, pág. 42).

La población no solamente debía conocer el Concilio, sino informar de este y cultivarlo en todas las regiones establecidas por la religión católica.

Exhorta también a los obispos, y demás personas constituidas en el orden sacerdotal, que concurren a esta ciudad a celebrar el concilio general (Lopez de Ayala, 1847, pág. 22).

Además, la política religiosa ingresó a los círculos familiares, donde se sugería abandonar conversaciones fútiles, y se recomendaba abordar temas de conversación de carácter religioso.

Además de esto, como acontece muchas veces suscitarse en la misma mesa conversaciones inútiles; se lea al tiempo de ella la divina escritura. Instruya también cada uno a sus familiares, y enseñarles que no sean pendencieros, vinosos, desenvueltos, ambiciosos, soberbios, blasfemos, ni dados de deleites (Lopez de Ayala, 1847, pág. 33).

Cabe resaltar que también, dentro del proceso doctrinario, se encontraba la instauración de los sacramentos de la fe; por lo tanto, el bautismo constituía uno de los pilares fundamentales como un medio de ingreso al dogma cristiano y un paso a la salvación. Por ello se instauró la representación del bautizo de Cristo.

Nuestro señor, quien por la excesiva caridad nos amó, siendo nosotros enemigos, nos mereció con su altísima pasión en el árbol de la cruz la justificación y satisfizo por nosotros a dios padre: la instrumental, además de estas, en el sacramento del bautizo, que es el

sacramento de fe, sin la cual ninguno jamás ha logrado la justificación, últimamente la única causa formal es la santidad de Dios (Lopez de Ayala, 1847, pág. 53).

Para los escépticos que dudasen de las palabras, existía una serie de artículos a efectos de tratarlos como excomulgados de la Iglesia católica.

Si alguno dijere, que el agua verdadera y natural no es necesaria para el sacramento del Bautismo, y por este motivo torciere a algún sentido metafórico aquellas palabras de nuestro señor Jesucristo; quien no renaciere del agua y del espíritu santo; sea excomulgado (Lopez de Ayala, 1847, pág. 83), Si alguno dijese que el bautismo es arbitrario, esto es, no preciso para conseguir la salvación; sea excomulgado (Lopez de Ayala, 1847, pág. 84).

Por lo tanto, el bautismo constituyó un instrumento de acercamiento a Dios y a la vez una orden dictada para la sociedad, que todos debían cumplir.

(...) consta evidentemente que el ministro del bautismo no debe ser juez; pues la iglesia no ejerce jurisdicción sobre las personas que no hayan entrado antes en ella por la puerta del Bautismo (Lopez de Ayala, 1847, pág. 138).

Entonces, planteadas las líneas de acción respecto del bautizo de Cristo, por lo que se estableció las responsabilidades de quienes deberían llevar a cabo el bautizo. En ese sentido, se obligaba a las autoridades a instruir a los fieles acerca de la invocación a los santos en términos sugeridos por la iglesia católica.

Manda el concilio a todos los obispos y demás persona que tiene cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas las cosas, sobre la intersección e invocación a los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según costumbre de la iglesia católica y apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la iglesia cristiana y según el consentimiento de los santos padres y de los decretos de los sagrados concilios; enseñando que los santos que reynan juntamente con cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarles humildemente, y recurrir a sus oraciones intersección y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su Hijo. Nuestro señor. (...) Instruyan también a los fieles venerar los santos cuerpos de los santos mártires, y otros que viven en Cristo (Lopez de Ayala, 1847, pág. 329).

Específicamente se mencionaba que los templos debían tener imágenes de Cristo y santos de la iglesia católica, resaltando que a los santos debía rendírseles honor y veneración.

Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios y de otros santos y que se les debe dar correspondiente honor y veneración; no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud

alguna que merezca el culto o que deba pedir alguna cosa o que se haya de poner confianza de las imágenes, como lo hacían en otros tiempos gentiles, que ponían esperanza en los ídolos; sino porque el honor se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas, de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos y veneramos a los santos, cuya semejanza tienen; todo los cuales en lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno con los impugnadores de imágenes (Lopez de Ayala, 1847, pág. 330).

## LOS CONCILIOS LIMENSES

Son documentos concertados entre las autoridades religiosas del Perú. Surgieron en un complejo estructural de convivencia de autoridades políticas, religiosas y de la sociedad en general, donde la mayor predominancia cultural se daba en lo religioso con una estructura de obispos, clero regular (monjes y frailes ordenados), clero secular (diáconos y presbíteros diocesano) y la Inquisición (Deeds, 2016, págs. 293-295).

En ese sentido, se puede manifestar que 05 concilios se dieron en el Perú, y a efectos del presente estudio, es necesario resaltar los tres primeros. El primero (1551-1552), el segundo (1567-1568) y el tercero (1582-1583) los cuales son descritos en una publicación realizada por el historiador eclesiástico Rubén Vargas Ugarte (1951-1954) donde se hace evidente que existía la prioridad de la evangelización en todo el territorio peruano, en ese sentido, se muestra que existieron distintas dificultades como la multitud de idiomas, la dispersión de los naturales, costumbres de la población (idolatrías). Así mismo existía las discusiones de la pertinencia de los naturales a la conformación de la entidad religiosa, la aplicación de los sacramentos, entre otros (Mills, 2016, pág. 341).

La Iglesia, consciente del poder que ejercía, estableció el primer concilio (1551-1552), impulsada por el Arzobispo Fray Jerónimo de Loayza. En este concilio se hacen evidentes las políticas respecto de la evangelización de los naturales; se consideraba a los autóctonos con capacidades reducidas de raciocinio. Como temática principal del primer concilio, se mencionan la idolatría de los naturales, la dispersión de la población, la constitución física y espiritual de la población, la catequización y la evangelización.

Constitución 1º De la orden que se ha de tener en doctrinar a los indios. (...) Porque como los naturales destas partes es gente de poco entendimiento, (...) Por tanto, queriendo proveer en esto, Sansta Synodo apporante, mandamos, so pena de excomuni3n mayor e de cincuenta pesos, a todos los que entienden y entendieren en la doctrina de los indios, en todo nuestro arzobispado e obispados a el sufraganeos (Vargas Ugarte, 1951, pág. 7).

El aparato religioso ingresó en un proceso de instalación en el Perú y, principalmente, se constituyó donde existía la mayor cantidad de personas naturales. Es así como se construyeron monumentos y se implantaron modelos cristianos religiosos en los lugares de adoración de los autóctonos.

Constitución 2° que se hagan iglesias en los pueblos de indios, y el modo que de ha de tener en las que hacer. (...) Y es la razón que haya templos e iglesias donde Dios nuestro señor sea honrado y se celebren los oficios divinos e administren los sacramentos, e los indios concurran a oír la predicación y doctrina: S.S. ap. Mandamos, que los sacerdotes que estuvieren en la doctrina de los naturales en los pueblos de indios (...) se haga una iglesia, conforme a la cantidad de gente que dél, en la cual se administren todos los sacramentos, si no fuere en caso de necesidad (Vargas Ugarte, 1951, pág. 8).

Era considerado ilícito realizar las actividades propias o autóctonas de la región. Como una política de evangelización, se disponía la implantación de elementos simbólicos cristianos, como iglesias, capillas, con el mejor ornato que se pudiese.

Y en los demás pueblos pequeños que no hubiese posibilidad para hacer iglesia, hagan una casa pequeña a manera de hermita, para este efecto, donde pongan un altar adornado con una imagen o imágenes, en la mejor manera que pudieren, (...) a los menos señalen con una cruz, donde se les diga la doctrina y platique las cosas de la fe (Vargas Ugarte, 1951, pág. 8).

Como parte de la política evangelizadora, se planteó que los autóctonos primeramente debían recibir la capacitación y, posteriormente, los demás sacramentos, como el bautizo, la confirmación y el matrimonio. Además, se eliminaron las creencias autóctonas, como la adoración a las entidades andinas.

### 1.4.3. ASPECTO ECONÓMICO

Desde la irrupción de los españoles en el Perú en 1534, se pasó a un proceso de asentamiento español en el espacio geográfico del Estado inca.

El 20 de octubre de 1542, el Rey Carlos I firmó, en Barcelona, la creación de las nuevas leyes, en las cuales se incluía la creación del Virreinato del Perú. Se nombraba como primer virrey a Blasco Núñez de Vela, quien terminó perdiendo autoridad por los enfrentamientos entre los partidarios de Francisco Pizarro y de Diego de Almagro.

Después de cuarenta años de desorden administrativo, lucha de poder y problemas sociales, el Perú encontró un orden relativo con el virrey Toledo quien, entre 1569 y 1581, estableció un orden político y administrativo que rigió por muchos años.

El virrey Francisco de Toledo reconoció un sistema tributario falente, por lo que visitó varios lugares del país e implementó un sistema en el cual se establecía la cantidad de tributo que debía pagarse.

El virrey impulsó el trabajo indígena por medio de la mita, proveyendo la mano de obra a las minas de Potosí. Así, el Perú se convirtió en el primer productor de plata del mundo.

En consecuencia, el Virreinato del Perú, gracias a la producción de las vetas argentíferas de Potosí, mediante la amalgamación con el azogue de Huancavelica, logró tener una imagen de país con riqueza argentífera (Llosa Riquets, 2005, pág. 56).

Por otro lado, el comercio del Perú estaba monopolizado con España. Desde 1561, Sevilla (de España), Veracruz (de México), Callao (del Perú) y Cartagena de Indias (de Panamá) eran los puertos de tránsito por donde se transportaba todo tipo de materiales.

En el siglo XVII, los impuestos a la corona española eran el quinto real, el tributo al indio, la alcabala, el almojarifazgo, la media anata, la derrama y los estancos. Por otro lado, la agricultura y ganadería que llegaron al nuevo continente fueron productos vegetales, animales de granja y aves de corral, por los cuales tenían que pagarse impuestos.

En todo este proceso, la autoridad máxima provenía del rey de España, quien tenía la capacidad de decisión en todo ámbito; asimismo, existía el Consejo de las Indias, que tenía a cargo la política administrativa, judicial y un ejército real.

El virrey era el representante oficial del rey: velaba por impartir la justicia, administraba el tesoro público y salvaguardaba la evangelización de los indígenas; vivía en el centro histórico de Lima.

Los corregimientos fueron gobernados por altos funcionarios nombrados por el Consejo de las Indias, y tenían facultades políticas para establecer el orden administrativo y legal en los pueblos indígenas.

Las intendencias recaudaban los tributos y organizaban mitas.

Los cabildos se encargaban de administrar los tributos, organizar los espectáculos públicos y el aseo de la ciudad.

Se contrató a las antiguas autoridades, como los curacas y los varayocs (dirigentes autóctonos), a efectos de establecer orden en los lugares más remotos.

Los Obrajes fueron centros dedicados a la manufactura de textiles de hilos de lana, algodón y cabuya; la producción no pudo superar lo artesanal, por la expansión del monopolio peninsular (Roel, 1970, págs. 244-248).

#### 1.4.4. ASPECTO ARTÍSTICO

Los reportes de la historia mencionan que el arte de la forma occidental (representación de Cristo, María, ángeles y santos) en el Perú fue instalada primordialmente por Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro.

En pintura tres maestros italianos dan forma al arte de Lima: Mateo Pérez de Alesio, el Jesuita Bernardo Bitti y Angelino Medoro. El primero muere en 1606, Bitti en 1610, y Angelino Medoro retorna a Sevilla en 1620. Tanto Bitti como Medoro dejan discípulos indios y criollos que trabajaban en la Sierra y el altiplano con un arte paulatinamente va abandonando el manierismo imperante para asumir la estética barroca que pronto tomaría rumbos inesperados (Banco de Credito del Peru, 2002, pág. 100).

Sin embargo, también estuvieron otros artistas o dibujantes sin la experticia europea, pero con ciertas afinidades a la representación pictórica. Es así como Solórzano G. (2012), utilizando una metodología descriptiva y tomando como muestra tres pinturas de Bernardo Bitti, plantea a manera de conclusión:

Durante el siglo XVII el tema es ejecutado por los primeros pintores y artistas locales como Felipe Guamán Poma de Ayala, Melchor Pérez Holguín y Diego Cusi Guamán. En estos pioneros de la pintura andina se refleja la asimilación de la iconografía convencional en los sectores mestizos e indígenas de la población y además se observa el inicio de los cambios que iría adquiriendo en manos con menos tradición técnica que las europeas. Con ellos la composición fue modificándose paulatinamente e incorporando nuevos elementos (Solórzano Gonzales, 2012, pág. 105).

En consecuencia, se refleja que los primeros artistas oriundos y dibujantes (como Guaman Poma de Ayala) establecen y configuran el arte desde el punto de vista del hombre andino. En ese sentido presentan obras de arte con características autóctonas.

Navarrete (1997), utilizando el método histórico y tomando como muestras las estampas de Alberto Durero, Cornelis Cort, Goltzius y Sprangle entre otros, manifiesta a manera de conclusión:

En nuestra investigación hemos pretendido, además, conjugar el estudio del empleo de las estampas más recurrentes, con unos bloques teóricos, donde se ha procurado poner de manifiesto lo importante que son los tratadistas teóricos del siglo XVII al XVIII, así como el empleo de esta como medio de concreción iconográfica en línea de recomendación al Concilio de Trento (Navarrete Prieto, 1997, pág. 569).

Es decir que, del siglo XVII al XVIII, el comercio de las estampas se venía ejecutando, de acuerdo a las recomendaciones establecidas por el Concilio de Trento.

Los artistas del siglo XVIII consolidaron la escuela cusqueña y limeña, por lo que, a partir de su proceso de difusión, se consolidó la importancia de las escuelas de arte.

La amplia difusión y máxima aceptación de esta iconografía se da en el siglo XVIII, con el apogeo de los talleres regionales de pintura. La mayor parte de ejemplos pertenecen a este período. Notables diferencias se observan entre los que proceden de Lima y Cusco (Solorzano Gonzales, 2012, pág. 105).

## **ESCUELA CUSQUEÑA**

Las primeras manifestaciones de la Escuela Cusqueña se dieron gracias a las pinturas de Bernardo Bitti. Posteriormente, la responsabilidad de la difusión del arte cusqueño se asentaría en los discípulos y artistas del Cusco, que entendieron la necesidad del arte, por lo que influenciaron con intensidad en la zona sur andina y en otros lugares.

(...) Esta escuela coincide geográficamente con el ámbito del Obispado del Cuzco y preferentemente, las zonas del Cuzco u Collao tierras en las que el manierismo tuvo más larga que en Lima, gracias quizá a esos factores anteriormente expuestos sobre la amplitud de artistas mestizos en indios y gracias también a la presencia de Bernardo Bitti desde 1583, por dejar allí un buen número de seguidores a los que luego se unieron a las discípulos de Medoro que de Lima se trasladaron al Cuzco (Chichizola Debernardi, 1983, pág. 168).

Pero es necesario definir los aspectos que marcaron a la Escuela Cusqueña, de tal modo que podamos ubicarla estilísticamente en un tiempo y espacio. Se toman como base los estilos predecesores (renacentista, barroco y rococó), y se fusionan con diversas manifestaciones de la cultura andina como una forma de resistencia cultural.

Una de las diferencias de la Escuela Cusqueña es que fue pintada en base a estilos diferenciados, renacentistas, manieristas y barrocos; es por ello, que vemos casos de figuras renacentistas con ropaje barroco o rococó. La pintura era realizada por encargo, sin embargo, la reproducción de imágenes provenía de grabados, estampas y libros. La escuela cusqueña no solamente pintó elementos europeos sino elementos autóctonos demostrando un sincretismo religioso. Es importante enfatizar que el arte de la escuela cusqueña, incluye no sólo elementos europeos sino también elementos autóctonos que muestran el sincretismo religioso que aconteció del encuentro de la religión cristiana y de la indígena” (Mujica, 2008, pág. 239).

En consecuencia, en los inicios de la Escuela Cusqueña, se realizan trabajos encargados, usando como fuente las estampas y los grabados. Pese a ello, supo diferenciarse excelentemente de todos los estilos por su peculiaridad y perfeccionismo en sus acabados, que demostraron la magnitud y grandeza de sus antecesores.

## **ESCUELA LIMEÑA**

El surgimiento de la Escuela Limeña se genera en un ambiente donde predominaba la opulencia económica de las distintas autoridades del Perú; la mayoría de la población tenía cierto gusto por las manifestaciones españolas.

Lima, asentada en la costa, con un puerto de fácil comunicación en el exterior y una población mayoritaria de ascendencia Hispana, se mantuvo más atenta a las novedades artísticas de la península, además y no debemos olvidar estos factores, la ciudad era la cabeza y corte del Virreinato, sede de la primera autoridad política de América del Sur. Del Arzobispado primado, Audiencia, Tribunales, etc. (...) Lima era una ciudad rica, tenía, los medios para mantener un nivel artístico de acuerdo con los gustos que se daban en la península (Chichizola Debernardi, 1983, pág. 162).

Por lo tanto, la Escuela Limeña tuvo como fundadores artísticos a los tres artistas italianos, los cuales tenían cierta influencia manierista pero, no obstante, marcaron los nuevos prototipos y gustos de la aristocracia limeña y establecieron nuevos paradigmas artísticos.

No obstante, el periodo primero es el más preciso; Fue en realidad la etapa de predominio en la ciudad sin compartir con ninguna otra modalidad pictórica, gracias al casis monopolio de contratos efectuados por los pintores de la talla de los ya estudiados Bitti, Pérez de Alesio, Morón y Medoro incrementando en sus estilo, por pinturas remitidas desde Sevilla

por los talleres de Alonso Vasquez Pacheco, Güelles, etc. (Chichizola Debernardi, 1983, pág. 163).

En su segundo período, se aprecia un decaimiento de la afluencia de la pintura limeña, tal vez por la ausencia de los maestros o por la menor producción. Existía una preferencia por las pinturas provenientes de España, como las de Pacheco, Zurbarán, entre otros.

En el segundo ciclo, que es más amplio ya no es de exclusivo predominio manierista, han muerto o están ausentes los viejos maestros italianos y sus discípulos no disfrutaron totalmente de la aceptación de los limeños, aunque algunos sean de posibilidades tan elogiadas como las de Fray Pedro Bejarano; se prefieren los contratos hispalenses, que parecen estar más a tono con la riqueza a la Ciudad.(Chichizola Debernardi, 1983, pág. 163).

## **ESCUELA QUITEÑA**

La Escuela Quiteña también se desarrolló de forma paralela a las escuelas de Lima y de Cusco, lógicamente con sus particularidades. También tuvo su ámbito de influencia; Quito tenía sus idealizaciones de estética y de belleza:

Escuela quiteña es como se ha llamado al conjunto de manifestaciones artísticas: arquitectura, pintura y escultura y de artistas que se desarrolló en el territorio de la Real Audiencia de Quito, desde Pasto y Popayán por el norte hasta Piura y Cajamarca por el sur, durante el período colonial que corresponde a la segunda mitad del S. XVI, XVII, XVIII y primer cuarto del S. XIX; es decir el tiempo que duró la dominación española desde los años 1542 hasta 1824 (Estupiñan Ordoñez, 2013, pág. 6).

Podemos mencionar que también la Escuela Quiteña tuvo una expansión paralela con la Escuela Cusqueña. Llegó a ser representativa del continente americano, igual que la Escuela Cusqueña y la Escuela Limeña.

La Escuela Quiteña alcanzó su época de mayor esplendor entre los siglos XVII y XVIII, llegando a adquirir gran prestigio entre las otras colonias americanas e incluso en la corte española de Madrid. Constituyó una gran fuente de producción y desde el punto de vista económico fue una de las actividades más importantes en la Real Audiencia de Quito (Estupiñan Ordoñez, 2013, pág. 6).

La Escuela Quiteña surgió dentro de los pobladores autóctonos de la región, por lo que se puede deducir que estos tenían la capacidad suficiente para asumir los nuevos estándares de belleza y de arte impuestos por los españoles.

La escuela quiteña tiene su asentamiento en Quito, es el conjunto de manifestaciones artísticas y que surge en un período comprendido entre los años 1542 a 1824, donde parece un ramillete de hombres privilegiados llenos de talento y deseosos de aprender de sus nobles y desinteresados maestros (Estupiñan Ordoñez, 2013, pág. 6).

## CAPITULO II

### 2. BASES TEORICAS

Se sustentan los fundamentos teóricos y las variables de estudio, tomando en cuenta que son pocas las investigaciones de carácter cualitativo realizadas a cerca de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista.

#### 2.1. SUSTENTO ICONOGRAFICO

La palabra iconografía, está compuesta por dos vocablos griegos: *eikon* (imagen) y *graphein* (descripción); es decir, se traduce como descripción de la imagen.

Desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre, las representaciones gráficas constituyeron un medio de comunicación. Eran presentadas en muros, esculturas, pinturas y cerámicas, lógicamente dependiendo de la disponibilidad del material, la creatividad y las necesidades comunicacionales.

Por lo tanto, en cuanto al estudio de las imágenes, surgen distintos métodos de estudio de las obras de arte; unos con mucho éxito y otros no, ya sea por la complejidad o por incomprensión. Han sido mejorados, fusionados y enriquecidos mutuamente con el fin de poder apreciar la obra de arte en toda su magnitud.

En ese sentido, Guardia P. (2013), en *La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico, siglos VII al XII* (tesis doctoral de la Universidad de Barcelona, España), utilizando el método iconográfico y tomando como muestra un catálogo iconográfico, menciona en su marco teórico que, en el transcurso de la historia, la palabra *iconografía* fue usada por muchos historiadores, con el fin de interpretar las obras de arte, hasta hacerse muy popular durante el

siglo XX. Por ejemplo, se puede citar a Emile Male, Guy Terrente o Raimondvan Marle. En ese entender, van y vienen propuestas de estudios del arte.

Sin embargo, surge el libro titulado *Studies in Iconology*, de Erwin Panofsky (1932), que llegó a ser uno de los estudios más importantes a efectos de analizar las obras de arte a través de una metodología aceptada por la mayoría de historiadores del arte europeo y americano (Cayuela Bellido, 2013, pág. 35).

En dicha metodología, Panofsky propone explicar el contenido de las imágenes separándolas en tres contenidos para obtener resultados fructíferos; consistente en describir, identificar, clasificar y buscar el origen y la evolución, utilizando una serie de fuentes literarias, religiosas y militares, entre otras.

Por lo tanto, Panofsky (1972) expone el problema de la descripción de los contenidos y de la interpretación integral de las obras de arte. Presenta una metodología en la que pretende explicar el contenido de las imágenes, usando como muestra 171 pinturas del renacimiento, y concluye con ejemplos de la aplicación del método iconográfico, para lo cual propone los estudios de la siguiente manera

### **2.2.1. PRE ICONOGRÁFICO**

Contenido temático natural o primario, subdividido en fáctico y expresivo.

Se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como hechos; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas, así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte (Panofsky, 1972, pág. 4).

Se deduce que el análisis preiconográfico surge a partir de una interpretación básica, que se llama *natural o primaria* de lo que se contempla a simple vista. Manifiesta que se tiene que tratar desde la dimensión fáctica, es decir, sobre los hechos que presentan las pinturas. También se pueden describir los sentimientos y pensamientos que expresa la pintura o la representación.

### 2.2.2. ICONOGRÁFICO

Contenido secundario o convencional.

(...)Al hacerlo así relacionamos los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos, reconocidos, así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “invenzioni”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituyen el campo de la iconografía, en sentido estricto. De hecho, cuando hablamos vagamente de “contenido temático como opuesto a forma” nos referimos principalmente a la esfera del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías(...) (Panofsky, 1972, pág. 4).

Dicho de otra manera, la significación secundaria o convencional consiste en desentrañar los contenidos temáticos de las figuras de una obra de arte. Este nivel corresponde ya a un grado lógico, puesto que, para el análisis, hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes iconográficas y a las literarias. En virtud de estas, se trata de identificar el asunto representado mediante la conexión con las fuentes escritas.

### 2.2.3. ICONOLÓGICO

Significado intrínseco o contenido.

Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y, por lo tanto, esclarecidos a la vez por los métodos compositivos” y por la “significación iconográfica” (...) Media. Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado (...) (Panofsky, 1972, pág. 5).

La idea central de la significación intrínseca o contenido es la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte. Consiste en profundizar el concepto de las ideas que se esconden en los asuntos o temas figurados, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado. Para ello se hace necesaria una amplia investigación de los textos escritos

y del contexto cultural relacionado con la obra de arte. Este nivel supone los casos de complejidad, por lo que el historiador debe proceder con cautela.

### 2.3. LA SERIE DE PINTURAS DE SAN JUAN BAUTISTA

De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982), utilizando una metodología histórica comparativa de la serie de pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián, hace referencia a los grabados que sirvieron como elemento guía para la composición de los doce lunetos del templo.

Hemos encontrado la serie grabada que dio origen a estos cuadros, es un conjunto de diez láminas sobre la vida de San Juan Bautista diseñada por Juan Stradanus y grabada por Cornelis y Felipe Galle. A ellas se atiene Quispe añadiendo dos; la escena del "Bautismo de Cristo" y una de las prédicas. El pintor cuzqueño sigue en lo esencial al grabador, pero introduce, con gran libertad, muchos elementos que no hacen más que marcar los caracteres esenciales de la escuela que se estaba formando y de la que Quispe es el principal representante (De Mesa, J.; Gisbert, T., 1982, pág. 141).

De esto se puede inferir que las pinturas provenían de doce grabados y que Diego Quispe agregó muchos elementos, que consolidaron prontamente los rasgos típicos de la Escuela Cusqueña en el siglo XVIII.

Sin embargo, de acuerdo a la investigación contrastada, se puede determinar que, en realidad, el diseño proviene de once grabados del Taller de Jean Leclerc IV (1560-1633) y uno de Phillipe Thomassín (1562-1622). Aquellos están referenciados parcialmente en los testimonios escritos de la Biblia.

Por otro lado, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982), respecto de la documentación de la serie manifiestan que no se encuentran referencias documentales, pero sí un documento que permite atisbar la culminación de tales pinturas y el cual trata del proceso de la elaboración de unos marcos de madera.

En 1663 se hacen los marcos para varios lienzos, que es de suponer se acaban de terminar. El contrato dice así: "Marcos Quispe y Juan Cusiwallpa contratan con el cura Licenciado Juan de Honor y Bustamante 12 cuadros de cinco varas y cuarta por cinco varas y tercia 4.51 x 4.58". Estos marcos deberían ir "seis a cada banda de la iglesia, partiendo del arco toral hasta las rejas del coro, y conforme la traza o dibujo convenidos. El número, las medidas y la disposición de estos marcos coinciden con los cuadros de la serie de San Juan Bautista que pintó Quispe para la iglesia de San Sebastián. Por esto sabemos que los

cuadros de Quispe estaban listos en 1663, fecha en que se hacen sus marcos. (De Mesa, J.; Gisbert, T., 1982, pág. 145).

También se puede inferir que Hinojosa A. (2017) manifiesta que las pinturas estarían culminadas en 1663, pero no muestra la fuente. Por ello deja en pie la duda de la veracidad de la información:

En 1663 Marcos Quispe y Juan Cusi huallpa contratan con el Cura Juan de Honor y Bustamante 06 marcos de 03 metros, esto marcos deben 3 a cada laso del templo. El número, las medidas y la disposición de estos marcos coinciden con los lienzos de Quispe Tito estaban listo ya en 1663 (Hinojosa, 2017, pág. 77).

Sin embargo, la información materia de estudio es revisada por Calero F. y Fernández M. (2020). Se hizo una transcripción del libro del Archivo Regional de Cusco, donde se evidencia la transcripción exacta del contrato en el cual se refiere al 8 de mayo de 1673. Se concretiza el contrato para la realización de los marcos dorados de los lunetos de las pinturas de Diego Quispe Tito.

El 18 de mayo de 1673 el sacerdote don Juan de Onor y Bustamante regulariza un con contrato con Don Marcos Quispe Capi y Don Juan Cussigualpa (maestro ensambladores) con la asistencia del Capitán Don Felipe de Aller Jara, protector de los naturales de la ciudad de Cuzco y con la participación del interprete Joseph Joaquin. Don Marcos Quispe Capi y Don Juan Cussigualpa en el concierto, en mención, se obligaron a fabricar 12 recuadros para la iglesia de la parroquia de San Sebastián los recuadros debían ser de cinco varas y cuatro varas y tercia. Estos recuadros estarían, distribuidos seis a cada lado del templo, empezando del arco toral de la iglesia hasta las rejas del coro y deben abarcar hasta las rejas del coro y deben abarcar de alto desde la cornisa de los arcos de la capillas hasta el armazón del techo (Calero Flores & Fernandez Palomino, 2020, pág. 145).

De esto se puede deducir, con las pruebas del caso, que el cura Juan de Honor y Bustamante había contratado a los talladores Marcos Quispe y Juan Cusi Huallpa para que realizaran los marcos. De acuerdo a la visita y evaluación de los investigadores, se pudo constatar que la realización de los marcos había culminado.

Los materiales de estudio fueron diseñados a partir de once grabados de Jean Leclerc IV (1560-1633) y uno de Philippe Thomassin (1562-1622), como lo manifiesta la página web especializada en relacionamiento de grabados con pinturas: PESSCA (*Project on the Engraves Sources of Spanish Colonial Art*). Estos guardan una relación de forma e imagen con cambios no tan significativos.



Fig. 14: Grabado “Anunciación del nacimiento de San Juan” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 15: Grabado “Visita de la Virgen María a Santa Isabel” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 16: Grabado “Nacimiento de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 17: Grabado “Familias de Jesús y de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 18: Grabado “San Juan en el desierto” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 19 Grabado “Prédica de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 20: Grabado “Bautizo de Jesús” del Taller de Philippe Thomassin (1562-1622)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 21: Grabado “Ecce Agnus Dei” de Jean Leclerc IV ((1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 22: Grabado “*Prédica de San Juan Bautista a Herodes*” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig.23: Grabado “*Danza de Salomé*” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 24: Grabado “*Muerte de San Juan Bautista*” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)



Fig. 25: Grabado “*Pintura Presentación de San Juan Bautista*” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: Ojeda, (2016)

Por otro lado, para realizar un análisis preciso y exacto de la serie de las doce pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián, tenemos que referirnos a los escritos bíblicos donde se toma como fuente la Biblia. En ese sentido, se analizó desde el enfoque de los cuatro evangelistas del Nuevo Testamento (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), los cuales presentan sus propias manifestaciones acerca del trabajo de San Juan Bautista.

Un águila, a veces con una escribanía en el pico: se trata de un animal que simboliza a San Juan Evangelista (des Graviers & Jacomet, 2003, pág. 14), un buey o un toro es el animal simbólico de San Lucas (des Graviers & Jacomet, 2003, pág. 16); un león con alas es el símbolo de San Marcos, el evangelista (des Graviers & Jacomet, 2003, pág. 17) y San Mateo es representado sosteniendo un libro y es acompañado de un ángel, puesto que había redactado su evangelio bajo la inspiración de un ángel (des Graviers & Jacomet, 2003, pág. 84).

Entonces, se puede aseverar que los cuatro evangelios fueron hechos en la segunda mitad del siglo primero. Fueron seleccionados por la Iglesia católica como los medios oficiales de la Palabra de Jesucristo. En ese sentido, se menciona:

Es casi seguro que los evangelios de Lucas y Marcos se publicaron en los años 62-66 inmediatamente antes de la ruina de la nación Judía anunciada por Jesús, El de Mateo es poco posterior: en los años 80. El de Juan, el más tardío, fue publicado después de la muerte de su autor, en los años 95 al 100 (Ricciardi & Hurault, 1982, pág. 1).

Muchas veces se pone en cuestión la autoría del evangelio de Mateo, porque el idioma natal fue el hebreo y parece haber sido fuente de otro libro principal por el paralelismo textual.

Este evangelio se llama “según Mateo” pero muy posiblemente no fue escrito por él. Mateo escribió en hebreo, un primer texto se ha perdido, pero que debía parecerse, al actual evangelio de San Marcos (Ricciardi & Hurault, 1982, pág. 4).

Parece ser que el libro de Lucas fue prestado a un creyente, quien otorgó unas copias de libros para su posterior difusión. Estos fueron revisados por Lucas, lo que da fe de la idoneidad del documento.

Lucas dedica su libro a Teófilo, a lo mejor este era un cristiano de situación acomodada y, según la costumbre de esa época, lucas le da el manuscrito para que Teófilo lo haga copiar en varios ejemplares a sus expensas, para el uso de las comunidades cristianas (Ricciardi & Hurault, 1982, pág. 112).

El evangelio de Marcos surgió en un tiempo en que empezaban a proliferar versiones variadas de la vida de Jesús. Marcos, como discípulo de Pedro y de Juan, escribe los testimonios basados en las expresiones de sus maestros.

Sin embargo, en varios lugares se pusieron por escrito discursos, parábolas y hechos de Jesús. Marcos que estuvo al lado de Pedro y Pablo en Roma, redactó el evangelio a partir de tales ensayos, añadiendo muchos detalles que supo Pedro (des Graviers & Jacomet, 2003, pág. 64).

Al parecer, Juan, el más joven, escribió sus relatos, pero los guardó por mucho tiempo; fue en sus últimos años de vida cuando salió a la luz su evangelio.

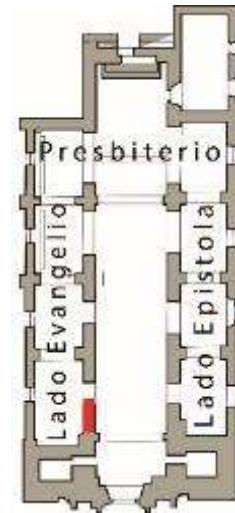
Parece ser que lo más importante de su evangelio lo tenía escrito pocos años después de la partida de Jesús: era como una presentación muy original, de la persona de Cristo. Pero lo guardó años y años sin publicarla y a petición de sus discípulos, completó ese ensayo, tanto para armonizarlo con los tres primeros evangelios, como para transmitirnos algunos recuerdos personales (des Graviers & Jacomet, 2003, pág. 176).

La Biblia otorga validez a los testimonios de los cuatro evangelistas, los cuales sirvieron como punto de partida o referencia de la Vida de San Juan Bautista, pues los demás libros contemporáneos son apócrifos y de dudable procedencia.

### 2.3.1. ANUNCIACIÓN DEL NACIMIENTO DE SAN JUAN

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Anunciación del Nacimiento de San Juan</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro evangelio



▲ Fig.26: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig.27: Pintura  
*“Anunciación del nacimiento de San Juan”*  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

La presencia de San Juan Bautista en la Biblia es justificada como un prelude a la obra de Jesús. El Antiguo Testamento menciona que la venida de San Juan Bautista al mundo terrenal estaba anunciada por los profetas; es así como, en el libro de Malaquías, leemos: «He aquí que yo enviaré a Elías el profeta antes que venga el día de Yahvé, grande y terrible». (Ml 4, 5)

Se sustenta la presencia de San Juan Bautista sobre la base de los testimonios de los antiguos profetas. Lógicamente, entender el tema de la aparición de personas nuevamente en el entorno social requeriría conocimientos de reencarnación. En caso contrario, no se podría comprender el mensaje expresado por Jesús o por los profetas.

En ese sentido, los cuatro evangelistas mencionan a San Juan Bautista como el anunciador, o el bautista de Jesús.

Como está escrito en el profeta Isaías: «He aquí que envío delante de ti mi mensajero, que preparará tu camino. Voz de quien grita en el desierto: Preparad el camino del Señor, enderezad sus senderos (Mc 1, 2-3).

De esto se confirma que la presencia de San Juan Bautista estaba presagiada desde los anuncios de Isaías, en que se manifestaba que la persona a quien se aludía por los profetas en el antiguo testamento era San Juan Bautista.

Para contextualizarnos en los comentarios del evangelio de San Lucas (conocedor de las múltiples versiones que venían dándose en los primeros años del cristianismo), se ofrece una diegesis de los hechos de la vida de San Juan Bautista con relación a Jesús, de manera clara y dinámica.

Lucas, ha seleccionado unos episodios de la infancia de Juan Bautista y de Jesús de Nazaret antes de iniciar el relato de la proclamación de la Buena Noticia. Estos episodios se conservaban en las comunidades cristianas como un tesoro inestimable. El evangelista remite varias veces a la fuente de donde ha tomado estos recuerdos. Por ejemplo, sobre los referentes a Juan Bautista dice: «Todos cuantos lo oían quedaban impresionados y se decían: “¿Quién será este niño?”» (García, 2012, pág. 41).

Sin embargo, los otros tres evangelistas no mencionan detalles de la vida de San Juan Bautista hasta el momento del bautizo de Cristo. Los comentarios del evangelio de Mateo mencionan:

Mateo presenta a Juan como un predicador cristiano que proclama el mismo mensaje que un poco más adelante anunciará Jesús después de la resurrección, la Iglesia. Ahora se dirige al lector en estilo directo (nótese el uso del presente de indicativo), invitándole a la conversión ante la llegada del Reino de los Cielos (Rodríguez Carmona, 2006b, pág. 50).

En consecuencia, de acuerdo a la crítica de los evangelios de Mateo, se menciona a San Juan Bautista como predicador *kerigma*, por lo que quedan las acciones de Juan Bautista como manifestaciones cumplidas de las profecías del Antiguo Testamento. En la misma línea, la crítica al evangelio de Marcos presenta a Juan Bautista como la primera instancia de acercamiento a Jesucristo.

El comienzo del cumplimiento de la promesa “Evangelio” empieza cronológicamente a cumplirse con la obra de Juan Bautista, que tiene, además, carácter de primer presupuesto para acogerlo: aceptar el mensaje de Juan Bautista, que se convierte así en precursor de Jesús en todos los tiempos. Este mensaje básicamente es doble: esperanza en Dios fiel, que cumple sus promesas, y conversión, pues sólo una persona que espera y se convierte puede aceptar a Jesús como Mesías e Hijo de Dios (Rodríguez Carmona, 2006a, pág. 26).

Asimismo, los comentarios al evangelio de Juan resaltan que, Juan es el presentador del Señor y luego continúa con un argumento de la vivencia de los hechos y certeza de las realidades que vivió.

Juan Bautista en su presentación del Señor (1:19-34) [*sic*] se hace eco de esos mismos sentimientos y se esfuerza en resumir su experiencia de esta gloria deslumbrante en una frase de hondo sentido: «Y yo le he visto (hemos contemplado) y doy testimonio de que ése es el Elegido de Dios» (1:34) [*sic*] (Castro Sánchez, 2008, pág. 49).

De esto se infiere que los cuatro evangelistas dan fe de la existencia de San Juan Bautista, pero desde distintos enfoques. Sin embargo, se puede decir que la mejor fuente de la vida de San Juan Bautista en la Biblia es San Lucas.

Hubo en los días de Herodes, rey de Judea, un sacerdote, llamado Zacarías, del grupo de Abías, casado con una mujer descendiente de Aarón, que se llamaba Isabel; los dos eran justos ante Dios, y caminaban sin tacha en todos los mandamientos y preceptos del Señor. No tenían hijos, porque Isabel era estéril, y los dos de avanzada edad. Sucedió que, mientras oficiaba delante de Dios, en el turno de su grupo, le tocó en suerte, según el uso del servicio sacerdotal, entrar en el Santuario del Señor para quemar el incienso. Toda la multitud del pueblo estaba fuera en oración, a la hora del incienso. Se le apareció el Ángel del Señor, de pie, a la derecha del altar del incienso. Al verle Zacarías, se turbó, y el temor se apoderó de él.

El ángel le dijo: «No temas, Zacarías, porque tu petición ha sido escuchada; Isabel, tu mujer, te dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Juan; será para ti gozo y alegría, y muchos se gozarán en su nacimiento, porque será grande ante el Señor; no beberá vino ni licor; estará lleno de Espíritu Santo ya desde el seno de su madre, y a muchos de los hijos de Israel, les convertirá al Señor su Dios, e irá delante de él con el espíritu y el poder de Elías, para hacer volver los corazones de los padres a los hijos, y a los rebeldes a la prudencia de los justos, para preparar al Señor un pueblo bien dispuesto.»

Zacarías dijo al ángel: «¿En qué lo conoceré? Porque yo soy viejo y mi mujer avanzada en edad.» El ángel le respondió: «Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios, y he sido enviado para hablarte y anunciarte esta buena nueva. Mira, te vas a quedar mudo y no podrás hablar hasta el día en que sucedan estas cosas, porque no diste crédito a mis palabras, las cuales se cumplirán a su tiempo.»

El pueblo estaba esperando a Zacarías y se extrañaban de su demora en el Santuario. Cuando salió, no podía hablarles, y comprendieron que había tenido una visión en el Santuario; les hablaba por señas, y permaneció mudo. Y sucedió que cuando se cumplieron los días de su servicio, se fue a su casa. (Lc 1, 5-23).

De esto se puede apreciar que San Lucas resalta las virtudes de los padres, resaltando a Zacarías en medio de una población expectante. Se relata la aparición del ángel a Zacarías, a quien se le informa la paternidad de un hijo al que lo llamará *Juan*. Asimismo, se le informa de la grandeza de su hijo y se lo deja mudo por la desconfianza que había tenido respecto de la anunciación del ángel Gabriel.

También, se hacen evidentes los nombres de los padres de San Juan Bautista (*Zacarías e Isabel*). Dichas personas tenían cualidades virtuosas en función a los mandamientos establecidos por Dios. Por lo tanto, surge la existencia mental social religiosa de los padres de San Juan Bautista, lo cual fue usado por muchos artistas en distintas representaciones.

Pero, en este contexto, San Lucas nos otorga algunas aclaraciones sobre quién es Zacarías para que pueda recibir la visita de un ángel, por lo que se contextualiza a Zacarías como sacerdote del grupo de los levitas.

La condición sacerdotal de Zacarías obliga a Lc a encajarlo en la distribución de todo el grupo levítico reorganizado por Nehemías después del destierro babilónico. Los levitas estaban distribuidos en 24 grupos de unos 700 miembros, que se sorteaban los turnos del servicio en el templo durante una semana (García, 2012, pág. 47).

Continuando con la descripción de las facultades que tenía Zacarías, se indica que estaba casado con Isabel descendiente de Aarón, de lo que se infiere que tenían derechos en la línea sacerdotal judía.

La presentación de Zacarías se completa con unos rasgos de su condición social, su religiosidad y su problema. Estaba casado con Isabel, descendiente de Aarón, el primer sacerdote colaborador de Moisés y cabeza de la genealogía de los levitas. La pareja Zacarías e Isabel están dentro de la línea sacerdotal judía (García, 2012, pág. 47).

En la escena descrita por Lucas, se puede apreciar al ángel Gabriel actuando como mensajero, pues la manifestación del Santo de los Santos está limitada. Por eso, a partir del Nuevo Testamento, las manifestaciones de Dios serán a través de ángeles o, propiamente, de Jesús.

(..) Este oficio consistía en renovar las brasas y los perfumes en el altar del incienso que se hallaba ante el Santo de los Santos, ver (Ex 30:6-8 ver Ex 30:6-8) [sic] Es, pues, un marco adecuado de la experiencia de la divinidad. Recordemos el que describe Isaías de su experiencia de Yahvé (Is 6:1-6) [sic]. Lc narra a continuación la experiencia de la divinidad. Ahora, en el NT[sic] no es Yahvé quien se deja ver, sino su representante, un “ángel” (angelos, “mensajero”) quien como tal le trae el mensaje. Precisa incluso el lugar donde está situado este mensajero divino (García, 2012, pág. 47).

Por esto queda esclarecido que el mensaje de la escena se centra en la aceptación interna de la petición de Zacarías y, en segundo lugar, en el anuncio de una nueva realidad en cuanto a que su mujer le dará un hijo al que lo llamará *Juan*, lo que será posible con la colaboración del Espíritu Santo. Así, pues, el ángel Gabriel es el representante de Dios en la Tierra a efectos del mensaje divino.

(...) es una ratificación de la veracidad del mensaje que viene de Yahvé a través de su mensajero. Éste tiene nombre, Gabriel (“fuerza de Dios”). Dentro de la angelología judía ocupa un puesto de honor en el servicio a Yahvé: es uno de los ángeles de la presencia. (García, 2012, pág. 50).

Respecto a las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Anunciación del Nacimiento de San Juan*, Hinojosa, A. (2017), utilizando una metodología descriptiva y tomando como muestra las obras de la serie en mención, establece unas comparaciones entre los grabados y las fotografías, haciendo una referencia a un pasaje de la Biblia:

En tiempos de Herodes, vivía el Sacerdote Zacarías con su mujer llamada Isabel descendiente de Aarón, pero no tenían hijos, Isabel estaba estéril; y ambos de edad avanzada. Un día en que Zacarías ejercía la labor sacerdotal delante de Dios, le tocó la suerte, entrar al santuario del Señor para quemar el incienso. Mientras ofrecía incienso al Señor se le apareció el ángel Gabriel, Zacarías quedó perplejo, Gabriel dijo: “No temas, Zacarías; tu súplica ha sido escuchada. Isabel te dará un hijo al que llamarás Juan, precederá al Señor con el espíritu y el poder de Elías, Zacarías le dijo al ángel: ¿Cómo puedo estar seguro de esto? [sic] Porque yo soy un anciano y mi esposa es de edad avanzada? [sic], El ángel le respondió: Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios, y he sido enviado a hablarte y anunciarte la buena noticia (Hinojosa, 2017, pág. 78).

Por lo tanto, Hinojosa A. (2017) se limita a relatar en el tiempo a los personajes en función de las escrituras de la Biblia, sin prestar demasiada atención a los hechos representados en las pinturas en comparación con la Biblia.

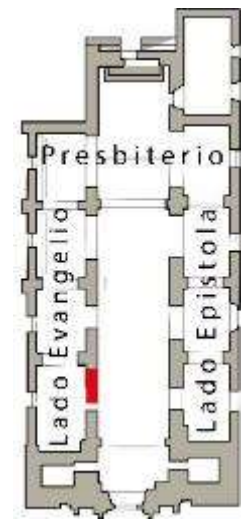
Asimismo, el tema de la pintura es tratado sutilmente por Benavente T. (1995), quien lo menciona como parte de la colección de San Juan Bautista: «*La Anunciación de Zacarías y la visita de Santa Isabel*, díptico-enjuta del maestro Diego Quispe Tito, Templo Parroquial de San Sebastián». Se pone en duda la correcta aplicación del título *Anunciación de Zacarías*, por lo que muy posiblemente sea un error tipográfico del autor.

Por otro lado, Gisbert, T. y De Mesa, J. (1982) hacen referencia al lienzo, pero pasando muchos detalles por alto, como las vestimentas, el escenario, etc. Esto también es retomado por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

### 2.3.2. VISITA DE LA VIRGEN MARÍA A SANTA ISABEL

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Visita de la Virgen María a Santa Isabel</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central, muro evangelio



▲ Fig.28: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 29: Pintura “*Visita de la Virgen María a Santa Isabel*”  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

La pintura hace referencia a la visita de la Virgen María a su prima Isabel, lo cual está basado principalmente en el evangelio de Lucas. En este sentido, se está anunciando la futura maternidad de las mujeres, e implícitamente se está aceptando la cercanía de edad tanto del anunciador como de Jesús.

Por esos días, María partió apresuradamente a una ciudad ubicada en los cerros de Judá. Entro en la casa de Zacarías y saludó a Isabel. Al oír Isabel su saludo, el niño dio saltos en su vientre. Isabel se llenó del espíritu santo y exclamó en alta voz, Bendita eres entre todas las mujeres y bendito sea el fruto de tu vientre. ¿Cómo he merecido yo que venga a mí la madre de mi Señor? Apenas llegó tu saludo a mis oídos, el niño saltó de alegría en mis entrañas. Dichosa por haber creído que de cualquier manera se cumplirán las promesas del Señor (Lc 1, 39-45).

Dicho momento también fue tan incólume que fue motivo para que se hiciese de manifiesto al realizar una de las oraciones más incólumes del cristianismo.

Y dijo María: «Engrandece mi alma al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada, porque ha hecho en mi favor maravillas el Poderoso, Santo es su nombre y su misericordia alcanza de generación en generación a los que le temen. Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los que son soberbios en su propio corazón. Derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes. A los hambrientos colmó de bienes y despidió a los ricos sin nada. Acogió a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia como había anunciado a nuestros padres en favor de Abraham y de su linaje por los siglos.» (Lc 1, 47-55).

En consecuencia, la frase se convertiría en oración y, en los años venideros, se conocería como el *Magnificat*, el cual proviene principalmente de los salmos del Antiguo Testamento.

Dentro de esta distribución Lc ha insertado tres cánticos; uno en boca de María, el “Magnificat”, [sic] otro en la de Zacarías, el “Benedictus”, y el tercero en la del anciano Simeón. Los tres están contruidos con unas frases tomadas de distintos salmos (García, 2012, pág. 47).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Visita de la Virgen María a Santa Isabel*, se cuenta con poco aporte investigativo. Sin embargo, podemos mencionar a Hinojosa, A. (2017), quien relata, a manera de sustento, el pasaje, sin realizar las comparaciones de las pinturas o grabados con los hechos manifestados en la Biblia.

Escena evangélica que corresponde a la visita de la Virgen María a su prima Isabel, cuando ambas estaban embarazadas. Este evento expresa la palabra que Isabel dijo: “Ave María”. Oración mariana del catolicismo, y la respuesta de María fue a modo de cantico, conocida como el “Magnificat” [sic]. Luego de la anunciación, María fue al pueblo de Judá y entro a casa de Zacarías y saludo a Isabel. Isabel al oír el saludo de María, salto de gozo Juan en su vientre, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; y exclamando con gran voz, dijo Bendita seas tú entre todas las mujeres y bendito sea el fruto de tu vientre (Hinojosa, 2017, pág. 78).

En dicho comentario, Hinojosa A. (2017) hace evidente que la palabra de Santa Isabel llega a ser un legado para la oración del *Ave María*, que se llamaría *Magnificat*. Asimismo, el autor hace referencia a los hechos comparativos de la lectura con respecto a los testimonios ofrecidos en la Biblia, pues en la pintura se presentan más personajes que los del grabado y los de la Biblia.

El tema también es tratado por Benavente T. (1995), quien lo menciona como parte de la colección de San Juan Bautista: «*La anunciación de Zacarías y La visita de Santa Isabel*, díptico-enjuta del maestro Diego Quispe Tito (templo parroquial de San Sebastián)» (Benavente T. , 1995, pág. 47). De lo que se pone en duda es si realmente fue la visita de Isabel cuando los relatos de la Biblia cuentan bien que fue la Virgen María quien visitó a Isabel.

Por otro lado, De Mesa, J. y Gisbert T. (1982) se limitan a mencionarlo en un listado general: «Las escenas que componen el conjunto son las siguientes [...]. *La visita de la Virgen a Isabel*». De esto se desprende que la escena no fue analizada en cuanto a la composición de personajes o de otros criterios (De Mesa, J.; Gisbert, T., 1982, pág. 146). Esto es retomado por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

Por lo tanto, se infiere que no se cuenta con estudios de un análisis iconográfico desde la formalidad académica, ni mucho menos un análisis iconológico desde la óptica de Panofsky.

### 2.3.3. NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Nacimiento de San Juan Bautista</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro evangelio



▲ Fig. 30: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 31: Pintura  
*“Nacimiento de San Juan Bautista”*  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

La pintura se refiere al nacimiento de San Juan Bautista porque contiene parte de la escena presentada por San Lucas Evangelista en un pasaje de la Biblia, en el que se menciona que el evento llegó a ser de importancia vital para la comunidad en que vivía:

Se le cumplió a Isabel el tiempo de dar a luz, y tuvo un hijo. Oyeron sus vecinos y parientes que el Señor le había hecho gran misericordia, y se congratulaban con ella. Y sucedió que al octavo día fueron a circuncidar al niño, y querían ponerle el nombre de su padre, Zacarías, pero su madre, tomando la palabra, dijo: «No; se ha de llamar Juan.» Le decían: «No hay nadie en tu parentela que tenga ese nombre.» Y preguntaban por señas a su padre cómo quería que se le llamase. El pidió una tablilla y escribió: «Juan es su nombre» Y todos quedaron admirados. Y al punto se abrió su boca y su lengua, y hablaba bendiciendo a Dios. (Lc 1, 57-64).

En la descripción de lo sucedido, se hace evidente que la población tenía conocimiento de los hechos de la Anunciación; por tanto, la felicitaban a Santa Isabel. Cuando llegó el día de nacimiento de Juan, se puso en claro, tanto por el padre como por la madre, que el nombre del recién nacido sería Juan, a pesar de la no referencia de sus antecesores familiares.

Zacarías, su padre, quedó lleno de Espíritu Santo, y profetizó diciendo: «Bendito el Señor Dios de Israel porque ha visitado y redimido a su pueblo. y nos ha suscitado una fuerza salvadora en la casa de David, su siervo, como había prometido desde tiempos antiguos, por boca de sus santos profetas, que nos salvaría de nuestros enemigos y de las manos de todos los que nos odiaban haciendo misericordia a nuestros padres y recordando su santa alianza y el juramento que juró a Abraham nuestro padre, de concedernos que, libres de manos enemigas, podamos servirle sin temor en santidad y justicia delante de él todos nuestros días. Y tú, niño, serás llamado profeta del Altísimo, pues irás delante del Señor para preparar sus caminos y dar a su pueblo conocimiento de salvación por el perdón de sus pecados, por las entrañas de misericordia de nuestro Dios, que harán que nos visite una Luz de la altura, a fin de iluminar a los que habitan en tinieblas y sombras de muerte y guiar nuestros pasos por el camino de la paz.» (Lc 1, 67-79).

En consecuencia, con el testimonio de agradecimiento de Zacarías, se estableció la oración del *Benedictus* en el ámbito de la religión católica. Por lo tanto, los eventos constituyen puntos de referencia de vital importancia. Se insertaron, en el cristianismo, tres cánticos; uno en boca de María: el *Magnificat*; otro, en la de Zacarías: el *Benedictus*; y el tercero en la del anciano Simeón (García, 2012, pág. 42). Los hechos serían un motivo de orgullo de Zacarías, pues son un instrumento de manifestación de la divinidad.

A la familia, representada por el padre, la llenará de gozo. Al pueblo de Yahvé lo inundará de alegría y al mismo tiempo lo exhortará a convertirse, es decir, a descubrir el plan mesiánico mediante su predicación. Es una anticipación del objetivo del nacimiento de este niño: completar la trayectoria del pueblo de Yahvé con la colaboración del Espíritu Santo y la orientación profética de Elías (García, 2012, pág. 49).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Nacimiento de San Juan Bautista* (De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982) realizan un análisis descriptivo, haciendo una comparación con los grabados. Además, se menciona que Quispe agrega ángeles y una escena urbana cusqueña.

Quispe pone en el "Nacimiento de San Juan Bautista" serviciales angelitos, que no figuran en el grabado original. Así mismo el jardín que se veía a través de la ventana se ha convertido en una escena urbana, Parece que en este trozo Quispe copia una arcada y una calle del Cuzco (De Mesa, J.; Gisbert, T., 1982, pág. 146).

Por lo tanto, se puede inferir que los estudiosos hacen evidente que Diego Quispe agregó ángeles y cambió de escenas de fondo. De esta manera, se van tentando y pergeñando los rasgos artísticos del pintor. Dicha descripción es redactada por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

También existen otros estudios. Por ejemplo, se puede mencionar a Hinojosa, A. (2017), el cual menciona, acerca de la pintura del *Nacimiento de San Juan Bautista*:

Diego en el nacimiento de San Juan Bautista pinta como de estilo propio angelitos que no hay en el grabado de Cornelio[sic] y Felipe Galle, del cual copió esta alegoría, El jardín del grabado que se ve en la ventana, fue modificado por Diego por unos portales de las calles del Cusco colonial (Hinojosa, 2017, pág. 80).

Es decir que Hinojosa A. (2017) también remarca que Diego Quispe agrega angelitos; sugiere que el hecho de pintar ángeles estaría marcando un estilo propio del artista. Asimismo, asume que los portales habrían sido copiados de las calles del Cusco, sin ningún sustento, tal vez basándose en los testimonios de Mesa J. y de Gisbert, T. (1982), pues las portadas no eran típicas del Cusco. Existían en las principales ciudades del virreinato, tanto en América como en España y, definitivamente, en muchos grabados que circulaban en ese tiempo.

### 2.3.4. FAMILIA DE JESÚS Y DE SAN JUAN

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Familia de Jesús y de San Juan</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro evangelio



▲ Fig. 32: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 33: Pintura  
“Familias de Jesús y de San Juan Bautista”  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

Dados los hechos que expresa la Biblia acerca de la cercanía familiar entre la Virgen María y Santa Isabel, se infiere la relación de amistad de la Virgen María quien, embarazada, visita a su prima Santa Isabel. Entonces, los recién nacidos solamente tendrían meses de diferencia de edad; por lo tanto, se conocerían físicamente San Juan y Jesús, pues eran familiares:

En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; (Lc 1:39-10)

En cuanto a su niñez, vivió esta etapa en las regiones montañosas de Judá y creció en el desierto: «El niño crecía y su espíritu se fortalecía; vivió en los desiertos hasta el día de su manifestación a Israel» (Lc 1, 80). Se tiene que tomar necesariamente como fuente el evangelio de Lucas para tales fines.

Tenemos que admitir alguna base histórica de los hechos narrados por Lc y relacionados con la infancia de Juan o de Jesús. El evangelista previene en el prólogo que cuanto escribe lo ha investigado diligentemente desde los orígenes. Además, se refiere a algunos testigos oculares de los hechos: «Los vecinos de Isabel... se congratulaban con ella... y en toda la montaña de Judea se comentaba lo sucedido» (García, 2012, pág. 43).

Sin embargo, la Biblia no habla específicamente del encuentro de la familia de Jesús y de San Juan Bautista, por lo que la representación queda libre a la inspiración de cada artista. En ese entender surgen múltiples representaciones inspiradas en los grabados que circulaban durante los siglos XVI y XVII.

¿Por qué Lc emplea este género literario para narrar las infancias de Juan y de Jesús? Pienso que lo ha elegido porque le ha parecido adecuado para presentar a estos dos niños como iniciadores del nuevo pueblo de Dios que no rompe con el antiguo pueblo, sino que es una continuación. El género literario es un empalme formal entre los dos testamentos. (García, 2012, pág. 43)

En consecuencia, en el transcurso de la historia surge la idea de que ambos personajes se visitarían durante el transcurso de su niñez y juventud. Es así como se pueden citar, por ejemplo, las pinturas *Virgen y el sueño de Cristo niño*, de Piero Di Lorenzo (1462-1522); *Madona del Prado*, de Rafael de Sanzio (1438-1516); o *Virgen con niño y el joven San Juan*, de Cosimo di Lorenzo Rosinelli (1439-1507), donde existe una relación hipotética de ambos infantes.

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *La familia de Jesús y San Juan*, De Mesa y J. Gisbert, T. (1982) manifiestan que hay elementos agregados como el rompimiento de gloria, integrado por ángeles, rosales y otros, pero sin realizar el análisis comparativo de los testimonios expresados en la Biblia. Dicha descripción también es redactada por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

En el cuadro de "Las Familias de Jesús y San Juan" ha añadido muchos elementos: un rompimiento de gloria en el que aparecen varios ángeles y querubines; un hermoso "ángel adolescente" que observa el coloquio: Los rosales junto a la ventana con flores estereotipadas y simétricas, una fuente y varios pájaros, elementos todos que se deben a la propia musa del pintor (De Mesa & Gisbert, 1982, pág.146).

Asimismo, Hinojosa A. (2017), utilizando una metodología descriptiva y tomando como muestra las obras de arte del templo de San Sebastián, menciona:

En la Familia de Jesús y San Juan, ha añadido también angelitos como elementos clásicos en el rompimiento de gloria en la que se ven serafines y querubines, reproduce también flores, aves, fuentes de agua [sic] paisajes y otros elementos andinos como parte de su idiosincrasia (Hinojosa, 2017, pág. 80).

En consecuencia, Hinojosa A. (2017) también reconoce los agregados artísticos, atribuyendo que es parte de la idiosincrasia, por lo que se puede dar fe de que se vienen reconociendo los testimonios artísticos diferenciales de la obra del artista, pero de igual manera no se explica la composición de los personajes y no se manifiestan escritos de tales hechos.

También se pueden mencionar otros autores como Benavente, T. (1995): «*Nacimiento de San Juan Bautista y la infancia de San Juan Bautista*, díptico—enjuta del maestro Diego Quispe Tito, Templo Parroquial de San Sebastián», donde se aprecia que no realiza el análisis técnico correspondiente.

### 2.3.5. SAN JUAN EN EL DESIERTO

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>San Juan en el desierto</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro evangelio



▲ Fig. 34: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 35: Pintura: “San Juan en el desierto”  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

Está basado en un pasaje de la Biblia, en el cual se hace evidente que Juan crecía en el desierto, y llegó un momento en el que la divinidad se dirigió al Bautista, como para empezar a cumplir la misión para la cual había sido creado.

El niño crecía y su espíritu se fortalecía; vivió en los desiertos hasta el día de su manifestación a Israel. (Lc 1, 80) (...) En el pontificado de Anás y Caifás, fue dirigida la palabra de Dios a Juan, hijo de Zacarías, en el desierto (Lc 3, 2).

Tenía Juan su vestido hecho de pelos de camello, con un cinturón de cuero a sus lomos, y su comida eran langostas y miel silvestre. Acudía entonces a él Jerusalén, toda Judea y toda la región del Jordán (Mt 3, 4-5).

Juan llevaba un vestido de piel de camello; y se alimentaba de langostas y miel silvestre. (Mc 1, 6).

En ese entender, los comentarios al libro de Lucas hacen evidente que Juan Bautista estaría viviendo en el desierto, tal vez saliendo del fruto de una escuela de sabiduría, pero siempre estaría en un entorno del desierto, por lo que las representaciones pictóricas deberían presentarlo en esos límites, como sugieren los comentarios a la Biblia.

Se añade otra noticia sobre el hábitat del muchacho en lugares inhóspitos o desiertos. El dato nos puede extrañar si lo aplicamos al sujeto de toda la frase: el niño. Hay quienes opinan que, por pertenecer Zacarías a una familia levítica, el niño recibía educación en el monasterio del Qumrán, que está en zona de desierto. Creo que es mejor mantenerse en el nivel redaccional e interpretar el dato como un empalme con el inicio de la presentación pública de Juan “en el desierto” (García, 2012, pág. 76).

Entonces, a partir de los comentarios de la Biblia, también queda establecido que Juan Bautista es la persona de la que muchas veces se habla, pues una de las características principales del anunciador debía ser una persona nativa del desierto.

En este momento de la historia el Bautista recibe la palabra de Dios. Expresión típica de la vocación profética que ya se lee repetidas veces en Jeremías. El nuevo profeta Juan Bautista está identificado: es el hijo de Zacarías (Jr. 1,4; etc.). Está localizado: en el desierto. Empalma literariamente con los datos que Lc nos ha dado en los capítulos precedentes (García, 2012, pág. 112).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *San Juan en el desierto*, se manifiesta que presenta una riqueza artística que pudo haber sido materia de un análisis mucho más complejo. Pero los investigadores De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982), se limitaron a realizar la mención de la pintura. Esto es replicado por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

Sin embargo, Hinojosa, A. (2007) realiza una descripción de los hechos basados en la representación pictórica como los ángeles y el estandarte y el cordero de San Juan; asimismo, se resalta la utilización del rojo bermellón en las vestimentas.

en[sic] el grabado, San Juan Bautista niño aparece en el desierto acompañado de cuatro ángeles, quien se encuentran sus[sic] lados[sic], porta un estandarte con la inscripción anunciada[sic] de Cristo “Ecce Agnus Dei” (Este es el cordero de Dios), el cordero que es su símbolo iconográfico que aparece a los pies del Santo, según los especialistas en “pintura cusqueña” Teresa Gisbert y José de Mesa apuntan que la composición de la presente escena fue de múltiples representaciones en Europa durante la época del Renacimiento y el Barroco copiado del Cusco para la parroquia de San Sebastián, observándose de forma óptima la técnica[sic] utilizada por el maestro cusqueño Diego Quispe Tito, quien utilizó para la escena un toque cromático conocido el rojo mermellón, [sic] elemento pictórico característico de la pintura cusqueña y utilizado por muchos pintores cusqueños (Hinojosa, 2017, pág. 82).

Revisando, se determina que el investigador plantea que Diego Quispe Tito se basó en un grabado de Cornelis y de Felipe Galle (1630). Es por ello que menciona cuatro ángeles. Pero no se percata de que, en realidad, existen otros grabados más antiguos, como los de Jean Leclerc IV (1560-1633) que, realmente, serían la fuente de inspiración del artista por tener mayor similitud artística compositiva y antigüedad.

Además, se puede mencionar a otros investigadores como Benavente, T. (1995), quien realizó la mención correspondiente en un listado sin mayor profusión o comparación práctica con los escritos reportados en la Biblia.

### 2.3.6. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Prédica de San Juan Bautista</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro evangelio



▲ Fig. 36: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 37: Pintura "Prédica de San Juan Bautista"  
Fuente: Archivo Arzobispal de Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

La pintura *Prédica de San Juan Bautista* se basa en un pasaje de la Biblia, en el cual San Lucas menciona el lugar donde predicaba San Juan Bautista. Refiere que tales hechos estaban predestinados en el Antiguo Testamento.

Y se fue por toda la región del Jordán proclamando un bautismo de conversión para perdón de los pecados como está escrito en el libro de los oráculos del profeta Isaías: Voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor, enderezad sus sendas; todo barranco será rellenado, todo monte y colina será rebajado, lo tortuoso se hará recto y las asperezas serán caminos llanos. Y todos verán la salvación de Dios (Lc 1, 3-6).

Asimismo, es confirmado que el objetivo de Juan Bautista era realizar el bautismo de los pobladores de lugar y llamaba a reflexión a los pobladores y a las autoridades, al mismo tiempo que anunciaba la venida de Jesús.

Y se fue por toda la región del Jordán proclamando un bautismo de conversión para perdón de los pecados, como está escrito en el libro de los oráculos del profeta Isaías: Voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor, enderezad sus sendas; todo barranco será rellenado, todo monte y colina será rebajado, lo tortuoso se hará recto y las asperezas serán caminos llanos. Y todos verán la salvación de Dios. Decía, pues, a la gente que acudía para ser bautizada por él: «Raza de víboras, ¿quién os ha enseñado a huir de la ira inminente? Dad, pues, frutos dignos de conversión, y no andéis diciendo en vuestro interior: “Tenemos por padre a Abraham”; porque os digo que puede Dios de estas piedras dar hijos a Abraham. Y ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles; y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego.» La gente le preguntaba: «Pues ¿qué debemos hacer?» Y él les respondía: «El que tenga dos túnicas, que las reparta con el que no tiene; el que tenga para comer, que haga lo mismo.» Vinieron también publicanos a bautizarse, y le dijeron: «Maestro, ¿qué debemos hacer?» El les dijo: «No exijáis más de lo que os está fijado.» Preguntáronle también unos soldados: «Y nosotros ¿qué debemos hacer?» El les dijo: «No hagáis extorsión a nadie, no hagáis denuncias falsas, y contentaos con vuestra soldada. (Lc 3, 3-16) Y, con otras muchas exhortaciones, anunciaba al pueblo la Buena Nueva. (Lc 3, 18)

Por otro lado, San Marcos menciona que la misión de San Juan Bautista era anunciar la conversión de la comunidad para el perdón de los pecados. Allí acudía a escucharlo la población de Judea y la de Jerusalén.

Apareció Juan bautizando en el desierto, proclamando un bautismo de conversión para perdón de los pecados. Acudía a él gente de toda la región de Judea y todos los de Jerusalén, y eran bautizados por él en el río Jordán, confesando sus pecados. Juan llevaba un vestido de pie de camello; y se alimentaba de langostas y miel silvestre. Y proclamaba: «Detrás de mí viene el que es más fuerte que yo; y no soy digno de desatarle, inclinándome, la correa de sus sandalias. Yo os he bautizado con agua, pero él os bautizará con Espíritu Santo» (Mc 1, 4-8).

San Juan anuncia a Jesús como el único anunciador; en consecuencia, tendría que avalarlo oficialmente como el enviado de Dios.

Hubo un hombre, enviado por Dios: se llamaba Juan. Este vino para un testimonio, para dar testimonio de la luz, para que todos creyeran por él. No era él la luz, sino quien debía dar testimonio de la luz. La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo. (Jn 1, 6-9).

Mateo manifiesta que los hechos de la *Prédica de San Juan Bautista* se estarían ejecutando en los desiertos de Judea y aclara que Juan es el profeta que se esperaba para la anunciación del Señor.

Por aquellos días aparece Juan el Bautista, proclamando en el desierto de Judea: «Convertíos porque ha llegado el Reino de los Cielos.» Este es aquél de quien habla el profeta Isaías cuando dice: Voz del que clama en el desierto: Preparad el camino del Señor, enderezad sus sendas (Mt 3, 1-3).

En consecuencia, de las lecturas de los cuatro evangelistas, podemos decir que las actividades de la prédica de San Juan Bautista se ubican en las zonas montañosas del río Jordán, por la zona de Palestina.

Lc sitúa la actividad del Bautista en la cuenca del Jordán; (...) la franja montañosa inhóspita que se alza entre el macizo central de Palestina y la desembocadura del Jordán en el mar Muerto. Con estos datos se puede localizar la predicación de Juan en la región de Perea, al Este del Jordán (García, 2012, pág. 112).

Las actividades de San Juan Bautista están centradas en anunciar la venida del Salvador y hacer que la gente cumpla con las obligaciones de las comunidades creyentes. En ese sentido se manifiesta:

Lc, con unas frases propias, señala algunos grupos sociales que vienen a “bautizarse”, es decir, que vienen con deseos de participar en la conversión proclamada por Juan. Si atendemos al texto, vemos que la recomendación básica es que cada uno cumpla honestamente con sus obligaciones. Es una proyección de las catequesis de las comunidades de creyentes al contexto social. Casi diría que aquí tenemos las exigencias básicas para “incorporarse al grupo de creyentes”. El evangelista, con unas palabras que pone en boca del Bautista, no pide ni penitencia física, ni vida de desierto; sólo frutos de conversión: justicia y misericordia (García, 2012, pág. 114).

También es resaltado por los comentarios al evangelio de Marcos, en que se informa que la misión de San Juan Bautista era la predicación del bautizo como un medio de conversión y de contrición de los pecados.

Cuando Juan predicaba el bautismo de conversión, Jesús abandona Nazaret, se dirige a él y recibe su bautismo. La tradición del NT es unánime en asociar este gesto a las profecías del Siervo de Yahvé, el profeta solidario que toma sobre sí los pecados del mundo (Rodríguez Carmona, 2006a, pág. 23).

Los comentarios al libro de Juan manifiestan que este llegó para realizar la institución profética, por lo que su objetivo principal era dar el testimonio de la venida de Jesús.

Los versículos vv. 6-8 encajan perfectamente en este lugar del Prólogo. El Bautista ha venido para dar testimonio; ser testigo de la luz. En el evangelio, Juan Bautista encarna la institución profética (1,26.31.33; 5,33.35-36); Jesús le llamará antorcha (5,35), pero la luz es él (3,19; 8,12; 9,5). Según el evangelista, el Bautista no tenía otra misión que la de dar testimonio de la luz. Mientras los sinópticos le asignan el ministerio de preparar el camino (Mc 1,2-8, y par.), presentándole además como profeta penitente, para Juan es un testigo de Jesús (1,15.19.32; 5,33) junto con el Padre. Pero terminará siendo el Padre el testigo único y singular (5,36-38), al que acudirá, como soporte judicial definitivo y total en los momentos supremos (16,32) (Castro Sánchez, 2008, pág. 53).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *La predicación de San Juan Bautista a la multitud*, Hinojosa, A. (2017) menciona:

Los evangelios dicen: En aquellos días vino Juan el Bautista predicando en el desierto de Judea, y diciendo arrepentíos, porque el reino de los cielos está cerca. Juan el Bautista fue un profeta enviado por Dios como precursor de Jesús, nace 6[sic] meses antes de Jesús, con el propósito de preparar camino para la llegada del mesías. El nacimiento de San Juan Bautista fue igualmente de señales. Su vida y ministerio fueron mensajes de Dios, Podía aspirar al sacerdocio en el templo de Jerusalén. Era la principal ciudad de Israel, venían

multitudes, allí había reconocimiento eclesial, y estaba la pompa religiosa de Israel, sin embargo, lo vemos ejerciendo el bautizo en el río Jordán (Hinojoza Gálvez, 2012, pág. 83).

Es decir, Hinojosa nos da la referencia bíblica, donde se expresa que San Juan Bautista, consciente de su rol de anunciador, venía llamando a la reflexión al pueblo, y a la vez resalta los hechos más importantes de su vida y de su sociedad. Sin embargo, no explica los personajes representados en la pintura, por lo que se puede decir que no se realiza el análisis de los personajes representados en la pintura, ni tampoco el entorno ambiental que Diego Quispe estaría agregando.

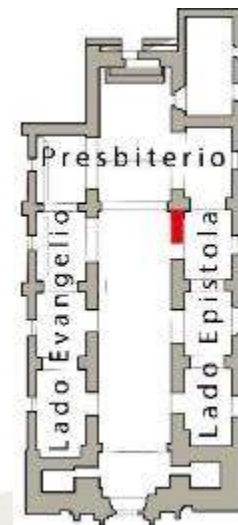
Por otro lado, Benavente, T. (1995) menciona que se trata de «una enjuta que representa *La predicación de San Juan Bautista*, obra del pintor Diego Quispe Tito en la que aparece su firma, perteneciente al Templo Parroquial de San Sebastián de Cusco». Por ello se infiere que no se realizan ningún análisis de la pintura ni ninguna comparación con la Biblia.

Por otro lado, De Mesa, J. y Gisbert, T. se limitaron a mencionar el cuadro *Prédica de San Juan a la multitud*. Sin embargo, no se realiza el análisis en cuanto a la pertinencia de la representación de la pintura en comparación con los escritos de la Biblia. Entonces esta misma óptica asume Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

### 2.3.7. BAUTIZO DE JESÚS

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Bautizo de Jesús</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro epístola



▲ Fig. 38: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 39: Pintura "Bautizo de Jesús"

Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

Se trata del pasaje central de la vida de San Juan Bautista, esencia del mensaje de la serie (*Bautizo de Cristo*), abordado por los cuatro evangelistas a manera de prioridad. San Lucas hace evidente que Juan bautizó a Jesús y que es allí donde suceden los hechos de mayor trascendencia respecto a la iniciación del trabajo de Jesús.

Sucedió que cuando todo el pueblo estaba bautizándose, bautizado también Jesús y puesto en oración, se abrió el cielo, y bajó sobre él el Espíritu Santo en forma corporal, como una paloma; y vino una voz del cielo: «Tú eres mi hijo; yo hoy te he engendrado. Tenía Jesús, al comenzar, unos treinta años, y era según se creía hijo de José, hijo de Helí (...)» (Lc 3, 21-38).

Por otro lado, Mateo relata que Juan mostró un poco de resistencia a realizar el bautizo de Jesús y, solo después de la insistencia de Este, accedió. Y agrega que, después de los hechos del bautizo, se dio el anuncio del Espíritu Santo a orillas del río.

Entonces aparece Jesús, que viene de Galilea al Jordán donde Juan, para ser bautizado por él. Pero Juan trataba de impedirselo diciendo: «Soy yo el que necesita ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a mí?» Jesús le respondió: «Déjame ahora, pues conviene que así cumplamos toda justicia.» Entonces le dejó. Bautizado Jesús, salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre él. Y una voz que salía de los cielos decía: «Este es mi Hijo amado, en quien me complazco.» (Mt 3, 13-17).

En consecuencia, para Mateo no tendría sentido la aparición del Espíritu Santo en el proceso del bautizo de Jesús. Los hechos de la aparición del Espíritu Santo (o paloma) solo se dieron después que Jesús fue bautizado. Esto es replicado por San Marcos de la siguiente manera:

Y sucedió que por aquellos días vino Jesús desde Nazaret de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. En cuanto salió del agua vio que los cielos se rasgaban y que el Espíritu, en forma de paloma, bajaba a él. Y se oyó una voz que venía de los cielos: «Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco» (Mc 1, 9-11).

Pero Juan Evangelista lanza otra versión de cómo apareció el Espíritu Santo, el cual más parece una visión o un sueño de los hechos de la aparición de San Juan Bautista. Es así como se menciona:

Esto ocurrió en Betania, al otro lado del Jordán, donde estaba Juan bautizando. Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: «He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo. Este es por quien yo dije: Detrás de mí viene un hombre, que se ha puesto delante de mí, porque existía antes que yo. Y yo no le conocía, pero he venido a bautizar en agua para que él sea manifestado a Israel.» Y Juan dio testimonio diciendo: «He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre él. Y yo no le conocía, pero el que me envió a bautizar con agua, me dijo: “Aquel sobre quien veas que baja el Espíritu y se queda sobre él, ése es el que bautiza con Espíritu Santo.” Y yo le he visto y doy testimonio de que éste es el Elegido de Dios» (Jn 1, 30-34).

Por lo tanto, entre los comentarios de los libros de Lucas que se manejan acerca del proceso del bautizo, se sugiere que se deberían cumplir los presagios establecidos por los antiguos profetas y, sobre todo, porque son proyectos de Dios.

Tanto en Mt como en Lc. el bautismo de Jesús ofrecía sus dificultades. Si Jesús fue bautizado por Juan es una prueba de que Juan era mayor que Jesús y que Jesús tenía pecados. La catequesis primitiva, al no poder ocultar la realidad del hecho del bautismo, intenta buscar una explicación. La redacción de Mt. refleja quizás la explicación teológica: Jesús acepta ser bautizado por Juan para cumplir el proyecto del Padre. Lc en cambio opta por aludir a este hecho, pero como una mera circunstancia en la vida de Jesús (García, 2012, pág. 116).

Pero los comentarios sobre el libro de Marcos nos hacen visualizar que el bautizo de Jesús actúa como un medio de solidaridad de Jesús frente a los pecadores, por lo que se aprecia la compasión de Jesús con el mundo.

Cuando Juan predicaba el bautismo de conversión, Jesús abandona Nazaret, se dirige a él y recibe su bautismo. La tradición del NT es unánime en asociar este gesto a las profecías del Siervo de Yahvé, el profeta solidario que toma sobre sí los pecados del mundo. Jesús recibe el bautismo porque se siente solidario con los pecadores y hace un gesto propio de este Siervo-Profeta (Rodríguez Carmona, 2006a, pág. 23).

Sin embargo, los comentarios del evangelio de Mateo sugieren la inocencia de Jesús para ser bautizado y que no necesitaría tal sacramento, aspecto que se da cuenta Juan. Sin embargo, Juan tiene claro que tiene que cumplir todos los designios establecidos.

En este segundo cuadro es el Padre el que, ante los oyentes, presenta a Jesús como Mesías, su Hijo amado, su Siervo. La escena se divide en dos partes. La primera tiene como finalidad explicar por qué Jesús, siendo inocente, recibe un bautismo destinado a los pecadores. Comienza afirmando que Jesús, que viene de Galilea, se presenta a Juan con la finalidad explícita de ser bautizado. Mateo quiere que el lector actualice la escena, empleando el verbo en presente de indicativo y el estilo directo. Juan intenta impedirlo, pero Jesús declara el motivo: «conviene que así cumplamos toda justicia», es decir, llenar de contenido toda justicia, la voluntad de Dios consignada en la Escritura (Rodríguez Carmona, 2006b, pág. 52).

Pero los comentarios del libro de Juan nos referirán a un paralelismo con el matrimonio, donde sugerirá que Jesús es el esposo, y la institución, la esposa. Jesús se constituirá el nuevo David.

Juan predica un bautismo que es un mero símbolo, bautismo de agua. En cambio, el de Jesús será bautismo del Espíritu, el de la nueva Alianza de los profetas, que en Caná comenzará a vislumbrarse. El Bautista detectará en seguida en Jesús la llegada del nuevo David. Este texto alude a que narra cómo el espíritu de Dios, después de la unción de David, ya no se separó de él. Lo mismo afirma el evangelista de Jesús. El bautista presentará también a Jesús como el Esposo, primero de forma velada, y enseguida explícitamente (Castro Sánchez, 2008, pág. 60).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Bautizo de Jesús*, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982), utilizando una metodología descriptiva y comparativa, mencionan:

El cuadro del bautismo tiene también un rompimiento de gloria y amplio paisaje. Hay dos ángeles en lugar de uno y tres figuras semidesnudas, Dos de ellas son exclusivamente decorativas. Están reclinadas a ambos extremos del cuadro; tienen una clara ascendencia renacentista y son francamente manieristas por el cuidado de su anatomía y la exaltación del desnudo. Cristo y San Juan son también de una belleza formal. Este cuadro tuvo una gran aceptación y se repite varias veces en la pintura andina (De Mesa & Gisbert, 1982, pág. 145).

Entonces, esta misma óptica asume Calvo, R. (2005), en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*. Es decir que los investigadores realizan una descripción puntual de los personajes, incidiendo que se agregan el rompimiento de gloria y los ángeles. Se manifiesta que la pintura tiene personajes decorativos, pero no se realizan los análisis comparativos con los escritos en la Biblia.

Por otro lado, Hinojosa, A. (2017), utilizando una metodología descriptiva y tomando como muestra las obras de arte del templo de San Sebastián, menciona:

El lienzo Bautizo de cristo tiene 03 figuras equilibradas: San Juan y los ángeles; hay un efecto de gloria, en esta escena paisajística hay 2[sic] ángeles en lugar de uno, y otros 3[sic] semidesnudos, 2[sic] de ellos son meramente decorativos y están reclinados en ambos extremos del cuadro, tienen clara influencia renacentista y manierista por lo cuidado de su anatomía y exaltación del desnudo, Cristo y san Juan son también de belleza formal. Este cuadro tuvo una gran aceptación y se repiten en la escuela cusqueña (Hinojosa, 2017, pág. 92).

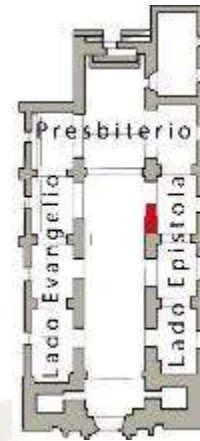
Por lo manifestado se puede decir que las pinturas no tienen características renacentistas, pues no existe un buen manejo de los cuerpos desnudos. Se advierten muchas dificultades artísticas, que hasta podría tipificarse como propias del artista: no existe un buen manejo de la representación del volumen del cuerpo humano de los personajes de la pintura.

Además, se puede mencionar a otros investigadores como Benavente, T. (1995), quien se limita a mencionar la pintura como «Diego Quispe Tito, *Ecce Agnus Dei* y *Bautismo de Cristo*, díptico-enjuta perteneciente a la colección de *La vida de San Juan Bautista* del Templo parroquial de San Sebastián», sin realizar el análisis descriptivo o de cotejo con la versión manifestada en la Biblia.

### 2.3.8. ECCE AGNUS DEI

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Ecce Agnus Dei</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro epístola



▲ Fig. 40: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 41: Pintura  
“*Ecce Agnus Dei*”  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

La pintura *Ecce Agnus Dei* está basada en los cuatro evangelistas del Nuevo Testamento, pero principalmente, a razón del título de la pintura, está basada en los testimonios de Juan, donde se hace evidente la expresión «He aquí el Cordero de Dios».

Al día siguiente, Juan se encontraba de nuevo allí con dos de sus discípulos. Fijándose en Jesús que pasaba, dice: «He ahí el Cordero de Dios.» Los dos discípulos le oyeron hablar así y siguieron a Jesús. Jesús se volvió, y al ver que le seguían les dice: «¿Qué buscáis?» Ellos le respondieron: «Rabbí - que quiere decir, “Maestro” - ¿dónde vives?» Les respondió: «Venid y lo veréis.» Fueron, pues, vieron dónde vivía y se quedaron con él aquel día. (Jn 1, 35-39).

Sin embargo, los demás evangelistas no necesariamente comparten la misma perspectiva de ese momento, por lo que Lucas menciona que, después del bautizo, Jesús fue conducido al desierto por el Espíritu Santo. Allí realizó ayuno por cuarenta días.

Jesús, lleno de Espíritu Santo, se volvió del Jordán, y era conducido por el Espíritu en el desierto durante cuarenta días, tentado por el diablo. No comió nada en aquellos días y, al cabo de ellos, sintió hambre. (Lc 4, 1-4).

Por otro lado, Mateo maneja la versión de que, una vez que Jesús salió del agua, recién se abrieron los cielos, y Juan vio que el Espíritu Santo se aposentó sobre Jesús y a la vez escuchó: «Este es mi hijo amado, en quien me complazco». De esto podemos deducir que es otra versión de los hechos.

(...) salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre él. Y una voz que salía de los cielos decía: «Este es mi Hijo amado, en quien me complazco» (Mt 3, 16-17).

Y también está siendo confirmado por Marcos, argumentando que los hechos de la manifestación de la divinidad ocurrieron cuando Jesús salió de las aguas. Confirma la frase que planteó Mateo, con ligeras variedades gramaticales.

Y sucedió que por aquellos días vino Jesús desde Nazaret de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. En cuanto salió del agua vio que los cielos se rasgaban y que el Espíritu, en forma de paloma, bajaba a él. Y se oyó una voz que venía de los cielos: «Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco» (Mc 1, 9-12).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Ecce Agnus Dei*, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982) mencionan apreciaciones acerca de la vestimenta y de los personajes, argumentando datos puntuales, sin llegar a realizar los análisis iconográficos correspondientes respecto de su descripción.

En el cuadro "Ecce Agnus Dei", también se toma algunas libertades: introduce un ángel arreglado con vestimenta típica de las escuelas andinas: mangas recogidas con ricos broches y puntillas de fino encaje cubriendo el antebrazo, adornado con joyas el escote y la cintura, doble falda y calzado a la romana. Este ángel está relacionado con las hermosas series de los ángeles del Alto Perú (Gisbert D. M., 1982, pág. 146).

Los investigadores hacen evidente que el ángel está vestido al estilo andino, como son los ricos ornamentos, que serían difundidos en el siglo XVII. Dicho conocimiento será retomado por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

Por otro lado, Hinojosa, A. (2007) toma como fuente la versión planteada por De Mesa, J. y por Gisbert, T. (1982). Destaca la magnanimidad del ángel vestido a la usanza típica andina.

En el lienzo *Ecce Agnus Dei* También el maestro Diego Quispe Tito introduce ciertos cambios con respecto al grabado original como la figura de un ángel arreglado con la vestimenta a la usanza típica andina; imagen que muestra las mangas recogidas, decoradas con ricos broches y puntillas de fino escote y la cintura de doble falda y calzado a la romana, este ángel está relacionada con las hermosas serie de ángeles del alto Perú (Hinojosa, 2017, pág. 92).

Por otro lado, también hace una referencia al paralelismo con el evento de la Pascua como contexto del proceso del bautizo de Jesús.

*Agnus Dei* en el cristianismo (Cordero de Dios) se refiere a Jesús como víctima ofrecida en sacrificio por los pecados de los hombres, a semejanza del cordero que era sacrificado y consumido por lo judíos durante la conmemoración anual de la Pascua. Este título le fue aplicado por el profeta San Juan Bautista, durante el episodio del Bautismo de Jesús en el río Jordán, según relata en los evangelios (Hinojoza Gálvez, 2012, pág. 93).

Los escritos de la Biblia plantean que el momento de la expresión «He ahí el hijo del Hombre» se dio un día después del bautizo. Juan observa a Jesús a la distancia y pronuncia la frase: «He ahí el hijo del Hombre».

Otro aspecto importante que se menciona es que el Padre Eterno se apareció en forma de paloma, lo cual guarda relación con el grabado y con la pintura. Sin embargo, la Biblia no menciona un conjunto de ángeles que acompañan a la paloma del Espíritu Santo. De esto se desprende que la aparición de los ángeles surge en el grabado y es replicado en la pintura, pero de distinta manera.

Es importante mencionar que el artista agregó en la pintura un ángel con alas de papagayo y una vestimenta de túnica de dos niveles con mangas de encajes y escarpines. Dicha forma de representarlo constituiría una base de representar a los ángeles en los siglos posteriores en la Escuela Cusqueña.

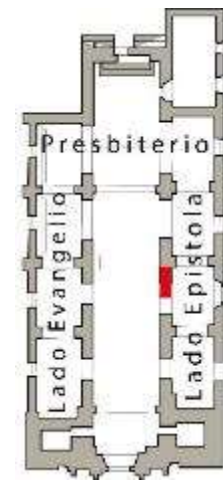
Otro aspecto que también es importante resaltar es que el artista representó la flora nativa de lugar en el piso: se quieren colocar elementos de la cultura autóctona de la región.

Finalmente, se tiene que recordar que la secuencialidad de las pinturas *Ecce Agnus Dei* y *Bautizo de Cristo* no corresponden porque, según la Biblia, primero se bautiza y luego se anuncia el Espíritu Santo. Sin embargo, en la secuencia de representación, primero aparecen *Ecce agnus Dei* y luego *el Bautizo de Cristo*. El artista no se percató del orden de ideas presentadas en la Biblia.

### 2.3.9. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA A HERODES

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Prédica de San Juan Bautista a Herodes</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro epístola



▲ Fig. 42: Ubicación de  
pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 43: Pintura  
“*Predica de San Juan  
Bautista a Herodes*”  
Fuente: Arzobispado del  
Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

En la representación pictórica de la prédica de San Juan Bautista, se hace evidente la valentía de San Juan Bautista para poder amonestar al rey y su concubina, lo que implica un riesgo de muerte. Por lo tanto, se valora el hecho de argumentar la verdad, aunque sea de alto riesgo. En este sentido, Lucas menciona:

Pero Herodes, el tetrarca, reprendido por él a causa de Herodías, la mujer de su hermano, y a causa de todas las malas acciones que había hecho añadió a todas ellas la de encerrar a Juan en la cárcel (Lc 3, 19-20).

Pero Marcos ubica los sucesos de la prédica a Herodes inmediatamente después del retiro espiritual de cuarenta días que realizó Jesús:

(...) y permaneció en el desierto cuarenta días, siendo tentado por Satanás. Estaba entre los animales del campo y los ángeles le servían. Después que Juan fue entregado, marchó Jesús a Galilea; y proclamaba la Buena Nueva de Dios (Mc 1, 13-14).

Lo que más rememora Marcos es el contexto en el que Juan es apresado, por lo que menciona que Juan amonestaba a Herodes por su relación sentimental.

Es que Herodes era el que había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con quien Herodes se había casado. Porque Juan decía a Herodes: «No te está permitido tener la mujer de tu hermano.» Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y le protegía; y al oírle, quedaba muy perplejo, y le escuchaba con gusto (Mc 6, 17-20).

Además, Mateo menciona en una remembranza que Herodes había mandado a encadenar y encarcelar a Juan Bautista, debido a las recriminaciones que este manifestaba.

En aquel tiempo se enteró el tetrarca Herodes de la fama de Jesús, y dijo a sus criados: «Ese es Juan el Bautista; él ha resucitado de entre los muertos, y por eso actúan en él fuerzas milagrosas.» Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: «No te es lícito tenerla» Y aunque quería matarle, temió a la gente, porque le tenían por profeta. (Mt 14, 3-5).

También se puede apreciar, en la pintura a Juan Bautista en la cárcel, cuando realizamos las comparaciones con los escritos de la Biblia, que Juan seguía teniendo dudas de Jesús, por lo que envía a sus discípulos a que confirmen si Jesús es quien manifiesta ser.

Juan, que en la cárcel había oído hablar de las obras de Cristo, envió a sus discípulos a decirle: «¿Eres tú el que ha de venir, o debemos esperar a otro?» Jesús les respondió: «Id y contad a Juan lo que oís y veis: los ciegos ven y los cojos andan, los leprosos quedan limpios y los sordos oyen, los muertos resucitan y se anuncia a los pobres la Buena Nueva; ¡y dichoso aquel que no halle escándalo en mí!» Cuando éstos se marchaban, se puso Jesús a hablar de Juan a la gente: «¿Qué salisteis a ver en el desierto? ¿Una caña agitada por el viento? ¿Qué salisteis a ver, si no? ¿Un hombre elegantemente vestido? ¡No! Los que visten con elegancia están en los palacios de los reyes. Entonces ¿a qué salisteis? ¿A ver un profeta? Sí, os digo, y más que un profeta. Este es de quien está escrito: = He aquí que yo envío mi mensajero delante de ti, que preparará por delante tu camino. «En verdad os digo que no ha surgido entre los nacidos de mujer uno mayor que Juan el Bautista; sin embargo, el más pequeño en el Reino de los Cielos es mayor que él. Desde los días de Juan el Bautista hasta ahora, el Reino de los Cielos sufre violencia, y los violentos lo arrebatan. Pues todos los profetas, lo mismo que la Ley, hasta Juan profetizaron. Y, si queréis admitirlo, él es Elías, el que iba a venir. El que tenga oídos, que oiga (Mt. 11: 2-15).

En consecuencia, surgen los comentarios del libro de Mateo, en el cual se identifica a Juan Bautista como el nuevo Elías y donde se aclara que las expresiones que no se comprenden por la sociedad, en realidad, llegarán para los que saben escuchar.

(...) Sin embargo, el menor en el Reino de los Cielos es mayor que él. Lo explica la sentencia final (11:12-13), que identifica a Juan con el Elías, precursor que tenía que venir (ver Mt 3,1.23; Mt 17:10-13), siendo por ello el mayor de todos los profetas. Esto significa que el Reino de los Cielos ya es una realidad presente que empuja por abrirse paso, aunque sufre muchas resistencias. No se enjuicia la grandeza personal del Precursor, sino que se comparan dos estadios de la revelación de Dios a los hombres. La frase «sufre violencia, y los violentos lo arrebatan» se presta a diversas interpretaciones, pues hay dos palabras que admiten varias traducciones: *biázetai*: “padece violencia” o “irrumpe con fuerza”; *harpázousin*: “arrebatan”: “se hacen con él” o “lo quitando en medio”. A la luz de todo el contexto, la interpretación más adecuada es probablemente que, como se indica más arriba, el Reino ya irrumpe con fuerza y hombres violentos lo quieren quitar de en medio. Termina Jesús invitando a entender quien haya recibido el don de entender (Rodríguez Carmona, 2006b, pág. 119).

Asimismo, los comentarios al libro de Mateo sugieren que los momentos del apresamiento de san Juan Bautista generarían un tipo de temor, por lo que Jesús, como una medida de seguridad, se trasladará a Galilea, pues corre riesgo su vida.

La noticia de la detención de Juan Bautista por parte de Herodes Agripa, tetrarca de Galilea y Perea, determina la ida de Jesús del Jordán a Galilea. La detención se expresa con el verbo «entregar», que tiene amplias resonancias con la entrega del Siervo de Yahvé y de Jesús. La ida se presenta como retirada, con sentido de huida. Todo ello es un presagio de la suerte que espera a Jesús (Rodríguez Carmona, 2006a, pág. 57).

Los comentarios al libro de San Lucas manifiestan el cierre de las referencias de la vida de San Juan Bautista, donde se coteja la veracidad de los hechos con los escritos del Historiador Flavio Josefo.

Lc termina la presentación del Bautista con la noticia del encarcelamiento del profeta ordenada por el tetrarca Herodes Antipas. El dato de la prisión de Juan y el motivo estaban en la tradición primitiva. Es un dato histórico que avala el historiador Flavio Josefo y que cada evangelista lo ha colocado donde le ha parecido mejor. Lc lo trae aquí como cierre de la historia de Juan, el hijo de Zacarías e Isabel. Así deja en claro que con la prisión y desaparición del Bautista de la escena palestinese se termina una época; sólo hará una breve alusión a la muerte de Juan en 9,7-9. A continuación se inicia una nueva época, la de Jesús (García, 2012, pág. 115).

Los comentarios del libro de San Marcos mencionan los espacios históricos donde se desarrollaron los eventos, por lo que se sugiere que Herodes vivía y gobernaba desde Tiberíades.

Se trata de Herodes Antipas, hijo de Herodes el Grande, que fue nombrado por los romanos tetrarca de Galilea y Perea y gobernó entre los años 4 a.C. al 39 d.C. Era, por tanto, el máximo gobernante de Galilea durante el ministerio de Jesús en esta región y solía residir en Tiberíades, ciudad que nunca pisó Jesús. La opinión de Herodes sirve de introducción literaria al relato de la muerte del Bautista (Rodríguez Carmona, 2006a, pág. 74).

En consecuencia, se hace evidente que, debido al poder que poseía Herodes, manda apresar a San Juan Bautista como una medida de castigo o represalia por las manifestaciones de este sobre el rey respecto del hecho de tomar como esposa a la mujer de su hermano.

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982) solamente muestran fotografías. Sin embargo, Hinojosa, A. (2007) muestra unas comparaciones entre los grabados y las fotografías, y comenta:

Herodes había mandado a poner preso a Juan Bautista, por increparle[*sic*] su adulterio co[*sic*] Herodías, enviándolo a prisión, Herodías era hermana de Filipos[*sic*]. con ella Herodes tenía una relación pecaminosa. Juan le le[*sic*] reprendía, que “no le está permitido vivir con la mujer de su hermano”, por esta reprimenda[*sic*] Herodías le tenía un gran odio a Juan Bautista y deseaba su muerte, pero no era posible porque Herodes estimaba y tenía profundo respeto por Juan y lo consideraba un hombre santo, lo protegía y al oírlo se quedaba pensativo y temeroso, lo escuchaba con gusto (Hinojosa, 2017, pág. 87).

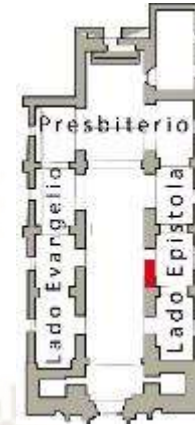
En consecuencia, se hace evidente que el investigador describe los hechos aludidos según la Biblia, donde se resalta que Herodes había mandado a apresar a San Juan Bautista por las recriminaciones que Juan le hacía a Herodes. Se hace evidente el respeto que tenía Herodes por las sabias palabras de Juan, por lo que solamente lo mantiene en la cárcel. Sin embargo, no se describe a los personajes de la pintura, ni mucho menos se plantean los aportes artísticos o comparativos con los grabados.

Otros autores, como Benavente, T. (1995) y Calvo, R. (2005), hacen referencia a las citas mencionadas, sin realizar las opiniones o críticas respectivas.

### 2.3.10. DANZA DE SALOMÉ

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Danza de Salomé</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián, Cusco
Ubicación	: Nave central muro epístola



▲ Fig. 44: Ubicación de  
pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 45: Pintura "*Danza de Salomé*"  
Fuente: Arzobispado del  
Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

En el pasaje expresado por San Marcos, se hace evidente parte de la maquinación que tenía Herodías, quien se sentía ofendida y rencorosa por las manifestaciones de San Juan Bautista. Por ello encuentra el momento propicio para realizar su venganza a través de su hija Salomé; en consecuencia, logra vengarse de San Juan Bautista por la imputación que este había realizado sobre su relación sentimental con Herodes:

Es que Herodes era el que había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con quien Herodes se había casado. Porque Juan decía a Herodes: «No te está permitido tener la mujer de tu hermano. Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y le protegía; y al oírle, quedaba muy perplejo, y le escuchaba con gusto. Y llegó el día oportuno, cuando Herodes, en su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, danzó, y gustó mucho a Herodes y a los comensales (Mc 6, 17-22).

En los mismos términos, Mateo sugiere que Juan Bautista manifestó la impertinencia de la relación sentimental de Herodes, y Herodes se limitaba a mantenerlo en la cárcel. Entonces, llegó el onomástico de Herodes, donde se resalta la danza de Salomé.

Es que Herodes había prendido a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel, por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo. Porque Juan le decía: «No te es lícito tenerla.» Y aunque quería matarle, temió a la gente, porque le tenían por profeta. Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes (Mt 14, 3-6).

Sin embargo, San Juan y San Lucas no mencionan los hechos acerca de la danza de Salomé, por lo que la versión de esta solo queda dentro de los testimonios de Marcos y de Mateo.

Los comentarios al libro de Mateo mencionan que Herodes contrae nupcias con su sobrina Herodías, casada con Filipo, el Hermano de Herodes. Por lo tanto, para la percepción de la comunidad, esto era considerado como adulterio, por lo que el autor pone énfasis en estos aspectos.

por otra, para introducir el relato de la muerte de Juan Bautista. Herodes había tomado como esposa a su sobrina Herodías, que ya estaba casada con un tal Filipo, hermano de Herodes y que no hay que confundir con Herodes Filipo, tetrarca de Iturea y Traconítide. Este matrimonio estaba doblemente prohibido por la Ley, ya que era adulterino (Lc. 20,10) e incestuoso (Lc 20,21). Juan denuncia este matrimonio. Aparece así como el profeta fiel hasta la muerte, cuyo destino anuncia el de Jesús. Si antes Mateo había presentado a Juan como discípulo cristiano (3,2), ahora relaciona con Jesús a sus discípulos, a quién van a contar la muerte de su maestro (Rodríguez Carmona, 2006b, pág. 142).

Los comentarios al libro de Marcos resaltan el papel que jugó Juan Bautista por el hecho de manifestar el adulterio de Herodes, aunque resulte de alto riesgo la integridad de su vida, pues las actividades de difamar implicarían hasta la muerte.

(...) En el relato Marcos destaca, por una parte, la figura de Juan, profeta libre y valiente y, por otra, el carácter ambiguo de Herodes Antipas, que simpatiza con Juan y lo escucha con gusto, pero es inconsecuente y lo sacrifica todo a sus intereses (ver 8,14, donde Jesús invita a evitar el fermento de Herodes). Junto a esto, Marcos ofrece implícitamente algunas pistas sobre las condiciones políticas en que Jesús ejerció su ministerio: bajo un poder irresponsable que dispone caprichosamente de la vida y la muerte (Rodríguez Carmona, 2006b, pág. 75).

Los comentarios del libro de Lucas manifiestan que la muerte de San Juan Bautista estaría generando el preludio de la obra de Jesucristo, sin hacer ninguna referencia a la danza de Salomé.

(...) lo trae aquí como cierre de la historia de Juan, el hijo de Zacarías e Isabel. Así deja en claro que con la prisión y desaparición del Bautista de la escena palestinese se termina una época; sólo hará una breve alusión a la muerte de Juan. A continuación, se inicia una nueva época, la de Jesús (García, 2012, pág. 115).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Danza de Salomé*, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982) la catalogan como la mejor producción de la serie, sugiriendo que la composición artística es realizada con una buena distribución simétrica. También se habla de los detalles de la vestimenta, resaltando los ideales de belleza masculina y femenina:

El mejor cuadro del conjunto es la "Danza de Salomé" basta verlo para encontrar en este cuadro un aliento nuevo. La importancia de Herodes y Salomé, colocados simétricamente uno frente a otro, resalta no sólo por la ausencia de Herodías sino por el lujo y abundancia de joyas y ricas telas que los cubren, elementos que sirven para separarlos de la complicada composición de fondos, sus tipos buscan el ideal de la belleza, masculina y femenina, respectivamente. El rey, al contrario de los demás comensales, se desentiende de las gracias de Salomé girando la cabeza al lado contrario (De Mesa & Gisbert, 1982, pág. 145).

En consecuencia, los investigadores, mediante la descripción, hacen evidente la magnífica decoración que tienen los principales personajes a través de las joyas como una estrategia para resaltar la magnanimidad de las autoridades. Sin embargo, se omite realizar las comparaciones con los músicos, o con la grandiosa vianda que se disfruta durante la danza. Por ello se puede determinar que el análisis no es integral. Tampoco se realiza un análisis comparativo en contraste con los testimonios de la Biblia. Dicho conocimiento será replicado por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

Por otro lado, Hinojosa, A. (2007) menciona:

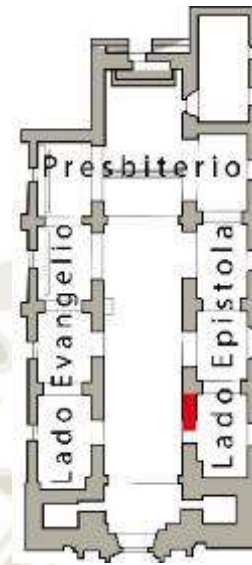
El evento más interesante de este lienzo[sic] es sin duda la "Danza de Salomé" el Rey herodes y Salomé fueron ubicados frente a frente, donde se aprecia el lujo y la abundancia de: joyas y ricas telas que fueron pintadas para dividir las difíciles[sic] y trabajosos elementos que se encuentran en el fondo, el propósito del pintor es diferenciar la forma del ideal de la belleza masculina y femenina en cada caso (Hinojosa, 2017, pág. 88).

Allí se resalta la belleza de la pintura por la decoración fabulosa de la vestimenta de los personajes principales, y se manifiesta que dichos personajes son los ideales de belleza. Sin embargo, no se realizan los análisis comparativos a los testimonios manifestados de la Biblia.

### 2.3.11. MUERTE DE SAN JUAN BAUTISTA

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Muerte de San Juan Bautista</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreynal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo San Sebastián Cusco
Ubicación	: Nave central muro epístola



▲ Fig. 46: Ubicación de pintura en el templo  
Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 47: Pintura “*Muerte de San Juan Bautista*”  
Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

En el pasaje de la Biblia, se hace evidente la manipulación de Herodías hacia su pareja; Herodes se encuentra comprometido de palabra con su círculo social; por lo tanto, tiene que cumplir su palabra como parte de su compromiso verbal a Salomé y a la sociedad. Marcos menciona:

Entró la hija de la misma Herodías, danzó, y gustó mucho a Herodes y a los comensales. El rey, entonces, dijo a la muchacha: «Pídeme lo que quieras y te lo daré.» Y le juró: «Te daré lo que me pidas, hasta la mitad de mi reino.» Salió la muchacha y preguntó a su madre: «¿Qué voy a pedir?» Y ella le dijo: «La cabeza de Juan el Bautista.» Entrando al punto apresuradamente adonde estaba el rey, le pidió: «Quiero que ahora mismo me des, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista.» El rey se llenó de tristeza, pero no quiso desairarla a causa del juramento y de los comensales. Y al instante mandó el rey a uno de su guardia, con orden de traerle la cabeza de Juan. Se fue y le decapitó en la cárcel (Mc 6, 22-27) (...). Al enterarse sus discípulos, vinieron a recoger el cadáver y le dieron sepultura (Mc 6, 29).

En consecuencia, se puede apreciar que Herodes hizo un juramento público a Salomé y a la sociedad, donde él estaría obligado a cumplir su palabra. Por lo tanto, no le quedó otra alternativa que disponer el corte de la cabeza de San Juan Bautista, pues estaba en juego la reputación del cumplimiento de la palabra de Herodes a la sociedad. Este hecho es relatado de forma general por Mateo, sin detallar aspectos puntuales de la muerte de San Juan Bautista.

Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, «dame aquí, dijo, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista». Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel (Mt 14, 6-10).

Los comentarios al libro de Marcos resaltan la volatilidad de los gobernantes, la manipulación de poderes y los lugares donde posiblemente sucedieron los hechos.

En el relato Marcos destaca, por una parte, la figura de Juan profeta libre y valiente y, por otra, el carácter ambiguo de Herodes Antipas. Junto a esto, Marcos ofrece implícitamente algunas pistas sobre las condiciones políticas en que Jesús ejerció su ministerio: bajo un poder irresponsable que dispone caprichosamente de la vida y la muerte. El historiador judío Flavio Josefo también narra que Herodes mandó matar a Juan en la fortaleza de Maqueronte, en Perea, pero por temor a que provocase con su predicación una rebelión política en el pueblo (Rodríguez Carmona, 2006a, pág. 75).

Los comentarios al libro de Mateo resaltan el condicionamiento que tenía Salomé para Herodes, quien se encontraría en una encrucijada moral para evaluar la calidad de su palabra.

Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre, «dame aquí, dijo, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista». Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Si antes Mateo había presentado a Juan como discípulo cristiano (3,2), ahora relaciona con Jesús a sus discípulos, a quien van a contar la muerte de su maestro (Rodríguez Carmona, 2006b, pág. 142).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura *Muerte de San Juan Bautista*, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982) no prestaron mucha atención a los distintos componentes artísticos ni tampoco realizaron comparaciones con los de la Biblia. Dicho conocimiento será retomado por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

Por otro lado, Hinojosa, A. (2007), utilizando una metodología descriptiva y tomando como muestra la obra de arte del templo de San Sebastián, menciona:

La decapitación de San Juan Bautista. – Bautista, acusaba a Herodes y Herodías de adulterio, por eso querían matarlo. Herodes tenía interés por Salomé para que baile para él y sus invitados; este lo ofreció a Salomé todo, Herodías instigó a su hija, par que trajese la cabeza de Juan el Bautista.

La decapitación de Juan el Bautista es una obra fechada en 1663, por el cusqueño Diego Quispe Tito. Obra considerada como una de las más importantes que el artista pintó para esta parroquia. Este lienzo se caracteriza por una buena distribución de los elementos pictóricos que le dan un balance agradable en todas sus partes, donde se aprecia dominio preciso en cuanto a todo el escenario, situando la típica arquitectura cusqueña del siglo XV, tanto de la prisión, como del telón de fondo donde algunas personas observan por la [sic] una ventana la decapitación. Diego sitúa a Herodías y a Salomé como testigos de la escena proyectando al espectador dentro de la pintura (Hinojoza Gálvez, 2012, pág. 85).

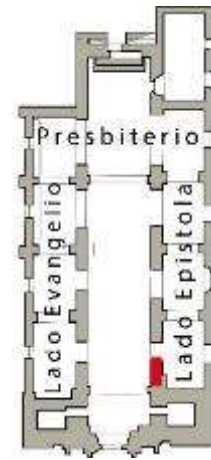
Podemos apreciar, entonces, que Herodes tenía un gran interés por la danza de Salomé, y Herodías, concedora de los gustos de Herodes, conminó a Salomé para que solicitara la cabeza de San Juan Bautista. La obra data de 1663. Por otro lado, se realiza un análisis de la composición de la pintura, mencionando que tiene características típicas de la arquitectura cusqueña.

Otros autores como Benavente T. solamente se limitan a mencionarlo del siguiente modo: “La decapitación de San Juan Bautista, lienzo del díptico enjuta del maestro Diego Quispe Tito que pertenece a la colección de la Vida de San Juan Bautista que se encuentra en el Templo San Sebastián de Cusco”. (Benavente T. , 1995, pág. 51) de donde no podemos apreciar un análisis de la composición artística, menos un análisis comparativo con la Biblia en todos los aspectos reportados en la Biblia.

### 2.3.12. PRESENTACIÓN DE LA CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA

#### FICHA DE IDENTIFICACIÓN

Tipología	: Pintura de caballete
Tema	: Religioso
Título	: <b>Presentación de la cabeza de Juan Bautista</b>
Autor	: Diego Quispe Tito
Estilo	: Manierismo
Escuela	: Cusqueña
Época	: Virreinal
Cronología	: XVII
Técnica	: Óleo sobre lienzo
Dimensiones	: 4.00 m x 4.50 m
Poseedor	: Templo “San Sebastián” Cusco
Ubicación	: Nave central muro epístola



▲ Fig. 48: Ubicación de pintura en el templo

Fuente: Diseño propio



◀ Fig. 49: Pintura “Presentación de la cabeza de San Juan Bautista”

Fuente: Arzobispado del Cusco

## ESTUDIOS REALIZADOS

Los estudios respecto de la pintura de presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes hacen recordar lo caprichoso que podía ser vivir en la época donde gobernaba Herodes: no existían juicios ni jueces que podían hacer valer los derechos de las personas, por lo que Marcos menciona:

Y al instante mandó el rey a uno de su guardia, con orden de traerle la cabeza de Juan. Se fue y le decapitó en la cárcel y trajo su cabeza en una bandeja, y se la dio a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre. Al enterarse sus discípulos, vinieron a recoger el cadáver y le dieron sepultura (Mc 6, 27-29).

Así, queda establecido que fue un guardia el que seccionó la cabeza del Santo; dicha cabeza fue entregada a Salomé y, a la vez, a Herodías. Dicho testimonio también lo comparte Mateo, quien menciona que después llegaron los discípulos de San Juan Bautista para recoger el cuerpo.

Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, la cual se la llevó a su madre. Llegando después sus discípulos, recogieron el cadáver y lo sepultaron; y fueron a informar a Jesús (Mt 14, 10-12).

En contraste con los otros dos evangelistas (Lucas y Juan), no se mencionan más detalles de la muerte de San Juan Bautista, pues el enfoque de sus libros se encuentra en la obra de Jesús. Sin embargo, no se debe olvidar que el comentario al libro de Marcos menciona un contraste histórico del historiador Flavio Josefo donde, en cierto modo, se confirman los hechos de la muerte de Juan Bautista en una fortaleza.

El historiador judío Flavio Josefo también narra que Herodes mandó matar a Juan en la fortaleza de Maqueronte, en Perea, pero por temor a que provocase con su predicación una rebelión política en el pueblo (García, 2012, pág. 115).

Respecto de las investigaciones descriptivas, comparaciones y análisis de la pintura de caballete *Presentación de la cabeza de San Juan*, De Mesa, J. y Gisbert, T. (1982) mencionan que el nombre de la pintura sería *Presentación de la cabeza a Herodías*. Sin embargo, la representación de la pintura no sugiere tal representación, pues Herodías se encuentra, al parecer, sentada a lado de Herodes. Dichas ideas serán también retomadas por Calvo, R. (2005) en su libro *San Sebastián, aspectos de patrimonio, historia, etnología y folklore*.

Además, la pintura no ha sido criticada, ni comentada por Hinojosa, A. (2017). No se realizaron las referencias bíblicas ni los análisis correspondientes en comparación con los testimonios de la Biblia. Sin embargo, se puede mencionar que la obra tiene aspectos artísticos de similar belleza a la pintura *Danza de Salomé*, donde apreciamos a los personajes como Herodes y Salomé vestidos de forma tan ampulosa como en esta pintura. Se aprecia también el ágape de los asistentes al evento y, al lado derecho, un grupo de músicos que no son advertidos por los estudiosos.

Por otro lado, la pintura en mención solamente fue referenciada por Benavente, T. (1995) como «*Presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes*, lienzo díptico-enjuta del insigne maestro Diego Quispe Tito, del templo parroquial de San Sebastián». Sin embargo, no se realiza ningún tipo de análisis de la pintura, ni se realiza la comparación con los grabados manifestados anteriormente.

## 2.4. DIEGO QUISPE TITO (1611-1681)

### 2.4.1. BIOGRAFÍA

Diego Quispe Tito, sin duda, es el principal exponente de la Escuela Cusqueña, gracias al gran desenvolvimiento de su trabajo y a una gran cantidad de pinturas artísticas, no solamente en los templos del Cusco, sino en diferentes lugares. Él ha influenciado a grandes artistas desde su época hasta la posterioridad. Asimismo, deja un gran aporte que perdura durante el tiempo y espacio; se immortaliza, así, en el Cusco y en otras partes del mundo, pues su trabajo y su fama han cruzado fronteras.

Genial artista cuyo nombre tiene un sitial cumbre entre los exponentes de la pintura colonial cusqueña, autor del periodo de gran desenvolvimiento, que con justicia podemos llamar “quispiano” por constituir el lapso más glorioso que abarca un sin número de artistas que llevan el sello inconfundible de su influencia no solo en el Cusco, sino que pasó con inmortalidad las fronteras de su terruño (Benavente T. , 1995, pág. 41).

Las obras que contenían los lunetos del templo de San Sebastián figuran entre las más importantes obras pictóricas de la Escuela Cusqueña, elaboradas por Diego Quispe Tito, quien nació y creció en dicho distrito. Además, pertenecía a una de las principales familias de la zona; también fue descendiente de emperadores, de los que se destacan en su linaje Wayna Qhapaq y Tito Condemayta.

En San Sebastián están sus más inmortales obras. Natural de este distrito, pertenecía a uno de los principales ayllus o panacas y fue descendiente de emperadores. Así se puede entresacar de la obra de Don Justo Sawaraura Inka *Recuerdos de la memoria imperial de los Incas*, como descendiente de Wayna Qapaq Inca, T'ito Condemayta, T'ito Kisper, Pikllu Títu, T'itu Atauchi y otros (Benavente T. , 1995, pág. 43).

Benavente, T. (1995) manifiesta que Diego Quispe Tito perteneció a una clase acomodada. Realizó varios viajes a Europa; de allí que tuvo bastante influencia del Viejo Continente, lo cual le permitió desarrollar un estilo personal, posteriormente expresado en sus obras pictóricas.

Diego Quispe Tito surge como predilecto palaciego de quien se dice con toda seguridad en documentos del archivo general de las Indias, que viajó a España, Italia, Países Bajos, Flandes, Alemania y Portugal, a conocer y estudiar a los más grandes maestros de la época, lo que debió de ser así dada la enorme cultura del prelado, su gusto por las artes, su cariño por la raza de su alcurnia que era el momento de vindicar y su amplia cultura demostrada al organizar una escuela para el aprendizaje de los oficiales (Benavente T. , 1995, pág. 44).

Diego Quispe Tito poseía rasgos físicos andinos y conocía varias lenguas. Después de su viaje al Viejo Mundo, adoptó tradiciones europeas; también adquirió modales finos y, con el prestigio de su viaje a Europa, pronto empezó a ser identificado por el amor a su tierra y a su raza, al representarse a sí mismo con la *maskaypacha* inca.

Quispe vistió Gola de encajes de Flandes, calzón y hebillas; usó bigotes ralos que debían hacerle armonía con su nariz ligeramente aguileña: ojos grandes y negros que penetraban en la intimidad del alma misma de la figura, es decir, el exponente de una raza nueva; alto, robusto y apuesto, de modales finos, dominando varias hablas y con los refinamientos de una Europa soberbia que se mecía plácida en el regazo de la historia.

A su vuelta fue un hombre cortesano que conoció a los mejores artistas, príncipes y magnates, gracias a eso se deben sus autorretratos; uno es el lienzo *Las postrimerías del hombre*, entre las llamas del purgatorio con reyes, papas, obispos, cardenales y dignatarios; representándose él con la *maskaipacha* [sic] imperial y con las mismas facciones en la galería de la vida de San Francisco de Asís del mismo convento, también en la misma forma (Benavente T. , 1995, pág. 44).

Al parecer, Quispe Tito recibió el apoyo del Obispo Mollinedo y Angulo, quien tenía una educación y formación exclusiva, pues era un hombre bien cultivado que había estudiado en la Universidad de Alcalá. Esto le permitió relacionarse con autoridades y personajes importantes de la época. Con este prestigio, Mollinedo y Angulo permitió la restauración integral y fundación de varios templos, conventos y recogimientos del Cusco.

Para Diego Quispe, vivir en la época del Obispo Mollinedo le benefició para ser lanzado a la fama; fue hombre cultísimo, hijo de la universidad de Alcalá con la beca del colegio de lujo, mayor beneficiario en la cura de las almas del Arzobispado de Toledo, propuesto por la corte para los obispados de Puerto Rico y La Habana; a él se debe la restauración integral y fundación de varios templos, conventos, recogimientos y obras propias, juntamente a la protección de las artes. Obras suyas fueron en buena cuenta, pinturas, esculturas, objetos de plata, tallados, ahí el pulpito de San Blas y las magníficas obras de las más lejanas parroquias, donde aún se conserva con veneración su memoria (Benavente T. , 1995, pág. 55).

Acerca de la fecha de su muerte y del lugar donde descansan los restos del artista, no se tiene referencia, pero se supone que pudo haber fallecido en 1700 y que posiblemente llegó a edad avanzada. Ello no significó la pérdida de su importancia, sino al contrario: serviría con el tiempo a sus futuros discípulos, estudiosos y especialistas para admirar el esplendor de su arte y la vida asombrosa que le tocó vivir.

La muerte del gran sebastiano es aproximadamente en los comienzos del 1700. De seguro que lloraron todos, ancianos, con la vista llena de cataratas, tiernamente apegado a los suyos y a su gloria, como son todos los artistas que son puro sentimiento en sus corazones, habría plegado para siempre sus labios, abriendo los de sus admiradores futuros y de los que no quisieron perdonar su grandeza hasta muerto, tratando de opacar su gloria a pesar de la distancia de los siglos. Habría cerrado esos ojos mágicos para abrirlos a la gloria de aquellos que conscientes de la obra hecha, se han labrado la inmortalidad; aquellas manos que manejaron el pincel, tal vez se crisparon en el último estertor, tal vez en la hora suprema se le escaparía una lágrima, un vahído o una ligera mueca de dolor se dibujaría en aquel rictus de nobleza; mientras en esos momentos solemnes en ese parto supremo de la vida de su inmortalidad, estaríamos representados con el galopar del tiempo, con la vibración de la luz, con el profundo silencio, testigos únicos de la muerte de Diego; elementos que guardan en reserva el sitio en el que se encuentran esos restos venerados y que jamás lo revelarían (Benavente T. , 1995, pág. 65).

Benavente destaca la importancia que tuvo como persona y artista Diego Quispe Tito, ya que no solo dejó una huella en los suyos, sino que también dejó memoria en los artistas, que estuvieron influenciados por su estilo y arte, pues su legado artístico comprende obras espléndidas que perduran en el tiempo.

#### 2.4.2. OBRAS

La obra más antigua que se reporta de acuerdo a los estudios es la pintura *La Inmaculada* (1627), con un estilo manierista perteneciente a una colección particular de Lima, la cual cuenta con su firma y año.

Luego, se propone que la *Visión de la Cruz* (1631) de Quispe Tito, con líneas duras y manieristas tiene semejanza con la pintura *Visión de la Cruz* (1601-1612) de la Recoleta, por lo que se presume que es discípulo de Gregorio Gamarra. A continuación, se registra *La Asunción* (1634).

En el templo de San Sebastián, hay siete series de pintura, como la primera, *San Juan Bautista* (12), anterior a 1663; la segunda, *El martirio de San Sebastián* (04); la tercera, *Pasión de Cristo* (04), que puede datar de 1634; la cuarta, *Doctores de la Iglesia* (04), que pueden haber sido hechas entre 1634 y 1640; la quinta, *Infancia de Cristo*; la sexta, *Varios Santos*; la

séptima, *Paisajes*. También, se resaltan dos pinturas de formato más grande: *El asaetamiento de San Sebastián* y *La muerte de San Sebastián* (1679).

Por otro lado, también se cuenta con *La Piedad*, de la capilla San Lázaro, que data de 1643.

Otra muy famosa es la serie del Zodíaco en el palacio Arzobispal del Cusco, de las cuales, en la pintura de *Piscis*, figura la fecha 1681.

También se le pueden atribuir otras pinturas, pero no se tiene la certeza completa, como es el caso de *La Virgen coronada*, del Templo de San Pedro de Cusco.

Además, se reportan otros cuadros, como *Los desposorios de la Virgen y Jesús entre los doctores* (1667), en la Casa de la Moneda de la ciudad de Potosí.

También se cuenta con la *Sagrada Familia* en el templo de Santo Domingo de Cusco.

Por otro lado, se puede mencionar *Camino al calvario*, de la parroquia de San Roque y *Noé entrando al Arca*, de la parroquia de Copacabana.

También se puede mencionar *La postrimería* o *Juicio final*, del templo de San Francisco de Cusco (1675).

Otro lienzo también es *La huida de Egipto*, el cual pertenece a la colección de Celso Pastor.

Por otro lado, se cuenta con dos pinturas: *Bautizo de Cristo* y *San Sebastián*. Y, entre colecciones particulares, se pueden mencionar *Visión de la Cruz* y *Niño Jesús triunfando sobre el mal* (De Mesa, J.; Gisbert, T., 1982, págs. 142-145).

## 2.5. EL TEMPLO DE SAN SEBASTIÁN DE CUSCO

### 2.5.1. UBICACIÓN Y LOCALIZACIÓN

El templo de San Sebastián se encuentra en el distrito de San Sebastián, a cinco kilómetros al sur este de la ciudad del Cusco, a una altitud de 3350 m s. n. m. en el valle del río Huatanay, que hace su recorrido de norte a sur.

	Norte	Este	Sur	Oeste
<b>Latitud Sur</b>	13°27	13°29	13°37	13°32
<b>Latitud Oeste</b>	71°55	71°54	71°54	71°57

**Límites:**

Noroeste : Distrito de Cusco y Calca

Sur : Provincia de Paruro

Oeste : Distritos de Santiago, Wánchaq y Cusco

Este : Distrito de San Jerónimo

(Aларcon León, 2013, pág. 23)

Se puede acceder principalmente al templo de San Sebastián por el norte, por una pista que da acceso a la ciudad del Cusco. Y por el sur, por otra pista. Existen varias líneas de transporte mediante las cuales se puede acceder a la plaza del templo de San Sebastián, tanto desde la ciudad del Cusco como de los distritos del sur de San Sebastián.

La jurisdicción territorial del distrito de San Sebastián abarca el pueblo, anexos ayllus, chacras, exfundos, exhaciendas (San Sebastián, Tankarpata, Ccopanay, Salashuaylla (Mascahuaylla), Punamancha, Quircas, Belén, Porqui, Sacsahuaylla, Teneria, Cercador, Huillcarpay, Quesallay, Quispillay Rinconada, San Antonio, Santa Rosa, Santutis Chico, Santutis grande, Sirihuaylla grande, Ccorao, T'itcapata y Añanpanpa) (Amesquita, 1995, pág. 6).

El clima del distrito San Sebastián es seco y templado, pero con cambios bruscos de temperatura debido a que se encuentra rodeado por los nevados de Salkantay y de Ausangate. Presenta principalmente dos estaciones marcadas: la estación de lluvias (de octubre a marzo) y la de secas (de abril a setiembre). Las temperaturas varían de los 5 grados a los 23 grados.

**2.5.2. HISTORIA DEL TEMPLO**

El templo de San Sebastián es una obra de singular belleza artística, como se aprecia en su fachada principal. Surgió como necesidad, ya que el templo de San Lázaro fue destruido en 1650. La construcción del templo fue principalmente realizada por mano autóctona.

Calvo, R. (2005), *Iglesia monumental de San Sebastián*, en el artículo de Crucinta, E. «San Sebastián», utilizando una metodología histórica y tomando como muestra el templo de San Sebastián, resalta que la construcción del templo fue por iniciativa del señor párroco, pero para ello se tuvieron que vender terrenos. Con ello se pudo construir el templo, pero en fases periódicas: primero, los muros del evangelio y la epístola; luego, las torres y, finalmente, se cerró la construcción del templo con el apoyo del obispo Manuel Mollinedo y Angulo. Se menciona:

El actual distrito de San Sebastián es un verdadero repositorio de arte colonial de influencia hispánica, lo más resaltante es el templo colonial, expresión de bellísima arquitectura, en la otrora Kachipampa, hoy San Sebastián; primigeniamente se erigió la capilla San Lázaro donde se encontraba la imagen de San Sebastián, con el terremoto de 1650 se cayó dicha capilla de San Lázaro, por lo que se hizo necesaria la construcción de una iglesia en el lugar; los vecinos, caciques e indios, se propusieron construirla, pero los recursos económicos eran un impedimento, por lo que dicha construcción duró mucho tiempo” (Crucinta, 2005, pág. 31).

Podemos apreciar que la construcción en varias etapas tuvo muchas dificultades económicas. Dicha iglesia surgió como necesidad de un nuevo recinto religioso, mucho más amplio, no solamente para albergar gente, sino también para contener obras de arte de carácter evangelizador. Asimismo, se menciona:

Se fraccionaron los planos, luego se eligió el terreno, se juntaron dineros y gracias a la iniciativa del Cura de la Parroquia Don Juan Cárdenas, quien se empeñó por conseguir los dineros vendiendo una capellanía el 13 de junio de 1654 a Don Luis Inga, Ayllu del Suceso, se hizo factible que dicha construcción que se realice en partes; primero el lado derecho de la epístola (izquierda de la Iglesia); luego el lado derecho (del espectador ubicado frente al monumento), esta torre se hizo gracias al maestro mayor Don Manuel de Sahuaraura, que según inscripción existente en la zona central y superior de la losa, aparece una inscripción, va tallada el escudo del obispo Bernardo Izaguirre. Mollinedo, como mecenas del arte colonial cusqueño, de inmediato contribuyó dineros para la iluminación de dicho templo (Crucinta, 2005, pág. 31).

Se puede apreciar que todo se dio con la iniciativa del cura Don Juan Cárdenas, empezando por la torre del lado izquierdo y luego se continuó con la del lado derecho, gracias al maestro Manuel de Sahuaraura. Parece que el que apoyó la construcción de la parte central fue el obispo Bernardo Izaguirre. Finalmente recibió el apoyo del obispo Manuel Mollinedo y Angulo.

### 2.5.3. DESCRIPCIÓN DEL TEMPLO

La fachada principal del templo de San Sebastián cuenta con una buena infraestructura inspirada en la construcción de diversos templos del Cusco; se destacan dos torres. La construcción del templo se realizó en varias etapas, las cuales fueron hechas a base de piedra y adobe.

La fachada del templo de San Sebastián luce una[*sic*] bella y maciza fachada de estilo Barroco, decorada con 3[*sic*] calles y 2[*sic*] cuerpos, más un amplio ático, que termina en un ancho arco carpanel, fue construido con piedras del antiguo templo inca que existía en el mismo lugar, dedicado al *Apu Ausangate*, nevado situado al este del Cusco, considerado, como el Dios protector del Cusco inca, ahí la orientación de esta Iglesia y dando la espalda al Cusco (Hinojosa, 2017, pág. 18).

Cabe destacar la belleza del templo sobre la base de las piedras del templo inca; otro aspecto que resalta único en la serie de los templos es el hecho de que el templo da la espalda a la catedral de Cusco y está de frente al Nevado del Ausangate. La construcción del templo fue realizada con cierto grado de resistencia de la cultura andina: justamente fueron exiliados las principales *panacas* del centro del Cusco.



Fig. 50: Foto de la fachada principal del templo de San Sebastián - Cusco

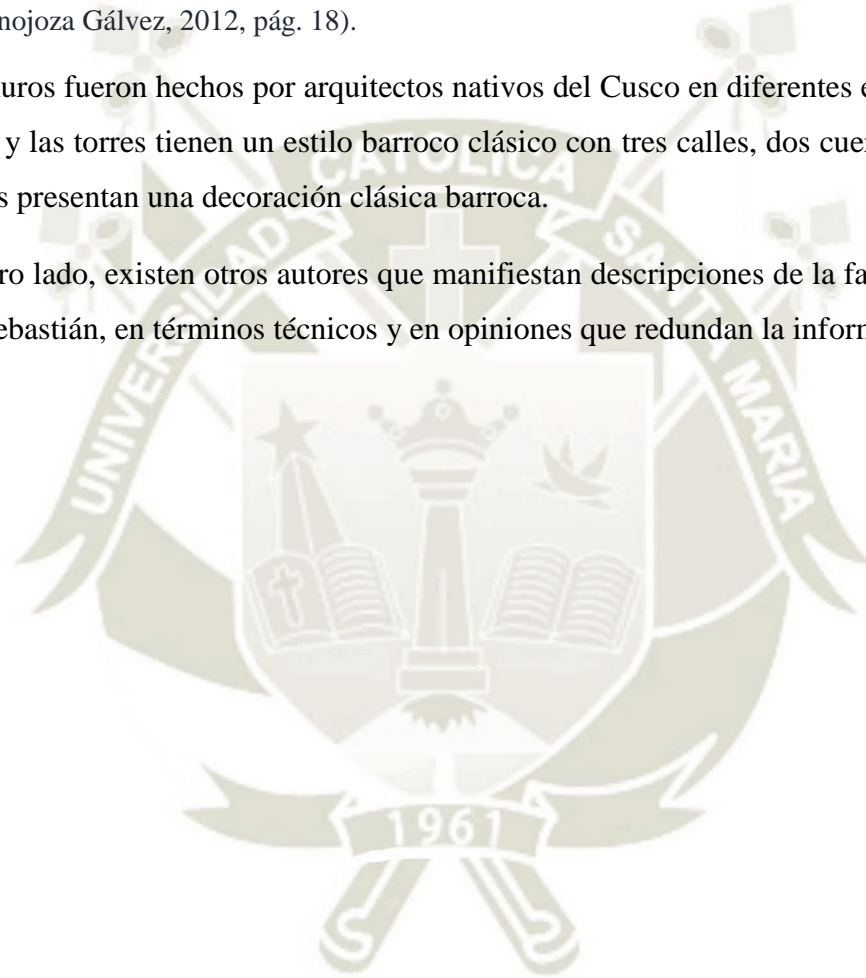
Fuente: Archivo del autor, 2016

También se manifiestan algunas características del templo, por lo que se resalta la belleza de la edificación en comparación con otras iglesias del Cusco. En ese sentido se menciona:

Los diseños de las calles laterales de la fachada son arquitectónicamente similares hechas de diferentes épocas que emulan a muros incas evidenciando la intervención de arquitectos nativos en la construcción de este templo. La calle lateral está dividida en dos cuerpos y un remate, todo el conjunto estructural de la fachada muestra una inigualable diferencia de las demás iglesias del Cusco, por la diferencia de elementos barrocos andinos en este templo (Hinojoza Gálvez, 2012, pág. 18).

Los muros fueron hechos por arquitectos nativos del Cusco en diferentes etapas; la fachada principal y las torres tienen un estilo barroco clásico con tres calles, dos cuerpos y un remate. Las torres presentan una decoración clásica barroca.

Por otro lado, existen otros autores que manifiestan descripciones de la fachada del templo de San Sebastián, en términos técnicos y en opiniones que redundan la información existente.



## CAPITULO III

### 3. MARCO CONCEPTUAL Y LEGAL

#### 3.1.DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS

##### 3.1.1. PINTURA

Al analizar la teoría, se hace evidente que la pintura es un producto cuyo resultado es una representación de posibilidades innumerables, lo cual es expresado en dos dimensiones. Pero también puede simular una tercera dimensión; asimismo, el proceso constituye el medio por el cual el pintor primeramente realiza bocetos, luego apareja la superficie con colores base, define los contrastes, otorga acabados, firma y barniza. Pero, en muchos casos se omiten pasos y, desde luego, se llega a manifestar la idea preconcebida del artista.

Ejecución o representación sobre una superficie plana por medio del dibujo, la luz y el color se clasifica según los materiales que intervienen en su preparación de color, es decir, la mezcla de pigmento y aglutinante o medio que permite aplicarlo y adherirlo a la superficie del soporte. En función de la naturaleza del aglutinante se distingue entre técnicas acuosas acuarela, aguada, aguazo, fresco, y entre grasas, óleo, encáustica, la elección de una u otra depende principalmente del tipo de soporte que se pretenda utilizar, pero también de los propósitos de la figuración, cuyos recursos están condicionados por las posibilidades que permite la forma de preparación del color (Ángeles Toajas Roger, 2011, pág. 291).

La pintura llega a ser algo que se pueda contar o se pueda homogeneizar, pues requiere un conocimiento mucho más amplio y complejo, difícil de cuantificar; puede ser a veces simple y monocroma, pero otras veces puede ser polícroma. Para la pintura, se van a seguir procesos sistemáticos que ayudan a su mejor elaboración, empezando de algo elemental y sencillo, como un boceto de la futura pintura, que le servirá al pintor para su orientación.

##### 3.1.2. PINTURA DE CABALLETE

La pintura de caballete es una técnica de la pintura relacionada con el uso del caballete para su ejecución. Las pinturas realizadas pueden llegar a ser de diversas dimensiones y generalmente usan como soporte el lienzo o la tela tratada; pero también son usadas en soportes variados.

Se denomina pintura de caballete a aquella que por su formato puede ser ejecutada sobre caballete. Suele ser de menor formato y móvil, a diferencia de la pintura mural o los retablos, aunque también hay cuadros de caballete de grandes dimensiones. Este género de pintura se desarrolló en el siglo XV en los Países Bajos, Francia e Italia y se popularizó cuando la burguesía comenzó a encargar cuadros para sus casas. Las pinturas de caballete están ejecutadas en grandes partes sobre lienzo y madera, pero también se encuentran sobre plancha de cobre o latón, piel, cristal, marfil y otros materiales. Su peculiar condición de móviles ha determinado que sufran alteraciones por esta causa, además de los problemas de su pretendido mantenimiento en buen estado que ha ocasionado intervenciones restauradoras, limpiezas, entelados, y todo tipo de actuaciones en muchos casos poco acertados para los tratamientos de cada material, tabla, lienzo y metal (Calvo Manuel, 1997, pág. 174).

### 3.1.3. PINTURA AL ÓLEO

Según Calvo, M., esta técnica pictórica se realiza mediante la mezcla de pigmentos y colores disueltos en aceites secantes; se tiene como referentes a los hermanos Van Eyck, quienes desarrollaron la técnica y la sistematizaron. Esto contribuyó a su consolidación y difusión. El autor destaca que, en el proceso de desarrollo de la técnica, incidió el empleo de veladuras para realizar las finas transiciones.

Técnica pictórica realizada con colores o pigmentos molidos dispersos en un aceite secante, generalmente de linaza o nueces incluso de adormideras. La utilización de aceites en pintura generalmente se asocia a Van Eyck, pues aunque la técnica era conocida con anterioridad, fueron ellos los que hicieron un uso sistemático de la misma y desarrollaron la forma de preparación de los colores para conseguir las finas transiciones de matices con el empleo de veladuras (Calvo Manuel, 1997, pág. 174).

A partir de la producción del óleo en las pinturas, se pudieron apreciar representaciones pictóricas más impactantes porque el óleo permitía con mayor intensidad la saturación de color, las veladuras, de tal modo que se volvió el recurso artístico preferido por los artistas en las épocas posteriores.

El óleo ampliaba la gama de colores, los hacía más esplendentes y aumentaba su saturación; ofrecía a cada uno de ellos una mayor morbidez y delicadeza, facilitaba las uniones entre tonos distintos y admitía esfumados más fáciles y dulces. Al añadir resinas duras, que hacen resinas más duras, que hacen el que el secado sea más rápido favorecía la yuxtaposición de muchos y diferentes tonos, haciendo posible una representación microscópica de los detalles. (Bolaños Atienza, 2007).

Los artistas de la época virreinal también tomaron en consideración el uso del óleo en sus distintas representaciones; en este sentido se puede apreciar que muchos templos y capillas presentan obras de pintura al óleo.

#### **3.1.4. ESCUELA PICTÓRICA**

En distintas reuniones de arte, muchas veces se discute la pertinencia de la asignación de la Escuela Cusqueña; por lo tanto, se hace necesario definir sobre la base de un sustento técnico. Por eso se recurre a Adeline y a Mélida, R., que manifiestan lo siguiente:

Se da nombre de escuela a la serie de artistas celebres nacidos en un país o que, sin haber nacido en él, han residido allí por mucho tiempo trabajando conforme al gusto de una localidad. Por ejemplo, la escuela francesa designa a las obras producidas por el conjunto de artistas franceses. Lo mismo se dice de la escuela española, alemana, italiana, etc. En ese sentido, la voz escuela se entiende especialmente de la pintura y también se especifica diciendo Escuela de pintura florentina. También se usa para indicar el mismo género de un maestro y discípulo (Adeline & Ramon Mélida, 1887, pág. 233).

En consecuencia, las escuelas pictóricas van a ser un conjunto de rasgos característicos que hacen deducir una enseñanza, secuela o continuidad, por lo que está ligada generalmente a localidades como la escuela española, alemana, florentina y, ¿por qué no? la Escuela Cusqueña, que también tuvo sus maestros y discípulos durante los siglos XVII y XVIII.

#### **3.1.5. ESTILO FLAMENCO**

La pintura en el aristocrático y católico Flandes del siglo XVII es, en parte, resultado de la evolución de un centro artístico ya importante en los siglos anteriores. Allí se mantiene el componente humanista de la concepción pictórica, centrada en la idea de la concepción de la creación personal del artista al servicio de los mecenas.

Los pintores flamencos tuvieron una innata inclinación hacia el naturalismo, entendido como resultado de una observación minuciosa, que se convirtió en un rasgo típico de la escuela. Por eso en Flandes, más que en ningún lugar, tuvo un desarrollo espectacular en las pinturas de animales, tanto vivos como muertos, la pintura decorativa de las flores y, sobre todo la pintura de género de formato reducido, destinado a decorar las casas burguesas como puro recreo descriptivo (Santillana, 2006, pág. 199).

Podemos apreciar que una de las características principales de la escuela flamenca es el naturalismo exigente. Se puede representar a la naturaleza y generar asombro en las sociedades contemporáneas por la minuciosidad de los detalles.

### 3.1.6. MANIERISMO

Es necesario definir el manierismo, porque surgen interrogantes acerca de si la pintura de Diego Quispe Tito fue parte del manierismo. Se analiza este término desde el punto de vista de Hauser:

Es la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es un tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia. El término Manierismo se tomó del término italiano “Maniera” que alude a una forma propia, personal y con hondo sentido espiritual del arte. Su cronología se inicia a partir de la década de los años 20 del Cinquecento, coincidiendo con la última obra de Rafael (Hauser, 1993, pág. 11).

Se puede apreciar el origen de la palabra *maniera*, que surge como una necesidad estilística; tuvo una aceptación por la sociedad europea por la innovación de sus representaciones. Sin embargo, hablando de las características de la pintura manierista, infiere Alvelo de la siguiente manera:

Es una forma que evoluciona a partir del contraposto clásico, según el cual las partes del cuerpo se disponían asimétricamente, de modo que al giro de la cabeza se oponía el de las caderas, una pierna recta sostenía el peso del cuerpo mientras que la otra quedaba libre y flexionada, pero todas las asimetrías se conciliaban en un equilibrio final. El primer artista que exageró el contraposto fue Miguel Ángel en la escultura del Genio de la Victoria. (Alvelo, 2014, pág. 1).

En consecuencia, se hace evidente que el manierismo plantea dejar las posturas firmes y asumir posturas con mayor movimiento, donde los personajes están captados en movimiento.

Muchas veces son caprichos de los artistas, quienes llegan a cambiar las proporciones del cuerpo humano, alargando manos, cuellos y creando posiciones asimétricas.

### 3.1.7. BARROCO

Hablar sobre el Barroco es tan complejo, pues tiene múltiples presentaciones. Por tanto, con fines aclaratorios de terminología, Hauser menciona:

El término barroco comprende esfuerzos artísticos tan diversificados de los cuales surgen formas variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No solamente en los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso de las comunidades culturales burguesas y protestantes. El Barroco es una dirección sensual, monumental y decorativa. Tiene como representantes a Caravaggio, Louis Le Nain y Rivera (Hauser, 1993, pág. 93).

La palabra *barroco* es de origen portugués, y significa *perla irregular e imperfecta*; está formada por muchos granos juntos, grandes y pequeños, que sería la inspiración base, contrariamente al estilo clásico que se da en Europa durante el siglo XVII.

Pero el Barroco adoptó diversos matices en Europa, es así que en Italia se presenta con un fuerte naturalismo tenebrista. En Francia es de corte clasicista y exento de monumentalidad, grandeza y nobleza. En Inglaterra adquiere una tendencia al retratismo. En España surgen estilos locales como el de Florencia, con fuerza narrativa y bien compuestos; el flamenco con un estilo triunfal, colorista y opulento; o el andaluz con mucha sencillez y apasionamiento fervoroso como las obras de Zurbarán y de Velásquez.

El Barroco, va a ser una mezcla de estilos de diferentes culturas, con distintas tradiciones, muestra que estas se pueden unir en un solo arte para así hacer un conjunto complejo de arte valorativo que ofrece el artista al público admirador. El Barroco va a ser un arte que expresa sensualidad monumental y decorativa. Este va a ser un estilo muy distinto al Clasicismo y ha estado cambiando a través del tiempo con las nuevas técnicas y apreciaciones dentro del ámbito del arte (Hauser, 1993, pág. 93).

Podemos apreciar que el estilo barroco adoptó sus propias individualidades como Italia con tenebrismos, Francia clasicista, Inglaterra retratista y España con estilos locales. De esta manera, se unen y ofrecen al público una novedad de representación que sería influencia para el Perú.

### 3.1.8. SERIE

Dado que la presente investigación trata de analizar una serie de pinturas, se hace necesario definir el término: «Se dice de una colección de cuadros cuyos asuntos están tomados de un mismo orden de ideas o de hechos. Ejemplo: La serie de cuadros de Rubens para la galería de los Médicis» (Ramón Melida, 1887, pág. 472). Es decir, se entiende por serie un conjunto de cuadros que presentan similitud y van en un orden específico, dependiendo de los actos realizados o del orden de las ideas en el que se van presentando.

### 3.1.9. ARTISTA

Es necesario definir el término *artista*, pues es el que ejerce la profesión: es «el que practica alguna de las bellas artes» (Ramón Melida, 1887, pág. 59). Es decir, el término *artista* nos sugiere una persona que ejerce cualquiera de las ramas de las artes visuales (pintura, esculturas, etc.). Por lo tanto, a efectos de la presente investigación, tomaremos como artista a Diego Quispe Tito, pues es él quien ejerce el arte de la pintura de caballete.

### 3.1.10. LUNETOS

De acuerdo con la investigación, se puede inferir que un luneto es una «bóveda de medio punto que se inserta perpendicularmente a otra mayor a fin de que se puedan abrir ventanas o huecos para la luz o ventilación» (De Mesa, 1980, pág. 50). Si bien es cierto que la bóveda es un lugar destinado para abrir ventanas, en el caso del templo de San Sebastián, los espacios fueron cerrados, por lo que surgieron nuevos espacios donde encajaría físicamente la serie de pinturas que es materia del presente estudio.

### 3.1.11. TEMPLO

Como parte de los conceptos de generalidades, se hace necesario conocer la conceptualización del término *templo*: «Edificio público destinado al culto de una divinidad. Lugar donde se rinde culto al saber, la justicia, etc.» (Orosco Arce, Guadalupe, Villaroel Villazon, & Macias Abasto, 2002, pág. 160). Por lo tanto, se manifiesta que el templo de San Sebastián fue creado y destinado a la formación religiosa cristiana de los naturales en este distrito, tomando como patrón principal a San Sebastián.

### 3.1.12. NAVE

Este término se define como «espacio dentro de un edificio, delimitado por muros o filas de arcadas y columnas, generalmente en sentido longitudinal» (De La Plaza Escudero, 2012, pág. 406). Se debe tener como referencia el espacio arquitectónico denominado *nave central*, porque allí es donde se encuentra la manifestación artística materia de la presente investigación.

### 3.1.13. GRABADOS

Durante la investigación se abordó muchas veces el grabado; por tal razón, es necesario la conceptualización del término:

Procedimiento que permite la impresión de láminas o estampas mediante la realización de un dibujo invertido en un soporte o plancha. Existen diferentes técnicas de grabado, para las mismas: agua fuerte, aguatinta, buril, punta seca, xilografía, litografía. Generalmente los grabados se realizan sobre madera o plancha de metal, en las xilografías primitivas estampas influye el tipo de madera (especies duras como el peral, cerezo, y sobre todo madera de Boj) por la presencia de vetas (Calvo Manuel, 1997, pág. 109).

Es una técnica que se aplica en gran parte de las estructuras artísticas; consiste en plasmar textos o imágenes en distintos materiales y con distintos elementos; pueden contener colores, o no. Generalmente, el material en el que quedan plasmadas estas manifestaciones artísticas es de madera, papel u otros.

La presente investigación procedió a esclarecer las referencias de once grabados de Jean Leclerc IV (1560-1633) y uno de Philippe Tomassin (1562- 1622), los cuales fueron el motivo artístico de Diego Quispe Tito en el templo de San Sebastián.

### 3.1.14. ÁNGELES

Debido a la multitud de presentaciones angelicales en la serie de pintura, se hace necesario definir a los ángeles con el fin de establecer lineamientos coherentes de la investigación:

La imagen canónica del ángel de grandes alas, cabellos rubios, facciones femeninas y ojos azules, no solo es fruto de la interacción de dichos textos, sino también de otras causas distintas de naturaleza histórica, religiosa (es decir, vinculada a la devoción popular) y teológica, o sea, doctrinal. Así, en los textos sagrados, en muchos casos el ángel resulta ser, por afirmación directa o indirecta, un ser alado (Bisagra, 2005, pág. 6).

La figura de los ángeles será una representación sacada de textos religiosos, vinculadas con las creencias populares; en estos textos, se expresa de estas criaturas que son seres cuidados y amables, con características físicas favorables y con enormes alas.

La figura de los ángeles traídos por los españoles va a ser también un motivo de transculturización, pues el ser alado en el mundo andino es el guacamayo y, por lo tanto, de alguna manera llega a ser un mensajero de los dioses para los andinos. Ello se da en la medida en que estas aves tienen la capacidad de llegar a los cielos, llevando el mensaje de los humanos a los dioses.

### **3.2.VALORES SIMBÓLICOS**

En vista de que la serie de pinturas contiene varios elementos con mensajes complementarios, se hace necesario definir el valor simbólico de algunos componentes de las pinturas en la presente investigación, a efectos de establecer los valores simbólicos occidentales en el espacio andino. Esto se da como parte del proceso de evangelización; entre tales elementos se detallan:

#### **3.2.1. PERRO**

El perro es presentado en varias pinturas, por lo que nos avizora mensajes en este sentido:

En muchas culturas el perro es un símbolo propicio, y representa la lealtad, la vigilancia, el valor y la destreza en la caza, los perros también simbolizan la masculinidad, el sol, el viento y el fuego; en la tradición celta se asocia con la curación. Fieles en la vida, los perros eran a menudo sacrificados y enterrados en la tumba junto a sus amos: los egipcios y los griegos creían que compartirían la vida en ultratumba con los humanos (Fontana, 1993, pág. 86).

Se puede apreciar que la representación simbólica del perro se relaciona con valores como la lealtad, la destreza etc., de los que seguramente Diego Quispe Tito estaría consciente. Es por ello que, en muchas de sus pinturas, está representado dicho animal.

### 3.2.2. AVES

Las representaciones recurrentes de aves en múltiples pinturas hacen recordar de cuál es el valor simbólico de las aves. En ese sentido, se menciona:

El vuelo de aves siempre ha representado la liberación de las restricciones físicas de la vida terrenal y la ascensión del alma a los dioses, ya sea mediante la experiencia mística o mediante la muerte. Las aves comparten algo de ese mismo significado simbólico, pero dado que provienen de los cielos también pueden asumir el papel de mensajeros de los poderes superiores, para bien o para mal. Están asociados al árbol (Fontana, 1993, pág. 101).

Para el hombre, las aves representan a los mensajeros de los dioses, por lo que podemos apreciar que las aves hacen un llamado al hombre a superar la vida terrenal y trascender. Por ese motivo son colocadas aves en las distintas pinturas de Diego Quispe Tito.

### 3.2.3. ÁRBOLES

En vista de que Diego Quispe agrega árboles en varias pinturas de la serie, se hace necesario determinar el valor simbólico de los árboles en las pinturas. Por tal razón se infiere:

Los árboles son uno de los grandes símbolos esenciales de toda tradición. Uno de los sentidos que más a menudo se le atribuye en el eje y sostén del mundo, básicamente porque su tronco cumple esa función alegórica, asimismo, pueden simbolizar el cosmos y, como tal no sólo es el eje del mundo, sino este mismo manifestado en su totalidad y esplendor. En efecto, el árbol presenta, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, riqueza, proliferación, generación y regeneración. También es un emblema de la capacidad de abarcar los estratos inferiores y superiores, debido a que sus raíces están en contacto con el plano (Gómez Aquino, 2015, pág. 67).

Entonces, se desprende que los árboles coadyuvan a entender la estabilidad y unicidad que deben tener las personas. Diego Quispe Tito, al representar los árboles, estaría sugiriendo implícitamente la estabilidad en el establecimiento de la nueva fe.

### 3.2.4. FLORES Y PLANTAS

Diego Quispe agregó mucha flora nativa del Cusco, por lo tanto, se hizo necesario plantear el significado simbólico de la flora. Fontana menciona:

Los significados más comunes de las flores, el estado paradisiaco y la belleza femenina. La transformación del capullo en flor representa la creación (manifestación de la energía que se expande a partir del centro) y la energía del sol; las flores son símbolos universales de la juventud y la vitalidad, pero debido a su carácter efímero también tienen una connotación de fragilidad (Fontana, 1993, pág. 155).

En consecuencia, en vista de las representaciones de flores naturales del Cusco, en las pinturas de Diego Quispe Tito, las flores estarían sugiriendo la juventud y vitalidad no solo de los personajes, sino también de las escenas y hasta la juventud, tal vez, del propio artista.

### 3.2.5. LUZ

En múltiples representaciones de la serie que es materia de estudio, se aprecia la representación de la escena de la luz, donde generalmente aparecen los querubines, los ángeles y el Padre Eterno. Por ello es necesario definir el concepto de luz:

Es el primero y el más extendido de los símbolos de la luz, es aquel relacionado con todo aquello de carácter positivo. Es la clara oposición con la oscuridad y las tinieblas, caracteriza al espíritu, intelecto, la bondad, la moralidad y la virtud. Asimismo, es considerada emanación de fuerza creadora, fortaleza espiritual e irradiación de energía musical. Tanto en el Génesis bíblico como en textos antiguos de la India y de China, la operación cosmogónica consiste en una separación entre la luz y las tinieblas originalmente confundidas. Por otro lado, (...) En muchas tradiciones, es expresión de las fuerzas fecundantes uránicas contrapuestas a la vez complementarias de las potencias creadoras (Gómez Aquino, 2015, pág. 37).

Entonces, la luz sugiere en las pinturas lo positivo, el éxito, y serían una forma de emitir el mensaje de fortaleza espiritual como contraste con los aspectos negativos que tienen que trascender el hombre.

### 3.2.6. AGUA

Cuando se aprecia la pintura del bautizo de Cristo, se encuentra el uso del elemento del agua, símbolo del renacimiento personal, donde mueren muchos aspectos personales y renacen otros relacionados con la sociedad.

Por agua se entiende la totalidad de materia en estado líquido. Mas aún, en las aguas primordiales, imagen de la proto materia, se hallaban también los cuerpos solidos aún carentes de forma y rigidez. Por esta cusa los alquimistas denominaban al agua al mercurio en su primer estado de la transformación y, por analogía al cuerpo fluidico del hombre (...) En suma, las aguas simbolizan la unión universal de las virtualidades Fons et ergo, que se hallan en la procedencia de toda creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación (Cirlot, 1992).

Por lo tanto, el hecho de la representación del agua implicaría el nacimiento de Cristo a nuevas actividades y, en especial, a la comunidad.

### 3.3.MARCO LEGAL

Se toma como marco la normativa vigente del Estado peruano respecto de la cultura y, específicamente, de la normativa que atañe a la investigación y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación, en vista de que la serie de pinturas al óleo del artista Diego Quispe Tito es parte del patrimonio cultural.

El Ministerio de Cultura, como autoridad en materia de cultura, tiene la obligación de proteger el Patrimonio Cultural de la Nación. Según la Ley 28296 (Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación), se debe dictar una serie de políticas respecto de la defensa, protección, promoción del patrimonio y tratamiento especial de los bienes que tengan calidad y singularidad trascendentales:

“Artículo I.- Objeto de la Ley

La presente Ley establece políticas nacionales de defensa, protección, promoción, propiedad y régimen legal y el destino de los bienes que constituyen el Patrimonio Cultural de la Nación”.

Sin duda, la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del templo de San Sebastián debe ser considerada como Patrimonio Cultural de la Nación, porque contiene valores de importancia, valor y significado en el rubro de lo artístico, religioso, científico y tecnológico. Por eso es

necesario plantear su protección a pesar de las circunstancias adversas, como el incendio del 16 de setiembre del 2016.

#### Artículo II.- Definición

Se entiende por bien integrante del Patrimonio Cultural de la Nación toda manifestación del quehacer humano material o inmaterial que, por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico, tradicional, religioso, etnológico, científico, tecnológico o intelectual, sea expresamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo. Dichos bienes tienen la condición de propiedad pública o privada con las limitaciones que establece la presente Ley.

Asimismo, se les puede aplicar la presunción legal de Patrimonio Cultural de la Nación por ser bienes de época virreinal, a pesar de que sean de condición particular, por lo que no dejan de ser un importante trabajo. También, de acuerdo a la importancia y trascendencia de las condiciones técnicas artísticas, podemos deducir que contiene valores culturales según los tratados internacionales del cual el Perú es parte.

#### Artículo III.- Presunción legal

Se presume que tienen la condición de bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, los bienes materiales o inmateriales, de la época prehispánica, virreinal y republicana, independientemente de su condición de propiedad pública o privada, que tengan la importancia; el valor y significado referidos en el artículo precedente y/o que se encuentren comprendidos en los tratados y convenciones sobre la materia de los que el Perú sea parte. La presunción legal queda sin efecto por declaración expresa de la autoridad competente, de oficio o a solicitud de parte.

Por lo tanto, la presente investigación, tomando como principio el inventario, declaración y protección del patrimonio cultural, pretende investigar la Serie de Pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián y, en un futuro, establecer medios de comunicación más eficientes respecto de la difusión de dicho patrimonio.

#### Artículo IV.- Declaración de interés social y necesidad pública

Con la presente investigación se llena el vacío existente en torno a una parte de su trabajo, subrayando la enorme importancia que tuvo, y tiene, para la comunidad científica (Universidad Católica de Santa María, Arequipa) y para el público en general (población sebastiana y cusqueña). Por eso es necesario que el Estado apoye iniciativas como esta, dirigidas a la

exhibición de réplicas del Patrimonio Cultural de la Nación (en este caso, la Serie de Pinturas de San Juan Bautista) por contener valores culturales de singular importancia.

#### Artículo V.- Protección

El Estado promoverá la participación activa del sector privado en la conservación, restauración, exhibición y difusión de los bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación y su restitución en los casos de exportación ilegal o cuando se haya vencido el plazo de permanencia fuera del país otorgado por el Estado.

Se puede clasificar la Serie de Pinturas de San Juan Bautista como bienes culturales muebles, porque también contienen un valor histórico social, bibliográfico, y especialmente porque está relacionado con un artista de fama y talento internacional, como es Diego Quispe Tito. Por eso es necesario orientar las políticas para su restauración, exhibición y difusión.

#### CAPÍTULO I DISPOSICIONES GENERALES

##### Artículo 1°.- Clasificación

##### BIENES MATERIALES MUEBLES

Los bienes relacionados con la historia, en el ámbito científico, técnico, militar, social y biográfico, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas y con los acontecimientos de importancia nacional.

Los bienes de interés artístico como cuadros, lienzos, pinturas, esculturas y dibujos, composiciones musicales y poéticas hechos sobre cualquier soporte y en cualquier material.

Tal vez hubiera sido prudente visitar el mismo templo de San Sebastián, a efecto de que se puedan profundizar y cotejar las investigaciones; empero, no se pudo debido al incendio del 16 de setiembre de 2016. Sin embargo, se deduce que la Serie de Pinturas de San Juan Bautista pertenece a la manufactura de Diego Quispe Tito. En consecuencia, amerita su consideración como interés artístico cultural.

##### “Artículo 21°.- Obligaciones de los propietarios

b) Permitir el acceso a los investigadores debidamente acreditados, con las mismas salvedades establecidas en el inciso precedente”.

Como parte del trabajo del Ministerio de Cultura, se puede inferir que la presente investigación está enmarcada en la Ley 28296 (Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación), por lo que se puede decir que los retazos que sobraron pueden de alguna manera

recuperarse y restituirse a los sectores faltantes. En consecuencia, se puede manifestar que se viene cumpliendo con una de las facultades del Ministerio de Cultura.

Artículo 23°.- Protección de bienes muebles

La protección de los bienes culturales muebles, integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación comprende su identificación, registro, investigación, conservación, restauración, preservación, puesta en valor, promoción y difusión; asimismo, la restitución y repatriación cuando se encuentren de manera ilegal fuera del país.

“Artículo 51°.- Educación y difusión

51.2 Los organismos competentes promueven y coordinan con los medios de comunicación y demás entidades públicas y privadas para estimular y difundir el respeto y la valoración del Patrimonio Cultural de la Nación”.

A través de la presente investigación, se pretende promover el conocimiento de Diego Quispe Tito a través de los medios de comunicación, estableciendo una relación directa con el Patrimonio Cultural de la Nación. Es así como la ley sugiere la participación de la ciudadanía.

## CAPÍTULO IV

### 4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El planteamiento del problema de la presente investigación está enmarcado en el análisis iconográfico de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito en el siglo XVII, en el templo de San Sebastián de Cusco, lo que implica actividades metodológicas de carácter cualitativo, en donde se usa la observación, la evaluación fenomenológica y la interpretación etnográfica de dicha serie de pinturas, basándose en la propuesta de análisis iconográfico de Erwin Panofsky, quien plantea tres dimensiones: **la primera** abarca el estudio preiconográfico: inciden los hechos fácticos que expresan las pinturas, pues los hechos expresivos no son muy evidentes por la escasez de representación de emociones; **la segunda** abarca el estudio iconográfico, donde se hacen evidentes los contenidos temáticos de las representaciones temáticas, los cuales están basados en los conocimientos de iconografía; **la tercera** comprende el estudio iconológico, que abarca temas más subyacentes en las obras de arte en relación con los elementos que representan.

Por consiguiente, durante el proceso de investigación, se procedió a esclarecer, modificar y fundamentar los conocimientos de la serie de pinturas, sobre la base de la actividad exploratoria, describiendo y generando un conocimiento sustentado.

#### 4.1. HIPOTESIS

La Serie de Pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito en el templo de San Sebastián de Cusco, del siglo XVII, representa la vida de San Juan Bautista, y se agregan elementos andinos amazónicos como una estrategia de simbiosis cultural.

##### 4.1.1. HIPOTESIS ESPECIFICA 01

El mensaje de la serie de pinturas se basa en la presentación de las distintas etapas de la vida de San Juan Bautista, usando como fuentes artísticas las impresiones de grabados flamencos, los cuales fueron modificados como parte del proceso de creatividad del artista.

##### 4.1.2. HIPOTESIS ESPECIFICA 02

El contexto sociocultural en el que se concibe la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito en el siglo XVII, en el templo de San Sebastián de Cusco, corresponde

a una época en que la población de Cusco se encuentra en un proceso de consolidación de su formación católica.

#### 4.2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Teniendo en cuenta el problema del análisis iconográfico de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, del artista Diego Quispe Tito, en el templo de San Sebastián de Cusco, durante el siglo XVII, se pueden señalar las siguientes categorías de análisis:

##### **Categoría de análisis I**

Mensaje iconográfico.

##### **Categoría de análisis II**

La Serie de Pinturas de San Juan Bautista del Artista Diego Quispe Tito.

##### **Entorno espacial temporal**

Templo de San Sebastián durante el siglo XVII.

#### 4.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente informe de tesis tiene tres tipos de investigación, a través de los cuales se pudo definir de forma secuencial y lógica el proceso de investigación, por lo que se detalla a continuación:

**Exploratorio.** A través de la investigación exploratoria, se pudieron examinar, indagar e identificar los conceptos previos, como preludio de los temas de fondo de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista.

**Descriptivo.** Este método permitió definir las categorías de análisis, y especificar las características y tendencias del material de estudio.

**Correlacional.** Finalmente, una vez definidas las categorías de análisis, se procedió con la investigación desde el punto de vista correlacional, enlazando y explicando las relaciones entre las pinturas y los grabados. Es así como se analizó comparativamente y se determinó la relación entre las pinturas, los grabados y los escritos de la Biblia.

#### 4.4. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Para lograr los resultados alcanzados por el presente informe de tesis, se utilizaron los siguientes métodos:

**Método deductivo.** Se analizaron las distintas unidades artísticas de las pinturas y grabados (personajes, vestimentas y objetos), para posteriormente realizar un análisis general de las pinturas, a fin de entender cada una en su integridad, teniendo en cuenta el aspecto preiconográfico.

**Método analítico.** Se utilizó el método analítico para cada pintura, pasando por un proceso cognoscitivo, a través del cual se pudo definir la conceptualización de cada lienzo, lógicamente, desde el punto de vista de la iconografía.

**Método sintético.** Se procedió con el método sintético porque, a través de este, se integra el mensaje evangelizador, que contiene la integración de la serie, enmarcándose en el análisis iconológico basado en la Teoría de Panofsky.

**Método histórico.** El método permitió definir las acepciones cronológicas de las pinturas, resaltando las alteraciones gráficas en su proceso de elaboración.

#### 4.5. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El diseño de investigación que se aplicó al proceso interpretativo de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista correspondió a la investigación no experimental, pues los indicadores de estudio fueron manifestados en las pinturas; es decir, no se manipuló, ni se crearon grupos de control para obtener resultados, pero sí se investigaron de manera individualizada los componentes de la pintura. Por ello la investigación es transversal, describiendo cada uno de los indicadores de estudio, analizando, describiendo y relacionando las pinturas con los grabados.

#### 4.6. MUESTRA

La muestra para la investigación sobre el significado que ostenta la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, del artista Diego Quispe Tito, en el templo de San Sebastián de Cusco, durante el siglo XVII, son 6 lunetos divididos en dos temas, que fueron ubicados en los muros superiores laterales de la nave central del templo de San Sebastián de Cusco.

Las pinturas están divididas en dos escenas, con 12 espacios, donde se representa la vida de San Juan Bautista. Es así como fueron representados, en el primer luneto, *Anunciación del nacimiento de San Juan Bautista* y *Visita de la Virgen a Santa Isabel* (fig. 6); en el segundo, *Nacimiento de San Juan Bautista* y *Familias de Jesús y San Juan Bautista*. (fig. 7); en el tercero, *San Juan Bautista en el desierto* y *Prédica de San Juan Bautista* (fig. 8); en el cuarto, *Ecce Agnus Dei* y *Bautizo de Jesús* (fig. 09); en el quinto luneto, *Prédica de San Juan Bautista a Herodes* y *Danza de Salomé* (fig. 10); y en el sexto, *Muerte de San Juan Bautista* y *Presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes* (fig. 11).



Fig. 51: Luneto con pinturas “*Anunciación del nacimiento de San Juan*” y “*Visita de la Virgen María a Santa Isabel*” del artista Diego Quispe Tito

Fuente: Archivo fotográfico del Arzobispado del Cusco



Fig. 52: Luneto con pinturas “*Nacimiento de San Juan*” y “*Familia de Jesús y de San Juan Bautista*” del artista Diego Quispe Tito

Fuente: Archivo fotográfico del Arzobispado del Cusco



Fig. 53: Luneto con pinturas “*San Juan en el desierto*” y “*Prédica de San Juan Bautista*” del artista Diego Quispe Tito

Fuente: Archivo fotográfico del Arzobispado del Cusco



Fig. 54: Luneto con pinturas “*Ecce Agnus Dei*” y “*Bautizo de Jesús*”  
del artista Diego Quispe Tito

Fuente: Archivo fotográfico del arzobispado del Cusco



Fig.55: Luneto con pinturas “*Prédica de San Juan Bautista a Herodes*” y “*Danza de Salomé*” del  
artista Diego Quispe Tito.

Fuente: Archivo fotográfico del Arzobispado del Cusco

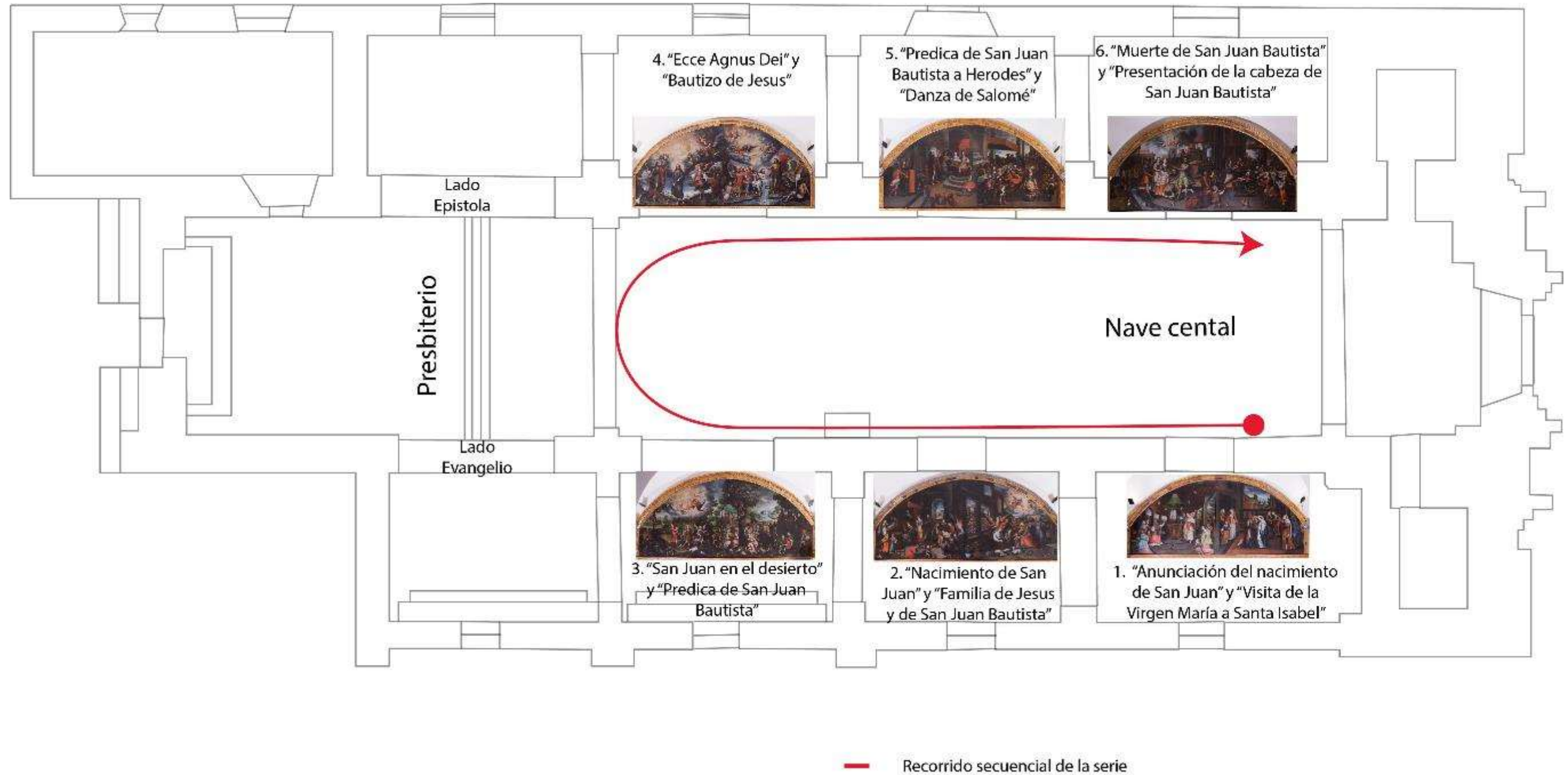


Fig.56: Lunetos con pinturas “*Muerte de San Juan Bautista*” y “*Presentación de la cabeza de San Juan Bautista*” del artista Diego Quispe Tito

Fuente: Archivo fotográfico del Arzobispado del Cusco

Fig. 57: Ubicación de la «Serie de Pinturas de San Juan Bautista» en el templo de San Sebastián de Cusco

Fuente: Diseño propio.



## 4.7. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS

La técnica usada es la recopilación de datos a través de un sistema de fichas creadas con el fin de recolectar información de identificación, estado de conservación, diagnóstico y comparación, para posteriormente interpretarlos y compararlos con los grabados y escritos de la Biblia que fueron materia de composición desde la óptica de Panofsky.

### 4.7.1. TÉCNICA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

El proceso de recolección de datos estuvo basado en las actividades que a continuación se indican:

- *Coordinación con el Arzobispado del Cusco, con el propósito de obtener los permisos para el uso de imágenes en el transcurso del desarrollo de la investigación.*
- *Coordinación con el Proyecto Fuentes Grabadas del Arte Colonial, con la finalidad de obtener imágenes de los grabados para su uso como instrumento de análisis de investigación.*
- *Elaboración de fichas de diagnóstico, que sirvieron como instrumento de investigación.*
- *Llenado de fichas de diagnóstico, con el fin de obtener los datos de investigación necesarios para su análisis.*
- *Interpretación y análisis de datos de la serie de pinturas.*
- *Redacción del informe final.*

### 4.7.2. INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS

En la presente tesis se utilizaron principalmente fichas, a efecto de diagnosticar los distintos materiales de estudio. Es así como se creó lo siguiente:

1. **Ficha de análisis técnico de la pintura.** La ficha tuvo como fin determinar los datos fundamentales de las pinturas, apuntando las características técnicas que tiene cada una; es así como se recolectó información de datos de identificación, como tipología, tema, título, autor, estilo, escuela, época, cronología, técnica, dimensiones, poseedor y ubicación. También, los datos de la fotografía, como el tamaño, la resolución, el tipo de

cámara, el punto focal, tiempo de exposición, distancia focal, modo de medición, tipo de iluminación y los derechos de publicación.

2. **Ficha técnica del grabado.** Teniendo en cuenta que Diego Quispe Tito había tomado como referencia ciertos grabados, se procedió a definirlos a partir de la publicación de la relación de pinturas en la página de PESSCA, determinando sus características como título, artista, cronología, fuente y página web.

3. **Ficha de análisis preiconográfico.** Se procedió a la interpretación básica de las pinturas en sus formas más básicas o elementales, como la línea, los colores, los materiales, los animales, las plantas e instrumentos, entre otros, lo cual coadyuva a entender la serie.

4. **Ficha de análisis iconográfico.** En esta fase de análisis, se procedió a determinar los personajes de las pinturas, y esclarecer la composición de los escenarios gracias al conocimiento de iconografía.

5. **Ficha de análisis iconológico.** Se procedió a describir las escenas, interpretando y comparando las pinturas con los grabados correspondientes y escritos de la Biblia; pueden encontrarse resultados técnicos a partir de un análisis comparado.

#### 4.7.3. CRITERIOS DE VALIDEZ Y CONFIABILIDAD DE INSTRUMENTOS

Preparados los instrumentos de investigación, se procedió a analizar y concertar la aplicabilidad de las fichas de investigación. Por eso, de acuerdo a una reunión y evaluación de la ficha instrumento de investigación con el doctor en Gestión y Ciencias de la Educación, Enrique Alonso León Maristaní (con Licenciatura en Educación Artística y con 15 años de experiencia en metodología de la investigación), se implementaron algunas recomendaciones técnicas. Así, se procedió a mejorar el trabajo, ampliando el análisis interpretativo y comparativo, lo cual viabilizó la aceptabilidad del instrumento de investigación.

Como segunda etapa, el informe de investigación y las fichas instrumento de investigación pasaron la revisión con el doctor en Historia Donato Amado Gonzales, con 20 años de experiencia, quien observó que es necesario ampliar la ficha instrumento de

investigación en términos de incluir los datos de identificación, fotografía y grabado. Por ello se procedió al levantamiento de las observaciones. Se logró, de este modo, implementar lo necesario para aplicar el instrumento de investigación.

Como tercera parte, el doctor Almerindo Ojeda recomendó corregir algunos términos brindando correcciones y aclaraciones acerca de las denominaciones correctas de las fuentes grabadas de las Serie de pinturas de San Juan Bautista. Una vez levantadas las observaciones, se procedió a utilizar la terminología sugerida.

Como cuarta etapa, la doctora en Metodología de la Investigación Sara Remusgo observó varios aspectos del informe de tesis y sugirió ampliar varios contenidos del trabajo en la investigación, por lo que se procedió a especificar más detalles en dicho documento.

Como parte del proceso de mejoramiento del proyecto, la Magíster en Metodología de la Investigación, Karina Landeo Minaya, observó varios aspectos estructurales del informe de tesis; en consecuencia, se procedió a la corrección de varios aspectos del documento.

Finalmente, en la última revisión del informe de tesis, la Doctora en Historia Ananí Gutiérrez Aguilar observó temas estructurales que mejoraron la versión del presente informe de tesis.

Por consiguiente, el informe cuenta con múltiples opiniones acerca de la mejora de los instrumentos de investigación, como la del doctor Donato Amado Gonzales, el doctor Enrique Alonso León Maristani, el doctor Armerindo Ojeda, la magíster Karina Landeo Minaya y la doctora Ananí Gutiérrez Aguilar.

#### **4.7.4. MÉTODO DE ANÁLISIS DE DATOS**

La metodología de análisis de datos se basó en un análisis iconográfico desde la óptica de los estudios planteados por Panofsky, E. (1972), *Estudios sobre la iconología*, en el que se plantea que, para analizar el contenido e interpretar una obra de arte, se debe enfocar en tres estudios: el estudio preiconográfico, un estudio natural básico o primario; el estudio iconográfico secundario o convencional; y un estudio iconológico, donde se realiza un análisis exhaustivo y comparativo de la serie en la que se puede evidenciar la relación con los once grabados de Jean Leclerc IV (1560-1633) y uno de Phillippe

Thomassín (1562-1622). Gracias a tal comparación, se obtuvo información fundamental referente a los datos técnicos de las manifestaciones artísticas de la serie de pinturas.

En consecuencia, la Serie de Pinturas de San Juan Bautista fue analizada cualitativamente, determinando las diferencias de forma y color, de tal modo que se logró precisar cómo es que el artista Diego Quispe Tito llega a representar las pinturas, qué criterio usó para los colores, qué agregó, qué omitió, qué modificó, etc. Por lo tanto, la investigación permitió conocer a Diego Quispe Tito desde un enfoque artístico, aspecto que no fue abordado por muchos investigadores del arte.

#### **4.7.5. CONSIDERACIONES ÉTICAS**

Como parte de las consideraciones éticas para la presente investigación, se tuvo el respeto por la propiedad intelectual, en el sentido de no copiar el trabajo de otros investigadores. Sin embargo, se citaron frases de libros con las respectivas fuentes de información según lo establecido en las normas APA, sexta edición.

También, como parte de las consideraciones éticas de la presente investigación, se coordinó un pacto de respeto con el Arzobispado del Cusco sobre la utilización de imágenes en el trabajo, las cuales no deben perjudicar la fe católica ni sus tradiciones, doctrina y buena reputación.

Además, se tiene establecido con el Arzobispado que no se puede comercializar con las fotografías facilitadas y, si se utilizan las imágenes, se deben colocar siempre sus créditos respectivos, pues les corresponden los derechos de autoría. En este sentido, se debe facilitar sin costo alguno un ejemplar de la tesis al Arzobispado del Cusco.

## CAPÍTULO V

### 5. INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

#### 5.1. ANUNCIACIÓN DEL NACIMIENTO DE SAN JUAN

##### 5.1.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por varios personajes; el foco de atención se centra en dos de estos: 1) un varón anciano, ubicado en la parte izquierda, balanceando un incienso con la mirada muy atenta hacia el otro personaje alado y 2) a la derecha, un personaje alado con la mirada atenta al anciano y con muestras de ademanes de manos. Dicha actividad es parte de la atención del público circundante (entre los cuales figuran mujeres, niños y ancianos, entre otros), tanto del interior como del exterior de la escena.

La pintura de caballete está contenida en un cuarto círculo, donde el esquema compositivo es triangular e influye directamente en la composición de la obra, lo que sugiere una sensación de poder y vitalidad. No hay trazos y líneas del dibujo; sin embargo, está definido por contornos marcados en función de la diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color; las imágenes principales presentan tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad. En el tercer plano (fondo), los tonos oscuros denotan pesadez (personas circundantes y paisajes). La gama cromática está compuesta por colores secundarios cálidos y fríos; las aplicaciones del color son a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical que defina la sección áurea. Destacan en el segundo plano los protagonistas principales. El fondo está conformado por un paisaje arquitectónico.

El modelado de la imagen tiene volumen logrado a través del dibujo y del sombreado, simulando la profundidad del campo, donde la tercera dimensión ficticia se obtiene a través de la perspectiva con representación espacial de las columnas paralelas, y el techo es de forma elipsoide.

La luz es diurna, suave, y proviene del lado superior derecho; tiene una proyección naturalista con sombras tenues.

### 5.1.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa cristiana, representada por la anunciación del Ángel Gabriel a Zacarías basado en el escrito de la biblia (Lc 1, 5-23) donde se sustenta la aparición del ángel y se anuncia del Nacimiento de San Juan Bautista.

En la parte central derecha de la pintura se aprecia al Ángel Gabriel (el mensajero de Dios) de pie, de mayor tamaño a la población, con las alas coloridas de papagallo (amarillo rojo y azul), vestido con una túnica interna blanca y túnica exterior blanca con brocados dorados, manga abullonada azul y un cingulo prominente rojo con bordes dorados; tiene las manos hacia adelante con la mirada fija en Zacarías, dicha escena sugiere que se viene dando el mensaje del nacimiento de San Juan Bautista.

En la parte central izquierda de la pintura se encuentra Zacarías de pie, viste el traje típico de un sumo sacerdote, consistente en una túnica blanca y roja con campanillas, un efod marrón labrado, un pectoral con las piedras de las doce tribus de Israel, un cingulo azul prominente con borde dorado y una mitra roja con una cinta dorada y una luna creciente. Su mano derecha viene blandiendo un incienso de plata, mientras que la izquierda está levantada, lo que sugiere que Zacarías estaría brindando honores al Santo de los Santos.

En la parte central de la pintura, se representa una mesa de madera a manera de altar bellamente decorado con tallados de molduras horizontales, figuras antropomorfas, roleos y tallado de una elipse con tallados de punta de diamante en el centro, por lo que se estaría sugiriendo la adoración al santo de los santos.

En el sector izquierdo, hay tres mujeres: una mujer detrás de la columna, que viste una túnica roja, con una mano sobre el pecho; otra vestida con una túnica púrpura y velo azul, apoyada con la mano sobre un niño; y otra en primer plano, de espaldas, vistiendo una túnica rosada sobre túnica azul y cingulo rojo donde se aprecia que existe una atención generalizada hacia la aparición del ángel Gabriel.

En la parte inferior derecha, otra mujer de rodillas viste túnica interna rosada y, una túnica externa verde y velo blanco. Está acompañada de otra niña vestida de túnica marrón y, sobre esta, una túnica azul donde la atención parece centrarse en la comunicación del ángel Gabriel con Zacarías.

En la parte baja central de la pintura, se encuentra un pequeño banco con tallados de aves, donde se asienta un acetre de forma circular con un hisopo sobresaliente, para su uso posterior.

En la parte superior de la pintura, se observa un techo elipsoide de madera con óculos circulares sostenido mediante columnas, de donde se cuelga un dosel circular de bordes dorados, así mismo un piso plano gris en tres niveles.

También se puede apreciar multitud de personas que aprecian y comentan los eventos sucedidos en el perímetro de la escena principal a la altura de los intercolumnios.

En el fondo se aprecia un entorno urbano, donde predomina una cúpula de un edificio, así mismos árboles frondosos y un cielo en tonalidades azules nacaradas.

### 5.1.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa entre el grabado original con la obra del artista, se hace evidente que Diego Quispe rellenó cromáticamente el espacio superior dando continuidad al techo con los filetes de madera y con los óculos, lo cual constituye una estrategia gráfica para solucionar los vacíos por el formato de cuarto de círculo.

Por otro lado, cuando se hace la comparación del Ángel Gabriel, en el grabado presenta una túnica sencilla. Sin embargo, en la pintura cambia la vestimenta por dos túnicas, una sobre la otra, con brocados dorados y con un cingulo rojo muy protuberante, con borde dorado. Las alas de gamas grises del Ángel cambian a alas coloridas de papagayo. Reduce la proporción de la cabeza y rejuvenece al Ángel (figs. 60 y 61), de lo que se infiere que el artista tiende a rejuvenecer a los personajes.

Respecto de Zacarías, según los escritos de la Biblia, le tocaba en la semana realizar los rezos y oraciones correspondientes; en consecuencia, debía estar ornamentado como sugiere la tradición. Sin embargo, en el grabado es representado con una túnica y con una mitra. En contraste con la pintura, se le asigna un pectoral de las doce tribus de Israel, el cual estaba reservado al sumo sacerdote, de lo que se infiere que Diego Quispe conocía la importancia de la representatividad del traje, por lo que lo viste como corresponde a un sumo sacerdote (figs. 62 y 63).

Se puede observar al Ángel Gabriel como punto central de atención; llena todo el ambiente de sorpresa. Lo recibe Zacarías, el cual viene ofreciendo el incienso; existe una atención generalizada hacia el Ángel entre las personas que miran sigilosamente con atención y asombro, preguntándose entre ellos sobre el evento sucedido.

La vestimenta del Ángel Gabriel presenta una túnica a dos niveles y con brocados dorados, que nos hace recordar la opulencia de las autoridades de la época, en la que la vestimenta con detalles de riqueza sugería y denotaba poder sobre la población en general. Por eso la pintura sugiere actividades connotativas de poder sobre la población.

Respecto de los personajes del lado inferior izquierdo, agrega un niño, y cambia el drapeado de los pliegues de tela (figs. 66 y 67). haciendo evidente la predilección del artista por representar a los niños.

En cuanto a los personajes del lado derecho, hizo ligeros cambios en el velo de la cabeza, a la altura de la oreja, dando una sensación de inestabilidad de tela; asimismo, agrega una mano y decide cubrir un pie en escorzo (figs. 68 y 69). Esto demuestra que el artista también venía analizando a criterio propio la idoneidad de ciertos elementos de la composición de la obra.

En lo referente a la mesa central o mesa de altar, Diego Quispe coloca una textura en el frontal a manera de punta de diamante en el elemento decorativo del ojo de buey. En relación con la mesa de la parte inferior, es una mesa pequeña y cambia el elemento figurativo inicial de felinos por aves (figs. 68 y 69), lo que marcaría esa predilección por representar las aves.

Con respecto al fondo y a los personajes de relleno, notamos que cambia la propuesta de fondo urbanístico lleno de edificios a un cielo despejado y de arbustos, lo que le otorga al espacio un ambiente fresco y natural. A la vez genera un sentido de identificación con las escenas campestres del Cusco.

A partir del análisis comparativo entre la pintura, los grabados y los testimonios expresados en la Biblia, se infiere que la pintura *Anunciación del Nacimiento de San Juan* no guarda relación total con los testimonios escritos en la Biblia, ya que se pueden apreciar muchas diferencias. Por ejemplo, de acuerdo al testimonio de la Biblia, el Ángel Gabriel debería estar a la derecha del incienso o del Santo de los Santos; sin embargo, la pintura y el grabado disponen la ubicación del Ángel a la izquierda del altar, lo cual constituye un error.

La Biblia también manifiesta que, mientras sucedía la aparición del ángel Gabriel a Zacarías, el pueblo se encontraba en los exteriores del santuario realizando oración pero, cuando se observan la pintura y el grabado, se aprecia que el pueblo se encuentra en el interior del templo y los personajes se presentan con expresiones curiosas de los hechos. Por ello se puede inferir que el autor solo tomó como base los diseños de los grabados sin realizar las comparaciones con la Biblia.

Tampoco se evidencia el Santo de los Santos, ni se sugiere su presencia: la pintura se centra en la conversación entre Zacarías y el Ángel.

Por lo tanto, la escena logra una primera impresión a los autóctonos del pueblo de San Sebastián, en el sentido de querer conocer al ángel anunciador, que tiene la posibilidad de contactarse con los dioses y, a la vez, es capaz de llevar el mensaje de los humanos. Por ello, también se puede apreciar que tiene alas de papagayo. En ese entender, se yuxtaponen la ideología andina y la española, y se logra de este modo llamar la atención del visitante y causar curiosidad por conocer el desenlace de la historia a partir de que un mensajero (el ángel) estuviese entre los humanos.



#### 5.1.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 58: Grabado “*Anunciación del nacimiento de San Juan*”  
de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 59: Pintura “*Anunciación del nacimiento de San Juan*”  
de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco

Comparativa entre los componentes del grabado “Anunciación del nacimiento de San Juan Bautista” de Jean Leclerc (1560-1633) con la pintura de caballete del mismo nombre, del artista Diego Quispe Tito (1611- 1681). Fuente: Diseño propio.



▲ Fig. 60 y 61: Cambios en la vestimenta de Gabriel



▲ Fig. 62 y 63: Cambios en la vestimenta de Zacarías



▲ Fig. 64 y 65: Cambios en la vestimenta y agregado del niño



▲ Fig. 66 y 67: Cambios en la vestimenta y ocultamiento del pie



▲ Fig. 68 y 69: Cambios en la mesa de altar y banco



## 5.2. VISITA DE LA VIRGEN MARÍA A SANTA ISABEL

### 5.2.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por doce personajes. En la parte media central se observa a dos mujeres, una a lado de la otra. Una es una anciana acompañada de un perro que toma el vientre de la segunda mujer, quien mira fijamente a la anciana con las manos sueltas. En la parte posterior existe otro encuentro efusivo entre dos varones, de los cuales uno es un anciano que sostiene el brazo del otro señor, que también corresponde al abrazo. En el lado lateral izquierdo, ingresan al ambiente por un portal dos mujeres y una niña, de las cuales una mira fijamente a la niña. En el lado izquierdo, se ven dos mujeres y un niño. Una de las mujeres es joven y la segunda, una anciana. El entorno del lugar parece el interior de una casa. Asimismo, el fondo paisajístico presenta a dos personajes en tamaño pequeño en un camino. Uno de ellos es una mujer, sentada sobre un burro y el otro es un varón que lo acompaña.

Es una pintura de caballete contenida en un cuarto círculo, donde existe una ausencia de trazos y líneas del dibujo. Se encuentra definido por contornos en función de la diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color; las imágenes principales presentan tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad. El tercer plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (paisaje arquitectónico y paisajístico). Su gama cromática está compuesta por colores secundarios cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. En segundo plano, destacan los protagonistas principales, como en el caso del encuentro de dos mujeres: una anciana y otra joven. El fondo está conformado por un paisaje campestre.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión mediante el dibujo y el sombreado; la tridimensionalidad es ficticia y se obtuvo a través de la perspectiva con representación espacial de los muros. Su luz es de tipo diurno, suave y proviene del lado superior derecho. Tiene una proyección naturalista con sombras tenues.

### 5.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa representada por la visita de la Virgen María a su prima Santa Isabel basada en Lc 1, 47-55, donde se hace evidente la visita de María y los sentimientos expresados de empatía a los hechos que se venían sucediendo.

En la parte central, en segundo plano, se observa como figuras centrales a la Virgen María y Santa Isabel, La Virgen María se encuentra de pie, vistiendo una túnica blanca, un manto azul, un velo blanco y un cíngulo rosado. Su mano derecha sostiene el brazo de Santa Isabel, mientras que la mano izquierda está extendida y señalando hacia abajo, asimismo tiene la mirada fija en Santa Isabel dando muestras de empatía con la mirada hacia Isabel.

Asimismo a lado de la virgen se encuentra Santa Isabel, anciana, jorobada, vistiendo una túnica azul, un manto rojo, un velo beige y un cíngulo rojo. su mano izquierda sostiene el brazo de la Virgen, y con la derecha toca el vientre de la Virgen María y tiene la mirada hacia la virgen María como correspondiendo la visita de la Virgen María. Asimismo a su lado izquierdo se visualiza un perro blanco como símbolo de fidelidad.

En tercer plano se evidencian el encuentro de San José y Zacarías. San José con aureola, viste una túnica verde, un manto rojo y sandalias; su mano derecha sostiene un báculo con bolso al estilo de los caminantes y con la izquierda agarra un sombrero negro de ala ancha. Del otro lado Zacarías es un anciano de cabello y barba prominente blanca; lleva puesta una túnica marrón y sobre túnica violeta. Sus manos se sostienen en San José y su mirada se centra en San José.

En el lado lateral derecho, en primer plano se aprecia a dos mujeres y un niño. Una mujer joven viste una túnica marrón, manto rojo y velo blanco, tiene las manos sosteniendo el velo y presenta la mirada fija en la escena principal; asimismo se aprecia adjunto un niño, muy posible su hijo, vistiendo una túnica marrón; tiene la mirada fija en el espectador. En la parte posterior una anciana que viste una túnica verde y un manto azul, presenta las manos plegadas hacia el pecho. Un detalle interesante también puede ser que se aprecia un pentimiento donde se aprecia de forma difusa otro niño y una dama.

En el lado lateral izquierdo, se aprecia tres personajes que ingresan a través de una portada, de los cuales una mujer viste una túnica blanca con bordados dorados con broche sobre el pecho, un manto rojo y un velo blanco; presenta una mano extendida y la mano derecha sosteniendo la mano de una niña, a la que mira con mucha atención como sugiriendo la atención a la escena principal. La niña viste una túnica marrón, saya azul con broches recogidos y mangas blancas con la mirada fija y atención a la escena principal. Asimismo en la parte posterior una mujer vistiendo una túnica roja, manto beige y velo blanco con atención a la escena principal, de lo que se infiere que existe una atención prioritaria a la escena de la visita.

En la parte media superior se aprecia una balaustrada y fachadas donde se observa la retirada de San José y de la Virgen María, donde se observa a San José de pie, vestido de una túnica verde, manto rojo, sombrero negro de ala ancha y báculo sobre el hombro en señal de caminata, asimismo se aprecia a la Virgen María sentada de lado sobre un burro, vistiendo una túnica blanca y manto azul, sosteniendo con la mano izquierda la cuerda del burro y con la derecha sostiene su manto.

El piso tiene tonalidades marrones con líneas reticuladas; el fondo es un paisaje de montañas azuladas, arboles frondosos y un cielo de nubes grises azuladas.

### 5.2.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la pintura del artista, se hace evidente que se tuvo que rellenar cromáticamente el espacio superior, con la continuidad del muro, agregando una ventana distorsionada en su perspectiva (figs. 70 y 71). Esta actividad se realiza con el fin de cubrir el espacio generado por el nuevo formato de la pintura; sin embargo, se hace evidente el poco manejo de perspectiva del artista.

Diego Quispe rejuvenece a Santa Isabel, haciendo más prominente su manto y agregando un cinto rojo. Además, pone un perro blanco parado en dos patas detrás de la anciana. En cuanto a la Virgen María, reduce el halo iluminador de su cabeza, así como la voluptuosidad del embarazo; también, agrega una cinta rosa y aumenta más espacio al drapeado del manto (figs. 74 y 75). Todo ello se da con el fin de generar mayor estética a la pintura.

En tercer plano, el grabado propone a San Joaquín y Santa Ana. Sin embargo, en la presentación de la obra de Diego Quispe, cambia el encuentro de San José y Zacarías (figs. 76 y 77). Por ello se infiere que el artista tendría la libertad de componer los personajes en la pintura. Pero a la vez lo estaría haciendo apócrifo.

Dentro de los personajes de la parte inferior derecha del primer plano, se presenta un niño vestido de túnica marrón con las manos plegadas y con la mirada al espectador (figs. 78 y 79). De esto se infiere la predilección por representar niños.

En la parte izquierda del lienzo, se observa a tres personajes mujeres, de los cuales uno cambia de una mujer sencilla a una mujer de vestimenta de túnica y sobre túnica brocada y dorada, de lo que se deduce que el artista desea otorgar cierta clase social al entorno de personajes complementarios (figs. 72 y 73).

En cuanto al espacio de fondo, en el grabado se aprecia un paisaje urbanístico de edificios, pero la obra de Diego Quispe Tito presenta un paisaje campestre, donde San José y la Virgen María, montados en un burro, se encuentran de viaje. Como fondo hay un cielo en gama de nubes grises, de lo que se hace evidente la libertad que tenía Diego Quispe para componer escenas.

Haciendo un análisis de lo expresado en la Biblia, se puede inferir que la escena está enmarcada en el relacionamiento de dos mujeres; Isabel es la anfitriona de la casa de Zacarías y la Virgen María es la visitante. Santa Isabel expresa la sorpresa del salto de San Juan en el vientre; sin embargo, cuando se aprecian la pintura y el grabado, se puede observar la interacción variada de las dos mujeres: Santa Isabel toca el vientre de la Virgen María. Por lo tanto, la presente pintura llena la expectativa de conocer a los nuevos personajes de San Juan y de Jesús.

Por otro lado, si analizamos la pintura, la Virgen María no parece entrar o visitar la casa de Zacarías; más parecería que entran una mujer y una niña por una portada. Dicho error es replicado por el artista; asimismo, la Biblia manifiesta el acto de sorpresa que expresa Isabel cuando llega la Virgen María. Sin embargo, cuando se aprecian la pintura y el grabado, se hacen evidentes las ansias de Santa Isabel por tocar el vientre de la Virgen María, aspecto que no es mencionado en la Biblia.

También se puede apreciar que el artista agregó a los pies de Santa Isabel un perro blanco, aspecto que no figura ni en el grabado ni en los testimonios de la Biblia. Sin embargo, haciendo un análisis, se puede inferir que el perro simboliza los aspectos de lealtad, vigilancia, valor y destreza, como ya hemos mencionado. Esto constituye en un mensaje de lealtad en los nuevos paradigmas establecidos por la religión.

Por otro lado, la Biblia expresa que la casa de Zacarías se ubicaría en el monte; sin embargo, cuando se observa el grabado (específicamente el balcón), parecería que se trata de una ciudad por la abundancia de edificios. Sin embargo, cuando se aprecia la pintura, estaría mejor enfocada al representar las montañas.

Otro aspecto que se puede observar es el de San José y la Virgen María en un burro en el trayecto de despedida. Esto no es abordado en las escrituras de la Biblia, ni en el grabado, pues en ningún momento de la visita es mencionado José. De esto se infiere que la pintura tuvo las modificaciones de acuerdo al gusto del pintor.

También se puede apreciar, en la parte inferior derecha de la pintura, la representación de un niño con la mirada al espectador, aspecto que no considera ni el grabado, ni mucho menos la Biblia, por lo que nos preguntamos cuál es la razón de colocar niños. Queda claro que el artista tenía gustos por la representación de infantes.



#### 5.2.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 70: Grabado “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”  
de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 71: Pintura “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”  
de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲ Fig. 72 y 73: Cambios en los personajes



▲ Fig. 74 y 75: Cambios en la vestimenta y agregado de perro



▲ Fig. 76 y 77: Cambios en la vestimenta y personajes



▲ Fig. 78 y 79: Cambios en vestimenta de los personajes



▲ Fig. 80 y 81: Cambios en el fondo y personajes



### 5.3. NACIMIENTO DE SAN JUAN BAUTISTA

#### 5.3.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por doce personajes y por dos personajes alados. En el lado izquierdo, se aprecia una mujer que es atendida por cinco féminas, de las cuales tres mujeres miran atentamente a la mujer de la cama, y una mujer sostiene a una niña de la mano, lo que sugiere algún tipo de acción. A los pies de la cama, un anciano escribe sobre una mesa. Al lado derecho, se aprecian tres mujeres sentadas atendiendo a un niño; una dama, de pie, calienta una tela cerca de una fogata. En primer plano, en la parte media central, se vislumbra una mujer que calienta el agua al lado de un personaje alado. Asimismo, en la esquina inferior derecha, se aprecia una mujer que sostiene una tela blanca con un niño alado que también sostiene una tela blanca.

La pintura de caballete está contenida en un cuarto círculo, donde el esquema compositivo rectangular influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo seguridad y estabilidad. Hay una ausencia de trazos, líneas de dibujo y definición de contornos marcados por diferencia de colores. El equilibrio compositivo está definido por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (el baño del recién nacido), lo que denota ligereza y liviandad.

El tercer plano (fondo) tiene tonos oscuros que denotan pesadez (paisaje arquitectónico y paisajístico); la gama cromática está compuesta por colores secundarios y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. Se destacan en segundo plano varios protagonistas: por un lado, la asistencia de cinco mujeres a Santa Isabel; por el otro, tres mujeres asisten al recién nacido y una calienta una tela al fuego de una chimenea; finalmente, en la parte inferior, hay una mujer y dos niños ángeles. En la esquina inferior derecha, una mujer sostiene una tela blanca. El fondo está conformado por un paisaje arquitectónico.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión, mediante el dibujo y el sombreado; la tercera dimensión ficticia se obtuvo a través de la perspectiva con representación espacial del dosel de la cama y de la ventana.

La luz es de tipo nocturna, suave y proviene del lado superior derecho; tiene proyección naturalista, con tenues sombras. En la esquina inferior izquierda, hay un papagayo en colores azul, rojo y amarillo.

### 5.3.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa representado por el nacimiento de San Juan Bautista basado en los escritos de la biblia Lc 1, 57-64 donde se explica el nacimiento de San Juan Bautista y también se expresa la extrañeza de la comunidad al asignar el nombre de Juan.

La pintura está dividida en tres escenas. La primera escena está ubicada al lado izquierdo, donde se aprecia a Santa Isabel echada de costado en cama vistiendo una túnica azul y velo gris, siendo asistida por cinco mujeres. La cama presenta dosel rojo con cortinaje rojo y remates decorativos dorados. La primera mujer ubicada en el extremo izquierdo de la pintura viste una túnica naranja, sobre túnica verde de revés crema con brocados, mangas blancas y velo blanco, mirando a una niña en su lado derecho, con la mano derecha sostiene a una niña y con la mano izquierda extendida sugiere algún tipo de explicación. La segunda persona, es una niña vestida de falda azul, saya crema, mangas blancas y cingulo rojo; con la mano derecha se sostiene de una mujer a quien mira fijamente y con la derecha se apoya en una silla de madera con cojín verde. La tercera mujer sentada, ubicada a los pies de la cama de Santa Isabel se encuentra vestida con una túnica azul, saya gris con mangas con broches recogidos, se apoya sobre con el codo derecho sobre un cojín verde y las manos hacia abajo, con la mirada atenta a Santa Isabel. La Cuarta mujer ubicada al extremo del dosel de la cama, de pie, viste una túnica verde sobre falda crema de revés rojo, mangas azules y con las manos sostiene la túnica, y tiene la mirada fija hacia Santa Isabel; la quinta mujer ubicada en el extremo izquierdo, al fondo de la cama de pie, vistiendo una túnica roja y velo blanco, sostiene con la mano derecha una copa y la izquierda una bandeja cubierta con la mirada hacia Santa Isabel; por lo tanto se desprende que existe una atención centrada en Santa Isabel para asistirlo en todo lo necesario. Asimismo al extremo inferior de la cama se puede apreciar a Zacarías sentado, vistiendo una túnica marrón sentado sobre una silla y con las manos sobre una mesa con papel tintero y pluma, de lo que se infiere que se viene escribiendo el nombre de Juan.

La segunda escena ubicada en el lado derecho, se aprecia cinco mujeres, de las cuales tres mujeres asisten al recién nacido (San Juan Bautista); una mujer está sentada sobre silla de madera que viste una túnica rosada, manto verde y mangas azules y velo gris con las manos extendidas como queriendo sostener al niño Juan, la segunda mujer viste una túnica roja con manga naranja sosteniendo al niño Juan el cual se encuentra sobre una cuna circular y tiene la mirada fija en el

niño; la tercera mujer en la parte superior viste una túnica verde con un velo blanco. La cuarta mujer de espaldas, de pie, vistiendo una túnica verde, sosteniendo con las manos un manto gris con disposición a calentar el manto a orillas de una fogata de una chimenea. La quinta mujer ubicada al extremo inferior derecho de la pintura una anciana que viste una túnica verde y manga verde, roja y velo blanco sosteniendo un manto gris para seguramente cubrir al niño Juan. Así mismo se aprecia a sus pies un niño ángel semidesnudo vestido de un paño de pudor gris con alas de papagayo sosteniendo un manto gris y con la atención a la escena principal del nacimiento de niño Juan.

La tercera escena, en la parte media baja, se encuentra una mujer de rodillas que viste una túnica roja, cíngulo azul y velo blanco sosteniendo con las manos una parrilla que calienta el agua a fuego en un cántaro de metal y con la mirada atenta al hervor del agua; a su lado se encuentra un niño ángel vestido de túnica gris con alas de Papagayo sosteniendo un manto gris con ambas manos, asimismo con un perro gris sentado al costado, de lo que se infiere que existe una atención a las necesidades tanto de Santa Isabel como del recién nacido Juan.

También es importante resaltar que se aprecia en la esquina inferior izquierda un papagayo colorido rojo y azul sobre un ramo y fruto de granada.

El fondo está compuesto por un muro con ventana de arco de medio punto en el que se observan un paisaje urbano de portales y una casa, asimismo el cielo está en tonalidades azules nacaradas.

### 5.3.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la obra del artista, se hace evidente que tuvo que rellenar cromáticamente el espacio superior con la continuidad del muro, por lo tanto, agregó un filete doble en la parte superior (figs. 82 y 83). De esto se infiere que el artista tuvo destrezas artísticas para solucionar los problemas gráficos.

Con respecto a la escena principal del cuidado del recién nacido (San Juan Bautista), se aprecia que Diego Quispe Tito respeta la forma y composición general de los personajes, realizando ligeras modificaciones en los drapados de telas (figs. 84 y 85). En estos sectores no alteró mucho las zonas artísticas.

En cuanto a la escena de Santa Isabel en la cama, se aprecia que el artista hace un ligero cambio, en el sentido de colocar a Santa Isabel con menor inclinación respecto de la cama (figs. 86 y 87). Por ello se deduce que algunos sectores o escenas son respetados en cuanto a su forma.

También se pueden apreciar agregados que hizo el artista en la composición, en el sentido de que se añadió, en primer plano, en la parte central baja, una mujer de rodillas calentando el agua a fuego, además de un niño ángel con alas de papagayo y un perro (figs. 90 y 91). Esto representa los elementos característicos que presentará en la serie agregando animales, ángeles, perros y personajes como una forma de reconocimiento de los rasgos andinos amazónicos.

En la parte inferior derecha coloca a una anciana y a un niño alado con alas de papagayo sosteniendo unas toallas blancas. También aumenta un detalle importante que cualificaría a Diego Quispe: la representación de un papagayo en la parte inferior izquierda (fig. 91). Este aspecto también sería reconocible en el estilo del artista.

En cuanto al fondo y piso del ambiente, respetó la forma de la propuesta por el grabado original.

Por otro lado, al analizar los testimonios expresados en la Biblia acerca del nacimiento de San Juan Bautista, se puede inferir que los vecinos y los parientes estaban felices por el nacimiento de San Juan, aunque no habla de la forma del escenario. Pero la pintura representa a Santa Isabel en un camarote con las cortinas recogidas y a un grupo de mujeres que la asisten, y otras cinco mujeres que asisten al recién nacido.

Los testimonios de la Biblia mencionan que al octavo día llegó el momento de su circuncisión, en que se le tendría que asignar el nombre al recién nacido. En este sentido se representa a un anciano a los pies del camarote, del que se ha de presumir que es Zacarías, que está escribiendo el nombre de *Juan*.

Además, se aprecia otro grupo que está atendiendo al niño, al cual tres mujeres lo bañan; otra mujer calienta una frazada; hay una mujer frente a una fogata; una anciana en primer plano; y un niño ángel sostiene otra tela. Dicha manifestación no existía en el grabado ni mucho menos en la escritura, por lo que se hace evidente el gusto del artista por representar niños y seres alados.

Por otra parte, también se aprecia, en la parte media baja, un agregado artístico de dos personajes en primer plano que, haciendo la comparación con los testimonios expresados en la biblia, no es pertinente, menos en el grabado, por lo que se puede inferir que el artista pintor tendría una fascinación por representar personajes, niños y seres alados con las alas coloridas de papagayo.

También se puede apreciar, en la parte inferior izquierda, que el artista agrega un papagayo pequeño, aspecto que no estaría considerado en las concepciones de los pasajes bíblicos, menos en los grabados. Por este motivo se puede inferir que el artista también estaba fascinado por la representación de aves en las pinturas, pues era parte de los gustos que tendría la gente autóctona de la región. A la vez sería el símbolo de la conexión con la selva de la región. Es por ello que podemos observar muchas veces la representación de loros o guacamayos en los vasos kero de la época inca y transicional de la sociedad andina.

### 5.3.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 82: Grabado “Nacimiento de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 83: Pintura “Nacimiento de San Juan Bautista” de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲ Fig. 84 y 85: Comparativa del grupo de personajes donde se agrega un niño ángel



▲ Fig. 86 y 87: Comparativa de Isabel y Zacarías con acompañantes



▲ Fig. 88 y 89: Comparativa de cambios de vestimenta



▲ Fig. 90 y 91: Cambios en la composición y agregado de escena

## 5.4. FAMILIA DE JESÚS Y SAN JUAN

### 5.4.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por seis personajes; en la parte media central, se puede apreciar el encuentro de dos niños; el niño del lado derecho se encuentra arrodillado con las manos plegadas en el pecho. Detrás del niño, se aprecian una mujer sentada, que sostiene al niño y otro anciano, que también señala al niño. Del lado izquierdo, otro niño de pie está con las manos extendidas; la mujer de su lado se encuentra sentada. También se encuentran detrás un personaje y un ser alado de pie. En la parte superior, dos niños desnudos alados están vertiendo flores. Como fondo, se observan portones, muros y un paisaje pastoril.

Se trata de una pintura de caballete en forma de un cuarto de círculo cuyo esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo la sensación de secuencialidad. Existe ausencia de trazos y líneas de dibujo. Se tiene una definición de contornos marcados por diferencia de colores. El equilibrio compositivo está definido por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad. El segundo plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (ambiente arquitectónico y paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica, pues los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal, ni vertical. Destacan en primer plano los protagonistas principales, como los niños y los padres; el fondo está conformado por un paisaje urbanístico y paisajístico.

El modelado de la imagen tiene volumen; se logra representar la tercera dimensión mediante el dibujo y el sombreado; la tridimensionalidad es ficticia. Esta se obtuvo a través del recurso de la perspectiva con la representación espacial de los muros y con la profundidad del campo.

La luz es de tipo diurno, suave, y proviene del lado superior derecho; tiene una proyección naturalista, con tenues sombras.

### 5.4.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa, representada por el encuentro de la familia de San Juan Bautista (Zacarías, Santa Isabel, y Juan) la familia de Jesús (San José, Virgen María, Jesús y un ángel) en la infancia en dos grupos basada en la lógica de que la Virgen María visitó a Isabel; (Lc 1:39-10) y a partir de la lógica que se conocerían en el desarrollo de sus vidas, y los escritos que dicen del paisaje, la familia y la vestimenta de San Juan Bautista.

Del lado izquierdo de la pintura, se ubica el primer grupo integrado por la Virgen María, San José, Jesús y un ángel de resguardo; Jesús niño de cabello largo y con aureola en cabeza, se encuentra de pie, vestido de túnica azul; con su mano derecha se sostiene de la Virgen María y con la mano izquierda brinda la mano a la cabeza de San Juan Bautista; La Virgen María con aureola está sentada y viste una túnica blanca, un cíngulo rojo, un manto marrón y un velo blanco y con la mano derecha está a punto de sostener la mano del niño Jesús y la mano izquierda reposa sobre la rodilla y con la mirada al encuentro de los dos niños. San José está de pie; viste una túnica verde, un manto rojo y un cíngulo azul. Su mano derecha sostiene un manto rojo y la izquierda está estirada. En la parte posterior de la familia, muy cerca se aprecia un ángel con alas coloridas de papagayo (amarillo rojo y azul) y la mano derecha sobre el pecho; viste una túnica beige, un manto púrpura y cíngulo gris.

En el lado derecho de la pintura se ubica el segundo grupo integrado por San Juan Bautista Niño, Santa Isabel y Zacarías. San Juan Bautista niño con aureola se encuentra de rodillas con las manos plegadas en el pecho hacia Jesús sosteniendo un báculo a manera de crucifijo, viste una túnica de pieles y a sus pies se encuentra un cordero blanco sentado, presenta la mirada hacia Jesús de lo que se infiere otorga una venia a Jesús; Detrás de San Juan se encuentra Santa Isabel sentada que viste una túnica azul, manto rojo, mangas rojas y velo beige, la mano derecha se sostiene en el pecho y la izquierda se encuentra estirada sobre el hombro de San Juan Bautista y tiene la mirada sobre San Juan Bautista. Mas atrás se aprecia a Zacarías anciano de pie de barbas prominentes; vistiendo una túnica azul oscura y un cíngulo beige. Su mano derecha señala hacia San Juan Bautista, y la izquierda sostiene un báculo vertical.

En la parte superior central se aprecia un rompimiento de gloria, integrado por dos niños ángeles de cuerpo entero con paño de pudor rojo y azul, de alas coloridas y amorfos de cabezas aladas esparciendo ramos de flores a la escena principal.

En la parte lateral izquierda se aprecia intercolumnios de columnas en el que se puede observar un jardín de rosas, arboles frondosos una pileta octogonal, abundancia de aves y un cielo en gama de grises.

La parte baja del lienzo constituye el primer plano donde se aprecia empezando del lado izquierdo un macetero blanco con azucenas blancas, un macetero marrón con lirios rojos, un perro, abundancia de flores silvestres, y en el lado derecho unos ramilletes de flores silvestre andina como el *kantu*.

El fondo presenta una escena campestre integrado por un agrupamiento de casas con un entorno de árboles frondosos, de montañas azuladas y cielo en gamas grises nacaradas.

### 5.4.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo un comparativo del grabado original con la pintura del artista, se hace evidente que el artista tuvo que rellenar cromáticamente el espacio superior con la continuidad del muro, y agregó una ventana desviada respecto de la perspectiva. Pero la ventana resulta anómala, porque en el acceso se pinta un cielo que no correspondería, lo que demuestra que el artista no dominaba en toda su magnitud el manejo de la perspectiva (figs. 92 y 93).

Con respecto a la familia de Jesús, Diego Quispe Tito presenta a San José sin báculo, elemento que sí aparece en el grabado original; en cuanto a la Virgen María, presenta un cíngulo rojo nuevo y el niño Jesús se encuentra mucho más erguido (figs. 96 y 97). Otro aporte del artista es el hecho de agregar a un ángel en la parte posterior de San José (fig. 98) y un perro. De allí se infiere que el artista quiere intensificar el ambiente de magnanimidad con la colocación del ángel y a la vez otorgar una sensación de fidelidad con la representación del perro.

En lo referente a la representación de la familia de San Juan Bautista, se aprecia que el artista elimina el manto de Zacarías y adelgaza el cíngulo. También adelgaza los cuerpos de San Juan Bautista y de Santa Isabel (figs. 94 y 95). Es decir, rejuvenece a los personajes quitando los volúmenes excesivos de la representación de los personajes.

En la parte superior media, agrega un rompimiento de gloria compuesto por dos querubines alados con amorcillos esparciendo ramos de rosas a San Juan Bautista (figs. 99 y 100), lo que marca una diferencia significativa respecto del grabado original. De esta manera, el artista estaría marcando la forma o sería una característica de representar e identificar al artista.

En lo concerniente al fondo, el grabado propone un ambiente campestre sencillo con un puente en el fondo; sin embargo, en la pintura se aprecia un paisaje de árboles frondosos en el que todavía se observa un puente, donde hay un personaje que lo cruza. Este lleva un burro con carga y un perro; como fondo, hay un pequeño pueblo con una capilla en medio de un escenario de árboles y montañas.

También se puede evidenciar que el grabado propone, en primer plano, un macetero de flores de hojas frondosas mientras que, en la pintura, se aprecian dos maceteros con flores, así como también flores silvestres desperdigadas en el piso; en el lado derecho, se observa la flor simbólica andina. También podemos evidenciar un jardín con rosas rojas, una pileta, árboles y aves. De este modo, se deduce que el artista tiene predilección por representar la naturaleza de lugar y la flora nativa.

La pintura de caballete está inspirada en el grabado, donde ambas familias se visitaron durante el transcurso de su niñez, dada la poca diferencia de edad entre ambos niños. Por lo tanto, se puede apreciar que el motivo principal de la escena es el encuentro entre las dos familias, pero también se va caracterizando a San Juan Bautista con la cruz, su vestimenta y el cordero, así como a Jesús.

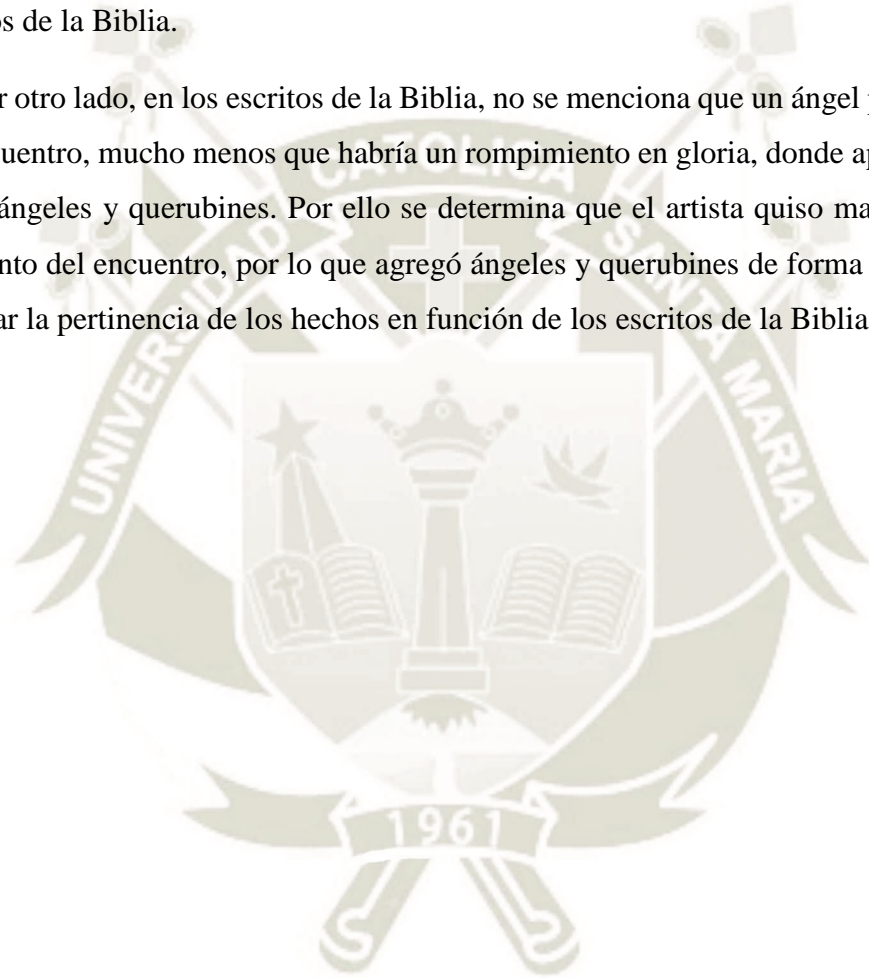
Con la comparación realizada, nos damos cuenta de que, en la obra realizada por Diego, se comienzan a evidenciar características muy propias del Cusco; en ese sentido, coloca un arbusto con las flores de *kantu* y otras flores pequeñas en el piso, lo que sería inconcebible en una pintura occidental. Así se va desarrollando el proceso de transculturización artística. Lógicamente, cuando el autóctono observa estas plantas, se siente con la confianza y familiaridad de que es un hecho real.

Por otro lado, para poder determinar la pertinencia de la casa de Zacarías, se realizó un análisis de la pintura en comparación con los escritos de la Biblia, donde se puede determinar que la vivienda se encontraba en una región montañosa de la región de Judá. Cotejando el contexto del grabado, se puede apreciar mayor volumen de las montañas; sin embargo, en la pintura se aprecia un paisaje menos montañoso.

Cuando se analiza la Biblia, no se encuentran elementos de juicio que hagan deducir el encuentro de la familia de Jesús y de San Juan, por lo que se puede decir que el grabado no refleja los testimonios de la Biblia. Esto también estaría pasando con la pintura.

Cabe recordar que la Biblia manifiesta que Juan vivía en una zona desértica hasta el momento de su aparición con el bautizo de Cristo, el cual usaba vestimenta de cuero de camello y comía insectos y miel. Sin embargo, la pintura ofrece un paisaje con abundante flora, jardines que desdican la existencia de un desierto. Asimismo, se presenta un entorno familiar, donde se encuentran la familia de Jesús (San José, Virgen María y Jesús) y de San Juan (Zacarías, Santa Isabel y Juan), por lo que se infiere que la pintura solamente copió los diseños de los grabados, y no se realizó un análisis, a efectos de manifestar los escritos de la Biblia.

Por otro lado, en los escritos de la Biblia, no se menciona que un ángel participaría de tal encuentro, mucho menos que habría un rompimiento en gloria, donde aparecerían dos niños ángeles y querubines. Por ello se determina que el artista quiso magnanimizar el momento del encuentro, por lo que agregó ángeles y querubines de forma deliberada sin analizar la pertinencia de los hechos en función de los escritos de la Biblia.



#### 5.4.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 92: Grabado “Familia de Jesús y de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 93: Pintura “Familia de Jesús y de San Juan Bautista” de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲Fig. 94 y 95: Comparativa de vestimenta de la familia de San Juan Bautista



▲Fig. 96 y 97: Comparativa de cambios de vestimenta de la familia de Jesús



▲Fig. 98: Agregado de ángeles y perro



▲Fig. 99 y 100: Cambios en la distribución de personajes

## 5.5. SAN JUAN EN EL DESIERTO

### 5.5.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por tres personajes en un paisaje campestre. En la parte media central, se aprecia un personaje vestido de pieles sosteniendo un báculo, flanqueado por un personaje alado a cada lado. Uno se encuentra con las manos plegadas en el pecho y el otro tiene una mano extendida, como sugiriendo el camino por realizar. Además, se aprecian una fauna y flora variadas en todo el sector circundante.

La pintura de caballete está contenida en un cuarto de círculo, donde el esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo la sensación de secuencialidad. Existe ausencia de trazos y líneas de dibujo. Está definido por contornos marcados en función de la diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad; el segundo plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (ambiente paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores primarios, secundarios, cálidos y fríos. La aplicación de los colores se da a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. Destaca en primer plano el personaje de vestimenta de pieles, acompañado de dos personajes alados; el fondo está conformado por un paisaje campestre.

El modelado de las imágenes tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión mediante el dibujo y el sombreado; la tridimensionalidad es ficticia y se obtuvo a través del recurso de la profundidad del campo.

La luz es de tipo diurno, suave, y proviene del lado superior. Tiene una proyección naturalista con tenues sombras.

### 5.5.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa representada por San Juan Bautista acompañado de dos ángeles el cual está basado en los escritos de la biblia Lc 3, 2, Mt 3, 4-5 y Mc 1, 6 donde se hace evidente el entorno de crecimiento de San Juan Bautista, asimismo se sustenta su vestimenta y el tipo de alimentación particular que tenía San Juan Bautista.

En la parte central se encuentra a San Juan Bautista de pie, con la cabeza iluminada, vistiendo una túnica de pieles y cingulo de una hebra. Su mano derecha está estirada, y su mano izquierda sostiene una cruz con una cinta envuelta que se lee: *Ecce Angus Dei*, asimismo en la parte inferior se aprecia un cordero en caminata como parte del simbolismo del santo. Presenta la mirada hacia el lado izquierdo de la pintura.

Al lado diestro de San Juan un ángel de pie vestido de túnica roja con broches recogidos en las mangas y piernas, una túnica azul, cingulo verde, esarpines azules con bordes dorados y remate de broches dorados, presenta alas coloridas, (rojo amarillo azul) las manos semi pegadas a la altura del pecho y la mirada hacia San Juan Bautista, como atento a las manifestaciones de San Juan Bautista.

Al lado izquierdo de San Juan Bautista un ángel vestido de túnica azul con broches recogidos y mangas recogidas con broches, y manto rojo. Presenta los pies descalzos, Tiene alas coloridas (rojo, azul y amarillo), la mano derecha sostiene el manto rojo de San Juan Bautista y la derecha señala el camino, presenta la mirada hacia san Juan Bautista como dirigiéndolo por la caminata.

En la parte superior se presenta un rompimiento de gloria con una alta iluminación del ambiente, integrado en la parte central por el ave blanca del espíritu Santo rodeado de rayos de luz y un conjunto de ángeles niños, empezando del lado derecho de la pintura se aprecia dos ángeles abrazados uno viste una túnica amarilla y el otro una túnica azul con alas rojas; a lado otro ángel semidesnudo con paño de pudor rojo y alas colorida sosteniendo una corona de flores, a lado otro ángel semidesnudo con paño de pudor marrón vertiendo ramos de rosas; seguido de otro niño semidesnudo vestido de paño de pudor amarillo con alas blancas sosteniendo un ramo de palmera; así mismo en el fondo de forma muy difusa se aprecia un conjunto de cuatro ángeles tocando instrumentos musicales como laúd, flautas y timbales, de lo que se desprende que el artista desea otorgar un ambiente de gloria a las actividades de San Juan Bautista.

En el sector circundante a San Juan Bautista y a los ángeles, se aprecian varios animales empezando por el lado izquierdo de la pintura se puede apreciar un león, dos pavos reales, un pato, un burro atípico, cigüeña, camello, panal, abejas, unicornio, ciervo, lobo, dos conejos, dos tórtolas, guacamayo y perdiz de lo que se desprende que el artista tubo intenciones de ornamentar el paisaje con una multitud de fauna.

En el sector inferior también se puede apreciar variedad de flora europea y andina, donde se aprecia arboles frondosos, faroles chinos, lirios, *ñucchu*, *Chihuanhuay*, y helechos por lo que podemos mencionar que el artista otorga una abundante vegetación.

El fondo se aprecia un paisaje brumoso de vegetación de árboles y un cielo en tonalidades grises, blancas, azules y nacaradas.

### 5.5.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la obra del artista, se hace evidente que se tuvo que rellenar cromáticamente el espacio superior con el cielo mucho más amplio; asimismo, el artista agregó mayor espacio paisajístico a los lados.

Respetó en gran medida la forma presentada en el grabado; sin embargo, el artista hizo unos cambios puntuales, como cambiar la aureola por iluminación de la cabeza de Juan Bautista. Agregó, en la parte superior de la cruz, una cinta con texto, que dice: «Ecce Agnus Dei» (figs. 103 y 104). Por esto se evidencia que el artista quiso que se reconociese a San Juan Bautista no solo por la vestimenta, sino por el báculo con el anagrama.

En cuanto a los ángeles acompañantes, se los cambia de vestimenta puesto que en el grabado se encuentran semidesnudos y, en la pintura de Diego Quispe Tito, llevan túnicas, mantos y cíngulos. Además, cambia la posición de la mano izquierda del ángel del lado derecho dirigiendo el camino, y asigna alas de papagayo a ambos ángeles (figs.105 y 106). Por ello se determina que existe una estrategia de no abarcar la anatomía desnuda de los personajes, pues no era hábil al representar los desnudos, como se demostrará más adelante.

La presencia de abundante flora y fauna quitan el crédito al desierto, por lo que cambia el sentido del mensaje. Pero, a la vez, también familiariza al poblador con las plantas y árboles nativos del Cusco. Es así como se pueden observar muchas flores de *chihuanhuay*

y otras plantas nativas. Esto hace determinar que el artista también era un admirador de la naturaleza, por cuanto no dudó en expresarlo en sus pinturas.

Haciendo una comparación entre los escritos de la Biblia con la representación pictórica, se puede inferir que existe mucha distancia representativa, pues la Biblia sugiere que el desarrollo de las actividades de la formación de Juan Bautista fue en el desierto. Esto se aprecia en el grabado con un paisaje árido con árboles secos con ambientes tétricos. Sin embargo, en la pintura se aprecia un paisaje fértil lleno de elementos descontextualizados del desierto como animales, frutos y plantas que hacen disminuir la pertinencia de la pintura en función de los términos de la Biblia.

Otro aspecto importante que no debe pasarse por alto es que, dentro del paisaje que representa el artista, se puede apreciar que, como parte del gusto de la cultura andina, el artista pinta los elementos autóctonos de la región andina como el guacamayo y las plantas de Chihuahua, múltiples veces representados en los vasos kero y en los uncus de los autóctonos de la región andina. Por ello se puede manifestar que la representación de los elementos andinos se encuentra integrado en las representaciones pictóricas sugeridas por la Iglesia católica.

También se debe mencionar que la presente obra es la que contiene más modificaciones, pues el artista agregó tres ángeles, querubines y amorcillos en el cielo, los cuales sueltan ramos de rosas; asimismo, en la parte superior hay una paloma que representa al Espíritu Santo.

Pero, tal vez olvidando el contexto del desierto y visto lo despejado del ambiente, el artista agrega una variedad de animales como el león, el pavo real, el perro, el lobo, los patos, las avispas, las aves, el venado, las palomas, el papagayo y el conejo. Pero lo más raro es que también coloca un animal mitológico como el unicornio, y otro animal desconocido. En cuanto a la vegetación, agrega rosas, *kantus*, trepadoras de farol chino, etc., en un ambiente de arbustos que inevitablemente desmerecen el ambiente característico de un desierto.

Por otro lado, tomando en cuenta que el artista tomó como referencia el grabado, se puede mencionar que el artista elimina la escena del lado izquierdo, donde se aprecia el encuentro entre Jesús y San Juan Bautista, y en la pintura se observa solo una parte.

En lo referente a la composición artística, se puede decir que el trabajo de Diego Quispe varía fuertemente el diseño del grabado original, porque cambió el escenario desértico del grabado por uno tropical (figs. 101 y 102). Por ello se puede deducir que el artista tiene la libertad de componer y agregar ciertos elementos, pero descuidando los testimonios expresados en la Biblia.

Otro aspecto que no figura en los escritos de la Biblia es el acompañamiento de un conjunto de ángeles y querubines en el proceso de crecimiento de Juan Bautista; sin embargo, en la pintura se aprecia que Juan Bautista no solamente es acompañado por ángeles como lo sugiere el grabado, sino por un conjunto de flora, fauna y un rompimiento en gloria, de donde salen la paloma del Espíritu Santo, querubines en un marco de nubes y niños ángeles alados regando rosas y llevando una corona de flores a la cabeza del Santo). Esto refleja la importancia de los hechos de San Juan Bautista.

#### 5.5.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 101: Grabado “*San Juan en el desierto*”  
de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 102: Pintura “*San Juan en el desierto*”  
de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲Fig. 103 y 104: Comparativa de San Juan Bautista



▲Fig. 105 y 106: Comparativa de cambio de vestimenta de personajes

## 5.6. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA

### 5.6.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura de caballete está compuesta por una multitud de personajes, de los cuales resalta un personaje en la parte derecha, el cual viene siendo el centro de la atención, pues la mayoría de los personajes tiene la mirada hacia él. Dicho personaje viste un vestido de pieles y un manto rojo. La gente mira atentamente al personaje de vestido de pieles; dicho público está compuesto por mujeres con niños, jóvenes y ancianos. También se aprecia un árbol donde un niño se cuelga sosteniendo frutos de granada y, como fondo, una escena paisajística de casas montañas y ríos.

La pintura de caballete está contenida en un cuarto círculo donde el esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo la sensación de seguridad y estabilidad. Existe una ausencia de trazos y líneas en el dibujo. Se tiene una definición de formas por contornos marcados sobre la base de diferencia de colores. El equilibrio compositivo es definido por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad. El segundo plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (ambiente arquitectónico y paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores primarios, secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica, pues los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. Destaca en segundo plano el personaje vestido de pieles y los asistentes; el fondo está conformado por un paisaje campestre.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión mediante el dibujo y el sombreado; la tridimensionalidad es ficticia y se obtuvo a través del recurso de la profundidad de campo.

La luz es de tipo poniente suave y proviene de la profundidad, mientras que hay otra luminosidad proveniente de la parte superior derecha, por lo que se genera un contraste; el resplandor tiene una proyección naturalista con tenues sombras.

## 5.6.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa representada por la prédica de San Juan Bautista en el desierto basado en los escritos de la biblia (Lc 3, 3-16), (Mc 1, 4-8). (Jn 1, 6-9) (Mt 3, 1-3) donde se hace evidente las acciones y sermones que venía dando San Juan Bautista dicha actividad se convocaba a mucha gente de la región de Judea.

En el lado derecho se aprecia a San Juan Bautista, de pie, con aureola circular, viste una túnica de pieles, tiene el pie izquierdo hacia adelante y el izquierdo atrás, presenta la mano izquierda extendida hacia adelante y la izquierda flexionada, su mirada está dirigida hacia el lado izquierdo de la pintura, y se encuentra delante del santo una especie de podio de troncos de árbol donde en un extremo se aprecia su manto rojo; asimismo un poco más a la derecha se encuentra su báculo en forma de cruz con la inscripción *Ecce agnus Dei* y en la parte inferior izquierda del santo un cordero blanco, de lo que se desprende que el santo se encuentra representado con todos sus elementos característicos.

En el lado izquierdo hay un grupo multitudinario de varias personas de cara al espectador escuchando atentamente la prédica de San Juan Bautista, entre los que se puede destacar en primera fila a tres mujeres con bebés entre brazos; empezando de la izquierda se observa a la primera que viste una túnica verde y velo blanco cubriendo a un niño a modo de abrazo, la segunda viste una túnica roja, velo gris, y viene amamantando a un bebe, y la tercera mujer con la mirada y muy cerca de San Juan Bautista vestido de una túnica azul y manto rojo, mangas amarillas, velo blanco sosteniendo a un niño con los brazos, y a sus pies otro niño sentado vestido de una túnica azul con mangas blancas con la mirada en el cordero. Asimismo en la segunda fila se aprecia varios personajes entre los que se destacan varones, mujeres y ancianos.

Al extremo izquierdo de la pintura, se observa un grupo de seis personas caminando, liderado por Jesús(posiblemente) vestido de una túnica azul y manto rojo con las manos hacia adelante, a su lado derecho otro personaje varón vestido de túnica naranja y otro a su lado izquierdo vestido de túnica verde y manto rojo; asimismo otros tres personajes en la parte posterior donde todos se encuentran atentos a las enseñanzas de Jesús y en camino a la escena de la predica de San Juan Bautista. Además, en el borde inferior se aprecia a dos personajes árabes con los trajes típicos de tocados y vestimentas, comunicándose entre ellos.

En la parte superior izquierda se aprecia un árbol frondoso de hojas y frutos de granada, donde se puede apreciar un niño semidesnudo en medio de una rama principal sosteniendo con la mano izquierda un fruto de granada y la mirada hacia el público expectante.

Al lado derecho, cerca de San Juan Bautista, se aprecia un par de niños jugando con un perro, de los cuales uno viste una túnica verde y cingulo gris, sosteniendo con la mano derecha un trozo de carne y con la mano izquierda señala al perro; el otro niño de espaldas al espectador viste una túnica roja escarpín azul, y ambas mano sostienen trozos de carne y el perro sentado de dos patas, de lo que se desprende que existe un juego entre los niños y el perro.

En el lado derecho de la pintura se aprecia un anciano sentado vestido de túnica verde, manto rojo mangas grises, escarpines azules, con la mano derecha se apoya sobre la rodilla y sostiene la cabeza, la mano izquierda descansa en el brazo derecho y tiene un cuchillo en la túnica de lo que se desprende que viene reflexionando las enseñanzas de San Juan Bautista; asimismo en la parte posterior del anciano se aprecia tres personajes que observan la escena principal, de lo que se desprende que existe una atención generalizada a las enseñanzas.

Además también se tiene que resaltar que en la parte inferior derecha se aprecia un escrito que dice; *Diego Qs pinto faciet*, de lo que se desprende que el artista es el autor de la serie de pinturas

El escenario es campestre, con flores nativas del Cusco como el *nucchu*. en colores rojo, amarillo y blanco, El fondo paisajístico está compuesto por un río, un árbol frondoso y casas. El cielo está cubierto de nubes grises.

El fondo está compuesto por un paisaje típico de Flandes con ríos, casas con techos empinados, puentes, y árboles en gamas azuladas, que nos grafican la idea de un pueblo lejano y un cielo gris azulado, con aves en vuelo.

### 5.6.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la obra del artista, se hace evidente que Diego Quispe Tito tuvo que rellenar cromáticamente el espacio superior, por lo que se puede observar que, en el lado izquierdo, cambió el árbol de palmera por un árbol de granada mucho más frondoso hacia la parte superior y lleno de frutos, lo cual llega a ser muy distinto a la propuesta del grabado. En consecuencia, se aprecia la destreza del artista para cambiar las representaciones (figs. 107 y 108). En ese sentido, el árbol de la granada simboliza el renacimiento y, en vista de que el mundo andino se encontraba en un proceso de adaptación a la nueva religión, el simbolismo de la granada coadyuva al proceso de la simbiosis cultural. De esto se desprende que existe un mensaje del simbolismo de la granada como renacimiento de un nuevo culto, una nueva conjunción de la cultura andina con la española.

Con respecto a la representación de San Juan Bautista, recorta el tamaño de la túnica de pieles, con ligeros cambios de drapeados; mantiene los símbolos característicos de San Juan Bautista, como la cruz, pero agrega la cinta con el texto «*Ecce Agnus Dei*» y en la parte inferior pinta el cordero media parte (figs. 109 y 110). De este modo, se determina que el artista quiere resaltar que San Juan Bautista sea reconocido como el personaje principal de la escena.

En cuanto a los niños del primer plano, respeta la presentación del diseño con ligeras modificaciones de drapeados, al igual que el perro (figs. 115 y 116), por lo que el artista otorga un mayor dinamismo al jugueteo de los niños con el perro.

También se aprecia que el personaje sentado con la cabeza sobre las manos presenta una cuchilla insertada en la vestimenta, por lo que se diferencia del grabado (figs. 113 y 114). De esto se infiere que el artista desea que el personaje se encuentre libre de sus pertenencias.

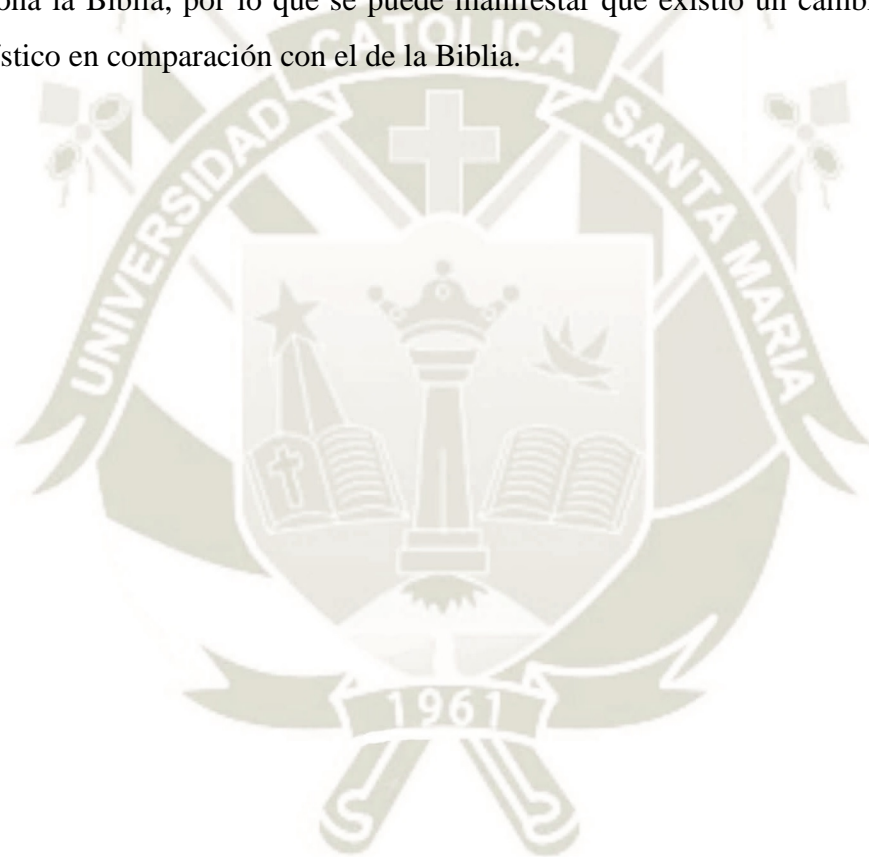
En lo referente a los personajes del lado izquierdo, mujeres con bebés, estas presentan similares características, aunque cambian algunos drapeados. Sin embargo, se nota la dificultad del escorzo que tuvo el artista a la hora de representar al niño sobre el regazo de una mujer: el infante tiene una pierna mutilada (figs. 111 y 112). De ello se desprende una vez más que el artista no dominaba bien el escorzo del pie, por lo que recurrió a disimular la falencia del pie.

También podemos apreciar que el artista, en el lado izquierdo, agregó, en la parte inferior izquierda dos personajes (fig. 108). De ello se presume que muy posiblemente sean los fariseos, los cuales también estaban escuchando las manifestaciones de Juan Bautista; por lo tanto, se puede inferir que hay conocimiento de los escritos de la Biblia.

En el fondo, elimina muchos árboles, y lo convierte en un ambiente más despejado donde, además, se aprecia un río en la profundidad del espacio con nubes en tonalidades grises azuladas y aves (figs. 107 y 108). Esto nos confirma los primeros indicios de influencia flamenca, pero también a la vez nos demuestra esta fascinación por la representación de aves coloridas, lo que vendría a marcar, en un futuro, una de las particularidades de la Escuela Cusqueña.

Por lo tanto, el mensaje para el poblador común, que no tiene tanto acceso a la información por medios escritos, es claro, en el sentido de que es bueno, para la integridad personal, seguir el mensaje de San Juan Bautista, pues él representa el ideal de hombre de bien.

Cuando se observa el grabado, se aprecia un paisaje árido con árboles y, cuando se observa la pintura, el escenario cambió a uno lleno de vegetación más frondoso y a un árbol con frutos de granada. Esto hace inferir que el entorno no es desértico como menciona la Biblia, por lo que se puede manifestar que existió un cambio del entorno paisajístico en comparación con el de la Biblia.



#### 5.6.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 107: Grabado “*Prédica de San Juan Bautista*”  
de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 108: Pintura “*Prédica de San Juan Bautista*”  
de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲ Fig. 109 y 110: Comparativa de cambio de vestimenta



▲ Fig. 111 y 112: Comparativa de mujeres asistentes a la prédica



▲ Fig. 113 y 114: Comparativa de cambios de vestimenta



▲ Fig. 115 y 116: Comparativa de niños y perro

## 5.7.ECCE AGNUS DEI

### 5.7.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por tres personajes, de los cuales uno se encuentra en la parte media central, con la cabeza iluminada, con la mirada al espectador. Las manos señalan la parte inferior. De lado izquierdo, un personaje vestido de túnica de pieles y manto rojo con un cordero a su lado derecho sostiene un báculo y, con la mano izquierda, señala hacia el personaje central. En la parte lateral derecha, un personaje alado señala al personaje central; en la parte superior, hay seis niños alados en torno a una paloma blanca iluminada. El fondo presenta un paisaje campestre.

Es una pintura que se encuentra contenida en un cuarto de círculo, donde el esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo sensación de seguridad y estabilidad. Existe una ausencia de trazos de líneas de dibujo y está definido por contornos marcados sobre la base de la diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad; el segundo plano (fondo) tiene tonos oscuros que denotan pesadez (ambiente paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. Destacan en primer plano los tres protagonistas: el personaje central y los dos personajes alados.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado mediante el dibujo y el sombreado; la tercera dimensión se obtuvo a través del recurso de la profundidad de campo, con representación espacial de la profundidad del río.

La luz es de tipo diurno suave y proviene del lado superior izquierdo; tiene una proyección naturalista con tenues sombras.

### 5.7.2. ANALISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa representada en la parte central por la anunciación oficial de Jesús a la sociedad, lo cual está basado los cuatro evangelistas Jn 1, 35-39, Lc 4, 1-4, Mt 3, 16-17, Mc 1, 9-12. Donde se hace evidente la aparición del Espíritu Santo y sobre todo el anuncio de Dios a Jesús.

Se puede apreciar una escena principal integrado por San Juan Bautista, Jesús y un arcángel. En la parte central Jesús de cuerpo entero, de pie, viste una túnica azul; tiene las manos, ligeramente flexionadas sosteniendo su vestimenta y presenta los pies descalzos, con la mirada fija al espectador.

En la parte izquierda se aprecia a San Juan Bautista de pie, vestido con una túnica de pieles y con un manto rojo; su mano izquierda está ligeramente extendida, y la derecha sostiene un báculo de cruz con cinta, que dice: *Ecce Agnus Dei*. Presenta los pies descalzos y a su lado derecho se encuentra un cordero blanco símbolo característico del bautista, tiene la mirada fija en San Juan Bautista, asimismo se puede apreciar que existe otro manto rojo del santo en la parte derecha de la pintura.

En el lado derecho, vemos un ángel de pie, vestido de una túnica verde y sobre túnica roja, con mangas abullonadas con broches y mangas con labrados de follajes blancos; el cíngulo y la cuellera de la túnica presentan decorado con labrados dorados y aplicación de piedras preciosas (rubís, esmeraldas y topacios) presenta las alas coloridas de papagayo (amarillo rojo y azul), los escaupines azules con bordes de follajes y remates dorados; la mano derecha es dirigida a Jesús, y su mano izquierda sostiene una parte de su vestimenta y tiene la mirada atenta en Jesús.

En la parte lateral derecha hay una escena en miniatura de San Juan Bautista siendo acompañado de tres personajes. Donde se aprecia a San Juan Bautista de pie vestido de túnica de pieles sosteniendo el báculo con la cruz y cinta característico; siendo conminado por tres personajes el primero viste una túnica azul, manto rojo y sombrero ofreciendo algún objeto a San Juan; en la parte posterior otro personaje que viste habito marrón y capucha observando el evento principal, y un tercer personaje en el fondo vestido de túnica roja, al fondo una especie de capilla den tonalidades azuladas.

La parte superior se observa un rompimiento de gloria, integrado por una paloma blanca del Espíritu Santo y seis niños ángeles empezando del lado izquierdo de la pintura, un niño ángel semidesnudo con paño de pudor azul y alas rojas, señalando con las manos al espíritu santo; el segundo niño ángel vestido de túnica amarilla, manto verde y alas coloridas de papagayo señalando al espíritu santo; el tercer niño viste una túnica gris y cíngulo rojo con alas rojas con las manos plegadas en el pecho; el cuarto niño vestido de una túnica roja con alas verdes con las

manos abiertas, el quinto niño de mayor tamaño viste una túnica verde y rojo con alas coloridas roja y azul señalando al espíritu santo, el sexto niño semidesnudo cubierto con un paño de pudor rojo con alas coloridas con las manos extendidas hacia los costados, de lo que se desprende que existe un aglomerado de ángeles que desean dar énfasis a la aparición de la paloma del espíritu santo.

En la parte inferior se aprecia una pradera donde aparte de los personajes principales se representa una variedad de flores nativas de la región del Cusco por lo que se desprende que el artista desea dar un contexto regional silvestre de la región.

El fondo presenta una gama de un río azul y nubes en tonalidades grises nacaradas.

### 5.7.2. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la pintura del artista, se hace evidente que el artista rellenó cromáticamente el espacio superior con un cielo amplio de nubes nacaradas y grises azuladas (figs. 117 y 118). Sin embargo, cuando se observa el grabado original, se hace evidente que la composición sugería un coro de ángeles constituidos de forma circular.

Con respecto a la imagen central de Jesús, se aprecian ligeros cambios en el drapeado de la vestimenta (figs. 119 y 120). Otro aspecto es que, en el grabado, se presenta a Jesús con una aureola corta pero, en la pintura, el halo iluminador es de mayor tamaño, por lo que se puede inferir que el artista desea otorgar mayor intensidad a la escena.

En cuanto a la imagen de San Juan Bautista, se aprecia que Diego Quispe agregó el manto rojo, el cordero y la cinta que dice: «*Ecce Agnus Dei*» (figs. 122 y 123). De ello se infiere que el artista conocía los símbolos iconográficos de la representación de San Juan Bautista y los aplicó.

Asimismo, el artista agregó un ángel al lado derecho (fig. 121) porque, cuando se revisa el grabado, se hace evidente que el espacio estaba destinado a un tronco sobre el que estaba puesto el manto rojo seguramente de San Juan Bautista. Sin embargo, el artista decide colocar allí un ángel alado con una vestimenta opulenta, tal vez como una estrategia de otorgar un mayor aspecto espiritual a la pintura; del mismo modo agrega, en

la parte superior, un grupo de seis ángeles de diferente a la composición del grabado (fig. 126).

En torno a la composición, el artista cambió varios elementos porque, en la representación primigenia, se aprecia un grupo circular de ángeles y, en la pintura, una composición de varios ángeles desperdigados en la parte superior.

Un detalle interesante es el manto rojo al lado inferior derecho, que pareciera estar colgado en algo pero, en realidad, no es sostenido por nada. Este aspecto es notorio principalmente porque falta el tronco que presenta el grabado original (figs. 117 y 118).

Con respecto al piso, se puede apreciar que Diego Quispe, en vez de colocar la naturaleza de escasa vegetación, coloca una variedad de flores nativas del Cusco y, como fondo, utiliza el horizonte de un paisaje campestre, donde resalta un cielo de nubes en tonalidades grises nacaradas (figs. 117 y 118).

La pintura está sustentada en un pasaje de la Biblia de Jerusalén (1976), que dice:

«Una vez bautizado, Jesús salió del río. De repente se abrió el cielo y vio que el espíritu de Dios que bajaba como paloma y venía sobre él, y se oyó una voz celestial que decía: “Este es mi hijo, el amado; este es mi elegido”» (Mt 3: 16-17 y Lc 3: 21,22).

En consecuencia, se puede apreciar que la pintura no corresponde a la secuencia de la Biblia, donde se refiere que primeramente se bautizó a Cristo; sin embargo, Diego Quispe comete un error secuencial donde primeramente pintó *Ecce Agnus Dei* y luego la pintura *Bautismo de Cristo*, lo que demuestra que el artista no tenía un dominio exacto de la secuencia del proceso del bautizo de Jesús.

Asimismo, presenta la tierra, donde se asientan muchas flores nativas del Cusco; de esta manera va generando familiaridad entre el poblador sebastiano y los personajes celestiales.

### 5.7.3. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 117: Grabado “*Ecce Agnus Dei*”  
de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 118: Pintura “*Ecce Agnus Dei*”  
de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲Fig. 119 y 120: Comparativa de la vestimenta de Jesús



▲Fig. 121: Agregado de ángel



▲Fig. 122 y 123: Comparativa de la vestimenta de San Juan Bautista



▲Fig. 124 y 125 Comparativa de personajes en segundo plano



▲Fig. 126: Agregado de ángeles

## 5.8. BAUTIZO DE JESÚS

### 5.8.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por siete personajes, de los cuales una persona se encuentra en la parte media central semidesnuda con las manos entrecruzadas con los pies en el río. Al lado derecho, hay otro personaje vistiendo una túnica de pieles, el cual verte agua en la cabeza del personaje central con una concha venera. En el lado izquierdo, se aprecian dos personajes alados sosteniendo una ropa. El lado inferior derecho presenta dos personajes semidesnudos; uno está sentado de espaldas al espectador y el otro está vistiéndose. En la esquina inferior izquierda, un personaje, sentado con un pie en el agua, mira hacia la parte central.

Es una pintura que se encuentra contenida en un cuarto de círculo, donde el esquema compositivo es triangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo sensación de poder y vitalidad. Existe una ausencia de trazos y líneas de dibujo. Está definido visualmente por contornos marcados sobre la base de la diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad; el tercer plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (paisaje). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos.

La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas. La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. Destacan en segundo plano los protagonistas principales, como el hombre que está siendo bañado por el personaje de vestimenta de pieles y por dos personajes alados.

El modelado de la imagen logra volumen al representar la tercera dimensión mediante el dibujo y sombreado, donde la tridimensionalidad ficticia se obtuvo a través de la profundidad del campo del río afluente.

La luz es de tipo diurno suave y proviene del lado superior izquierdo; tiene una proyección naturalista con tenues sombras.

## 5.8.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa representada por el bautizo de Jesús a cargo de San Juan Bautista, el cual se encuentra basado en un testimonio de la biblia Lc 3, 21-38, Mt 3, 13-17. Mc 1, 9-11. Jn 1, 30-34 donde se hace evidente la llegada de Jesús a escena, y se muestra la insistencia de Jesús al bautizo y la reticencia de San Juan, pero finalmente muestra la obediencia a los designios de Dios.

En la parte media central, se encuentra Jesús semidesnudo, de cabello largo, de pie, en el trayecto de un río semitransparente, vistiendo un paño de pudor blanco, siendo blandeado por el viento; tiene las manos cruzadas a la altura del pecho, y la mirada a la parte inferior.

En la parte lateral derecha de la pintura se aprecia a San Juan Bautista con la cabeza iluminada, de pie a las orillas del río; viste una túnica de pieles que lo cubre de un hombro y un manto rojo extendido. Su mano derecha se encuentra extendida sosteniendo una concha venera, de la cual vierte agua sobre la cabeza de Jesús, mientras que, con la izquierda, sostiene un báculo en forma de cruz con una cinta envuelta en la que se lee: *Ecce Agnus Dei*.

En el lado izquierdo de la pintura se aprecia dos ángeles alados sosteniendo la ropa de Jesús. Empezando por el ángel del lado izquierdo viste una túnica verde y sobre túnica purpura ricamente decorado en los bordes con brocados dorados y piedras preciosas. Presenta los pies descalzos, alas coloridas en colores rojo azul y amarillo, tiene la mirada hacia el ángel de lado, sostiene con las manos la ropa naranja de Jesús; el segundo ángel vestido de una túnica azul y sobretunica roja con borde de brocados dorados, y mangas blancas recogidas, tiene alas coloridas y pies descalzos, tiene la mirada hacia la parte superior, las manos sostienen la ropa purpura de Jesús; de lo que se desprende que los ángeles asisten sosteniendo la ropa de Jesús.

En la esquina inferior izquierda, hay un varón sentado con el pie derecho a la orilla del río y el pie izquierdo en el río, semidesnudo con un paño de pudor blanco, con el cuerpo hacia el espectador, pero con la mirada hacia el bautizo de Jesús.

En la esquina inferior derecha, hay otro varón semidesnudo sentado de espaldas al espectador, viste un paño de pudor blanco y un manto escarlata, la mano derecha apoyada en el piso y la mirada al evento del Bautizo de Jesús. Asimismo en la parte superior un tercer varón, de pie, en el afluente del río, vistiendo un paño de pudor blanco y con las manos hacia arriba en proceso de vestirse con una túnica amarilla.

En la parte superior se aprecia un rompimiento de gloria compuesto principalmente por el Padre Eterno con los brazos estirados y el Espíritu Santo y un conjunto de amorcillos; el padre eterno es un anciano de medio cuerpo vestido de túnica azul y manto rojo con las manos extendidas a los lados laterales con la mirada hacia la escena del bautizo, el cual es sostenido por dos ángeles de alas coloridas. La paloma blanca en vuelo con rayos iluminadores. En el borde perimetral se aprecian multitud de ángeles y querubines, dentro de los que se puede resaltar a uno en la parte superior de cuerpo completo con paño de pudor rojo señalando hacia la parte superior, dichos ángeles y querubines se encuentran con la mirada hacia el bautizo de Cristo.

En la parte inferior, vemos un río con dos afluentes, donde hay dos aves. También se pueden observar en las orillas de los ríos se presentan flores nativas del Cusco, como azucenas, lirios, *nucchus* y otros.

El fondo está compuesto por un paisaje de casas a orillas, árboles frondosos y cielo con nubes azules y grises nacaradas.

### 5.8.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo un análisis comparativo del grabado original con la obra del artista, se hace evidente que el artista tuvo que rellenar cromáticamente los espacios circundantes, con paisajes a los laterales (figs. 127 y 128), lo que demuestra la destreza del artista para solucionar los problemas artísticos de la composición de la pintura.

En la escena principal del bautizo de Jesús, el artista realizó un diseño reflejo de los personajes de Jesús y San Juan Bautista con el fin de generar un espacio para dos personajes, por lo que tuvo que cambiar la posición de los brazos de San Juan Bautista, pues estaría colocado erróneamente si mantuviera la posición del grabado. En consecuencia, decide acomodar los brazos sobre la base de la experiencia artística, lo que demuestra la capacidad para hacer los reflejos. De ello se infiere que Diego Quispe recurre a estrategias gráficas, donde se hace evidente el limitado manejo del dominio de la anatomía humana. Ello se refleja en la representación del pecho de san Juan Bautista.

Asimismo, agrega una cruz con una cinta que dice: «*Ecce Agnus Dei*» (figs.129 y 130). De ello se infiere que Diego Quispe desea que se reconozca a San Juan Bautista como tal, por lo que agrega en la filigrana la inscripción correspondiente.

Por otro lado, cuando se aprecia la pintura, se observa que existen dos ángeles que sostienen la ropa de Jesús, los cuales no se encuentran en los grabados y no se encuentran referenciados en la Biblia. Por ello se infiere que es una creación del artista pintor, que

muy probablemente tenga como fuente algún otro grabado. La particularidad de estos dos ángeles es que presentan las alas de papagayo y que las vestimentas son ampulosas de dos niveles, con los pliegues un tanto rígidos y con las cabezas reclinadas. Esto hace inferir que se encuentran descontextualizadas.

En cuanto a los dos personajes semidesnudos de la parte inferior derecha, notamos que pierden el escorzo natural que presentaban en la representación en la obra del grabado (figs. 134 y 135). El personaje semidesnudo de la esquina inferior izquierda perdió gran parte de la textura de la piel y el escorzo. Además, se hace evidente su rostro más joven (figs. 132 y 133). Esto demuestra la limitada capacidad de resolución; también se hace evidente que los paños de pudor no presentan buen manejo de drapeados, por lo que simplemente parecen telas envueltas, lo que no juega en armonía con todo el contexto de la pintura.

A pesar de las dificultades artísticas que implicó desarrollar los escorzos, el artista agregó dos ángeles que sostienen la vestimenta de Jesús, así como un cielo lleno con abundantes querubines, ángeles, la paloma del Espíritu Santo y un Padre Eterno (fig. 131). En contraste con las falencias gráficas observadas, el artista agregó muchos elementos que otorgan al espacio representativo un ambiente sacro.

Sin embargo, haciendo una comparativa de lo expresado en la Biblia con la representación gráfica tanto en el grabado como en la pintura, se aprecia que la pintura representa el momento en que Juan bautiza a Jesús; aparece el Padre Eterno y la paloma del Espíritu Santo, iluminada en un marco de nubes de querubines, en contraste con el texto bíblico. Se deduce que el Padre Eterno apareció en forma de paloma, cuando Juan puso en oración a los recién bautizados, lo que permite deducir que el acontecimiento de la aparición se dio en algún lugar de la orilla del río Jordán, mas no cuando estaban en el río. En consecuencia, la obra no refleja con fidelidad lo escrito en la Biblia.

En cuanto a la composición de los personajes, el artista cambió la disposición de personajes a un ambiente más abierto (figs. 127 y 128), donde se hace evidente la destreza del artista para cubrir los espacios vacíos.

En relación con el entorno paisajístico, el artista creó un río de dos afluentes con aves de paso y, en cuanto al paisaje campestre, agregó flores de azucenas y muchos elementos característicos del Cusco; como fondo, utilizó un paisaje de cielo con nubes grises (figs. 127 y 128). También se aprecia una riqueza de flora nativa andina como flores, por

lo que se puede inferir que el artista agregó elementos andinos como parte del proceso de la simbiosis cultural artística.

También, coloca un rompimiento de gloria en la parte superior, otorgando a todo el ambiente una atmósfera sacra, por lo que el mensaje está destinado a causar una gran impresión en el hombre andino. Coloca las flores andinas del Cusco, y así llega a consolidar la importancia de San Juan Bautista en el proceso de crecimiento espiritual de Jesús.

Otro aspecto que es importante evidenciar es el instrumento de bautizo de Jesús pues, en el transcurso de la historia, el instrumento de bautizo llegó a ser un platillo, un paño o, simplemente, las manos. Sin embargo, cuando se aprecia la obra del artista, se hace evidente que utiliza un fragmento de espóndilus, el cual, en el mundo andino tenía mucho significado: desde su aparición en los meses de diciembre emanaba vida. Es así como todos los cultivos reverdecían; en consecuencia, con la aplicación del espóndilus y del agua como símbolo de purificación, se tenía el mensaje de renovación para lograr un nuevo y mejor entorno social entre los autóctonos de la región.

#### 5.8.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 127: Grabado “*Bautizo de Jesús*” de Philippe Thomassin (1562-1622)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 128: Pintura “*Bautizo de Jesús*” de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco

Comparativa entre los componentes del grabado “Pintura del bautizo de Jesús” de Jean Leclerc (1560-1633) con la pintura de caballete del mismo nombre de Diego Quispe Tito (1611- 1681). Fuente: diseño propio



Fig. 129 y 130: Comparativa de cambios de vestimenta de los personajes



Fig. 131: Ángeles querubines y agregados



Fig. 132 y 133: Comparativa de personajes complementarios



Fig. 134 y 135: Comparativa de los cambios de vestimenta de los personajes

## 5.9. PRÉDICA DE SAN JUAN BAUTISTA A HERODES

### 5.9.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

Se trata de la representación de multitud de personajes, donde la escena principal está compuesta de tres personajes: un individuo de pie, vestido de pieles y manto rojo, exclama alguna voluntad y un rey escucha, acompañado por una mujer que señala al hombre vestido de pieles. Todo ello está resguardado por dos soldados romanos a los extremos. Al lado izquierdo, hay dos personas que se miran a sí mismas a través de las rejas con asistencia de un soldado romano. En la parte inferior central, hay dos personajes vestidos con túnicas y mantos.

Es una pintura de caballete contenida en un cuarto de círculo, donde el esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo una sensación de secuencialidad. Existe ausencia de trazos y líneas del dibujo. La definición es por contornos marcados en función de la diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color; las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad; el tercer plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (paisaje arquitectónico). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal, ni vertical. Destacan en el tercer plano los protagonistas principales como el personaje vestido de pieles y el rey sentado. El fondo está conformado por un paisaje arquitectónico.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado mediante el dibujo y sombreado, donde la tercera dimensión ficticia se obtuvo a través de la perspectiva con representación espacial de los muros.

La luz es de tipo nocturno suave y proviene del lado superior derecho; tiene una proyección naturalista de sombras suaves.

## 5.9.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La pintura de temática religiosa cristiana representada por la prédica de San Juan Bautista a Herodes, basada en los escritos de la biblia Mc 6, 17-20 y Mc 1, 13-14 donde se hace evidente la llamada de atención de San Juan Bautista; asimismo en Lc 3, 19-20 se hace evidente el encarcelamiento de San Juan Bautista.

En la parte media central, se ubica San Juan Bautista de pie con aureola, vestido con una túnica de pieles y con un manto rojo; tiene los pies descalzos y sus manos están dirigidas hacia la parte de adelante superior como sugiriendo las leyes divinas que debe cumplir Herodes.

Del lado derecho de la pintura se aprecia a Herodes y Herodías bajo la sombra de un dosel rojo. Herodes se encuentra sentado, vistiendo una túnica azul con labrados dorados de follajes, un manto púrpura, mangas blancas, esarpines azules con bordes labrados dorados y medias rojas, la mano derecha sostiene cetro de poder y la mano izquierda en similar posición, tiene corona dorada y la mirada atenta al manifiesto de San Juan Bautista. A su lado se ubica Herodías sentada vestida de túnica verde y roja con camión blanco con brocados dorados en los bordes del cuello, tiene la mano izquierda apoyada en una rodilla y la derecha señala a Juan Bautista, asimismo tiene la mirada fija en Herodes a quien viene azuzando acerca de las enseñanzas de San Juan.

En la parte delantera y a los costados de la escena de la predica a Herodes, se aprecia dos soldados romanos, en la parte izquierda un soldado romano sentado en vacío que viste una túnica marrón, coraza, casco y esarpines, con la mano izquierda sostiene una lanza y con la mano derecha señala hacia el evento de la predica; De lado derecho otro soldado romano sentado de perfil, sin el mueble que lo soporte, viste una túnica roja, coraza azul y casco gris, con la mano izquierda sostiene una lanza. Por otro lado los soldados del fondo al lado de Herodías, de los cuales se aprecia

a un soldado romano vestido de una túnica escarlata, coraza azul con labrados dorados, manto gris y casco de metal sosteniendo con la mano izquierda una alabarda de metal y con la mirada hacia Herodías, asimismo otro soldado con alabarda pero muy difuso, de lo que se desprende que existe una atención generalizada al evento.

En la parte inferior derecha, hay dos personajes uno viste una túnica sepia, y manto rojo y turbante en colores rojo y blanco, señala a Herodes y tiene la mirada en la escena principal; el segundo vestido de túnica roja y manto amarillo tiene la mano extendida y la mirada fija en el acompañante en consecuencia se aprecia que están interesados en los eventos que suceden.

En el lado lateral izquierdo, se aprecia a San Juan Bautista en torso, entre rejas, siendo visitado por una amistad, el cual viste una túnica roja y manto naranja con la mirada hacia San Juan

Bautista y tiene la mano dirigida al guardián, el soldado guardián en posición de caminata presenta una túnica azul, manto amarillo y saya roja con las mangas recogidas y esarpines grises, tiene dirigida la mano hacia la parte lateral derecha, como sugiriendo mejores actitudes de comportamiento al visitante.

El fondo presenta dos arcos de medio punto y una puerta de acceso a la celda de San Juan Bautista.

### 5.9.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la obra del artista, se hace evidente que el artista rellenó cromáticamente el espacio superior con la representación de un arco de medio punto (figs. 136 y 137), lo que demuestra la capacidad de resolver los problemas artísticos.

Con respecto a la representación de San Juan Bautista, se aprecia que Diego Quispe Tito modificó el drapeado de la vestimenta del santo; lo adelgaza y lo rejuvenece. (figs. 138 y 139) Esto demuestra que el artista tiene esa facultad y libertad para hacer modificaciones de este tipo.

En cuanto a la representación de Herodes, se evidencia que el artista hace cambios, como colocarle brocados al traje del rey y en los bordes de la vestimenta de Herodías. Además, calza esarpines y el cortinaje del dosel presenta bordes dorados (figs. 140 y 141), de lo que se desprende que el artista desea otorgar mayor opulencia y riqueza a las autoridades.

En el sector izquierdo, se aprecia que el artista hizo la ventana de la reja más pequeña; se aprecia que a San Juan Bautista lo resguarda un guardia y tiene una visita de un discípulo (figs. 142 y 143). Esta representación surge de una parte de la Biblia, donde dice que San Juan Bautista es apresado y visitado por un discípulo, lo cual se hace evidente por la ventana de rejas. Sin embargo, no se puede apreciar el encadenamiento que mencionan las escrituras. Por ello se infiere que la composición de la pintura estuvo a libre interpretación del artista.

Por otro lado, a pesar que los testimonios de la Biblia no exponen la presencia de guardias o soldados, sin embargo, en las pinturas son replicados, pero sin los pedestales o bancos que deberían ser necesarios para su contextualización. Ello hace parecer que los soldados están sentados en el aire (figs. 144 y 145), lo que demuestra la falta de criterio

de espacio para representar. Se hace evidente que el artista también trató de respetar la forma, mas no llegó a solucionar gráficamente las bases de apoyo.

Se observan otros soldados al fondo con alabarda en mano. Se hacen evidentes los agregados artísticos de personajes como una estrategia de simulación de mayor militarismo en la escena.

Con respecto al piso, el artista agregó una grada más, e hizo que los dos actos principales ocurrieran encima de la tercera grada. En cuanto al fondo, se eliminó parte de las arcadas (figs. 136 y 137).

La pintura genera también valores sociales, como el respeto entre las personas, en el sentido de respetar a la pareja del prójimo. Esta crítica no solamente llega a Herodes, sino también al hombre andino, que posteriormente se establecerá con más firmeza en la sociedad.

Haciendo una comparativa entre los escritos de los evangelistas de la Biblia con el grabado y con la pintura, se aprecia que la pintura presenta como escena principal la prédica de San Juan Bautista a Herodes. La representación del lugar se encuentra a libre interpretación del artista del grabado; en consecuencia, se representa la escena en un espacio cerrado, donde Juan Bautista levanta las manos, sugiriendo el acto de prédica del Santo a Herodes. Este también es representado de la misma forma por Diego Quispe Tito.

También se puede observar, en la parte inferior de la pintura, a dos personajes conversando asiduamente en plena prédica. No se puede determinar exactamente quiénes son los dos personajes, pero podrían ser los dos apóstoles de Juan Bautista por la presentación de la vestimenta.

#### 5.9.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS

Comparativa entre los componentes del grabado “*Prédica de San Juan Bautista*” de Jean Leclerc (1560-1633) con la pintura de caballete del mismo nombre de Diego Quispe Tito (1611- 1681). Fuente: diseño propio



▲ Fig. 136: Grabado “*Prédica de San Juan Bautista a Herodes*” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



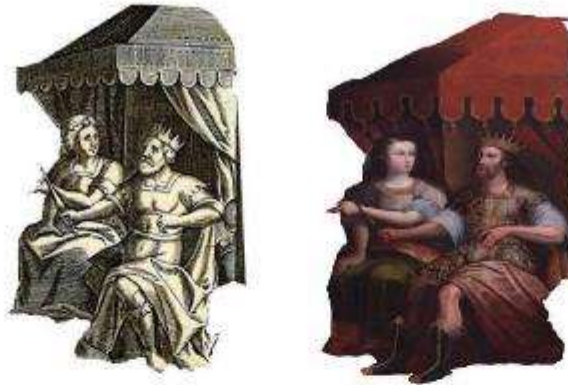
▲ Fig. 137. Pintura: *Prédica de “San Juan Bautista a Herodes”*  
Fuente: Arzobispado del Cusco

Comparativa entre los componentes del grabado “*Prédica de San Juan Bautista*” de Jean Leclerc (1560-1633) con la pintura de caballete del mismo nombre de Diego Quispe Tito (1611- 1681).

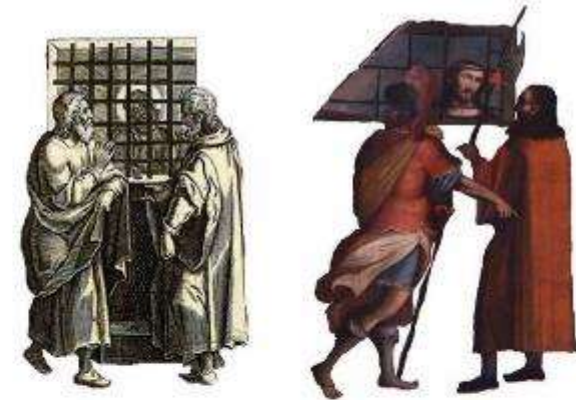
Fuente: diseño propio



▲ Fig. 138 y 139: Comparativa de cambios en las vestimentas de Herodes y Herodías



▲ Fig. 140 y 141: Comparativa de personajes complementarios



▲ Fig. 142 y 143: Comparativa de vestimenta de San Juan Bautista



▲ Fig144 y 145: Comparativa entre soldados

## 5.10. DANZA DE SALOMÉ

### 5.10.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está representada por varios personajes, entre los que se puede resaltar en la parte central una mujer muy bellamente decorada bailando al son de unos músicos; también se puede apreciar un rey, que está disfrutando con otros personajes una serie de viandas sobre la mesa. El fondo presenta una balaustrada con personajes y cielo en tonalidades azules.

Es una pintura contenida en un cuarto de círculo, donde el esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo la sensación de seguridad y estabilidad. Existe ausencia de trazos de líneas de dibujo. La definición por contornos está marcada sobre la base de diferencia de colores. El equilibrio compositivo está determinado por el peso del color, donde las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad; el segundo plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (paisaje arquitectónico y paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal ni vertical. Destacan en el primer plano los protagonistas principales como la danzante, el rey y el enano. El fondo está conformado por un paisaje arquitectónico.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión mediante el dibujo y sombreado; la tridimensionalidad se obtuvo a través de la perspectiva con representación espacial del dosel, muros y columnas.

La luz es de tipo diurno suave y proviene del lado superior derecho; tiene una proyección naturalista con tenues sombras.

### 5.10.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La pintura de temática religiosa cristiana representada por la danza de Salomé, el cual está basado en Mc 6, 17-22 y Mt 14, 3-6 donde se hace evidente lo maravilloso que bailó Salomé y la fascinación que tuvo el evento con la danza de Salome, sin embargo no se habla de los músicos y el contexto general.

En la parte lateral derecha de la pintura, se puede observar a Salomé danzando, de cuerpo entero, de cabello largo con aplicación de plumas rojo y blanco, viste una túnica interna blanca, túnica intermedia escarlata con bordes con labrados dorados y una túnica externa blanca con abundancia de decorados de follajes dorados, cíngulo rojo, saya azul con borde brocados dorados y mangas abullonadas rojas con broches, mangas blancas semitransparentes, medias rojas, zapatos negros; presenta el pie derecho delante del izquierdo sugiriendo la danza, las manos sostienen la vestimenta a los costados; la mirada se centra hacia el espectador.

En el lado izquierdo de la pintura se aprecia un conjunto de personas sirviéndose de una vianda de alimentos en una mesa larga el cual es protegido por un dosel rojo con bordes dorados. En el borde extremo de la mesa en primer plano se aprecia al Rey Herodes sentado sobre un manto verde con brocados dorados de follajes dorados, vistiendo una túnica roja, coraza azul con bordes decorados de brocados dorados y aplicación e piedras preciosas (rubís, esmeraldas y topacios) mangas abullonadas blancas y mangas rojas, esarpines azules con bordes brocados dorados, y corona dorada, presenta las manos extendida a los lados laterales y la mirada hacia el lado izquierdo de la pintura.

Asimismo la mesa está integrada por doce comensales, seguramente los jefes de los pueblos vecinos (príncipes de Galilea) cinco al lado derecho y siete a lado izquierdo; todos sentado sobre unos bancos donde se asienta un manto verde con brocados verdosos claros, y vestido con túnicas y mantos en variados colores y formas. En la mesa se puede apreciar bandejas con pollos horneados, panes grandes, ajíes, copas, floreros, cuchillos y tenedores; asimismo en la parte posterior se aprecia una grada de tres niveles donde se aprecia varios frutos como plátanos, uvas y otras bandejas de productos, sin embargo la mayoría de los comensales se encuentran observando ávidamente la danza de Salomé.

En la parte inferior de Herodes, hay un enano vestido de túnica blanca, coraza dorada, cíngulo rojo, esarpines rojos y sombrero verde, la mano derecha sostiene una sable y tiene la mirada fija en la danza presentada por Salomé.

En la parte lateral izquierda se aprecia un conjunto de músicos seguramente armonizando musicalmente la danza, en primer plano se aprecia a un músico de perfil, sentado vestido de túnica azul, sobre túnica roja con borde amarillos y mangas abullonadas con broche toca un arpa con la

mano izquierda, con la mirada hacia la danza de Salomé; asimismo se puede apreciar otros músicos a lado tocando variedad de instrumentos musicales como tambores, sonajas, y triángulos,

En el lado derecho superior de la pintura se aprecia un muro con terminación de una balaustrada donde se aprecia a dos mujeres conversando asiduamente, una viste una túnica verde y la otra una túnica escarlata, ambas señalando el evento que viene sucediendo, asimismo en su parte inferior se aprecia un conjunto de tres soldados romanos vestido de túnica roja, coraza azul, casco gris y lanzas en mano, del mismo modo se aprecia a cuatro personajes de manera muy difusa donde se aprecia que un personaje viste túnica verde y cingulo rojo.

El fondo este compuesto por un paisaje brumoso de árboles frondosos y cielo en colores de gamas celestes nacaradas.

### 5.10.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la obra del artista, se hace evidente que se tuvieron que rellenar cromáticamente los espacios circundantes, para lo cual tuvo que aumentar el tamaño del pilar, dosel y columnas por la parte superior. Asimismo, tuvo que recurrir a cortar la imagen de Herodías que se encontraba al lado izquierdo del diseño del grabado (figs. 146 y 147), de lo que se infiere que Diego Quispe tenía la potestad o libertad de componer la pintura.

Un aspecto que se puede apreciar es la opulencia de Herodes y de Salomé, pues los dos personajes resaltan por la vestimenta de mayor calidad; sin embargo, la vestimenta de Salomé resalta de manera exponencial, pues tiene mayores elementos de decoración, como plumas, aretes, mangas de tela transparentes, medias, calzados y un brocado dorado (figs. 148 y 149), lo que nos permite determinar que es el punto central de la pintura.

En consecuencia, se puede apreciar una sorprendente belleza de la vestimenta de Salomé, ricamente ornamentada. El rey parece estar indiferente ante lo que sucede en el salón pero, al observar el grabado, vemos que tiene una dependencia visual hacia Herodías. Se observa que la mayoría del público se encuentra expectante a la danza de Salomé.

En cuanto a la representación de Herodes, se puede apreciar que el artista agregó bordes decorados con aplicaciones de piedras preciosas en la coraza; asimismo, lo calzó con escaarpines (figs. 150 y 151), de lo que se desprende que el artista tuvo la libertad de ornamentar la vestimenta.

Un detalle también que no se puede pasar por alto es que el artista quita la vaina del enano y presenta un sable descubierto (figs. 154 y 155) como una manera subyacente de poner mayor protagonismo a la cautela.

Otro aspecto importante que se puede apreciar es la merienda que se sirve en la mesa, pues la Biblia no menciona nada del tema. En el grabado, el artista coloca en los platos aves y panes pequeños; sin embargo, en la merienda que pinta Diego Quispe Tito, se aprecia una merienda donde se resalta el pan andino conocido como *pan chuta*, reconocido por el tamaño exacerbado y por lo delicioso, lo que sugiere la opulencia desde una óptica andina; entonces, está surgiendo la simbiosis cultural artística.

En cuanto al piso, el artista cambia sus elementos decorativos, cambiando de diseños geométricos a dibujos cuadrangulares y elimina el paisaje campestre colocando un cielo azul nacarado (figs.146 y 147).

Haciendo un análisis comparativo entre las expresiones de la Biblia con las manifestaciones artísticas de la pintura acerca del escenario de la Danza de Salomé, se puede avizorar la ausencia de San Juan Bautista. Sin embargo, la pintura está relacionada, pues otorga mayores aclaraciones de los aspectos circundantes a la muerte de San Juan Bautista.

En consecuencia, en los testimonios de la Biblia, se habla de comensales, pero no se manifiesta quiénes son o cuáles son sus características, por lo que el artista grabador imagina a los comensales como personas distribuidas a lo largo de una mesa.

Por otro lado, la Biblia dice que entró la hija de Herodías, danzó, y gustó mucho a Herodes y a los comensales; por lo tanto, el artista grabador representa en primer plano a Salomé bailando, siendo apreciada muy de cerca por Herodes y por Herodías. Sin embargo, en la pintura se encuentra otro comensal en vez de Herodías.

Otro aspecto que tampoco se aprecia en los escritos de la Biblia son los músicos pues, al parecer, son una creación que el artista grabador diseñó. Sin embargo, son replicados por Diego Quispe Tito con algunas variaciones, pero otorgan la idea de musicalización del proceso de la danza de Salomé. Esto genera la atención de todo el público.

En consecuencia, la pintura ofrece un mensaje al poblador andino de que hasta los personajes más importantes de la historia sufrieron adversidades e incluso de que las autoridades pueden ser manipuladas sutilmente con fines personalistas, lo cual nunca será correcto ante los ojos de Dios.



#### 5.10.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 146: Grabado “Danza de Salomé”  
de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 147: Pintura “Danza de Salomé”  
de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco



▲Fig. 148 y 149: Comparativa de cambios de la vestimenta de Salomé



▲Fig. 150 y 15: Comparativa de la vestimenta del rey Herodes



▲Fig. 152 y 153: Comparativa de la vestimenta del músico



▲Fig. 154 y 155: Comparativa de cambios de la vestimenta del enano

## 5.11. MUERTE DE SAN JUAN BAUTISTA

### 5.11.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

Se trata de una pintura representada por varios personajes, de los cuales resaltan cinco individuos. El primero es un personaje con espada sosteniendo la cabeza del segundo personaje, el cual se encuentra en el suelo con un vestido de pieles; del lado izquierdo, una mujer recibe, en una bandeja, la cabeza; en la parte posterior, viendo las acciones, hay otra mujer. Un soldado romano mira al espectador. En la parte superior se aprecian dos personajes alados cargando una corona de rosas. Al fondo, se presenta un grupo de seis personas apreciando los hechos sucedidos. Al lado izquierdo hay cuatro personajes cargando el cuerpo de un hombre sin cabeza.

El esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo una sensación de seguridad y estabilidad. Existe una ausencia de trazos y líneas de dibujo. Hay una definición por contornos marcados sobre la base de diferencia de colores. El equilibrio compositivo está definido por el peso del color, donde las imágenes principales están constituidas por tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad; el tercer plano (fondo) tiene tonos oscuros, denotando pesadez (paisaje arquitectónico y paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica, pues los elementos no están dispuestos en una división proporcionalmente armónica horizontal, ni vertical. Destacan en segundo plano los protagonistas principales. El fondo está conformado por un paisaje arquitectónico y jardines.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión mediante un dibujo y sombreado, donde la tridimensionalidad es ficticia y se obtuvo a través del recurso de la perspectiva con representación espacial de jardines e intercolumnios.

La luz es de tipo diurno suave y proviene del lado superior izquierdo; tiene una proyección naturalista con tenues sombras.

### 5.11.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa, representada por la muerte de San Juan Bautista basada en el escrito de la biblia Mc 6, 22-27 y Mt 14, 6-10 donde se hace evidente la maquinación planificada que tenía Herodías a efectos de quitar la vida de San Juan Bautista, en ese sentido se muestra los procesos secuenciales hacia la muerte de San Juan Bautista, sin embargo la pintura no necesariamente refleja tales hechos.

En la parte central de la pintura se observa a San Juan Bautista en el suelo con la cabeza seccionada, quién viste una túnica de pieles y tiene los atributos característicos, es por ello que se puede apreciar un poco más distante el báculo a modo de cruz con la cinta blanca con escritura que dice *Ecce Agnus Dei*, así mismo su manto rojo en el lado derecho. Tiene las manos amarradas y el cuello con borbotones de sangre.

En la parte central derecha se aprecia al verdugo, de pie, vestido con una túnica verde con mangas abullonadas rojas y broche, un manto marrón y un cingulo blanco del cual cuelga la vaina del sable y esarpines azules con bordes dorados y abullonados rojos con broches. Su mano derecha sostiene un sable y, con la mano izquierda sostiene la cabeza de San Juan Bautista iluminada y con los ojos cerrados, asimismo el verdugo tiene la mirada hacia el espectador.

En la parte central izquierda de la pintura se observa a Salomé, Herodías y un soldado romano; Salomé viste una túnica interna roja con brocados dorados en el borde inferior, una túnica blanca con ornamentos de brocados dorados de follajes, un camión o saya azul con bordes decorado de piedras preciosas (rubí, esmeraldas y topacios) manga abullonada roja con broches y mangas semitransparentes con brocados, tiene ornamentos como aretes, collares y una decoración de plumas rojas broches, asimismo sostiene con las manos una bandeja metálica de forma elipsoide con disposición a recepcionar la cabeza de San Juan Bautista.

Asimismo en la parte posterior de Salomé, se aprecia a Herodías vestido de túnica interna azul con brocados dorados, una túnica externa beige decorado con bordes brocados dorados con ramos de flores, las mangas abullonadas verdes con broches y esta ornamentada con collares, aretes y ganchos, tiene las manos a espaldas de Salomé y la mirada fija a la decapitación de San Juan.

Del mismo modo, se aprecia a lado izquierdo a un soldado romano que viste una túnica roja, coraza azul con ornamentos decorativos en el cuello, casco con plumas, esarpines dorados con bordes dorados abullonados con broches; la mano derecha señala hacia San Juan Bautista y la izquierda sostiene una alabarda y tiene la mirada dirigida hacia el espectador.

En la parte lateral izquierda de la pintura se aprecia una escena en miniatura, donde se observa a San Juan Bautista sin cabeza y con la vestimenta de pieles siendo cargado por cuatro personas; más arriba se aprecia un balcón con intercolumnios con dos personajes observando lo sucedido.

En la parte superior derecha de la pintura se aprecia un conjunto de seis personas observando el evento sobre un balcón ornamentado con follaje decorativo y un techo rojo sostenido a través de pequeñas columnas.

En la parte media superior se aprecia un cielo en rompimiento de gloria integrado por dos niños ángeles semidesnudos uno con paño de pudor azul y rojo sosteniendo una corona de rosas de forma circular y uno de ellos sosteniendo una rama de hoja.

El fondo presenta una torre y un cielo en gamas grises nacaradas que otorgan al ambiente un aire de magnanimidad junto a los rayos de iluminación.

### 5.11.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la pintura del artista, se hace evidente que tuvo que rellenar cromáticamente el espacio superior, para lo cual el artista lo llenó con un cielo abierto de nubes. (figs. 156 y 157). Esto demuestra la capacidad para resolver los problemas artísticos.

Con respecto al verdugo, se aprecia que Diego Quispe Tito cambió la vestimenta del verdugo, vistiéndolo con una túnica verde, un manto marrón, escaupines celestes y un sable; también cambia la mano que sostiene la cabeza de San Juan. Esto sucede también con la mano que blande la espada (figs. 158 y 159). De ello se puede inferir que Diego Quispe tiene la capacidad de resolver y modificar las posiciones anatómicas del cuerpo.

En cuanto a Salomé, se aprecia que el artista respetó la forma; sin embargo, ornamentó su vestimenta y cambió la presentación de su madre Herodías, la cual viste con brocados dorados (figs. 160 y 161), demostrando la capacidad de ornamentar.

En lo referente al cuerpo seccionado de San Juan Bautista, se puede apreciar que el artista lo presenta con vestimenta, cuando el grabado proponía un semidesnudo. También evita pintar el borbotón de sangre propuesto; agrega una cruz con sus respectivas cintas que a letra dice: «*Ecce Agnus Dei*» (figs. 162 y 163) como una forma de identificar e intensificar la presencia de San Juan Bautista.

El artista cambia la posición de la mano del soldado guardián del lado izquierdo y la lanza se vuelve más vertical (figs. 164 y 165), de lo que se infiere que hizo las figuras más estáticas y clásicas, evitando posiciones forzadas.

En el lado inferior izquierdo en la escena en miniatura (donde algunas personas llevan el cuerpo de Juan Bautista), el artista decide quitar la cabeza para un mejor entendimiento de la escena (figs. 166 y 167). De esto se infiere que el artista desea colocar un sentido de ilación de ideas en la pintura.

En relación con el entorno, el artista decide cambiar los elementos urbanos por un ambiente de jardín; es así como coloca en el piso una canaleta, aves, árboles, columnas y casas. Asimismo, como fondo utiliza un muro de vegetación y en la parte superior incluye una hilera de personajes que aprecian la escena de la decapitación. De este modo, el artista desea plasmar mayor dinamismo al ambiente.

Cuando se revisa la pintura, se aprecia en la parte superior un rompimiento en gloria con gamas de luces nacaradas y ángeles que sostienen una corona de flores, como premiando la vida de San Juan Bautista. Esto sugiere implícitamente a la población tener actitudes como la de San Juan Bautista a pesar de las adversidades; actitudes como las de San Juan Bautista son premiadas por la entidad celestial.

La pintura expresa ese hecho tan doloroso, con la mirada del verdugo, hacia el espectador, y genera un sentimiento de intimidación. Salomé y su acompañante de pie, con la mirada tan fría y con disposición a recibir en una bandeja de plata la cabeza de San Juan Bautista. Por otra parte, los personajes circundantes se muestran atentos a los hechos.

En consecuencia, la representación de la muerte de San Juan Bautista resalta ese aspecto de mortalidad que todos tenemos, pero en él permanece el hecho de rescatar el mensaje del Salvador: en consecuencia, sugiere implícitamente que existe el cielo como un lugar donde el santo será reconocido como tal. En ese sentido en que los ángeles le llevan una corona de rosas.

Cuando se realiza la comparación de los escritos de la Biblia con las manifestaciones artísticas, se hace evidente que existe una diferencia considerable de los hechos expresados. En ese sentido, la Biblia manifiesta que Herodes había mandado a que decapitaran a San Juan Bautista y trajesen la cabeza; sin embargo, cuando se aprecian

tanto el grabado como la pintura, se hace evidente un evento no expresado en la Biblia: el verdugo le está cortando la cabeza a Juan, al lado de Salomé y de Herodías.

Tanto en el grabado como en la pintura, se hace evidente que los escenarios son interpretaciones de los artistas. El artista grabador presenta al verdugo cortando la cabeza de San Juan Bautista; inmediatamente después, entrega la cabeza a Salomé con un estado notable de naturalidad. En la parte posterior, muy posiblemente Herodías está supervisando los hechos. En esa misma actitud notable de naturalidad, se aprecia un soldado romano supervisando los hechos.

Otro aspecto, que no es parte de la descripción de la Biblia ni del grabado fuente, es la representación del fondo, donde se aprecian paramentos de follajes como parte de jardines y un público expectante a la distancia. La pintura evidencia los rasgos artísticos característicos del pintor.

Otro aspecto que no forma parte del testimonio de la Biblia es la inserción de un riachuelo a los pies de la escena principal con un conjunto de aves; Diego Quispe va probando, intentando agregar elementos del contexto andino a las distintas presentaciones que nos ofrece la Biblia, como una manera de marcar la particularidad de sus pinturas.

#### 5.11.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 156: Grabado “Muerte de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)  
Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 157: Pintura “Muerte de San Juan Bautista” de Diego Quispe Tito  
Fuente: Arzobispado del Cusco

Comparativa entre los componentes del grabado “*Muerte de San Juan Bautista*” de Jean Leclerc (1560-1633) con la pintura de caballete del mismo nombre de Diego Quispe Tito (1611- 1681). Fuente: diseño propio



▲Fig. 158 y 159: Comparativa de cambios de vestimenta del verdugo



▲Fig. 160 y 161: Comparativa de cambios de vestimenta de Salomé y asistente



▲Fig. 162 y 163: Comparativa del cuerpo seccionado de San Juan Bautista



▲Fig. 164 y 165: Comparativa de soldado guardián



▲Fig. 166 y 167: Comparativa de cambios de personajes complementarios

## 5.12. PRESENTACIÓN DE LA CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA

### 5.12.1. ANÁLISIS PRE ICONOGRÁFICO

La pintura está compuesta por múltiples personajes, entre los que se puede evidenciar que un rey está sentado en la parte media central al costado de una mesa con viandas y con comensales. En el lado izquierdo, una mujer recibe una bandeja con una cabeza de un soldado. En el lado extremo izquierdo, se observa una serie de cuatro músicos tocando sus instrumentos y con un enano. En la parte central baja, se aprecian cántaros de cerámica y vidrio. El fondo presenta unos muros y ventanas que dan acceso a una escena campestre. En la esquina inferior derecha, una mujer lleva una bandeja con una jarra y con una copa.

Es una pintura contenida en un cuarto de círculo, donde el esquema compositivo es rectangular e influye directamente en la composición de la obra, sugiriendo una sensación de seguridad y estabilidad. Existe una ausencia de trazos y de líneas de dibujo. La definición es por contornos marcados sobre la base de diferencia de colores. El equilibrio compositivo está definido por el peso del color, en donde las imágenes principales están constituidas sobre tonos claros (carnaciones), denotando ligereza y liviandad. El segundo plano (fondo) tiene tonos oscuros que denotan pesadez (entorno arquitectónico y paisajístico). La gama cromática está compuesta por colores secundarios, cálidos y fríos. La aplicación del color es a través de pinceladas relamidas.

La imagen es asimétrica; los elementos no están dispuestos en una división proporcional armónica horizontal, ni vertical. Destacan en segundo plano los protagonistas principales. El fondo está conformado por un paisaje arquitectónico.

El modelado de la imagen tiene un volumen logrado al representar la tercera dimensión mediante un dibujo y sombreado; la tridimensionalidad se obtuvo a través de la perspectiva con representación espacial del dosel y de los muros.

La luz es de tipo diurno suave; proviene del lado superior derecho y tiene una proyección naturalista, con tenues sombras.

### 5.12.2. ANÁLISI ICONOGRÁFICO

Es una pintura de caballete de temática religiosa que ilustra la presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Salomé, el cual está basado en Mc 6, 27-29 y Mt 14, 10-12 donde se hace evidente la ejecución de San Juan Bautista, la entrega de la cabeza a la vez a su madre y el recojo del cuerpo de San Juan Bautista.

En la parte media central se aprecia a Herodes semiechado sobre un manto verde con brocados dorados de follajes, viste una túnica púrpura, una coraza azul con ornamento de brocados dorados a los bordes con aplicación de piedras preciosas (rubís, esmeraldas y topacios), las mangas blancas abullonadas, esarpines azules con bordes dorados con bordes abullonados con broches, corona dorada con aplicación de piedras preciosas y cingulo rojo, la mano derecha señala hacia la bandeja sugiriendo la entrega de la bandeja a Salomé y la izquierda se apoya sobre la mesa, tiene la mirada dirigida hacia Salome, como dando muestra de la conformidad alas acciones realizadas

En la parte central izquierda se aprecia a un soldado romano entregando la cabeza a Salome; el soldado viste una túnica verde coraza escarlata decorada con bordes dorado y mangas abullonadas, y con espada, sostiene con las manos una parte de la bandeja, y la mirada hacia Salomé, del otro lado Salomé vestida de una túnica interna roja con brocado dorado en los bordes, túnica blanca con brocados dorados de revés verde, túnica externa azul con bordes dorados, cingulo rojo, con mangas abullonadas con broche, mangas semitransparentes y velo blanco alrededor de la cabeza, presenta ornamentos como un collar, una cinta y pluma blanca, azul y roja en la cabeza, las manos están estiradas recibiendo en una bandeja la cabeza de San Juan Bautista, tiene la mirada en el soldado que entrega la bandeja.

En el lado derecho sentados en la mesa de vianda se aprecia a Herodías y los príncipes de Galilea sirviéndose de la vianda, Herodías viste una túnica roja, manto amarillo de revés verde, velo blanco, y ganchos en la cabeza, apoyada con los brazos sobre un cojín rojo; en la parte posterior de Herodías un varón vestido de túnica gris y manto verdoso con la mirada hacia la escena principal, continuado de otro personaje vestido de túnica azul, manto rojo sosteniendo una copa; del otro lado de la mesa se aprecia un rey con manto de plumas a punto de sostener una copa; seguido de un personaje vestido de túnica verde y manto verde con una mano sobre la mesa y la mirada a la escena principal; luego otro personaje vestido de túnica verde y manto amarillo observando la mesa, asimismo se tiene que resaltar que en la mesa central se aprecia bandejas con pollo, panes grandes, copas de vino y abundancia de ajís dispersados en la mesa.

En el lado izquierdo se aprecia un conjunto de cuatro personajes con sus instrumentos musicales, de los cuales el primero se encuentra sentado de perfil, vistiendo una túnica roja con mangas verdes, sostiene con el brazo un arpa de cuerdas, luego un personaje sentado vestido de túnica verde, luego otro personaje de túnica escarlata sosteniendo una pandereta y otro del cual solo se ve los antebrazos se observa un triángulo y todos los músicos se encuentran atentos a los eventos, de lo que se infiere que son los músicos que acompañaron a la danza con la melodía musical.

En la parte inferior derecha, un personaje asistente vestida de túnica naranja, manto verde, medias marrones y zapatos negros, sosteniendo con las manos una bandeja que contiene una copa y una jarra; asimismo se aprecia en la parte superior otros dos personajes uno vestido de una túnica roja y el otro vestido de una túnica gris a lado de un recipiente y una copa, de lo que se infiere que son los asistentes de la vianda del Rey.

En la parte inferior izquierda se aprecia un personaje de baja estatura vistiendo una túnica escarlata, coraza amarilla, turbante blanco y un cuchillo en cintura, con las manos extendidas y con la derecha en señal de brindar el vino con el Rey, así mismo, a su lado derecho se aprecia un cántaro de cristal con vino, vaso y otros dos cantaros de cerámica

También cabe resaltar que en el fondo se aprecia multitud soldados romano vestidos de corazas grises, cascos de metal y sosteniendo alabardas de lo que se infiere que el lugar está sumamente protegido.

También se aprecia muros con arcos de medio punto, asimismo dos accesos, de los cuales uno de ellos se puede vislumbrar a un ambiente campestre, con paisaje azulado y un cielo en gamas azules y nacaradas

Al fondo, vemos más personajes asistentes y, detrás de ellos, muros con arcos de medio punto.

### 5.12.3. ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Haciendo una comparativa del grabado original con la pintura del artista, se hace evidente que Diego Quispe Tito rellenó cromáticamente los espacios, ampliando los muros hacia la parte superior. De esta manera, otorga mayor ampulosidad espacial (figs. 168 y 169). En este sentido, el artista demuestra capacidad para resolver los problemas de espacio vacío generado por los cambios de forma.

Empero, no solamente relleno espacios, sino también ornamentó a los personajes principales. La vestimenta de Salomé presenta brocados, calzados y un tocado de plumas (figs. 172 y 173). En cuanto al rey Herodes, decora su vestimenta con bordes brocados y ornamenta los escarpines con bordes dorados (figs. 170 y 171), lo que demuestra la capacidad de decoración y genera atención en los principales personajes.

En la parte inferior izquierda, se aprecia un personaje de baja estatura, que en el grabado señala hacia el rey Herodes. Sin embargo, en la pintura aparece junto a unos recipientes de cristal. Posiblemente vino saludando al rey con copa en mano (figs. 182 y 183). De ello se infiere que el artista otorga un ambiente de bohemia al escenario y tal vez de celebración. También se aprecia un conjunto de músicos que, lógicamente, tampoco aparecen en la Biblia, pero sí en el grabado y, posteriormente, en las pinturas.

Otro aspecto importante que debemos notar en la parte central de la pintura es la representación del rey y su concubina Herodías. Sin embargo, en el grabado, en esa misma posición de la concubina, se encuentra un anciano comensal (figs. 174 y 175), por lo que se desprende que el artista tiene total facultad de cambiar la representación.

Haciendo un análisis de los escritos de la Biblia en comparación con las expresiones presentadas en la pintura, se puede apreciar la duplicidad de escena pues, en la pintura anterior, Salomé recibe la cabeza de San Juan Bautista. Sin embargo, en la presente pintura, vuelve a recibir la cabeza de San Juan Bautista. Dicho error también se comete en los grabados fuente, por lo que se infiere que no hubo un análisis de los testimonios de la Biblia en comparación con los grabados. Entonces, se puede manifestar que no existe creación artística: solamente se adaptaron al formato los diseños del grabado.

Se puede apreciar que la escena es una total interpretación del artista grabador, porque nada de lo representado se encuentra manifestado en la Biblia. Es decir que el artista pergeñó el diseño del grabado de acuerdo a su criterio de composición.

En la pintura también se puede apreciar que, dentro de la vianda que se sirven los comensales, se consumen panes de gran tamaño y ajíes, de lo que se desprende que el artista genera una simbiosis cultural sutil artística.

Otro aspecto importante que es necesario resaltar es que el artista grabador posiblemente representa, en el fondo del paisaje, el entierro de San Juan Bautista por parte de sus apóstoles. Sin embargo, en la pintura, Diego Quispe representa un paisaje de

campos, montañas azuladas y cielo nacarado; a los lados, se aprecian otras dos escenas: una donde parecería haber una discusión de Salomé con Herodías y otra donde se aprecia una fila de personas a punto de pasar un portal. Esto evidencia que el artista tiene la libertad de seleccionar también escenas miniaturizadas de la pintura.

En ese entender, culmina la historia de San Juan Bautista, de la que el poblador sebastiano es materia de difusión del mensaje anunciador de Cristo; por lo tanto, queda grabado en el consciente colectivo que Dios siempre estuvo acompañando al Santo en los distintos pasos importantes de su vida y que, a pesar de la injustificada razón de su muerte, siempre fue considerado por el Creador como una persona valiosa en el proceso de iniciación de la obra de Jesús.

En consecuencia, con la culminación de la serie, se consolida el mensaje de que la divinidad siempre estuvo pendiente de la vida de San Juan Bautista. Es por ello que se puede apreciar que, en la mayoría de las pinturas, existe un rompimiento de gloria integrado por el Espíritu Santo y su coro de ángeles, que hace entender de manera subjetiva la existencia de seres divinos con alas de guacamayo. Así, la Iglesia instituye el mensaje subliminal, de que oficialmente la nueva religión es el verdadero camino a la espiritualidad, aculturando al poblador andino y consolidando un sincretismo religioso.

#### 5.12.4. GRÁFICOS COMPARATIVOS



▲ Fig. 168: Grabado “Presentación de San Juan Bautista” de Jean Leclerc IV (1560-1633)

Fuente: (Ojeda, 2016)



▲ Fig. 169: Pintura “Presentación de San Juan Bautista” de Diego Quispe Tito

Fuente: Arzobispado del Cusco



▲Fig. 170 y 171: Comparativa de vestimenta del rey Herodes



▲Fig. 172 y 173: Comparativa de vestimenta de Salomé



▲Fig. 174 y 175: Comparativa de cambios de personajes



▲Fig. 176 y 177: Comparativa de músicos y enano

Comparativa entre los componentes del grabado “*Presentación de la cabeza de San Juan Bautista*” de Jean Leclerc (1560-1633) con la pintura de caballete del mismo nombre de Diego Quispe Tito (1611- 1681). Fuente: diseño propio



▲Fig. 178 y 179: Comparativa de personaje de fondo



▲Fig. 180 y 181: Comparativa de personaje de fondo



▲Fig. 182 y 183: Comparativa de cántaros



## RESUMEN DEL ANALISIS

De acuerdo al **análisis preiconográfico** de la serie de pinturas, se determina que los lunetos presentan a varios personajes realizando múltiples actividades, los cuales se encuentran en la parte media central y en segundo plano, en los que se puede apreciar que el artista utilizó colores claros, en especial en las carnaciones de los principales personajes, y colores secundarios y fríos en fondos. En siete de las doce pinturas, se resalta a un personaje en común, el cual generalmente viste una túnica de pieles, con báculo con cinta y con un cordero al lado.

Las pinturas de la serie presentan ausencia de trazos y líneas de dibujo, y se encuentran definidas en función de la diferencia de colores; las imágenes son asimétricas y, generalmente, los personajes se encuentran distribuidos de manera horizontal.

Las pinturas presentan dos tipos de fondo: ambientes internos, compuestos de muros, columnas y arcos, y ambientes externos, como paisajes con abundancia de flora y fauna. Se logró la profundidad en los espacios gracias a la simulación de la tercera dimensión, tanto con la presentación de los paisajes como con la perspectiva de los elementos arquitectónicos representados.

De acuerdo al **análisis iconográfico** de la serie, se determina que son pinturas de carácter religioso, donde se representa la vida de San Juan Bautista, y se puede reconocer por la vestimenta de pieles, manto rojo, báculo y cordero. Dicha serie abarca desde la Anunciación hasta la presentación de la cabeza de San Juan Bautista a Herodes. Cabe resaltar que, en las tres primeras pinturas, no es posible reconocer a San Juan Bautista, puesto que se trata de *La anunciación del nacimiento de San Juan Bautista*, *La visita de la Virgen María a Santa Isabel* y *El nacimiento de San Juan Bautista*. En consecuencia, a partir del cuarto luneto, se puede ubicar al personaje principal. Asimismo, en la décima pintura y en la decimosegunda también está ausente el personaje principal.

La primera pintura, *La anunciación del nacimiento de San Juan Bautista*, presenta a Zacarías anciano recibiendo el mensaje del Ángel Gabriel en el interior de un templo donde, además, existe una serie de personajes que aprecian la escena con sorpresa y atención.

La segunda pintura, *Visita de la Virgen María a Santa Isabel*, presenta el encuentro de la Virgen María con Santa Isabel y, a la vez, en tercer plano, el encuentro de San Joaquín

y San José en un ambiente interno de una casa. Asimismo, existe un grupo de personas que circunda la escena principal. Al fondo se aprecian la salida de San José de pie y la Virgen María sobre un burro.

La tercera pintura, *Nacimiento de San Juan Bautista*, muestra a Santa Isabel siendo asistida en cama por cinco mujeres. Al lado derecho, otro grupo de cinco mujeres atienden al niño, entre las cuales tres de ellas sirven directamente al recién nacido San Juan; dos mujeres y un ángel preparan una tela para cubrirlo. En la parte inferior central, se aprecia una mujer calentando el agua en una tetera y un ángel niño sentado mirando al espectador.

La cuarta pintura, *Familia de Jesús y San Juan Bautista*, presenta el encuentro entre la familia de Jesús y la de San Juan Bautista. En el lado izquierdo se encuentra la familia de Jesús, quien se presenta de pie. La Virgen María está sentada; San José, de pie, y un ángel adulto los resguarda. En el lado derecho se aprecia a San Juan Bautista niño de rodillas, a Isabel anciana sentada y a Joaquín anciano de pie. La parte superior presenta un rompimiento de gloria integrado por dos niños ángeles y querubines; el entorno es un ambiente campestre de flores y un fondo de montañas.

La quinta pintura, *San Juan en el desierto*, presenta a San Juan Bautista en el desierto acompañado por dos ángeles, en un entorno paisajístico campestre con variedad de flora y fauna silvestre. La parte superior presenta cuatro ángeles niños en rompimiento de gloria.

La sexta pintura, *Prédica de San Juan Bautista*, muestra a San Juan Bautista predicando a una multitud; se dirige a la población levantando la mano. El grupo está integrado por mujeres con niños, varones y ancianos; en el lado izquierdo, se aprecia un árbol de granada con un niño colgante.

La séptima pintura, *Ecce Agnus Dei*, exhibe, en la parte media central, a Jesús de pie, iluminado por la paloma del Espíritu Santo. En el lado izquierdo, vemos a San Juan Bautista señalando a Jesús. Del lado lateral derecho, un ángel de pie señala a Jesús; en la parte superior hay un conjunto de seis ángeles niños. El fondo está compuesto por un campo silvestre lleno de plantas.

En la octava pintura, *Bautizo de Jesús*, se aprecia el bautizo de Jesús por parte de San Juan Bautista mediante una concha venera en medio de una multitud de personajes, de los cuales vemos, en el lado lateral izquierdo, a dos ángeles sosteniendo la ropa de Jesús.

En el sector superior de la pintura, hay un rompimiento de gloria integrado por el Padre Eterno con un grupo de ángeles; vemos, a los laterales, personajes semidesnudos.

La novena pintura, *Prédica de San Juan Bautista a Herodes*, muestra dos escenarios: uno ubicado al lado derecho, donde se aprecia a San Juan Bautista predicando a Herodes. Sin embargo, el rey Herodes, sentado, está siendo azuzado por Herodías, manifestándose en contra de San Juan Bautista. Al lado izquierdo, está San Juan Bautista, que es visitado por un personaje, pero a la vez resguardado por un soldado que observa la escena.

La decima pintura, *Danza de Salomé*, presenta, en el lado derecho, a Salomé bailando al ritmo de los músicos, que tocan una variedad de instrumentos musicales, además de un banquete de aperitivos que se sirven el rey Herodes y los comensales. Al fondo hay un balcón con dos mujeres y un cielo azul nacarado.

La decimoprimer pintura, *Muerte de San Juan Bautista*, presenta a un verdugo sosteniendo la cabeza cortada de San Juan Bautista, cuyo cuerpo yace en el suelo. Salomé sostiene una bandeja, acompañada de Herodías; hay un soldado que resguarda el ambiente. La parte superior presenta un rompimiento de gloria, donde dos niños sostienen una corona de rosas. A la distancia, se aprecia un conjunto de personajes que observan los eventos sucedidos. La esquina inferior izquierda presenta cuatro personajes cargando en sus hombros el cuerpo de San Juan Bautista muerto. El fondo presenta un marco de nubes grises.

La decimosegunda pintura, *Presentación de la Cabeza de San Juan Bautista*, presenta como figura central al rey Herodes sentado, disfrutando una merienda con visita de comensales, donde Salomé recibe en una bandeja la cabeza de San Juan Bautista por parte de un soldado. Al lado izquierdo, un conjunto de músicos toca sus instrumentos musicales. En la parte posterior, se observa un conjunto de soldados. En el fondo se aprecian muros y ventanas que hacen visualizar un cielo con nubes grises nacaradas.

**De acuerdo al análisis iconológico**, se determinó que la Serie de Pinturas de San Juan Bautista del templo de San Sebastián de Cusco tiene como fuente principal gráfica once grabados de Jean Leclerc (1560-1633) y uno de Philippe Thomassin (1562-1622), los cuales tienen como referencia algunos pasajes de la Biblia.

El estudio de la serie hace inferir que las pinturas que tienen más agregados artísticos son *Ecce Agnus Dei* y *San Juan Bautista en el desierto*. Dichas pinturas coadyuvan a

diagnosticar que el artista no se limitó a realizar copias, sino que planteó una propuesta gráfica personal acerca de las escenas de la vida del Santo, tal vez salidas del marco del mensaje principal, pero con un planteamiento propio.

Las imágenes más significativas y recurrentes son los ángeles y las aves, tal vez como una remembranza de la cultura inca, donde las aves representan el nexo de conexión con lo divino. Es así como las aves vienen a la tierra y salen de vuelo al cielo, poniéndonos en contacto con lo divino. Varios ángeles no tienen alas blancas, sino alas coloridas como se pintarían en tiempos del incanato.

También agrega niños en múltiples escenas, lo que marca esa predilección que tenía el artista por la niñez; asimismo agregó perros en las pinturas donde se encuentra San Juan en edad infantil. Los perros representan la fidelidad en la familia.

Pero no solamente agregó elementos, sino también quitó a varias personas; cambió la apariencia física de algunos personajes y completó los espacios con muros, cielos, etc., lo que induce a determinar que el artista tuvo creatividad para solucionar los problemas artísticos que se presentan durante la composición de la pintura.

Se resalta también que Diego Quispe Tito rejuveneció a los personajes principales aplicando mayor delgadez y mayor luz cromática a los rostros de los personajes, y oscureciendo las escenas secundarias en toda la Serie de Pinturas de San Juan Bautista. Logra, de este modo, centrar la atención en los personajes principales.

Diego Quispe ornamentó de manera fabulosa la vestimenta de los principales personajes como el Arcángel Gabriel, Herodes, Salomé y Herodías, agregándoles brocados dorados en sus túnicas y en la coraza de Herodes; colocó vestimenta púrpura a tales personajes para resaltar la clase social.

Otro tema también a destacar es que Diego Quispe Tito presenta escenas campestres, en las cuales figuran plantas nativas del Cusco, como *ñucchus*, *kantus*, *chihuanhuay*, y otras flores silvestres de la región. Esto marcó una diferencia frente a otras representaciones contemporáneas.

La serie de pinturas de Diego Quispe Tito fue un medio de evangelización del hombre andino. Para ello usó los medios pictóricos, los cuales permitieron que dicho proceso sea más efectivo en el poblado de San Sebastián.

## SINTESIS

En el transcurso del arte occidental, surge una larga tradición de representar a San Juan Bautista, los cuales son regulados mediante concilios. Entre los más importantes, se pueden resaltar los concilios limenses y el Concilio de Trento. En consecuencia, en el Cusco, durante los siglos XVII y XVIII, surgió la necesidad de intensificar la difusión del proceso del Bautizo de Cristo, por lo que la entidad eclesiástica tomó como decisión representar la vida de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián.

En ese sentido de tiempo y espacio, surgió el artista Diego Quispe Tito como un artista autóctono, que seguía la línea de trabajo artístico de Gregorio Gamarra y de Bernardo Bitti, y con ciertos rasgos manieristas y flamencos. No necesariamente toma como fuente los escritos manifestados por los evangelistas de la Biblia, sino más bien genera los inicios artísticos de un estilo hacia una autenticidad mediante la representación sutil de elementos autóctonos que marcaron en el siglo XVIII la Escuela Cusqueña.

Así surgió la obra del artista con rasgos propios, que lo diferencian de sus contemporáneos, como Lázaro Pardo o Basilio Santa Cruz, quienes pintan de manera estricta sobre la base de los modelos de los grabados.

En consecuencia, se puede manifestar que, dentro de la Serie de Pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián, se encuentran elementos de flora, fauna, objetos, y ornamentos de carácter andino que evidencian que el arte no se impuso, sino que se fusionó como una forma de transculturización.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### CONCLUSIONES

**Primero:** En el aspecto pre iconográfico la serie materia de estudio, está compuesta por seis pinturas ubicadas en los lunetos del templo de San Sebastián de Cusco, las cuales fueron culminadas por el artista Diego Quispe Tito el año 1663; cada luneto está dividido en dos cuadros, en los cuales se representan escenas donde el personaje principal se encuentra vestido de pieles y se encuentra mayormente en la parte central y en segundo plano. Así mismo, se puede apreciar en la serie una interrelación entre personajes (varones mujeres, ancianos y niños) y seres alados, ya sea en ambientes internos como recintos y externos como paisajes.

Los esquemas compositivos de la interacción de los personajes son rectangulares y triangulares denotando seguridad y estabilidad respectivamente; la ausencia de trazos de dibujo sugiere que la definición de formas está hecha en función a la diferencia de colores y las imágenes principales están constituidos por colores claros denotando ligereza y los fondos colores oscuros denotando pesadez.

**Segundo:** En el aspecto iconográfico, se reconoce que la serie de 12 pinturas se refiere a las distintas facetas de la vida de San Juan Bautista, es así que se identifica primeramente “La Anunciación del nacimiento de San Juan” y “Visita de la Virgen María a Santa Isabel”, pero sin la presencia de San Juan Bautista. A partir de la tercera pintura es representado San Juan Bautista empezando desde el “Nacimiento de San Juan Bautista”, “Familia de Jesús y San Juan Bautista”, “San Juan en el desierto” y “Prédica de San Juan Bautista”. Así mismo, se hace evidente la interacción que tuvo Juan Bautista con Jesús en las pinturas “Bautizo de Jesús” y “Ecce Agnus Dei”, y la interacción que tuvo con el poder de ese entonces, como es con Herodes, Herodías y Salomé; es así que se presenta “Prédica de San Juan Bautista a Herodes”, “Danza de Salomé”, “Muerte de San Juan Bautista” y “Presentación de la Cabeza de San Juan Bautista”.

Se puede apreciar que la representación de los personajes está bien caracterizada ya sean con las vestimentas como con los atributos, sin embargo existe determinados personajes que no han sido resueltos en toda su magnitud como los desnudos de San Juan bautista, niños entre otros.

**Tercero:** En el aspecto Iconológico la serie de doce pinturas representa las distintas facetas de la vida de San Juan Bautista, con muchos grados de diferencia en comparación a los escritos con los evangelios, pero con mayor similitud gráfica con once grabados de Jean Leclerc IV (1560-1633) y con uno de Philippe Thomassin (1562-1622).

La serie de pinturas presenta múltiples cambios como agregados gráficos, modificaciones y disminución de elementos que fortalecen e intensifican la impresión de las representaciones graficas en el templo de San Sebastián, por ejemplo la de los ángeles con alas coloridas y rompimiento de glorias con querubines, como parte de la creatividad de Diego Quispe Tito. De esta manera, se sacraliza con mayor intensidad las escenas y a la vez produce familiaridad con los entornos ambientales andinos.

Diego Quispe Tito rejuvenece y aclara la piel de los principales personajes como el Arcángel Gabriel, Zacarías, San Juan Bautista, Jesús, la Virgen María, Santa Isabel, Herodes, Herodías y Salomé como una estrategia artística para llamar la atención visual del visitante, de tal manera que genera concientización de la importancia del Bautizo de Jesús.

El artista agregó variedad de fauna, por lo que se infiere que tiene cierta predilección por representar la naturaleza, en especial los animales de la selva andina, por lo que se infiere que tiene cierta predilección por representar la naturaleza.

El artista presenta ambientes paisajísticos compuestos de flora nativa cusqueña como flores de kantus, ñucchus y chihuanhuay, por lo que se muestran sutilmente los inicios de la fusión de la cultura andina y occidental.

Asimismo, agregó ciertos elementos nativos de significado importante como panes grandes, ajís y espondilus. Logrando de esta manera, marcar y resaltar los rasgos autóctonos y preponderantes de la región del Cusco, frente a otras pinturas de su tiempo y espacio.

El artista agregó la filacteria de Ecce Agnus Dei al personaje principal, como una forma de resaltar y reconocer a San Juan Bautista y consecuentemente, generar la identificación del personaje.

Se hace evidente que el artista no tenía dominio del manejo proporcional de los desnudos; en ese sentido, se aprecian ciertas falencias académicas artísticas en la

representación de personajes desnudos. Sin embargo, no se pierde la esencia del mensaje de las pinturas.

**Cuarto:** El mensaje de la serie constituye la yuxtaposición cultural donde se aprecia la predominancia de elementos occidentales fusionados sutilmente con símbolos nativos andinos induciendo a realizar el bautizo a las personas naturales del poblado de San Sebastián durante el siglo XVII y consecuentemente, se puede decir que las pinturas realizadas por Diego Quispe Tito constituyen parte de los instrumentos didácticos del proceso de evangelización de la Iglesia católica.



## RECOMENDACIONES

En razón de las conclusiones mencionadas y la importancia cultural y artística de las pinturas estudiadas, se hace claro y evidente que la Serie de Pinturas de San Juan Bautista, elaborada por Diego Quispe Tito, constituye un aporte valioso para la difusión del arte pictórico del templo de San Sebastián de Cusco del siglo XVII. Ello constituye un hito de conocimiento del arte cusqueño y peruano; en ese sentido, se recomienda lo siguiente:

Las entidades involucradas en la gestión del Patrimonio Cultural de la Nación (Ministerio de Cultura, Municipalidad Distrital de San Sebastián, Arzobispado del Cusco y universidades) deben fortalecer sus capacidades para recuperar el patrimonio artístico del templo de San Sebastián. De este modo se logrará difundir la presente investigación como una forma de acercarse a la obra del maestro pintor.

Debe reconocerse que Diego Quispe Tito es uno de los artistas que establecen pautas de representación con productos autóctonos de la región.

Se recomienda realizar simposios, congresos y seminarios acerca de la serie de pinturas del artista, involucrando de este modo a la población en el proceso de reconocimiento de la pintura de Diego Quispe Tito, como parte de su imaginario colectivo.

Se recomienda llevar a cabo programas educativos sobre el trabajo del artista para conocer y difundir dicho patrimonio en los niños y jóvenes de las instituciones educativas de San Sebastián, de la región de Cusco y de todo el Perú.

Se recomienda llevar a cabo campañas de reconocimiento a la serie de pinturas de San Juan Bautista como Patrimonio Cultural Artístico, por ejemplo, a través de suvenires (gorros, polos, tazas, etc.).

Se recomienda realizar exposiciones itinerantes de copias de las pinturas en distintas partes del Perú, reconociendo a Diego Quispe Tito como el iniciador de la Escuela Cusqueña.

Se recomienda realizar ciclos de conferencias sobre las pinturas del templo sebastiano, con el fin de explicar y difundir el significado de la serie de pinturas.

## REFERENCIA

- Acosta , A., & Carmona, V. (1999). La lenta estructuración de la iglesia 1551-1582. En F. Armas Asin, *La construcción de la iglesia en los andes* (pág. 57). Lima-Perú: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adeline, J., & Ramon Mélida, J. (1887). *Vocabulario de términos de arte*. Madrid - España: Ed. Fuente Cultural.
- Agapito Aburto, A. (2005). *Huellas del grabado peruano (tesis de maestria)*. Lima - Peru: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Alarcon León, R. (2013). *Informe técnico final de preliquidación de la restauración y puesta en valor del monumento Histórico Artístico del templo de "San Sebastian", Componente Obras de Arte*. Cusco - Perú: Dirección Desconcentrada de Cultura - Cusco.
- Alegria Gallegos, J. (2016). *Identidades Culturales artísticas de la region del Cusco y del Perú*. Cusco - Perú: Escuela Superior Autonoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito".
- Alvelo, J. (18 de 12 de 2014). *Cromacultura*. Obtenido de <http://www.cromacultura.com/manierismo/>
- Amesquita, A. (1995). *Situación geografica de San Sebastián*. Cusco - Peru: Ed. El Pionero.
- Ángeles Toajas Roger, M. (2011). *Glosario visual de técnicas artísticas de la antigüedad a la edad moderna*. Madrid - España: Sara Fuentes Lazaro.
- Angulo, D. (1962). *Historia del Arte*. Madrid - España: Ed. Oñate.
- Azuara Fernández, L. (2015). *Análisis económico del declive del imperio Español*. Madrid - España: Universidad Pontificia Comillas.
- Banco de Credito del Perú, B. (2001). *Pintura en el Virreynato del Perú*. Lima - Perú: Banco de Credito del Perú.

- Banco de Credito del Peru, B. (2002). Barroco Peruano. En T. Gisbert, *La identidad étnica de los artistas del Virreynato del Perú* (pág. 100). Lima - Peru: Banco de Credito del Perú.
- Belda Lido, B. (2013). *Tecnica de brocateria en las pinturas de la escuela cuzqueña*. Lima - Perú: Universidad Politécnica de Valencia.
- Benavente, T. (1963). *Exposición fotográfica de las obras del pintor indigena Don Diego Quispe Tito*. Cusco - Perú: Insituto Nacional de Cultura - Proyecto PER-39.
- Benavente, T. (1995). *Historía del Arte Cusqueño, Pintores cusqueños de la colonia*. Cusco - Perú: Municipalidad del Cusco.
- Bolaños Atienza, M. (2007). *Interpretar el arte*. Madrid - España: Ed. Libsa.
- Bussagli, M. (2000). *Ángeles, Origenes, historias e imagenes de las criaturas celestiales*. Toledo - España: Ed. Everest S.A.
- Calero Flores, J., & Fernandez Palomino, M. (2020). *La Casa del Patrón, Documentos para la iglesia de San Sebstián*. Cusco: KopyGraf.
- Calvo Manuel, A. (1997). *Conservación y restauración, materiales, tecnicas y procedimientos de la Aa la Z*. Barcelona - España: Ed. Serbal.
- Castro Sánchez, S. (2008). *Evangelio de Juan, Comentarios a la nueva Biblia de jerusalén*. Bilbao - España: Ed. Desclée De Brouwer.
- Cayuela Bellido, B. (2013). *La Iconografía del sacrificio de Isaac en el Arte Hispánico siglos VII al XII (tesis doctoral)*. Barcelona - España: Universidad de Barcelona.
- Cerra, A. (07 de 03 de 2014). *La guia*. Obtenido de Pulpito de la Catedral de Pisa: <https://arte.laguia2000.com/escultura/pulpito-de-la-catedral-de-pisa>
- Cesari, B. (1988). *Teoria de la Restauración*. Lima - Perú: Alianza Editorial.
- Chami Pedrosa, C. D. (2010). *Estudio de la técnica de la pintura de Caballete Barroca Novohispana de finales del siglo XVII: una arlternativa plastica (tesis de Maestria)*. Mexico DF: Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- Chango Jurado, V. H. (2013). *La imaginación impulso para la creación artística*. Quito - Ecuador: Universidad Central del Ecuador.

- Chichizola Debernardi, J. (1983). *El manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chorda, F., Theodoro, M., & Rivero, I. (2012). *Diccionario de terminos históricos y afines*. Madrid - España: Ed. Akal.
- Chus. (18 de 03 de 2008). *La guía*. Obtenido de San Juan Bautista de Leonardo: <https://arte.laguia2000.com/pintura/san-juan-bautista-de-leonardo>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona - España: Ed. Labor S.A.
- Cohen Suarez, A. (2015). *Pintura Colonial cuzqueña*. Cusco - Peru.
- Crucinta, E. (2005). Iglesia monumental de San Sebastián. En R. Calvo, *San Sebastian* (pág. 31). Cusco - Perú: Municipalidad de San Sebastián.
- Cuarto Humanista. (21 de junio de 2013). *Documental sobre el Barroco*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=QWnFIdIHtM>
- De La Plaza Escudero, L. (2012). *Diccionario Visual de términos arquitectonicos*. Madrid - España: Grupo Anaya.
- De Mesa Figueroa, j. (1974). *Diego Quispe Tito y sus discípulos*.
- De Mesa, J. (1980). *Glosario Mínimo de Arquitectura Virreynal en el área andina*. Cusco - Perú: No reporta editorial.
- De Mesa, J.; Gisbert, T. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima - Perú: Fundación Augusto Wiese Ltda.
- Deeds, E. (2016). Historia de la iglesia instituciones, y archivos. En J. Pillsbury, *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530 - 1900 vol I* (págs. 293- 338). Lima - Perú: Fondo Editorial de la pontificia Universidad Católica de Perú.
- des Graviens, B., & Jacomet, T. (2003). *Los Santos y sus Simbolos*. Barcelona - España: Ed. Folio S.A.
- Duviols, P. (2002). Mestizaje en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guaman Poma de Ayala. En B. d. Credito, *Barroco Peruano* (págs. 59-97). Lima - Peru: Banco de Credito del Perú.

- Editorial Sol 90, S.L. (2006). *Leonardo da Vinci grandes maestros de la pintura*.  
Donnelley - Chile: Ed. Sol 90, S.L.
- Educatina. (2 de Nov de 2011). *Educatina*. Obtenido de  
<https://www.youtube.com/watch?v=5wsQ7FNAawI>
- Estupiñan Ordoñez, D. A. (2013). *Escuela Quiteña, principales exponentes y su legado en el arte ecuatoriano, plan de Difusion cultural*. Quito- Ecuador: Universidad de Guayaquil.
- Fontana, D. (1993). *El lenguaje secreto de los simbolos*. Singapur - Singapur: Marek Walisiewicz.
- García, S. (2012). *Evangelio de Lucas, Comentarios a la nueva Biblia de Jerusalén*. Urduliz - España: Ed. Desclée De Brouwer.
- Giorgi, R. (2006). *Santos*. Madrid - España: Ed. Everest S.A.
- Giorgi, R. (2006). *Santos*. León - España: Ed. Everest.
- Gisbert, T. (2002). *La identidad etnica de los artistas del virreynato del Peru*. Lima - Peru: Ausonia S.A.
- Gombrich, E. (1999). *La Historia del Arte*. Hong Kong - China: Ed. Diana S.A.
- Gómez Aquino, R. (2015). *El gran libro de los Simbolos*. Buenos Aires - Argentina: Marcela Serrano.
- Gonzales Mothelet, M. (2010). *Historia del arte del renacimiento del siglo XVII*. Londres - Inglaterra: Universidad de Londres.
- Gonzales, J. M. (2008). *Historia del Arte*. No reporta ciudad - España: Prait industria grafica Newco S.L.
- Gutierrez, R. (1995). *Pintura, escultura y artes utiles en Iberoamerica, 1500-1825*. Madrid - España: Ed. Catedra S.A.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte II*. Zaragoza - España: Ed. Labor, S.A.
- Hegel, G. W. (2002). *Estética*. Barcelona - España: Ed. Cayfosa.

- Hernandez de Sampiere, R. (1988). *Metodología de la Investigación*. México DF: Interamericana Editores, S. A.
- Hinojosa, A. (2017). *El Templo de San Sebastián*. Cusco - Perú: No reporta editorial.
- Hinojosa Gálvez, A. (2012). *La Pintura Cusqueña en la ideología andina*. Lima - Perú: Hinojosa Gálvez, Alfredo.
- INNER, T. -A. (14 de Nov de 2012). *INNER - A R T*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=kWb2jnNAgXo>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, I. (2010). *Glosario de Bienes Muebles*. Quito - Ecuador: Ediecuatorial.
- Llosa Riquets, L. F. (2005). *Peru, Plateria Precolombina y Colonial*. Lima - Peru: Ed. Exituno S.A.
- Lonardini, N., & Borda, P. (1996). *Diccionario Iconografico Religioso Peruano*. Lima - Perú: Ed. Symbolprint.
- Lopez de Ayala, I. (1847). *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona-España: D. Ramon Martin Indar.
- Ludwick, M. (2003). *Guia del Arte, Pintura Occidental*. Barcelona - España: Ed. Blume.
- Martín Gonzales, J. J. (2009). *Historia del Arte*. No menciona ciudad - España: Industria grafica Newco S.L.
- Mills, K. (2016). Concilios provinciales Panoramas general y comentarios. En J. Pillsbury, *Fuentes documentales para los estudios andinos* (pág. 341). Lima - Perú: Fondo Editorial de la Pontifica Universidad Catolica del Peru.
- Mujica, M. (2008). *Perú, 10.000 años de pintura*. Lima - Peru: Universidad de San Martin de Porres.
- Navarrete Prieto, B. (1997). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas (tesis de maestría)*. Madrid - España: Universidad Complutense de Madrid.
- Noboa Jimenez, E. (2010). Glosario de bienes muebles. *Instituto Nacional de Patrimonio Cultural*, 121.

- Ojeda, A. E. (10 de 07 de 2016). *PESSCA*. Obtenido de Iglesia de San Sebastian:  
<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-cusco/iglesia-de-san-sebastian#c77a-77b>
- Orosco Arce, G., Guadalupe, L., Villaroel Villazon, G., & Macias Abasto, M. A. (2002).  
*Diccionario Arquitectonico Ilustrado*. Cochabamba - Bolivia: Editora D.P.I.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre iconologia*. Madrid - España: Alianza Editorial.
- Peru, B. d. (2003). *Barroco Peruano*. Lima - Peru: Banco de Credito del Peru.
- Plazaola, J. (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid - España: Sociedad Anonima de  
Fotocom Posición.
- Prieto, L. (27 de setiembre de 2013). *La Guía*. Obtenido de Bautismo de Cristo, Piero  
della Francesca: <https://arte.laguia2000.com/pintura/bautismo-de-cristo-piero-della-francesca>
- Prieto, L. (27 de setiembre de 2013). *La guía*. Obtenido de Bautismo de Cristo, Piero  
della Francesca: <https://arte.laguia2000.com/pintura/bautismo-de-cristo-piero-della-francesca>
- Prieto, L. (18 de 01 de 2013). *La Guía*. Obtenido de Diptico de Wilton:  
<https://arte.laguia2000.com/pintura/diptico-de-wilton>
- Prieto, L. (23 de 06 de 2013). *La Guía*. Obtenido de El festin de Herodes,Donatello:  
<https://arte.laguia2000.com/escultura/el-festin-de-herodes-donatello>
- Prieto, L. (25 de Julio de 2013). *La Guía*. Obtenido de Bautismo de Cristo, Verrochio:  
<https://arte.laguia2000.com/pintura/bautismo-de-cristo-verrochio>
- Prieto, L. (26 de 07 de 2013). *La Guía*. Obtenido de Madonna del Prado, Rafael:  
<https://arte.laguia2000.com/pintura/madonna-del-prado-rafael>
- Prieto, L. (26 de 8 de 2018). *La Guía*. Obtenido de Genesis de Viena:  
<https://arte.laguia2000.com/pintura/genesis-de-viena>
- Ramón Melida, J. (1887). *Vocabulario de términos de arte*. Madrid - España: Ilustración  
española y Americana.
- Ricciardi, R., & Hurault, B. (1982). *La nueva biblia latinoamericana*. Madrid - España:  
Ediciones paulinas Verbo Divino.

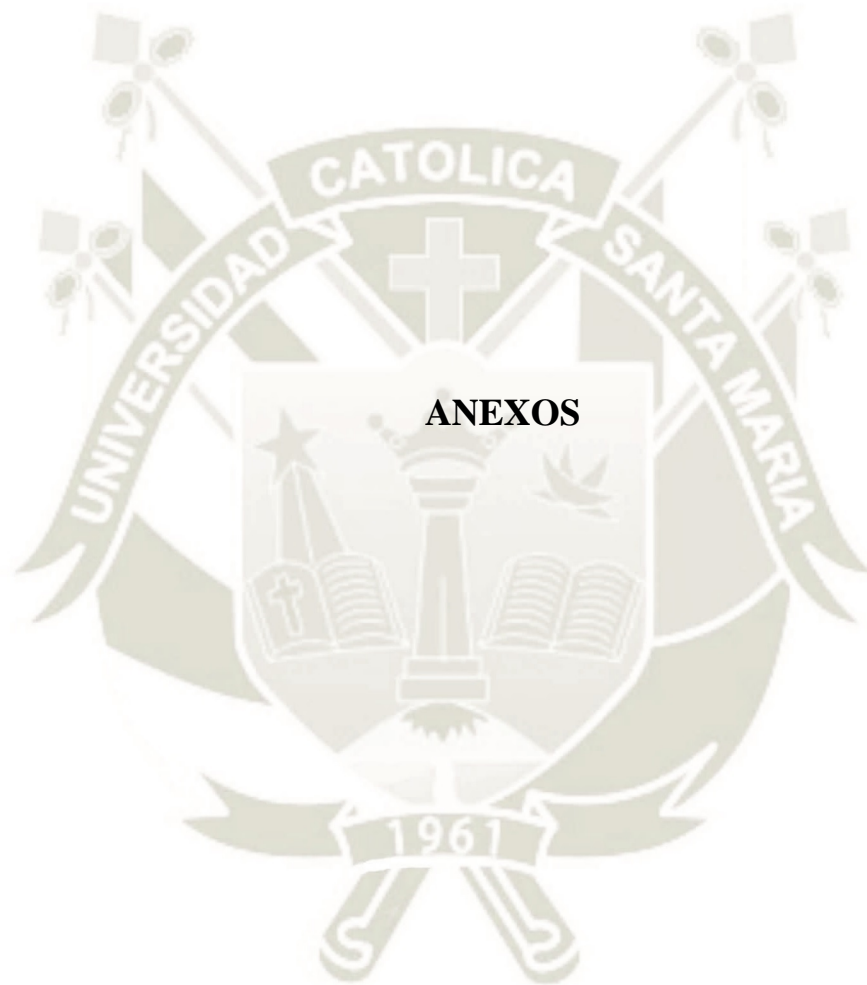
- Rodriguez Carmona, A. (2006a). *Evangelio de Marcos, Comentarios a la nueva Biblia de Jerusalén*. Sevilla - España: Ed. Desclée De Brouwer.
- Rodriguez Carmona, A. (2006b). *Evangelio de Mateo, Comentarios a la nueva Biblia de Jerusalén*. Sevilla- España: Ed. Desclée De Brouwer.
- Roel, V. (1970). *Historia Social y Economica de la colonia*. Lima - Peru: Ed. Grafica Labor.
- Rosolen, H. R. (2011). *San Juan Bautista, el precursor*. Mendoza - Argentina: Ed. Verbo Encantado.
- Ruiza, M., Fernandez, T., & Tamaro, E. (2020). *La enciclopedia biografica en linea*. Barcelona - España: No reporta editorial.
- Santillana. (2006). *La Enciclopedia del estudiante*. Lima - Peru: Ed. Santillana S.A.
- Siracusano, G. (2008). *El poder de los colores*. Buenos Aires- Argentina.
- Solorzano Gonzales, M. (2012). *La Coronación de la Virgen por la Santisima Trinidad de Bernardo Bitti en el arte peruano Virreyenal (tesis de maestria)*. Lima - Peru: Pontificia Universidad Catolica del Perú.
- Sontang, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires - Argentina: Grupo Santillana.
- Tafur portilla, R. (1995). *La Tesis universitaria*. Lima - Perú.
- Talavera, F. J. (02 de 02 de 2014). *Blog de Arte*. Obtenido de Comentario del Poliptico de San Bavón de Gante:  
<http://blogartehistoria.blogspot.com/2014/02/comentario-poliptico-san-bavon-de-gante.html>
- Ugarte Eléspuru, J. M. (1987). *El Zodiaco en el Peru*. Lima - Peru.
- Vargas Leon, S. J. (2007). *Fray Miguel Adame de Montemayor grabador y pintor del siglo XVIII (tesis de licenciatura)*. Lima - Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Vargas Ugarte, R. (1951). *Concilios Limenses (1551-1772) Tomo I*. Lima - Perú: Imprimatur.

Velda Lido, B. (2013). *La técnica de la brocatería en las pinturas de la Escuela Cusqueña*. Valencia - España: Universidad Politecnica de Valencia.

Villegas Candia, C. (2010). *Represtación icónica de la Virgen María en la obra de Francisco Zurbaran y Bartolomé Esteban Murillo*. Santiago - Chile: Universidad de Chile.

Villegas Torres, F. (2013). *Vinculos artisticos entre España y Peru (1862-1929) Elementos para la construcción del imaginario Nacional Peruano ( tesis de doctorado)*. Madrid - España: Universidad Complutense de Madrid.





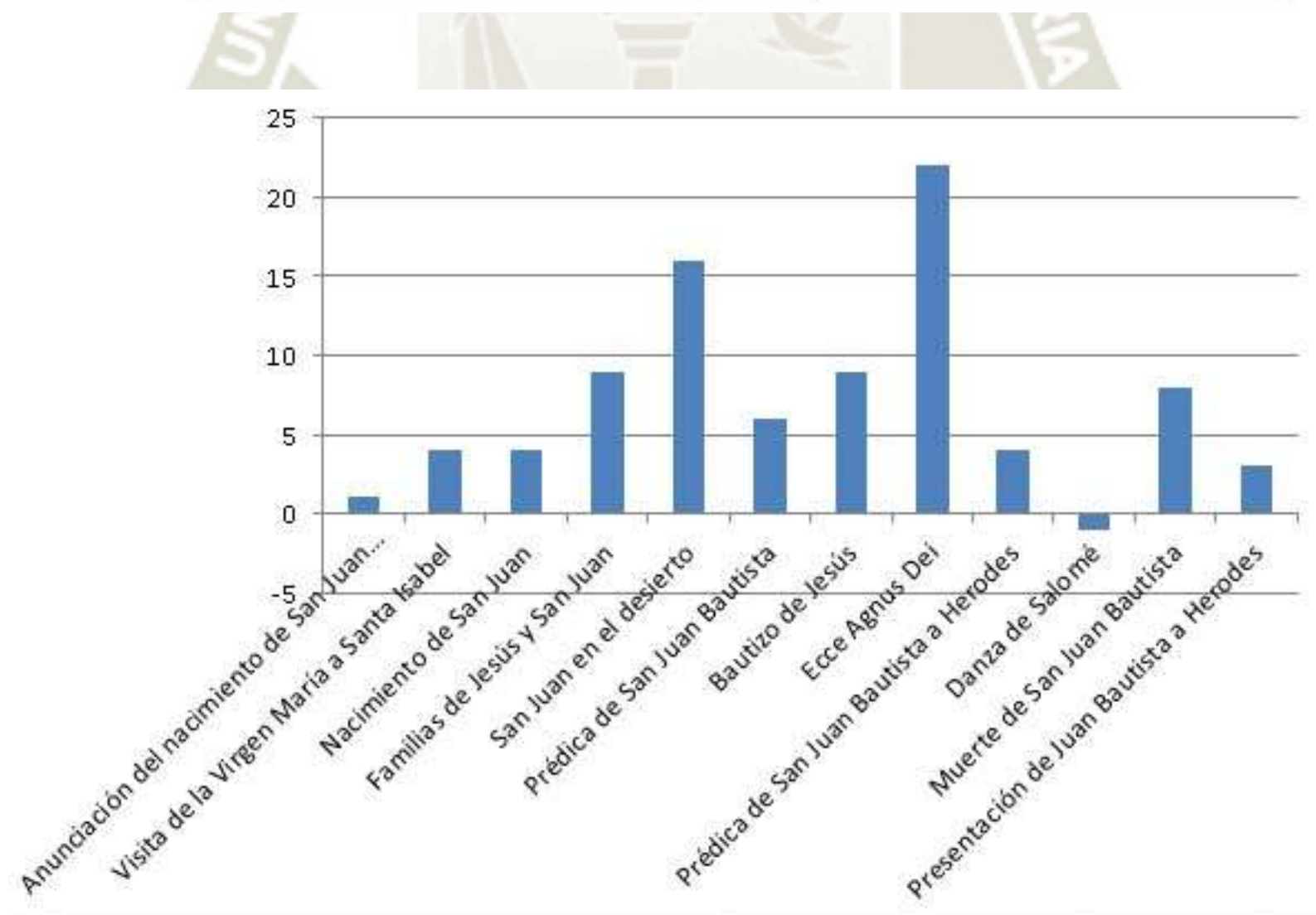
**ANEXO 01: MATRIZ DE CONSISTENCIA**

**ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA SERIE DE PINTURAS DE SAN JUAN BAUTISTA ELABORADOS POR EL ARTISTA DIEGO QUISPE TITO EN EL TEMPLO DE “SAN SEBASTIÁN” DE CUSCO**

JUSTIFICACIÓN	MARCO TEÓRICO	PROBLEMA	OBJETIVOS	CATEGORIZACIÓN	METODOLOGÍA	RESULTADOS	
		PROBLEMA GENERAL:	OBJETIVO GENERAL:	CATEGORÍA DE ANÁLISIS I	ENFOQUE	RESULTADO GENERAL:	
<p>Se cuenta con una visión parcial del arte cusqueño, por lo tanto, se analizó una serie de pinturas que tienen importancia y trascendencia en el cusco. Con la presente investigación se pretende conocer la importancia de la serie de pinturas al óleo de la Serie de San Juan Bautista del Artista Diego Quispe Tito, en el templo San Sebastián de Cusco en el siglo XVII y consecuentemente difundir el conocimiento al poblador local, nacional y extranjero</p>	La temática de San Juan Bautista	¿Cuál es el mensaje iconográfico que presenta las pinturas de la serie de San Juan Bautista pintadas por el artista Diego Quispe Tito durante el siglo XVII en el templo de San Sebastián de Cusco?	Analizar iconográficamente en toda su magnitud la serie de pinturas de San Juan Bautista en el templo San Sebastián de Cusco, pintadas por el artista Diego Quispe Tito en el siglo XVII.	Mensaje iconográfico	Cualitativo	Se diagnostica aportes gráficos de creatividad del Artista Diego Quispe Tito en la Serie de Pintura al óleo de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián durante el siglo XVII por lo que se infiere que el artista instituye los primeros rasgos andinos de la región del Cusco	
	El grabado en el Perú				CATEGORÍA DE ANÁLISIS II		NIVEL DE INVESTIGACIÓN:
	La Serie de pinturas de San Juan Bautista						Descriptivo o explicativo
	El Artista Diego Quispe Tito				¿Qué representa pre iconográficamente la serie de pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián?		Analizar pre iconográficamente la serie de pinturas de San Juan Bautista del artista Diego Quispe Tito.
	El templo de San Sebastián	Procesamiento del análisis de información					
	Pre iconografía	INSTRUMENTOS:					
	Iconografía	¿Cuál representa iconográficamente la serie de pinturas al óleo de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián Cusco?	Analizar iconográficamente la serie de pinturas al óleo de la Serie de San Juan Bautista del Artista Diego Quispe Tito.	ENTORNO ESPACIAL Y TEMPORAL	Fichas de análisis, comparación de imágenes y registro fotográfico		
	Iconología				POBLACIÓN Y MUESTRA:		
	Definición de términos básicos	¿Cuál es el mensaje iconológico de la serie de pinturas de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián?	Realizar el análisis iconológico de la serie de pinturas del Artista Diego Quispe Tito	Templo de San Sebastián durante el siglo XVII	Se toma en cuenta la totalidad de pinturas		
	Valores simbólicos				ANÁLISIS:		
	Aspectos socio culturales				Se realiza una toma de datos técnicos, artístico, se compara con los grabados y se interpreta la serie de pintura		
	Marco Legal					RESULTADOS ESPECÍFICOS:	
					Fichas técnicas, descripción artística, análisis interpretativo por cada una de las obras de la Serie de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián Cusco		

ANEXO 02: CUADROS ESTADÍSTICOS

Nº	Unidad	Cantidad de agregados	Descripción
1	Anunciación del nacimiento de San Juan Bautista	1	Niño
2	Visita de la Virgen María a Santa Isabel	4	Dos niños, el perro y San José
3	Nacimiento de San Juan	4	Dos ángeles niños, una mujer, un perro y un papagayo
4	Familias de Jesús y San Juan	9	Tres ángeles, cinco querubines y un perro.
5	San Juan en el desierto	16	Un león, un pavo real, cuatro aves, un perro, un unicornio, abejas, un papagayo, cinco ángeles y tres querubines
6	Prédica de San Juan Bautista	6	Una mujer con un niño en brazos, cinco aves y un árbol de granada
7	Bautizo de Jesús	9	Un ángel terrenal, seis ángeles en el cielo, un cordero, filacteria y vegetación
8	Ecce Agnus Dei	22	Dos ángeles terrenales, dieciocho ángeles en el cielo, un Padre Eterno, aves y vegetación nativa.
9	Prédica de San Juan Bautista a Herodes	4	Cuatro personas
10	Danza de Salomé	-1	Menos una persona
11	Muerte de San Juan Bautista	8	Seis personas, dos ángeles y aves en el río
12	Presentación de Juan Bautista a Herodes	3	Un cántaro y dos copas



ANEXO 03: MODELOS DE INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

FICHA INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS DE LA PINTURA DE CABALLETE

Fotografía de la pintura de caballete materia de análisis

DATOS TÉCNICOS

Tipología : \_\_\_\_\_  
Tema : \_\_\_\_\_  
Título : \_\_\_\_\_  
Autor : \_\_\_\_\_  
Estilo : \_\_\_\_\_  
Escuela : \_\_\_\_\_  
Época : \_\_\_\_\_  
Cronología : \_\_\_\_\_  
Técnica : \_\_\_\_\_  
Dimensiones : \_\_\_\_\_  
Poseedor : \_\_\_\_\_  
Ubicación : \_\_\_\_\_

DATOS DE LA FOTOGRAFÍA

Tamaño : \_\_\_\_\_  
Resolución : \_\_\_\_\_  
Camara : \_\_\_\_\_  
Punto F : \_\_\_\_\_  
Tiempo de exp : \_\_\_\_\_  
Distancia focal : \_\_\_\_\_  
Modo de medición : \_\_\_\_\_  
Modo de iluminación : \_\_\_\_\_  
Propiedad : \_\_\_\_\_

FICHA INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS DEI GRABADO



DATOS DEL GRABADO

Título : \_\_\_\_\_  
Artista : \_\_\_\_\_  
Cronologia : \_\_\_\_\_  
Fuente : \_\_\_\_\_  
Item : \_\_\_\_\_  
Correspondencia : \_\_\_\_\_  
Web : \_\_\_\_\_

ANÁLISIS PRE ICONOGRAFICO:

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

ANÁLISIS ICONOGRAFICO:

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

ANÁLISIS ICONOLOGICO:

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

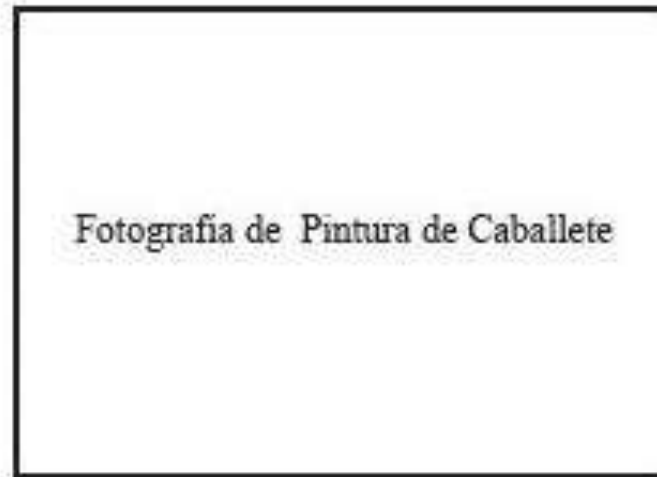
---

---

GRÁFICOS COMPARATIVOS

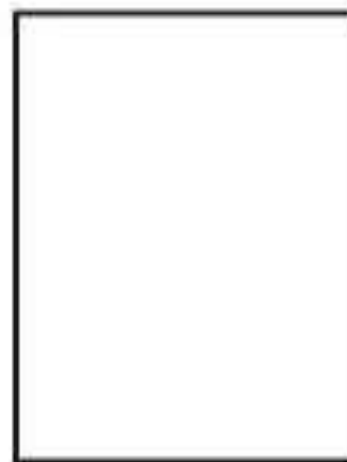


Fotografía de Grabado



Fotografía de Pintura de Caballete

Comparativa de personajes



Descripcion

---

---

---

---

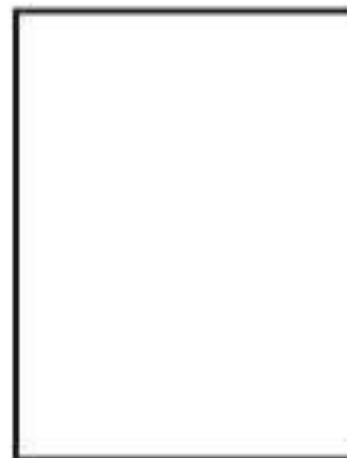
---

---

---

---

Comparativa de personajes



Descripcion

---

---

---

---

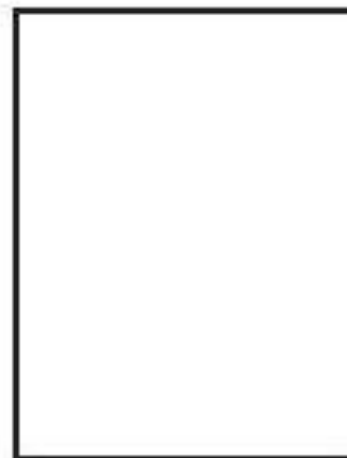
---

---

---

---

Comparativa de personajes



Descripcion

---

---

---

---


---

---

---

---

### ANEXO 03: DECLARACIÓN DE COMPROMISO



**UNIVERSIDAD CATOLICA DE SANTA MARÍA**

**VICERECTORADO DE INVESTIGACIÓN**  
**DECLARACIÓN DE COMPROMISO DE ASESORÍA DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN, TRABAJOS ACADÉMICOS Y/O TESIS**

Mediante el presente documento doy conformidad y soy responsable de la asesoría de tesis y/o trabajo de investigación y/o trabajo académico cumpliendo las normas vigentes establecidas por la universidad Católica de Santa María


**Título**  
Análisis de la serie de murales al óleo de San Juan Bautista en el templo de San Sebastián de Cosco elaborados por el artista Diego Velázquez en el siglo XVII


**Autor:**  
Código: 2015011511 D.N.I. 40580281  
Apellidos y nombres: Velázquez Zito, Arned  
Email: arnedut@gmail.com

**Autor:**  
Código: \_\_\_\_\_ D.N.I. \_\_\_\_\_  
Apellidos y nombres: \_\_\_\_\_  
Email: \_\_\_\_\_

**Facultad**  
\_\_\_\_\_

**Escuela Profesional, Segunda Especialidad, Maestría o Doctorado**  
Maestría en Historia del Arte Peruano

**Datos del Asesor**  
Código: 2299  
Apellidos y nombres: Gutiérrez Aguilar, Aroni D.N.I. 29590561  
  
Firma



## ANEXO 04: VALIDACION DE INSTRUMENTOS DE INVESTIGACION

### Validación de los instrumentos por Juicio de Expertos (1)

#### I. DATOS GENERALES:

- 1.1. APELLIDOS Y NOMBRES DEL EXPERTO: Amado Gonzales Donato  
 1.2. TITULO Y GRADO: con estudios de doctorado en P.C.P.  
 1.3. AÑOS DE EXPERIENCIA: 20 años  
 1.4. INSTRUMENTO MOTIVO DE EVALUACIÓN: Ficha de instrumento de Investigación  
 1.5. AUTOR: Amid Velasquez Tito

#### II. ASPECTOS DE VALIDACIÓN

N°	INDICADORES	CRITERIOS	SI	NO	SUGERENCIAS
1	CLARIDAD	Este formulado con lenguaje apropiado.	X		
2	OBJETIVIDAD	Este formulado de acuerdo a los objetivos planteados.	X		
3	ACTUALIDAD	Adecuado al avance de la ciencia y tecnología.		X	
4	ORGANIZACIÓN	Exista una organización lógica.	X		
5	SUFICIENCIA	Comprende los aspectos de cantidad y calidad del instrumento.	X		
6	INTENCIONALIDAD	Este de acuerdo para validar las variables de las hipótesis.	X		
7	CONSISTENCIA	Este basado en fundamentos teóricos y/o científicos.	X		
8	COHERENCIA	Exista coherencia entre variables.	X		
9	METODOLOGÍA	La estrategia responde al propósito de las hipótesis.	X		
10	PERTINENCIA	El instrumento es útil para la presente investigación.	X		

Fuente: APROBADO: 90-100% (8-10 PUNTOS) / SI observa el 60% (corregir) / SI es menor al 50% reemplazar.

#### II. OPINIÓN DE APLICABILIDAD:


La Ficha de instrumento de Investigación es adecuada

#### III. PROMEDIO DE VALORACIÓN:

90

FECHA: FIRMA DE EXPERTO:

DNI: 23807563

  
 Donato Amado Gonzales  
 DNI. 23807563.

**Validación de los instrumentos por Juicio de Expertos (2)**

**I. DATOS GENERALES:**

- 1.1. APELLIDOS Y NOMBRES DEL EXPERTO: León Maristany Enrique Danso  
 1.2. TÍTULO Y GRADO: Lic. en Educación Artística, Dr. Gest. y Ciencias de la Educación  
 1.3. AÑOS DE EXPERIENCIA: Quince Años  
 1.4. INSTRUMENTO MOTIVO DE EVALUACIÓN: Instrumento de Estudio  
 1.5. AUTOR: Amed Velásquez Titto

**II. ASPECTOS DE VALIDACIÓN**

N°	INDICADORES	CRITERIOS	SI	NO	SUGERENCIAS
1	CLARIDAD	Esta formulado con lenguaje apropiado.	X		
2	OBJETIVIDAD	Esta formulado de acuerdo a los objetivos planteados	X		
3	ACTUALIDAD	Adecuado al avance de la ciencia y tecnología	X		
4	ORGANIZACIÓN	Existe una organización lógica	X		
5	SUFICIENCIA	Comprende los aspectos de cantidad y calidad del instrumento	X		
6	INTENCIONALIDAD	Esta de acuerdo para validar las variables de las hipótesis.	X		
7	CONSISTENCIA	Está basado en fundamentos técnicos y/o científicos.	X		
8	COHERENCIA	Existe coherencia entre variables.	X		
9	METODOLOGÍA	La estrategia responde al propósito de las hipótesis.			No es necesario
10	PERTINENCIA	El instrumento es útil para la presente investigación.	X		

Fuente: APROBADO: 96-100% (8-10 PUNTOS) / Si observa el 50% (corregir) / Si es menor al 50% replantear.

**II. OPINIÓN DE APLICABILIDAD:**

El instrumento es aplicable y apropiado para el análisis semiológico de la obra

**III. PROMEDIO DE VALORACIÓN:**

95

FECHA: FIRMA DE EXPERTO:

24 Nov / 2016.

DNI: 24210213



2

**I. DATOS GENERALES:**

- 1.1. APELLIDOS Y NOMBRES DEL EXPERTO: ALMERINDO OJEDA Di Niño  
 1.2. GRADO DOCTORADO POR LA UNIVERSIDAD DE CUCIABO, E.S.U.V.  
 1.3. TIEMPO DE EXPERIENCIA 35 años  
 1.4. INSTRUMENTO MOTIVO DE EVALUACIÓN: TESIS DE GRADO  
 1.5. AUTOR: AMES VELÁSQUEZ TITO

**II. ASPECTOS DE VALIDACIÓN**

Nº	INDICADORES	CRITERIOS	SI	NO	SUGERENCIAS
1	CLARIDAD	Esta formulado con lenguaje apropiado.	X		
2	OBJETIVIDAD	Eela formulado de acuerdo a los objetivos planteados	X		
3	ACTUALIDAD	Adecuado al avance de la ciencia y tecnología.	X		
4	ORGANIZACIÓN	Existe una organización lógica	X		
5	SUFICIENCIA	Comprende los aspectos de cantidad y calidad del instrumento	X		
6	INTENCIONALIDAD	Está de acuerdo para validar las variables de las hipótesis.	X		
7	CONSISTENCIA	Está basado en fundamentos teóricos y/o científicos.	X		
8	COHERENCIA	Existe coherencia entre variables.	X		
9	METODOLOGIA	La estrategia responde al propósito de las hipótesis.	X		
10	PERTINENCIA	El instrumento es útil para la presente investigación.	X		

Fuente: APROBADO: 80-100% (8-10PGTAS.) / SI observa el 50% (corregir) / SI es menor al 50% replantear).

**II. OPINIÓN DE APLICABILIDAD:**

Esta tesis ilumina, por contraste, <sup>con sus frentes</sup> la originalidad del pintor Diego Quispe Tito


III. PROMEDIO DE VALORACIÓN: Alto / 90-100%

FECHA: FIRMA DE EXPERTO:




DNI: 07859326

## ANEXO 5: CONTRATO DE USO DE IMAGENES



### ARZOBISPADO DEL CUSCO

CONTRATO PARA USO DE IMÁGENES

Conste por el presente documento la suscripción de un contrato que celebran, de una parte, el **ARZOBISPADO DEL CUSCO**, con RUC N° 20148381985, con domicilio en la Calle Hatun Rumiyoq s/n, distrito, provincia y departamento de Cusco, debidamente representado por **MONSEÑOR RICCIARD DANIEL ALARCÓN URRUTIA**, identificado con DNI N° 21138523, reconocido mediante Resolución Suprema N° 106-2015-JUS, al que en adelante se denominará **EL ARZOBISPADO**; Y de otra parte, el Sr. Arned Velásquez Tito, Estudiante de la Universidad de Arte Orval, que viene realizando el tema de investigación sobre "La tecnología de producción e interpretación de las pinturas al Artista diego Quispe Tito durante Siglo XVII" identificada con DNI: 40580281, con domicilio en Urbanización Huayracapuncu L-G-9, del Cusco, con correo electrónico [arnedvt@gmail.com](mailto:arnedvt@gmail.com) y teléfono celular 974750347; a que en adelante se denominará **EL ESTUDIANTE**; en los términos y condiciones que constan en las cláusulas siguientes:

**PRIMERA: ANTECEDENTES.**

1.1 **EL ARZOBISPADO** es propietario de los bienes muebles e inmuebles, de templos, parroquias, capillas, conventos y museos que se encuentran dentro de la Arquidiócesis del Cusco.

1.2 **EL ESTUDIANTE** es una persona natural, de la carrera profesional de Arte de la Universidad Particular Orval del Cusco. **EL ESTUDIANTE** se encuentra interesado en realizar un trabajo de investigación sobre, "Interpretación de las pinturas al Artista Diego Quispe Tito durante el Siglo XVII", del Templo de San Sebastián, del templo de Urubamba y Museo Arzobispal, de la Provincia del Cusco, solicitó **AL ARZOBISPADO** diferentes fotografías del interior de los Templos ya mencionados.

1.3 En atención a lo señalado en los numerales precedentes, y reconociendo el Arzobispado que el legado de la historia del Cusco debe ser estudiada (difundida), habiendo acuerdo de ambas partes para la utilización de veintidós imágenes en el trabajo de investigación sobre, "Interpretación de las pinturas al Artista Diego Quispe Tito durante el Siglo XVII", del Templo de San Sebastián, y del templo de Urubamba de la Provincia del Cusco, han decidido llevar a cabo la suscripción del presente Contrato, por medio del cual, **EL ARZOBISPADO** autoriza a **EL ESTUDIANTE**, a utilizar las imágenes en el trabajo de investigación "Interpretación de las pinturas al Artista Diego Quispe Tito durante el Siglo XVII", de imágenes de obras de arte que se encuentran ubicadas en el Templo de Urubamba, Templo de San Sebastián y Museo Arzobispal, que a continuación se detalla de la siguiente manera.

Templo de San Sebastián:

1. El Anuncio del Nacimiento de San Juan, Templo de San Sebastián.
2. La visita de la Virgen a Isabel, Templo de San Sebastián.
3. Nacimiento de San Juan, Templo de San Sebastián.
4. Familia de Jesús y San Juan, Templo de San Sebastián.
5. San Juan Niño en el desierto, Templo de San Sebastián.
6. Predica de San Juan en la multitud, Templo de San Sebastián.

Hatun Rumiyoq s/n - Apartado 148 - Telf. +51-84-225211 - Fax + 51-84-222781  
 arzobispo@arzobispadodelcusco.org - economato@arzobispadodelcusco.org - secretaria@arzobispadodelcusco.org  
[www.arzobispadodelcusco.org](http://www.arzobispadodelcusco.org)  
 CUSCO - PERU



## ARZOBISPADO DEL CUSCO

7. Predica de San Juan contra Herodías, Templo de San Sebastián.
8. Ecce Agnus Dei, Templo de San Sebastián.
9. Bautizo de Cristo, Templo de San Sebastián.
10. Danza de Salomé, Templo de San Sebastián.
11. Prisión y muerte de San Juan, Templo de San Sebastián.
12. Presentación de la Cabeza ante Herodías, Templo de San Sebastián

### Templo de Urubamba:

Juicio final, Templo de Urubamba.

### Museo Arzobispal:

- 1.- José y María buscando posada (CAPRICORNIO), Museo del Arzobispado
- 2.- Jesús y los Fariseos (CÁNCER), Museo del Arzobispado
- 3.- La Parábola del Buen y Mal Pastor (LEO), Museo del Arzobispado
- 4.- Parábola de la Uiguera Estéril (LIBRA), Museo del Arzobispado
- 5.- Parábola de los Viñadores (ESCORPIO), Museo del Arzobispado
- 6.- Parábola de la Boda (SAGITARIO), Museo del Arzobispado
- 7.- Parábola del Vino (ARIES), Museo del Arzobispado
- 8.- La Huida a Egipto (ACUARIO), Museo del Arzobispado
- 9.- Jesús Llamando a Pedro y Andrés (PISIS), Museo del Arzobispado

### SEGUNDA: OBJETO DEL CONTRATO

- 2.1 Por medio del presente contrato EL ARZOBISPADO autoriza a EL ESTUDIANTE, a utilizar las imágenes de las obras de arte solicitada. En adelante al bien mueble se denominara la **Obra de Arte** a efectos de que incluyan dichas imágenes en la investigación histórica.
- 2.2 El presente contrato se celebra para facilitar y autoriza el uso de la imagen a EL ESTUDIANTE de lo solicitado. En tal sentido las partes acuerdan que las imágenes, que EL ARZOBISPADO autoriza, en ningún caso será usada por EL ESTUDIANTE, en forma diferente a la señalada en el documento. En caso de contravención de la exclusividad referida, EL ARZOBISPADO iniciará las acciones legales pertinentes para defender la propiedad de las obras de arte, la indemnización de los daños y perjuicios causados y lucro cesante, sin perjuicio del pago de la penalidad establecida en el último párrafo de la cláusula tercera.
- 2.3 Las partes acuerdan que EL ARZOBISPADO es titular de los derechos económicos sobre las imágenes de las referidas obras.

### TERCERA: OBLIGACIONES DEL ESTUDIANTE

Sin perjuicio del cumplimiento de otras obligaciones contenidas en el presente contrato EL ESTUDIANTE:

- 3.1 Reconoce que EL ARZOBISPADO facilita de buena fe las fotografías de las Obras de Arte, por lo que declara que no utilizará dichas imágenes para cuestionar, desacreditar o en alguna forma perjudicar a la fe Católica, sus creencias tradiciones, doctrina y buena reputación.





## ARZOBISPADO DEL CUSCO

- 3.2 No comercializará ni usará las imágenes en forma diferente a la señalada en la cláusula segunda numeral 2.1 anterior, sin el consentimiento previo y por escrito de EL ARZOBISPADO.
- 3.3 Colocará como propietario de la Obra de Arte a EL ARZOBISPADO en el trabajo de investigación sobre: "Interpretación de las pinturas al Arrisca Diego Quispe Tito durante el Siglo XVII", del Templo de San Sebastián, templo de Urubamba y Museo Arzobispal, de la Provincia del Cusco.
- 3.4 EL ESTUDIANTE se compromete a entregar a EL ARZOBISPADO, sin costo alguno, 1 ejemplar del trabajo de investigación; 30 días calendario después de presentada la publicación. Su incumplimiento dará lugar al pago de una penalidad de US\$10,000.00 a cargo de EL ESTUDIANTE en favor de EL ARZOBISPADO.



Si en una segunda oportunidad requiera hacer uso de las imágenes, pedirá nuevamente la autorización por escrito a EL ARZOBISPADO.

### CUARTA: OBLIGACIONES DE EL ARZOBISPADO

- 4.1 Colaborar con EL ESTUDIANTE permitiéndole realizar su trabajo conforme a los términos dispuestos en el presente contrato.
- 4.2 Cumplir con las demás obligaciones a su cargo.

### QUINTA: ANEXOS

Integran el presente contrato, como Anexo I, solicitud del 30 de Octubre de 2015, en la que solicita fotografías, por EL ESTUDIANTE.

### SEXTA: CAUSALES DE RESOLUCIÓN

El presente contrato podrá resolver por las siguientes causales:

- 6.1 Por mutuo acuerdo y por escrito suscrito por las partes.
- 6.2 Por incumplimiento de alguna de las obligaciones asumidas en el presente contrato por cualquiera de las partes.
- 6.3 Por caso fortuito o fuerza mayor.

### SETIMA: COMPETENCIA Y DOMICILIO

Las partes se someten a la competencia de los jueces de la ciudad de Cusco, renunciando expresamente al fuero de sus domicilios.

Las partes fijan para todos los efectos relacionados con el presente contrato los domicilios indicados en la parte introducción de este documento. Estos domicilios se tendrán por válidos para toda clase de citaciones notificaciones, emplazamientos, requerimientos y comunicaciones de cualquier índole, extrajudiciales o judiciales, en tanto su variación no se comunique a la otra parte por escrito con 10 días calendarios de anticipación.

Se firma en Cusco, el 23 de noviembre de 2015

EL ESTUDIANTE

EL ARZOBISPADO

Amel Velásquez Tito



+ RICHARD DANIEL ALARCON URRUTIA  
ARZOBISPO DEL CUSCO

Hatun Rumiyoc s/n - Apartado 148 - Telf. +51-84-225211 - Fax + 51-84-222781  
arzobispo@arzobispadodelcusco.org - economato@arzobispadodelcusco.org - secretaria@arzobispadodelcusco.org  
www.arzobispadodelcusco.org  
CUSCO - PERÚ

## ANEXO 05: REPORTES PERIODÍSTICOS DEL INCENDIO EN EL TEMPLO DE SAN SEBASTIÁN DE CUSCO

ACTUALIDAD

el diario del cusco, sábado 17 de setiembre de 2016

DIARIO 3

### Cuantiosas pérdidas de obras de arte causó incendio en Templo de San Sebastián

*El templo colonial de San Sebastián fue entregado al Arzobispado de Cusco, luego de un largo proceso de restauración integral, el 5 de octubre de 2013, habiéndose invertido más de 5 millones 400 mil Soles.*

Cabe manifestar que en el acta de entrega se precisa que fueron instalados sensores de movimientos, sensores de señales de humo, sensores magnéticos colocados en las puertas, y luces de emergencia, obviamente desde su entrega estos sistemas debieron tener mantenimiento para estar operativos al 100%, las investigaciones determinarán

la Policía Nacional, se constató que el 80% del techo del Presbiterio (espacio en torno al altar mayor que está elevado sobre la nave y rodeado por una barandilla) quedó destruido a causa del fuego. Asimismo, el 60% del techo de la nave central ha sido arrasado. De igual modo, el Dr. Pino Zambrano señaló que el Altar Mayor del templo, que era



dos lienzos titulados "Martirio de San Sebastián" que pertenecen a la serie del "Hogar de Nazareth" y que llevaban la firma de su autor, el célebre artista cusqueño Diego Quispe Tito. También se constató la pérdida de la serie de 5 dipticos de la vida de San Juan Bautista, que corresponden a la obra del referido pintor sebastiano. Los integrantes de la compañía de bomberos declararon inhabitable el templo de San Sebastián por el grave riesgo que desplome de la cubierta.

"Lamentamos profundamente que haya ocurrido este incendio y vamos a realizar todos los esfuerzos institucionales para restaurar este monumento histórico que es depositario de una inmensa fe de la población cusqueña. Lamentablemente las pérdidas son irreversibles, especialmente las obras de arte, sin embargo, nuestros restauradores y arquitectos seguramente darán lo mejor de sí para recuperar este patrimonio cultural", dijo el Dr. Vidal Pino Zambrano,

si se cumplió por parte de los dueños del inmueble con esta obligación. Mientras tanto, ayer especialistas de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco realizaron una exhaustiva evaluación de los daños causados por el incendio registrado la madrugada del viernes 16 de setiembre en el templo colonial de San Sebastián. El titular de la entidad cultural, Dr. Vidal Pino Zambrano, informó que durante la inspección de los daños, conjuntamente que la representante del Ministerio Público y de

de madera cedro, tallado y dorado en pan de oro, fue destruido totalmente por las lenguas de fuego. "También se quemó la escultura original del Patrón San Sebastián, que data del siglo XVII y que fue traído de España, en cuanto a la imagen rescatada del Patrón, presenta algunas quemaduras superficiales que serán reparadas" indicó el Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. **SE QUEMARON LIENZOS DE DQT** Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron siniestrados



CM K



Cusco, sábado 17 de Septiembre de 2011  
La edición número...

LOCAL

Bacan 5

### DIRCETUR capacitó a responsables del sector turismo de los gobiernos distritales y provinciales inventario de recursos turísticos

Con la finalidad de capacitar a los funcionarios de los municipios de la región, responsables del sector Turismo, el Gobierno Regional Cusco a través de la Dirección Regional de Turismo, realizó un taller de inventario de recursos turísticos en el auditorio de la DIRCETUR, los viernes 15 de setiembre.

Este taller fue llevado a cabo con la participación de la Utc. Rosa Segura, representante de la Dirección de Promoción y Desarrollo Turístico del MINGETUR, quien desarrolló el manual de inventario de recursos turísticos.

Este taller es necesario el trabajo que realiza la DIRCETUR, Cusco con el objetivo de diseñar cursos, talleres, seminarios, entre otros que fortalezcan las capacidades de gestión en turismo.



### Ganadores de concurso Ideas Arquitectónicas para Centro Cultural de Cusco fueron premiados

En una ceremonia realizada en la Casa Garcilaso, la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco entregó premios a los ganadores del concurso Internacional de ideas arquitectónicas para el Centro Cultural de Cusco, a edificar en el ex Conde de la Corvosa.

El Arqto. César Rubén González Soto, quien presidió con el arquitecto "Kanchito", realizó el tercer lugar del concurso y se hizo acreedor de un premio de 15 mil Soles que fue entregado por la Coordinación del concurso, Carlos Miranda.

El segundo lugar fue adjudicado al Arqto. Tereza Niguel Rosa Irujo Pareda, quien recibió un premio de 30 mil Soles, que fueron entregados por el Arqto. Tereza Parilla, también miembro del jurado calificador del concurso.

Además, los ganadores del concurso, arquitectos Jaime Miguel Sarmiento Pastor y Roberto Rafael Novoa, recibieron premios de 21 mil Soles, entregados por la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco y de 17 mil Soles administrados por la Dirección de Construcción y Mantenimiento de Obras.

Jaime González es representante del Distrito de la ciudad y el Arqto. Tereza Niguel Rosa Irujo Pareda, fue la ganadora del premio, mientras que la Utc. Rosa Segura es la representante de la Dirección de Promoción y Desarrollo Turístico.

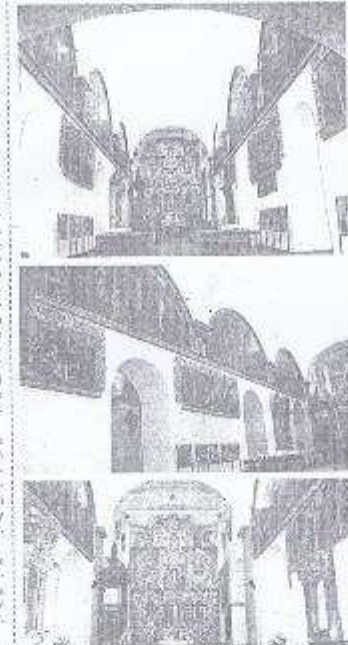
Estos premios fueron entregados a los ganadores del concurso, que se realizó en el ex Conde de la Corvosa, un gran centro cultural que incluye un teatro, una biblioteca y un museo, entre otros. El premio fue entregado por la Coordinación del concurso, Carlos Miranda.

De igual manera, se hizo la participación de la Utc. de Loreto y de la Utc. de Arequipa, quienes se hicieron cargo del proyecto del gran Centro Cultural de Cusco y entregó un importante premio para los ganadores.

Estos premios se entregaron en una ceremonia en esta tarde de hoy, realizada en el proyecto Wicay, en la Utc. Rosa Segura, representante de la Dirección de Promoción y Desarrollo Turístico.



### Cuantiosa pérdida dejó incendio en templo de San Sebastián



Tras el incendio de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, se realizó una exhaustiva evaluación de los daños causados por el incendio ocurrido la madrugada del viernes 16 de setiembre en el templo colonial de San Sebastián.

El titular de la unidad cultural, Dr. Wladimir Zumbana, informó que durante la inspección de los daños, se constató que la estructura principal del templo, que data del siglo XVII, y que fue la obra del arquitecto Andrés Barrantes de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

El incendio afectó al templo de San Sebastián, que data del siglo XVII, y que fue la obra del arquitecto Andrés Barrantes de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

El incendio afectó al templo de San Sebastián, que data del siglo XVII, y que fue la obra del arquitecto Andrés Barrantes de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

El incendio afectó al templo de San Sebastián, que data del siglo XVII, y que fue la obra del arquitecto Andrés Barrantes de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

Los especialistas en obras de arte también constataron que fueron destruidos los lienzos pintados. Mientras que San Sebastián, que pertenece a la serie del "Tigre de Sotillo" y que fue obra de la Utc. de Arequipa, se destruyeron los lienzos que se encuentran en el templo.

