

El belén ante la Historia del Arte (II). Notas para el estudio de sus contenidos y mensajes iconográficos¹

The Nativity Scene in the History of Art (II). Notes for a study of its contents and iconographic significance.

Valiñas López, Francisco Manuel*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2010

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010

RESUMEN

A través de este nuevo trabajo pretendo atraer a la crítica especializada hacia el estudio del arte belenista, con una metodología que trascienda el análisis formal y se acerque a la esencia cultural de las distintas tradiciones y tendencias de representación belenista en el mundo.

Palabras clave: Belenes; Arte barroco; Arte rococó; Arte contemporáneo; Arte napolitano; Arte quiteño; Arte alemán; Arte portugués; Arte español ; Iconografía.

Topónimos: Nápoles; Lisboa; Quito; Madrid; Murcia; Salamanca; Palma de Mallorca; Laguardia; Pamplona; Granada.

Periodo: Siglos 17-20.

ABSTRACT

This latest paper aims to contribute to the specialized study of the art of creating Nativity scenes, employing a methodology which goes beyond formal analysis and attempts to reach the cultural essence of the different traditions and trends of these scenes to be found worldwide.

Keywords: Nativity scenes; Baroque art; Rococo art; Contemporary art; Neapolitan art; Art of Quito; German art; Portuguese art; Spanish art; Iconography.

Place names: Naples; Lisbon; Quito; Madrid; Murcia; Salamanca; Palma de Mallorca; Laguardia; Pamplona; Granada.

Period: 17th to 20th centuries.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. e-mail: fvalinas@ugr.es

Durante los últimos años estamos viendo salir a la luz un buen número de publicaciones de temática belenista. De entrada, se trata de una noticia feliz, aunque pronto advertimos que, como en todo, también aquí encontramos matices y sombras. Entre esos libros y artículos, muchos caminan ya con la guía del necesario rigor científico. Sin embargo otros, y me atrevo a decir que los más, siguen aferrados a esa tradición insostenible que, de tiempo atrás, distorsiona la historia moviéndose al margen de la ciencia. La crónica sentimental, el periodismo nostálgico, la estrecha ponderación localista, la falsa erudición, el alarde editorial y el temible adoctrinamiento político y religioso, siguen dominando, por desgracia, buena parte la producción historiográfica sobre nuestro tema, cuyo carácter amable y cercano continúa siendo motivo de confusión y semillero de opiniones desviadas. Es hora ya, y otra vez lo reivindicó, aún a costa de que me acusen de reiterativo, de que la Historia del Arte se percate de las magnitudes de una manifestación tan antigua, tan universal y tan dinámica, y que aprenda a valorar, sin necesidad de sonrisas ni azaradas justificaciones, los quilates de sus posibilidades de estudio y de conocimiento.

Los nacimientos funcionan como expresiones vívidas de la sensibilidad y el impulso creativo de casi todos los lugares y tiempos en que han prendido con más o menos fuerza. Han sabido beber de las fuentes más claras del proceder figurativo de cada sitio y aplicarse a la defensa de sus ideales más propios y acendrados. Y por ello son —o mejor dicho, han sido, ya que en bastantes de sus muestras actuales el historicismo desvirtúa, y no poco, esos parámetros— sumarios incuestionables de sueños y preocupaciones, compendios del carácter de un pueblo y de una época, expresados con la misma variedad de registros y tonalidades que se puede advertir en la música, en la literatura o en cualquier otro empeño creativo. Están llenos, al fin, de noticias culturales, de enjundia ancestral: de rasgos esenciales de la personalidad de aquellos tiempos y de aquellas tierras que los hicieron florecer.

Esta plena imbricación con la vida, en toda su riqueza de matices y peculiaridades, es causa de las diferencias de las que toda la literatura belenista, científica o no, se ha hecho eco desde el principio. Hablamos, u oímos hablar, de belenes *napolitanos*, *genoveses*, *provenzales*, *tirolese*s, *catalanes*, *andaluces*, *portugueses* o *quiteños* y damos cuenta con ello de unas diversidades que parecen determinantes, pero en las que, a menudo, resultar haber más de convencional que de verdadera sustancia. En el número anterior de esta revista presenté un trabajo² —del que éste quiere ser continuación— acerca de la urgencia de analizar los elementos paisajísticos y trazos de montaje de los pesebres históricos y aludía con este fin a distintas tradiciones —Nápoles, Mallorca, Quito—, no con el objetivo de distinguirlas, sino más bien con el de conectarlas. De hecho, quien revise aquel trabajo hallará que pocos son los puntos de verdadera distancia que entonces fueran declarados, más allá, por supuesto, de los rasgos que el ambiente socioeconómico, estético y cultural había de ir propiciando. Otro tanto sucedería si hubiésemos acometido un planteamiento general en torno a las figuras, cuyas especificidades formales, en algunos casos muy puntuales o debidas al ingenio insular de un autor concreto, tampoco son suficientes —aunque casi siempre hayan bastado a los menos escrupulosos— para intentar una clasificación sólida e inequívoca.

La experiencia me ha demostrado que las diferencias cardinales entre las distintas tradiciones belenistas no hay que buscarlas en el terreno de las formas, sino más bien en el de los mensajes. Las apariencias artísticas varían de acuerdo con los tiempos y los lugares; sin embargo, mantienen siempre un cierto punto inmaterial que nos permite deducirles una filiación espacial determinada. Es la impronta del genio autóctono, la huella impresa en la producción artística por la idiosincrasia estética y religiosa y por la marcha y el efecto de los acontecimientos históricos en cada región concreta. Ella es quien proporciona esa señal indeleble, esa marca de carácter que no se pierde nunca y en la que se conservan cifradas las líneas definitorias de cada acervo creativo. Un índice de datos de naturaleza poco menos que genética, que se exterioriza en una serie de atributos que pueden llegar a ser muy sutiles, pero que siempre han estado ahí, bien palmarios y llenos de significado.



1. Adán y Eva expulsados del Paraíso. Esculturas en madera policromada del último tercio del siglo XVIII. Quito, Museo del Banco Central.

Si en el trabajo anterior hablaba de similitudes basándome en la materialidad de los escenarios, en éste vamos a tratar, en cambio, de justificar distancias a partir de lo intangible de los contenidos. Para ello propongo el siguiente ejercicio práctico: la comparación analítica de los motivos iconográficos de montajes procedentes de distintas áreas de acción e influencia. Pensemos, en primer lugar, en los grandes montajes Napolitanos del setecientos, de los que aún podemos forjarnos una idea por medio de las urnas del Museo de la cartuja de San Martino y, allí mismo, gracias al fastuoso *Presepe Michele Cucciniello*, cedido al Museo por el reconocido comediógrafo e instalado definitivamente en los años de 1887-1889³. Recordemos también los magníficos conjuntos del Banco Central de Nápoles⁴ y del Palacio Real de Caserta, o en nuestro país, los del Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid o la fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca⁵. En todos ellos, la multitud de actores y elementos ambientales que conforman el pesebre aparecen puestos al servicio de la neta comprensión de un único argumento: la manifestación epifánica del Niño Jesús, ya sea en la noche misma de su nacimiento, a los Pastores avisados por el ángel, o luego, a los trece días, ante aquellos Reyes de la gentilidad atraídos por la Estrella. La historia discurre en medio de un abigarrado compuesto por el que pronto aflora, eclipsándola, una marea de escenas secundarias –desarrolladas en mercados, cocinas, tabernas– que fluyen de un modo paralelo. Todo lo que vemos tiene lugar al mismo tiempo. Todo transcurre en una temporalidad única, captada con agudeza documental. El belén aparece como un fragmento



2. Santa Ana y la Virgen Niña. Último tercio del siglo XVIII. Quito, Belén del convento del Carmen Bajo.

der napolitano. Lo comprobamos en los grandes conjuntos dieciochescos de las áreas de Baviera y Tirol, exponentes de un catolicismo triunfal que militaba trabajosamente contra las enseñanzas de Lutero y Calvino⁶. Desarrollaron estas tierras un arte pesebrista de opulento y declamatorio barroquismo, encauzado por artífices como Joseph Thaddäus Stammel; un estilo que invadirá también el norte de Italia y cuyo lenguaje teatral pervive hasta hoy por medio de las actuales firmas de producción semimanual de esculturas de madera –Dolfi, Bernardi, Otko, Anri, Salcher Werner–. Además de esto, muchos productos fueron importados del propio Nápoles y, con frecuencia, incluso de los talleres de sus más afamados artistas. Apreciables ejemplos nos ofrecen los montajes de la Alte Pinakothek de Munich o de su Museo Nacional Bávaro, con piezas documentadas del propio Giuseppe Sanmartino⁷.

En España, asimismo, se repite este proceder en todos los grandes conjuntos de clara influencia partenopea. De mediados del siglo XVII data la llamada *Casita de Nazaret* de las agustinas recoletas de Monterrey, de Salamanca⁸. Un conjunto ambiguo en cuanto a su concepción y usos:

acabado y completo de mundo, de realidad exacta y plural. Las historietas conviven con el pasaje evangélico y, por más que compitan con él en su voluntad de acaparar la atención de los espectadores, lo cierto es que han sido concebidas como meros apoyos contextuales destinados a crear una atmósfera vigorosa y convincente. Se trata de captar y reflejar la realidad del momento en toda su amplitud de circunstancias y matices, de congelar la hora determinada, el instante preciso y total, en que se produjeron los hechos. Nunca se duplicarán personajes ni se distorsionará el ritmo positivo de la conjunción natural de espacio y tiempo. Todo se ordena a la luz de una lógica sencilla y demoledora, de un presente físico materializado en toda su magnitud, en toda su simultaneidad de gestos y afanes. Distintas representaciones, como las inevitables tabernáculos –que nos recuerdan la posada que no halló la Sagrada Familia–, se referirán a versículos concretos narrados por el Evangelista antes o después, pero sin hacer más que eso: referirse, aludir, evocar; sin llegar a hacer nunca una declaración expresa que llegue a alterar el prurito orgánico, legítimo y natural, que rige todo el conjunto.

Este comportamiento es bien visible en las experiencias belenistas más dependientes del proce-

una casita de muñecas apropiada para una niña monja, doña Inés de Zúñiga, hija natural y única del conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, que, ingresada en la clausura a los cuatro años, permanecerá en ella hasta su muerte a los cincuenta y siete. Las figuras y espacios de aquel juguete sacro están concebidos para adaptarse a los distintos hechos de los ciclos de la Natividad, la Epifanía y la Infancia, pero de forma gradual, nunca simultánea, ya que son los mismos personajes, apenas veinte y no intercambiables, los que han de representar los sucesivos acontecimientos. En la misma línea, ha



3. La Visitación. Quito, Belén del convento del Carmen Bajo.

de ser tenido en cuenta el raro conjunto que conservan las Agustinas de Pamplona, ya del siglo XVIII, del que sabemos que, con las mismas figuras, iban siendo compuestas distintas escenas según avanzaban las fechas⁹. Una unidad de tiempo más madura y *a la napolitana* observamos en el nacimiento de la capilla de San Miguel de las Descalzas Reales de Madrid¹⁰. Obra, como la primera, del tercio central del siglo XVII, instalada en la clausura, por donación de la duquesa de Béjar, doña María de Borja y Centellas, hacia 1730. Un conjunto que siempre ha mantenido su unicidad de mensaje, lo mismo en esa primera instalación, presidida por un misterio de corte sevillano, que después de su restauración, acometida no hace todavía una década. Y, cómo no, el esquema se repite, ya con un concepto netamente partenopeo, en el *Belén del Príncipe*, del Palacio Real de Madrid, donde la simultaneidad de acciones sólo fue alterada en parte, ya entrado el siglo XIX, con la incorporación de los sobrecogedores grupos de la matanza de los Santos Inocentes que modelara José Ginés, hoy conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹¹.

El mismo planteamiento, bien que con una concreción formal más ingenua encontramos en los grandes nacimientos conventuales mallorquines de los siglos XVII y XVIII. Belenes como el de las Teresas de Palma, el del exconvento del Olivar –hoy custodiado en Santa Clara–, el de la Concepción, el de las Capuchinas o los de Santa Magdalena y San Jerónimo, además de otros de fuera de la capital¹². Todos describen una historia única, la Adoración del Infante recién nacido, pero acompañada de anécdotas que la enriquecen o de pasajes paralelos, como el del anuncio a los pastores –típico también de los nacimientos napolitanos–, que en nada alteran la temporalidad del sujeto principal. La recuperación de elementos previos a la configuración fundamental de los conjuntos o las adiciones posteriores, tan previsibles en un ambiente de clausura femenina, podrían por un momento llevarnos a error. En el belén de las Capuchinas, por ejemplo, localizamos, escalando por los riscos, un pequeño grupo de terracota sobre la Huida a Egipto y una graciosa cabalgata de Reyes Magos en papel recortado, pero pronto comprendemos que se trata de añadidos

posteriores incorporados por la piedad de las monjas, de meros adornos que se confunden entre los demás componentes de la abigarrada escenografía del pesebre, sin llegar a modificar ni interrumpir su discurso temporal¹³.

Visto este grupo de obras, pensemos ahora en el *Belén de Salzillo*, conjunto que el tópico literario reivindica como ejemplo supino de un genio pesebrista exclusivamente hispánico. Una afirmación demasiado entusiasta, aunque no del todo falta de razón. Sin duda constituye un hito capital, un logro extraordinario que se fraguó por los años de 1775, encargado al famoso escultor por don Jesualdo Riquelme, caballero murciano de larga experiencia en la Campania y abierta afición hacia todo lo que allí viera¹⁴. Un ciclo excepcional por las cualidades de su fino trabajo y único en la España de su época por sus colosales dimensiones, sólo comparables a las del Belén del Príncipe. Los rasgos napolitanos de esta serie de personajes, animales y arquitecturas son evidentes, pese a las diferencias que se puedan advertir en la concreción formal de las figuras. No obstante, se da en él una circunstancia ajena a todo lo visto en Nápoles y en la que quizá esté cifrada la principal aportación española a la historia del belenismo universal. El pesebre está concebido como una sucesión narrativa de momentos de la historia evangélica que abarca desde los Desposorios de María y José hasta la Matanza de los Santos Inocentes, pasando por la Anunciación, la Visitación, la Jornada de Nazaret a Belén, el Nacimiento, la Traslación de los Reyes Magos y la Huida a Egipto. A este efecto, los personajes principales –la Virgen, San José, el Niño, San Gabriel...– aparecen varias veces repetidos, bien que en distintas actitudes, y además, están pensados para ocupar una posición concreta dentro de una escena asimismo bien determinada, con lo que carecen de todo sentido si son descontextualizados de ella. Así pues, frente a la unidad de espacio y tiempo que hemos visto en los belenes de corte napolitano, en éste otro hallamos una exposición seriada de los hechos que deforma la lógica histórica y obliga al espectador a un ejercicio de abstracción sobre las bases de su conocimiento evangélico, en tanto que verá convivir sobre un mismo y reducido escenario acaecimientos que se produjeron en lugares y tiempos diferentes.

He puesto este ejemplo porque todos lo tenemos en mente, pero podrían ser aducidos varios más y de diferente cronología. Más o menos contemporáneo de éste de Salzillo, al menos en la parte que subsiste, es el belén de figuras en movimiento de Santa María de Laguardia, en Álava, donde se repite, aunque de forma más sucinta y con algún pasaje apócrifo, esa misma enseñanza seriada del texto evangélico¹⁵. Como precedente, podría ser citado también el delicadísimo mueble relicario que el Museo Nacional de Artes Decorativas expone con atribución a fray Eugenio Gutiérrez de Torices. Una vitrina apaisada, distribuida en seis ventanitas a través de las cuales contemplamos, configuradas con estatuillas de cera vestidas de seda y damasco, las historias de los Desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los Pastores, la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto. Me sigo negando, dada su naturaleza estática y clara vocación de permanencia, a considerarlo una obra propiamente belenista, pero no cabe duda de su estrecha relación con este arte¹⁶.

La misma disposición seriada aparece como uno de los recursos favoritos del belenismo contemporáneo en nuestro país. El ejemplo más destacado, magnífico por sus finas cualidades plásticas

y expresivas, nos lo ofrece el inolvidable *Belén de Ourense*, obra cumbre del escultor gallego Arturo Baltar¹⁷. El conjunto, establecido de forma permanente desde principios de los años ochenta en la típica capilla de los Santos Cosme y Damián, nos presenta una escenografía compleja y abigarrada, evocadora del paisaje de la Galicia interior: de las irregularidades del Macizo, de su arquitectura granítica, de sus gentes campesinas y de sus costumbres, fiestas y devociones en torno a 1900. Se divisan en el pesebre, junto a escenas de



4. El sueño de San José. Madera policromada de hacia 1770. Quito, Museo del Banco Central.

un costumbrismo analítico, etnográfico y taxonómico, los pasajes esenciales del Evangelio de la Infancia, trasplantadas desde Palestina a aquellos campos y aldeas aurienses. Un montaje lleno de gracia y de poesía, aunque no carente de fuerza y patético dramatismo, que conjuga y recupera todos los aspectos de la mejor tradición belenista, asumiendo a la vez un comportamiento plástico consecuente con las novedades y exigencias del público contemporáneo.

De todo esto se deriva una inevitable conclusión. El genio artístico napolitano posee una aplastante lógica temporal, una vocación de realismo neto y sin concesiones que parte desde la observación metódica y casi científica de la verdad y se afana luego en su reproducción positiva y exactísima, hasta el punto de no retroceder ante las facetas más escabrosas o desagradables que ese estudio del natural haya podido reportar. Por ello, concibió su representación belenista como un chispazo de vida petrificada, como un retal de auténtica realidad preservado del paso del tiempo con toda su multitud de matices y simultaneidad de acciones. Hay en estos pesebres elementos que sugieren distintos momentos o historias del pasaje evangélico, pero no son más que eso, alusiones: porque todo lo que vemos se desarrolla en un instante único y preciso, en un presente de coherencia física en el que no caben anacronismos ni repeticiones. El genio español, por su parte, abocado al mismo realismo, pero después de pasarlo por el tamiz de un impulso místico más elevado, determinó una concepción menos material y más propicia para el ejercicio del espíritu. Parece que hubiera buscado una solución adecuada al ritmo natural de sus meditaciones, adaptada a la sucesión cronológica de los acontecimientos de la Escritura y capaz de prestar el necesario apoyo visual para cada uno de ellos. Y por eso sacrificó el presente en favor de la historia y la escenificación única en favor de la múltiple. Y así, hizo del belén un ciclo narrativo, una cadencia de acontecimientos que, no sólo



5. El portal de Belén. Quito, nacimiento del convento del Carmen Alto.

evocara, sino que además ilustrase explícitamente, todo aquello que requiriese ser conmemorado. Frente a la visión unitaria de los napolitanos, en España se termina por configurar una representación por capítulos. El todo aparece como la suma sin amalgamar de las partes. Como la yuxtaposición de una serie de compartimentos estancos con un sentido absoluto y cerrado, complementarios entre sí, pero perfectamente comprensibles y llenos de contenido también en una visión por separado. El belén se asemeja de esta manera a un *Via Crucis* –devoción tan extendida en España–, y pasa a actuar como un guión plástico que invita a detenerse, siguiendo una secuencia histórica lógica, en todos aquellos puntos que merezcan

ser contemplados, ya sea por su profundidad de valores y contenidos espirituales o por su alcance didáctico.

Volvamos a nuestro recorrido tipológico. Portugal, por su parte, ha mantenido una posición ambigua entre ambas tradiciones, la española y la napolitana, aunque optando por una solución intermedia que, en mi opinión, quizá se halle más cerca del efecto de conjunto perseguido por los montajes italianos. El belenismo portugués es un arte tan rico como desconocido todavía. En tanto que una faceta más del barroco lusitano del setecientos, se adhiere este impulso a una línea de acción de corte muy europeo, no falta de elementos del mejor rococó del norte y muy cercana en sus planteamientos estéticos al lenguaje partenopeo. Un arte ampuloso, de figuras grandes y muy expresivas, modeladas con exactitud mimética sobre la blandura del barro y dispuestas en paisajes de tono muy efectista, llenos de grutas y escarpadas laderas, sobrevolados por luminosos rompimientos de gloria. Conjuntos bellísimos atribuidos casi siempre a Dionisio y Antonio Ferreira o a Joaquim Machado de Castro, que los concibieron a la manera de un cuadro plástico. Ciclos con una escenografía fija embudidos en alacenas acristaladas, cercanos al planteamiento de los actuales dioramas, por cuanto reducen las posibilidades del espectador a un punto de vista frontal. Recordemos los magníficos conjuntos de la basílica de la Estrella o de la iglesia de Sao José de entre as Hortas –el más grande de los conservados– y, junto a ellos, también en Lisboa, el atractivo retablo de los marqueses de Belas, quizá el más napolitano, expuesto en nuestros días en el Museo Nacional de Arte Antiga.

Con una iconografía casi invariable, polarizada en torno a las escenas principales de la Adoración de los Pastores y la Traslación de los Reyes Magos, algunos, como ése último, eluden la exposición de otras historias evangélicas. Sin embargo, en la mayor parte será normal dar

cabida, al menos, a otros dos pasajes: la Matanza de los Santos Inocentes y la Huida a Egipto. Así lo vemos en el célebre conjunto que fuera del convento de la Madre de Deus, hoy en el Museo de Arte Antiga, o en el de la iglesia de Nossa Senhora dos Mártires, de Lisboa, así como en otros grupos menores de distintas colecciones particulares¹⁸. En el citado de la iglesia de San José, aparece de forma excepcional, el pasaje de la Anunciación, modelado sobre una plancha en forma de casita –la de Nazaret– y visible a través de su puerta y ventanal. En todos ellos, las historias citadas se representan a una escala muy inferior que las principales, como destinadas a ocupar una posición secundaria en la configuración del risco y a no entorpecer el discurso unitario del conjunto¹⁹.

A continuación, desde las costas de Lisboa, demos el salto a América y parémonos una vez más a contemplar los belenes barrocos del entorno quiteño²⁰. Desde el punto de vista de la exposición de los contenidos, su faceta más sobresaliente y personal radica, como en España, en la presentación seriada de la historia de la Redención. Un discurso escalonado, secuencial, al modo del que hemos visto, maduro ya en plenitud, en varias instalaciones españolas del siglo XVIII, y como ejemplar más conspicuo, en el Belén de Salzillo. Ahora bien, frente a estas creaciones metropolitanas, los belenes del setecientos quiteño nos brindan una serie de novedades que, resumiendo, podemos sintetizar en dos aspectos fundamentales: primero, en la incorporación sistemática de personajes e historias del Antiguo Testamento; y, segundo, en el mayor peso específico concedido al ciclo virgíneo y, por consiguiente, el amplio protagonismo ganado por las historias del evangelio apócrifo. En definitiva, el arte de la Real Audiencia dará un paso más en la dirección abrazada por el arte belenista de la España peninsular y nos ofrecerá la narración más extensa y llena de implicaciones teológicas que he visto hasta ahora. Por su interés y por su riqueza, quiero detenerme en ella de un modo especial, analizando sus episodios en sí mismos y en su relación con lo hecho al otro lado del Atlántico. Ya me he referido a estos belenes en otras ocasiones y por tanto no voy a insistir en sus peculiaridades plásticas ni expresivas, recordaré tan sólo que los conjuntos más atractivos se conservan actualmente en



6. El ángel de la luz. Madera policromada de hacia 1770. Quito, Belén del convento de Santa Clara.

los conventos de clausura de la ciudad de Quito, donde las monjas los han ido preservando y engrandeciendo desde la segunda mitad del siglo XVIII.

La gesta salvífica referida por los nacimientos quiteños comienza con la creación del hombre y la comisión del pecado primero. A la ruina del género humano sucede la promesa del remedio universal, la larga espera del Mesías, que los maestros de setecientos quiteño codificaron mediante la figuración de los profetas que anunciaron su venida. Estos pasajes del Viejo Testamento sirven de marco y justificación a todo lo que vendrá después. Con ellos conocemos los motivos por los que se hacía precisa la Redención y tenemos noticia del dilatado periodo de oscuridad que precedió a su llegada. Se trata de ofrecer un fundamento teológico y didáctico de singular valor y hondura, mediante la exposición de una correspondencia tipológica que, nunca resultó ajena al arte y la piedad de la Real Audiencia, como nos demuestran obras de la magnitud de la serie de los *Profetas* de la iglesia de la Compañía de Jesús. Pudiéramos rastrear, también en este sentido, una nueva nota de parentesco con lo napolitano, pues los imponentes montajes partenopeos del siglo XV también albergaron a estos personajes poseedores del don del oráculo divino; así lo apreciamos todavía entre los restos, conservados en el Museo de San Martino, del que perteneciera a la iglesia de San Giovanni a Carbonara, con sus elegantes versiones de las sibilas²¹.

El cumplimiento de la palabra empeñada por el Padre comienza con la exposición de los misterios de la Vida de la Virgen. María se presenta así como la Nueva Eva, la Nueva Madre que trae al mundo el sufragio de aquella esperanza secular. Si por causa de una mujer sobrevino la oscuridad, de la mano de otra arribará la luz que pondrá fin al desaliento. Este ciclo hagiográfico comienza en el convento del Carmen Bajo, el que nos lo presenta más completo, por el instante mismo de la Purísima Concepción, hecho de singular importancia, pues con él todo el conjunto pasa a girar en torno a una consciente voluntad de defensa inmaculista, entroncada de lleno con los valores más arraigados de la espiritualidad española. Le siguen las historias de la infancia de María, dependientes de tradiciones que no están contenidas en los textos canónicos: primero la vemos recién nacida, arrullada en el amor de sus padres, Joaquín y Ana; y, luego, en la hora de ser presentada al templo, donde había de criarse como virgen consagrada al servicio del Altísimo. A continuación aparecen sus Desposorios con San José y, acto seguido, la Anunciación y la Visitación, historias de base evangélica que se imbrican ya de lleno en el proyecto redentor. Completa la evocación de los sucesos previos a la Natividad, la descripción de las dudas de San José, representadas por medio del sueño en que se disiparon, y el relato de la jornada que los esposos recorrieron de Nazaret a Belén, que sólo he acertado a ver figurada en el convento de la Concepción.

El Nacimiento de Cristo se representa indefectiblemente por medio de la escena de la adoración del Niño por sus padres. Centra siempre las composiciones el pesebre que, a menudo, es una cuna de floridas tallas y exquisitos torneados. En ella descansa el Recién Nacido, adormilado muchas veces y casi siempre de mayor escala que el resto de las figuras²². La Virgen y San José se sitúan a uno y otro lado, sentados o hincados de hinojos, en actitud de mística exaltación. Cerca de ellos, los dos animales de la vieja amonestación de Isaías²³, adoran al Niño y le ofrecen el calor de su aliento. El portal se interpreta como una cabañuela miserable, un chamizo de palos y yerba seca,



7. La Huida a Egipto. Grupo quiteño (1750-1780). Madrid, Museo de América.

como en el convento de Santa Clara, o un establo inhóspito, como en el belén del Carmen Alto. Iluminando sus vigas y cubiertas, los ángeles descienden por cascadas para honrar el momento dichoso en que Dios abriera los ojos al mundo. Son estas fascinantes criaturas las típicas de la escuela: niños y adolescentes de vivos ojos claros y rizosa cabellera dorada, coronados de primorosas diademas de plata y calzados con altos borceguíes, que insinúan airosas danzas con sus movimientos de grácil soltura²⁴.

La Epifanía es uno de los pasajes más caros a la sensibilidad belenista del barroco quiteño. En los conventos de la Concepción y Santa Clara hallamos encantadores grupos de Reyes oferentes, postados en adoración a la vera del pesebre; sin embargo, lo más habitual será representarlos antes de llegar al portal, cabalgando sobre airosos corceles en pos de la estrella del camino. Suelen concebirse vestidos a la europea, con media armadura, faldellín y gregüescos. Las amplias capas, con largas mucetas de armiño, y las coronas montadas sobre tocados, a modo de turbantes, que acaban en volanderos velos, obligan a identificarlos como reyes, como príncipes gentiles procedentes de las tres partes del mundo conocido. Los siguen pintorescas comitivas de gentilhombres ataviados a la usanza del setecientos, con pelucas empolvadas y largas casacas ribeteadas de oro y, tras de éstos, esforzados porteadores, descalzos de pie y pierna, que vienen trajinando con los llamingos, cargados de fardos y baúles, traídos de tan lejos para honra del Nacido.

Siguen estas cabalgatas a una estrella concebida bajo la apariencia de un ángel que enarbola el cuerpo celeste en la diestra. Un mancebo vestido de militar a la antigua, con coraza y tonelete,

coronado de diadema, jinete sobre un caballo blanco, que enseña como un lábaro el resplandor mensajero. Es el llamado *ángel de la luz* o *caballero de la estrella*, en el que tal vez se concentre la aportación más propia y original del arte belenista quiteño. No he conocido hasta ahora representaciones semejantes en otras tradiciones artísticas y es asunto que haría mucho que me choca, en tanto que el fundamento textual de esta iconografía se remonta a los siglos V ó VI, al capítulo siete del llamado *Evangelio árabe de la Infancia*²⁵. Allí se nos describe cómo la misma noche del Nacimiento un ángel guardián fue enviado por Dios a la Persia y se apareció a las gentes del país, que a la sazón estaban de fiesta, bajo la apariencia de una estrella muy brillante. Los ejemplos que conservamos de esta representación son, por suerte, todavía muy numerosos. Piezas magníficas he contemplado en el convento de la Concepción y, más aún, en el de Santa Clara, en el Museo del Banco Central, en varias colecciones particulares y hasta en el convento de las Carboneras de Madrid.

Prosigue, a los cuarenta días del Nacimiento, la Presentación de Jesús en el templo y la Purificación de su Madre, interpretadas casi siempre como un acto litúrgico de apariencia cristiana. Bellísimo es el grupo del convento del Carmen Bajo, en su fabuloso retablo coronado por dos campanarios; e irrepetible el de Santa Clara, con el hermoso detalle de los dos pichones preceptivos llevados por San José en la mano. Nos sorprende en esta última escena la singular ambientación del templo, que adopta la apariencia de una auténtica sinagoga judía.

Continúa la narración evangélica con el suceso atroz de la Matanza de los Santos Inocentes. Casi todos los montajes quiteños existentes lo describen o, cuando menos, conservan restos que nos hablan de que antaño lo poseyeron. Poco se amedrentaron los artistas de la Real Audiencia ante la representación de imágenes tan violentas. Por el contrario, las materializaron con una crudeza que casi parece deleitarse, con una complacencia morbosa, en las acciones y efectos más crueles. Los niños, envueltos en su crisálida de fajillas y pañales, son degollados en el regazo mismo de las madres que, a menudo, escapan horrorizadas con el cuerpecito inerte, decapitado ya, entre los brazos. Frente a ellas, los sayones, vestidos de un hábito entre pintoresco y marcial, levantan amenazantes las espadas o agitan por los cabellos, como si de trofeos se tratara, las cabecitas ya segadas. Entre tanto, el pérfido Herodes, el malhadado Ascalonita, contempla impasible, desde un balcón de su palacio, el inútil derramamiento de aquella sangre inocente; así lo vemos, cetro en mano, en el belén del Carmen Bajo. Magnífico es el grupo que sobre este tema conserva el Museo Jijón y Caamaño, de la Universidad Católica, con sus seis entrañables figuras de apenas diez centímetros de alto; restos de un conjunto, sin duda más extenso, que todavía nos fascina por la expresiva inmediatez de sus gestos.

Y mientras Judea se retorció en el dolor de un crimen tan infame, la Sagrada Familia emprende el camino de su exilio en las tierras de Egipto. La representación de estos versículos nos ha brindado grupos de una belleza inolvidable. Exquisitos son por sus finas calidades y cuidada policromía los conservados por las monjas de Santa Clara o por el Museo de América de Madrid, pero ninguno de ellos supera al del belén del Carmen Alto, en el que la acostumbrada pollina es sustituida por un llingo patilargo que mira con desparpajo al espectador. Suceden a estos hechos las evocaciones de la Infancia que, salvo casos de excepción, se reducen a la plasmación de dos historias: el taller

de Nazaret, en donde San José y el Niño trafican entre tablones y herramientas, recreadas con todo primor; y la disputa del Infante con los doctores de la ley, cuando se extraviara en el templo a los doce años. Valiosísima es la versión que de esta escena nos ofrece el Carmen Bajo, enmarcada en un retablo de apabullante monumentalidad. En ella, Jesús se acomoda en un púlpito que trae a la mente el de la sala capitular de San Agustín, y desde allí alecciona a unos doctores de sorprendente aire europeo y hasta de cierta filiación tardogótica, inspirados quizá por las populares estampas del norte.

Junto a la Sagrada Familia y los Reyes Magos, otro personaje esencial y que ocupa una posición de peso será el Precursor, San Juan Bautista. En el convento de Santa Clara nos encontramos con la figura de su padre, Zacarías, vestido de pontifical y con una pizarra colgada al cuello, presto a escribir en ella aquel «Juan es su nombre» que nos relata el Evangelio de San Lucas²⁶. El Carmen Bajo es de nuevo quien nos ofrece la porción más completa de escenas sobre la vida de San Juan. Lo vemos en su iconografía habitual, vestido de piel de camello y señalando al cordero que carga sobre un libro, en una escultura de singular calidad y finísima policromía



8. Detalle del retablo de Jesús entre los doctores. Quito, Belén del Carmen Bajo.

que creo importada de España, obra posible de gubias sevillanas. Nos lo ofrecerán también encarcelado, en una deliciosa prisión de oro y azul, cercada de embozados españoles, y no lejana al palacio de Herodes, en cuyo gineceo, Salomé se pavonea entre las demás odaliscas y bailarinas.

No he visto, sin embargo, representaciones de la Trinidad, relativamente frecuentes, en cambio, en España y Portugal. Las hallamos en numerosos conjuntos baleares, como el de las Capuchinas de Palma de Mallorca, y en varios misterios andaluces, como el que guarda en sus almacenes el Museo de Bellas Artes de Granada, pieza dieciochesca seguramente sevillana. También se usó en Portugal, como vemos en el luminoso rompimiento del retablo de los marqueses de Belas, ya citado.

Al lado de estos héroes entresacados de los textos sagrados, el belén quiteño abrirá sus puertas a un imponderable caudal de personajes populares con los que, poco a poco, se apropia de la realidad temporal de la Audiencia y comienza a actuar como un espejo de las costumbres paisanas. Los nacimientos habían sido importados de Europa en el momento más interesante de su historia, cuando dejaban de ser un objeto de culto en manos del clero, que lo ofrecía al pueblo creyente lo mismo que se brinda un retablo o una reliquia, y pasaban a ser asumidos por sensibles diletantes seculares que hicieron de ellos una práctica doméstica y civil, una suerte de fiesta galante en la que, muy pronto, quisieron verse reflejados. Escenas antes inéditas comienzan a poblar los montajes, gracias, de un lado, a la relajación de los postulados de Trento, promulgados ya tanto tiempo atrás; y, de otro, al avance de los principios del rococó que, aficionado a lo popular tanto como a lo exótico y pintoresco, no tardará en aplicar los procedimientos de la taxonomía al estudio y la figuración de los grupos sociales y étnicos menos favorecidos.

Todos los miembros de la sociedad quiteña, con sus miserias y sus virtudes, encontraron su hueco en el belén, que se convirtió, como en Nápoles, en trasunto tendencioso de la realidad de la calle y, para nosotros, en un documento histórico de primerísima mano, útil para la indagación antropológica acerca de las costumbres, la indumentaria, las convenciones y los pensamientos de aquella sociedad tan compleja, de aquel compuesto humano fruto de la interrelación de esencias raciales tan numerosas y tradiciones culturales tan dispares. El belén se propone acoger y clasificar a todos los grupos humanos conocidos por sus artífices y, así, pronto se llena de nobles damas criollas y encopetados europeos; de adustos mayores y graciosas cholitas que cargan cestos de fruta, engalanadas con blusas y polleras, guarnecidas con rastras de tres dedos de encaje.

Los indios entran a ocupar una posición preponderante. Con todo primor son recreadas sus facciones y copiados sus trajes. Anacos, tupos y ponchos, jaranos, sombreros y guangos, son reflejados con mimética objetividad y claro deleite en los detalles más triviales y anecdóticos. Veremos a los indígenas de las inmediaciones de Quito, de Zámbriza y de los Valles, así como a los de Cayambe y otros pueblos del partido de Otavalo, hilando o vendiendo sus productos, entregados a los trabajos más humildes, haciendo de danzantes o perdidos entre los efectos de la desmedida embriaguez. Veremos también, con una frecuencia que todavía me sorprende, largas caravanas de indios yumbos que llegan a la ciudad desde los frondosos bosques de la tierra caliente, dispuestos a vender sus humildes cargas de frutas y piolas²⁷; hombres de buena planta y mujeres de airoso porte, vestidos con brevedad y adornados de plumas y pinturas corporales, que marchan alegremente al son de los rondadores, acarreando a veces a sus chiquillos y hasta dándoles de mamar, sin menguar por eso el ritmo de la marcha. Magníficas son las colecciones de yumbos de los dos conventos del Carmen, aunque quizá ninguna resulte tan encantadora en su conjunto como la que conservan las monjas de la Concepción, de una frescura ingenua y hasta con un punto primitivo.

Los negros se representan de un modo entrañable, cargado de ternura, como si se les quisiera compensar por el cariño y el respeto que, en la vida real, tan pocas veces les era ofrecido. Aparecen bailando y tañendo instrumentos, vestidos a menudo con elegantes casacas y finas libreas de corte europeo. El Carmen Alto nos ofrece un repertorio incomparable: figuras de minucioso trabajo y

exquisita policromía, de un talante alegre y desbordado de nerviosa vitalidad. Admirables son también los tres diminutos negritos del Museo Jijón, entregados al frenesí de una danza no carente de cierto erotismo.

Conforman un grupo asimismo destacado y digno de un estudio detenido e independiente las figuras de personajes deformes o enfermos, éstos últimos casi siempre afectados de bocio²⁸. Es éste otro punto de estrecha conexión con lo napolitano, donde gozaron de amplio predicamento las figuras de enanos, tuertos, jorobados y cotos que, sin embargo, nunca calaron en los nacimientos españoles, excepción hecha del bellissimo ciego del Belén Salzillo. En Quito hemos localizado las figuras de varios enanos, en Santa Clara o en el Museo Jijón; una curiosa pareja de viejos jorobados, conservada también por las clarisas, y un muchacho con bocio propiedad de las hermanas de la Concepción. El ejemplo más notable, con todo, nos lo brinda el famoso *Coto* de las monjas del Carmen Bajo. La figura sorprendente de un viejo tuerto y loco, clérigo tal vez, a juzgar por la teja que gasta, que cabalga sobre un cabrón, desquiciado también, cargado de trastos absurdos –platos, sombreros, bolillos, ollas, cofres, escobas, mazos y hasta choclos, calabazas y membrillos–. Una pieza inolvidable y fascinante, pese a toda su fealdad que, hace pocas semanas descubrí que no se trataba de un ejemplar aislado: las monjas de la Concepción cuentan con otra figura cuya iconografía coincide en todo con esta; se conserva muy maltrecha y hasta presenta añadida una cabeza que, obviamente, no es la original, con lo que se han perdido el bocio y el ojo tuno, pero todo lo demás –la cabra, el atuendo clerical o la imposible carga de cacharros inútiles y sin conexión aparente– se mantiene intacto y neto. Este hallazgo obliga a pensar en la existencia de una fuente de inspiración común, de una leyenda, un romance o una canción, seguramente bien conocida por la sociedad quiteña del setecientos, que explique el sentido de estos curiosos individuos. Lanzo la pelota a los estudiosos del folklore ecuatoriano que, espero, no tardarán mucho en llegar a la solución del enigma.

Por último, aparecen entre los cientos de pastores que pueblan los belenes, numerosas representaciones poco pendientes de la observación de los modelos autóctonos y muy deudoras, en cambio de las pinturas, estampas y, sobre todo de las porcelanas del siglo XVIII europeo. Un conjunto apátrida que relega la vocación taxonómica y populista para abrazar, muy bien aprendida, la lección de un rococó más internacional. Hallamos parejas de campesinos o grupos de músicos directamente tomados de las porcelanas de Meissen, Capodimonte o El Retiro. Figuras de garboso movimiento y estridente policromía a base de intensos tonos rosados, verdes pálidos y brillantes azules, animados con oportunos toques de oro. Muy significativa resulta la figura orientalizante del convento de Santo Domingo, tan cercana a los moldes alemanes y, sin duda directamente inspirada por una manufactura concreta. Y cómo no, el bellissimo gaitero del nacimiento del Carmen Bajo, ejemplo supremo de la plena asunción de ese nuevo gusto que se extendía por el viejo continente. Una talla de calidades a la altura de los más insignes maestros del XVIII quiteño. Estas piezas ejemplifican esa pasión por lo importado que el arte de esta escuela demostró desde el principio, aunque nunca con tanta fuerza como en estas décadas postreras del siglo de su mayor apogeo.

Y, en fin, hasta aquí nuestro ejercicio. Ha sido breve, pero creo que esclarecedor. Entiéndase como lo que es, como una llamada al estudio del arte belenista más allá de sus meras apariencias, comprendiendo su riqueza y abordándola con una metodología rigurosa y científica en plenitud.

NOTAS

1. Emana este estudio en parte de las recientes investigaciones que he desarrollado en la ciudad de Quito, por encargo del Gobierno de la República, a través del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, culminadas con la publicación del libro: VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. *La estrella del camino. Apuntes para el estudio del belén barroco quiteño*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio/ Ministerio de Asuntos Exteriores del Gobierno de España, 2011 (544 pp.).

Dicha estancia, cofinanciada por el grupo de investigación HUM-362, se hizo a instancias del proyecto de I+D *La consolidación del barroco naturalista en Andalucía e Hispanoamérica* (HAR2009-12585), entre cuyos frutos se ha de incluir también este trabajo.

2. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. «El belén ante la Historia del Arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 40 (2009), pp. 415-432.

3. CAUSA, Raffaello. «Michele Cuciniello, un uomo ed un presepe». En: VV. AA. *Il presepe Cuciniello. Mostra di pastori restaurati*. Nápoles: Museo de San Martino, 1966, pp. 5-19.

4. Instalado hoy en el palacio real de Nápoles.

5. Magníficas imágenes de estos dos últimos conjuntos en: ALCOLEA I GIL, Santiago; GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, Carmelo y Emilio. *El belén. Expresión de un arte colectivo*. Barcelona: Lunwerg, 2001.

6. Sobre el belén en la actual Alemania hay que recordar obras clásicas como HAGER, Georg. *Die Weihnachtsskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum*. Munich: Museo Nacional de Baviera, 1902 y, sobre todo, BERLINER, Rudolf. *Die weihnachtsskrippe*. Munich: Prestel Verlag, 1955.

Para el área de Tirol puede consultarse: MENARDI, Herlinde. *Das Tiroler Krippenbuch: die Krippe von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Innsbruck-Viena: Tyrolia, 1985.

7. BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM. *Weihnachtsskrippen: Illustrierter Führer durch die Krippenabteilung des Bayerischen Nationalmuseums*. Munich: Museo Nacional de Baviera, 1972; GOCKERELL, Nina. *Krippen im Bayerischen Nationalmuseum*. Munich: Museo Nacional de Baviera, 1993-1994.

8. Aportó varias notas sobre el conjunto Ángela Madruga Real en su tesis doctoral (*Arquitectura barroca salmantina. Las agustinas de Monterrey*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1983).

9. Véase ARBETETA MIRA, Letizia. *Oro, Incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid: Telefónica/ Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, pp. 94, 95, 152, 153 y 155; FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *¡A Belén pastores!: Belenes históricos en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006.

10. JUNQUERA, Paulina. «Belenes monásticos del Patrimonio Nacional». *Reales Sitios* (Madrid), 18 (1968), p. 31.

11. PARDO CANALÍS, Enrique. «José Ginés y los grupos de la degollación de los inocentes». *Goya* (Madrid), 42 (1960-1961), pp. 408-412.

12. Véase: LLOMPART, Gabriel. «Belenes conventuales mallorquines de los siglos XVII y XVIII». *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Madrid), 26 (1970), pp. 41-63.

13. Acerca de este conjunto: LLOMPART, Gabriel. «El belén de las religiosas capuchinas de Palma de Mallorca y su «sitz in leben» en la piedad del barroco». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid), 72 (1964-1965), pp. 393-411.

14. PARDO CANALÍS, Enrique. *Francisco Salzillo*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983; MOISÉS GARCÍA, Carlos; BELDA NAVARRO, Cristóbal. *El belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*. Murcia: Darana, 1998; VA-

RIOS AUTORES. *Il Presepio di Salzillo. Fantasia ispanica di Natale*. Roma: Ministerio de Educación y Cultura/ Región de Murcia/ Caja Murcia, 1999.

15. AJAMIL, Clara I; GUTIÉRREZ, F. Javier. *El belén de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava). Un belén barroco de movimiento*. Álava: Asociación de Belenistas de Álava, 2004.

16. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. *La Navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 286-289, 392-393, 492 y 512.

17. Acerca de este conjunto: LÓPEZ DE PRADO ARIAS, Xosé Luis (coordinador). *Belén de Ourense. Obra de Arturo Baltar*. Ourense: Concello de Ourense, 1997.

18. Excepcional el de la colección M.P. de Lisboa, con magníficos grupos de barro atribuidos a los Ferreira. Sobre este punto véase: LEVY, Paula; LOURIDO, Rui; VILAVERDE, Teresa (coordinadores). *Presepios. O pasado presente*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2006. Sobre el conjunto citado, veáanse pp. 16-19.

19. Lo publicado en España hasta la fecha sobre el belén en el arte portugués es muy escaso, inexacto e incompleto. Como punto de partida, pueden no obstante tomarse las breves anotaciones contenidas en: MARTÍNEZ PALOMERO, Jesús; ARBETETA MIRA, Letizia. *El belén. Historia, tradición y actualidad*. Madrid: Aura Comunicación, 1992, pp. 76-77; ALCOLEA I GIL, Santiago; GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, Carmelo y Emilio. *El belén...*, pp. 22-24. Entre la bibliografía portuguesa, que tampoco es abundante, destaca: CARDOSO, Arnaldo. *O presépio barroco português*. Lisboa: Bertrand Livreiros, 2003.

20. El estudio más completo y actual en: VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. *La estrella del camino...* Véanse también los apuntes sobre el belén contenidos en ESCUDERO ALBORNOZ DE TERÁN, Ximena. *Historia y leyenda del arte quiteño, su iconología*. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, 2009.

21. MIDDIONE, Roberto. «Il presepe degli Alamano in S. Giovanni a Carbonara a Napoli». En: *XIV Mostra di arte presepiale*. Nápoles: A.I. Amici del Presepio, 1999, pp. 20-28.

22. Véanse al respecto las anotaciones antropológicas contenidas en la entrada «Nacimientos» de: CARVALHO NETO, Paulo de. *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964. Muy ilustrativo también: GUEVARA, Darío. «Del folklore ecuatoriano. Los nacimientos». *Museo Histórico* (Quito), 31 (agosto de 1958), pp. 162-195.

23. Isaías 1, 3: «Conoce el toro a su amo y el asno el pesebre de sus dueños, pero Israel no conoce y mi pueblo no entiende». Es la palabra «pesebre» la que coincide con el relato de San Lucas y de la que procede la tradición cristiana de figurar al buey y el asno en el portal, a ambos lados del Niño.

24. ABAD MERCHÁN, Andrés. *Ángeles, enigma y belleza. La angeología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca: Banco Central del Ecuador, 2002.

25. Este falso evangelio recibe su nombre de la redacción árabe que fue, hasta no hace mucho tiempo, la única conocida del mismo. En la actualidad sabemos también de su versión siríaca, bastante anterior a la árabe, que es la que data propiamente de los siglos V ó VI. Para más información remito al estudio introductorio de la antología contenida en: *Los evangelios apócrifos*. Edición crítica de Aurelio de Santos Otero. Madrid: BAC, 1996 (novena edición), pp. 301-303.

26. San Lucas 1, 59-63.

27. Acerca de este pueblo en la edad moderna: SALOMON, Frank. *Los yumbos, niguas y tsáchila o «colorados» durante la colonia española. Etnohistoria del noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Abya-Yala, 1997.

28. Me ha sido de gran ayuda el artículo: LEÓN Luis. «Folklore e historia del bocio endémico en la República del Ecuador». *Gaceta médica* (Guayaquil), año XII-nº 1 (enero-febrero de 1959), pp. 1-27. Resulta asimismo ilustrativa la consulta de fuentes históricas como: BOUSSINGAULT, Jean-Baptiste. *Viajes científicos a los Andes Ecuatoriales o colección de memorias sobre física, química e historia natural de la Nueva Granada, Ecuador y Venezuela*. París: Librería Castellana-Laserre, 1849, p. 131; CALDAS, Francisco José de. «Viaje de Quito a las costas del Océano Pacífico por Malbucho, hecho en Julio, y Agosto de 1803». En: MENDOZA, Diego de (editor). *Expedición botánica de José Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada y memorias inéditas de Francisco José de Caldas*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1909, pp. 48-49; CALDAS, Francisco José de. «Del influjo del clima sobre los seres organizados». En: *Semanario de la Nueva Granada. Miscelánea de ciencias, literatura, artes e industria*. París: Librería Castellana-Laserre, 1849, pp. 150-151, texto de la nota 2.

