

SINTOMAS MEDIEVALES EN EL “BARRCO AMERICANO”

Francisco Stastny

DOCUMENTO DE TRABAJO N°63

IEP Instituto de Estudios Peruanos

Documento de trabajo N°63 Serie Historia del Arte N°1

**SÍNTOMAS MEDIEVALES EN EL
"BARROCO AMERICANO"**

Francisco Stastny

Documento de Trabajo N° 63

Documento de Trabajo N° 63
Serie: Historia del Arte N° 1

© IEP ediciones
Horacio Urteaga 694, Lima 11
Telf. 32-3070/24-4856
Fax [5114] 32-4981

Carátula: Tejido Chancay
Cortesía del Museo Amano
Foto: Pedro Roel

Impreso en el Perú
Mayo 1994

STASTNY, Francisco
Síntomas medievales en el "barroco americano".-- Lima: IEP,
1993.-- (Documento de Trabajo, 63. Serie Historia del Arte, 1).

ARTE/ICONOGRAFÍA/PINTURA BARROCA/HISTORIA/ ÉPOCA
COLONIAL/VIRREYNATO/EUROPA/AMÉRICA LATINA/ NUEVA
ESPAÑA/NUEVA GRANADA/

WD/05.05.02/H/1

CONTENIDO

Relación de ilustraciones

Presentación	7
1. Barroco Europeo y Edad Media	7
2. América Colonial y Edad Media	9
3. Grupo I: Temas simbólicos como decoración principal	10
4. Grupo II: Composiciones doctrinales	10
5. Grupo III: Iconografía medieval diferente a la europea	11
6. Escatología: El Apocalipsis	12
7. Escatología: Juicio Final	13
8. Escatología: El Ars Moriendi	15
9. Escatología: Via Veritatis	15
10. La Trinidad	16
11. La Cruz florida y el Arbol Genealógico	18
12. Concordancia: Los Profetas	20
13. Alegoría: La Navicella	21
14. Reflexión final	21
Ilustraciones	35
Bibliografía	45

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

1. Anónimo. *David decapitando a Goliat*. Cuzco ca. 1740. Colección privada, Lima.
2. *El Jardín Universitario de San Antonio Abad*. Cuzco ca. 1770. Museo de Arte Religioso, Cuzco.
3. Anónimo. *El Arbol Universitario de la Ciencia*. Cuzco 1794. Museo de Arte Religioso, Cuzco.
4. Juan Bautista Narria (atribuido). *Mujer del Apocalipsis*. Convento de Santa Rosa, Arequipa.
5. Marco Zapata (atribuido). *La adoración de los 24 ancianos del Apocalipsis*. Convento de La Merced, Arequipa.
6. Juan Jáuregui. *La adoración de los 24 ancianos del Apocalipsis*. (1614). De L. Alcázar: "Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi". Amberes 1614.
7. Juan Correa. *Mujer del Apocalipsis*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
8. Vicente Carducho. *Juicio Final: Los Condenados*. Catedral, Lima.
9. *Juicio Final*. Italia, siglo XII. Catedral, Torcello.
10. Felipe Guamán Poma. *Ciudad del Infierno*. "Nueva crónica y buen gobierno". México 1980, vol. III, p. 883.
11. *Juicio Final*. Cuzco, siglo XVIII. Iglesia de Cabanaconde, valle del Colca.
12. *Muerte del Justo*. México ca. 1775. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. 13.
13. *Arbol de la vida*. Cuzco, siglo XVIII. Colección privada.
14. *Trinidad "horizontal"*. Cuzco, siglo XVIII. Monasterio de Santa Teresa, Arequipa.
15. *La Verónica con la Trinidad*. Ayacucho, siglo XVIII. Iglesia de la Virgen del Pilar, Lima.
16. G. Vázquez. *Trinidad trifacial*. Palacio Arzobispal, Bogotá.
17. *Trinidad trifacial* (1517). Xilografía. "Libro de Horas". París 1517-1526.
18. Felipe Guamán Poma. *La Trinidad*. "Nueva crónica y buen gobierno". México 1980, vol. II, p. 768.

19. *Crucifixión sobre Arbol Florido*. Xilografía. Frontispicio de P. de Vega: "Flos Sanctorum". 1521.
20. Paredes. *Crucifixión sobre Arbol Florido*. 1799. Colección del autor, Lima.
21. *Arbol de Jessé*. Arequipa, ca. 1630-50. Monasterio de Santa Catalina, Arequipa.
22. Antonio Sinchi Roca. *Profeta Zacarías*. Monasterio de Santa Teresa, Arequipa.
23. Anónimo. *Profeta Micheas*. ca. 1750. Ex-Convento de San Francisco, Chiclayo.
24. M. Jiménez (atribuido). *Nave de la Iglesia*. 1687. Relieve en la portada de la Catedral, México D.F.
25. *Nave de la Paciencia*. Cuzco siglo XVIII. Monasterio de Santa Teresa, Arequipa.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

- Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, N° 7, 24.
- The Warburg Institute, Universidad de Londres, N° 6.
- Sr. Enrique Casallo, N° 11, 13.
- Dr. Francisco Stastny, N° 1, 2, 3, 4, 5, 8, 14, 15, 20, 21, 22, 25.

Presentación*

El arte colonial de los siglos XVII y XVIII y el concepto de *barroco americano* que se le asocia, están lejos de ser temas que puedan darse por agotados y, sin duda, seguirán planteando por algún tiempo aún las interrogantes no resueltas en torno a la evolución diacrónica y a la correcta valorización de las creaciones plásticas del Nuevo Mundo.

Debo confesar que esas materias todavía me intrigan y lo que voy a hacer en este trabajo es examinar algunos aspectos que se refieren, en último término, a la concepción del espacio y del tiempo histórico del hombre colonial en relación a su coetáneo europeo. Con ese propósito, compararemos los impactos muy diferentes que tuvo la tradición iconográfica medieval sobre Europa, por un lado, y sobre el Nuevo Mundo, por el otro. Y en el proceso señalaremos los rasgos peculiares que distinguieron a nuestro continente de lo que sucedió simultáneamente en la metrópolis.

1. Barroco y Edad Media en Europa

Es sabido que el barroco europeo, al Lado de las muchas innovaciones que trajo consigo, retuvo expresiones de la antigüedad medieval en su afán de revitalizar la tradición del arte cristiano. Aquellas fuentes remotas otorgaron a menudo la inspiración que necesitaban los hombres del siglo XVII. Bernini, prototipo del hombre "moderno", confesó que su libro de cabecera era *La Imitación de Cristo* del místico medieval Tomás a Kempis.¹ La referencia al pasado de las catedrales era, pues, inevitable en ese contexto

*En su primera versión este trabajo fue leído en el II Congreso del Barroco en el Brasil realizado en Ouro Prieto, Octubre de 1989.

y Emile Mâle, con su larga experiencia del arte gótico, ha hecho un análisis que resume adecuadamente el tema.²

En su detallado recorrido por el arte barroco encontró que el antiguo simbolismo del *Speculum Humanae Salvationis* de Vincent de Beauvais y de la *Biblia de los Pobres* seguían vigentes, y que la *Glossa Ordinaria* fue reeditada todavía en 1634.³ Usada selectivamente, esa tradición continuó inspirando las concordancias que el arte establecía entre los pasajes del Antiguo Testamento y los Evangelios. Igualmente siguieron en uso la *Leyenda Dorada* y los *Evangelios Apócrifos*, cuyas anécdotas humanizaban el recuento bíblico. El antiguo culto a los santos protectores contra pestes, volcanes y terremotos también se mantuvo vigente como en los tiempos de San Luis de Francia.

Incluso en la arquitectura, se reconoce la presencia de los ideales góticos: como práctica profesional en Borromini, como repertorio de formas en Guarini y como *vocabulario* en Wren quien "hablaba" en gótico.⁴ Y hay quien ve en la fachadas efímeras de las fiestas barrocas un retorno a los ideales del medioevo fantástico.⁵

De modo que puede decirse sin exageración que aspectos cruciales de la Edad Media sobrevivieron en la práctica cotidiana del siglo XVII. ¿Debe interpretarse, entonces, esta situación como la vigencia de un peso histórico, un lastre, que mantuvo a la modernidad anclada en el pasado?

Sin duda que no. Los nuevos tiempos, más bien, reimplantaron las ideas del pasado en el contexto de la Contra-Reforma. El lenguaje artístico es otro, en la forma como en las intenciones. El espacio infinito, las composiciones abiertas de tendencia diagonal el ritmo acentuado, la imagen *pictórica* no-lineal y el claro-oscuro, definen las formas barrocas. Y el propósito retórico de englobar al espectador en una persuasión emotiva a cualquier costa identifican su clima intelectual.⁶ Es, sin lugar a dudas, el estilo de una nueva época que ha incorporado en su vocabulario las más osadas conquistas de la ciencia ganadas por Giordano Bruno, Galileo, Leibniz, Descartes y Newton.⁷ En verdad no hay nada más alejado de ese mundo que el arte de la Edad Media. Los elementos que sobreviven en las corrientes artísticas de los tiempos modernos son parte integral de la cultura clásica-judeo-cristiana y su presencia no es signo de estancamiento

histórico. Las tradiciones medievales revitalizadas son como los fragmentos genéticos de una especie que siguen activas en los nuevos individuos después de desaparecidos sus progenitores.

2. América Colonial y Edad Media

La presencia de la Edad Media en América es todavía más persistente. Vocablos como *gótico* o *medieval* son recurrentes en quienes han escrito sobre el arte colonial.⁸ Aún más, es un término de referencia para definir el "tiempo" americano en otras disciplinas. Se ha observado que en el Nuevo Mundo no se escribió historia a la manera post-renacentista, sino que se elaboraron *crónicas* como en el medioevo. La literatura americana no produjo novelas, y muy pocas "comedias", a pesar de coincidir con el auge de la literatura picaresca española, sino que se circunscribió casi exclusivamente a poesía y a autos sacramentales. La filosofía se detuvo en la escolástica tomista. Y el conocimiento, en concepciones tolomeicas y aristotélicas radicalmente alejadas de la revolución ocurrida en la ciencia de sus días. Todos indicios de una cosmovisión a fin a la Edad Media.⁹

¿Qué sucedió a este respecto en el arte? A primera vista la relación de América con el sistema medieval posee los mismos rasgos que los que tuvo el Viejo Mundo con su pasado. ¹⁰ La *Leyenda Dorada*, los *Apócrifos* y las concordancias entre los dos libros de la Biblia continúan vigentes. Un análisis más detenido, sin embargo, descubrirá aspectos que alteran definitivamente esa visión. Las diferencias más notorias pueden agruparse en tres rubros:

1. En América se encuentran temas del Antiguo Testamento que son iguales a los usados en Europa, pero que, a diferencia de aquéllos, ocupan un lugar predominante en los programas iconográficos de las iglesias que decoran;
2. Son frecuentes las composiciones doctrinales en las cuales prima la argumentación teórica sobre la imagen, a diferencia del Viejo Mundo donde tales esquemas se limitan al libro y a la estampa religiosa; y
3. Destaca un conjunto numeroso de iconografías de origen medieval que volvió a ser empleado en América después de haber desaparecido del arte europeo con el Renacimiento.

3. Grupo 1: Temas simbólicos como decoración principal

En el primer caso, llama la atención que escenas tomadas del Antiguo Testamento no se limiten, como en Europa, a lugares secundarios dentro de los templos. Las pinturas de Gregorio Vázquez acerca de la eucaristía en el Sagrario de Bogotá contienen temas que también fueron usados en Italia o Bélgica, como el *Retorno de los exploradores de Canaan*, la *Recolección del Maná*, el *Sueño de Elías*. Pero los grandes lienzos de Vázquez -a diferencia de lo que sucedió, por ejemplo, con los relieves de Algardi en San Juan de Laterano - llenan totalmente la nave de la capilla y son el hilo conductor que desemboca en los dos acontecimientos evangélicos culminantes del programa: *La última cena* y *El lavatorio* ubicados en el crucero.¹¹

Otro caso semejante se encuentra en la pequeña iglesia de Cayara (Potosí) decorada íntegramente con pinturas que representan la *Historia de David* (1736) ejecutadas por Isidro Vargas Machuca. El tema de David, joven héroe que vence a un gigante, pudo haber tenido un significado circunstancial para el cronista Bartolomé Arzáns, patrocinador de los lienzos¹², pero su aplicación en el ornamento del templo debe entenderse en el contexto de la convención tipológica medieval que veía en David al antecesor directo de Cristo por línea genealógica desde Isaías. El de Cayara no fue un caso aislado. Un *David decapitando a Goliath* (fig. 1) de una serie semejante y probablemente basada en los mismos grabados, se conserva en colección privada en Lima.¹³

El ejemplo más extraño del uso prominente de temas del Antiguo Testamento se encuentra en Surite, Cuzco, donde Antonio Sinchi Roca pintó trece lienzos con la *Historia de Susana*, símbolo de la victoria de la Iglesia sobre sus detractores. No obstante el valor moral del desenlace, las desventuras de Susana contienen escenas escabrosas, que no pueden menos que causar sorpresa en un interior eclesiástico.¹⁴ Que tales temas iconográficos del Antiguo libro de la Biblia pudieran ser utilizados como único programa decorativo de la nave de una iglesia "barroca" son casos extremos, inimaginables en el contexto europeo.¹⁵

4. Grupo II: Composiciones doctrinales

El segundo grupo es más numeroso. Alegorías morales, simbología doctrinal y temas de contienda fueron representados en pinturas de uso público.

Esas obras se caracterizan por sus argumentos teóricos, recalcados por cartelas y filacterios, los cuales sobrepasan en mucho a la importancia que se otorgó a la expresión visual. El espectador debía *leer* estas imágenes como si fueran jeroglíficos. Esas composiciones no pertenecen al arte misionero, sino que fueron ejecutadas para beneficio del clero o de los medios universitarios. Es una modalidad que en Europa estuvo limitada a la ilustración de libros.

El ciclo universitario de San Antonio Abad del Cuzco, estudiado por nosotros anteriormente, es un excelente ejemplo de un conjunto alegórico inventado en suelo americano. La evolución de esa iconografía posee etapas bien definidas. Primero, en la presentación de los protectores, *Santos Tomás de Aquino* y *Antonio Abad*, quienes están rodeados por atributos explicados con textos provenientes de los Salmos, las Epístolas, el Apocalipsis, el Eclesiastés, el libro de Isaías, la Summa y otras fuentes. Luego, la gran composición del *Huerto de San Antonio* (fig. 2) con su compleja argumentación a favor de la Universidad de los mestizos y en la cual la educación universitaria es representada como una jardinería espiritual. Aquí se conjugan conocimientos herméticos y teológicos, tomados de Horapollo, de la Biblia, de la *Iconología* de Ripa, los *Emblemas* de A. Alciates y las Epístolas entre otros. Y finalmente, en 1794, la universidad transformada en *Arbol de la Ciencia* (fig. 3), basada en la iconografía medieval del Arbol del Conocimiento, pero cuyo mensaje era conciliar teología con ciencias y anunciar ideas revolucionarias que se presentaban en ropaje bíblico.¹⁶

El género también sirvió para fines puramente catequísticos según lo ilustran los *Mandamientos* pintados por Miguel de Santiago (Museo de S. Francisco, Quito) en base a grabados flamencos. En esas composiciones se armoniza mandamientos con peticiones del Padre Nuestro, sacramentos, virtudes y las obras de misericordia opuestas al pecado correspondiente, y se explica cada significado con textos. Y Nuevamente semejante énfasis en la didáctica religiosa transmitida a través de obras de arte sólo se dió anteriormente en la Edad Media y ya no fue empleada en la Europa barroca sino en la ilustración de libros y en grabados piadosos.

5. Grupo III: Iconografía medieval diferente a la Europea

El grupo más importante y numeroso está conformado por aquellas iconografías de origen medieval que fueron desconocidas, salvo raras excepciones,

en el arte europeo del siglo XVII y que, en cambio, se emplearon sistemáticamente en América colonial. Cualquiera que examine el arte hispano-americano quedará sorprendido por el número de casos que cae en esta clasificación. El conjunto comprende cuatro categorías: 1. Temas escatológicos, 2. Concordancias tipológicas entre los Evangelios y el Antiguo Testamento, 3. Representaciones de la Trinidad y 4. Alegorías doctrinales.

La escatología está representada sobre todo por tres temas: el Apocalipsis, el Juicio Final y la Muerte en dos versiones: la del *Ars Moriendi* y la de la *Via Veritatis*. Las *Postrimerías* fueron una preocupación natural en el contexto de la religión cristiana. Desde el siglo VI hicieron su aparición en el arte de Bizancio y desde el VII en mosaicos de Roma (San Pablo extra muros) y de Ravena. El Apocalipsis tuvo un auge excepcional en la miniatura española en la versión de Beatus en el siglo X. Por otro lado, las profecías acerca del fin del mundo de Joaquín de Fiore y la descripción de Vincente de Beauvais, impulsaron la representación del *Juicio Final* en los pórticos de todas las grandes catedrales de Francia (Laon, Amiens, Chartres, Bordeaux).¹⁸ Cuando la peste arrasó Europa en 1347-50, trajo consigo una preocupación mórbida por la muerte (reflejada en temas como el *Triunfo de la muerte* de F. de Triana y las *Danzas de la Muerte*), la cual derivó en la prédica moral del arte del buen morir.¹⁹ América sufrió, como Europa antes, terribles epidemias que acabaron con vastos sectores de la población indígena, lo cual explica en parte el interés por esos temas. Pero la austeridad de algunos círculos monacales de los tiempos iniciales,²⁰ por un lado, así como los remordimientos ocasionado por el relajamiento moral en el siglo XVIII, fueron asimismo componentes significativos en la aparición del arte escatológico en claustros e iglesias.

6. Escatología: El Apocalipsis

El Apocalipsis es un tema que ha pasado casi desapercibido en América. En tiempos antiguos hizo su aparición en las pinturas de Juan Gerson en Tecamachalco (1562) y veinte años después en la capilla abierta de Actopan.²¹ Cuando todo hacía creer que esas imágenes habían desaparecido del arte americano al concluir la etapa misionera inicial, hemos identificado nuevos ejemplos de los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Arequipa. La serie del monasterio de Santa Rosa, aunque relacionada al estilo cuzqueño de Espinoza de los Monteros, como se aprecia en *La mujer con el*

dragón, (fig. 4) posee un acento personal que permite plantear su atribución a Juan Bautista Narria, quien trabajó en Arequipa en esa centuria.²² El conjunto de La Merced de la misma ciudad, en cambio, es muy posterior y pertenece al círculo de Marco Zapata (*Adoración del cordero*) (fig. 5). En ambos casos la fuente utilizada fue el libro de Luis Alcázar: *Vestigatio arcani sensus -in Apocalypsi* (Amberes 1614) ilustrado con 24 grabados de Juan Jáuregui (1566/83-1641) (fig. 6). Jáuregui fue célebre como pintor, poeta y tratadista y mereció comentarios elogiosos de Lope de Vega, Góngora y Cervantes.²³ En sus estampas rara vez siguió el ubicuo modelo de Durero.²⁴ En la mayoría de las escenas prefirió diseñar composiciones más claras, y sus serafines derivan de prototipos clásicos extraídos de las *Imagine delli Dei di gl'Antichi* de Vicenzo Cartari.²⁵

El libro de Alcázar tuvo difusión continental entre las órdenes regulares. Fue usado en el colegio de San Martín (de la Compañía de Jesús) en Tepotzotlán donde Juan Correa repitió, en sentido inverso, la *Mujer del Apocalipsis* (fig. 7).²⁶ En 1687-1690 sirvió de modelo a Salvador Ocampo para los relieves de la sillería del convento de San Agustín de México (Universidad).²⁷ Finalmente el tema escatológico estuvo relacionado al programa de decoración de la Catedral de México. En el coro hubo un gran lienzo de Juan Correa, de ca. 1698, que representaba la *Apertura del libro por el cordero*.²⁸ Esa obra, como muchas otras de los siglos XVII y XVIII conservadas en México (por Juan Correa, Cristóbal Villalpando, FA. Vallejo),²⁹ en el Perú (por Marco Zapata y círculo),³⁰ en Colombia (por Gregorio Vázquez)³¹ y Ecuador (por Miguel de Santiago, Bernardo Legarda y círculo),³² estuvieron asociadas a los temas marianos de la Inmaculada y de la Asunta.

Más erudito es el uso que hizo un graduado de la Universidad Javeriana de Santa Fe de Bogotá del tema del *Cordero místico* en una pintura conmemorativa de su tesis.³³

7. Escatología: El Juicio Final

El Juicio Final virtualmente dejó de representarse en la mayoría de los países europeos después de 1630. Entre los últimos ejemplos está el de Rubens (1615) para Neuburg y el de Herrera el Viejo (1628) para San Bernardo en Sevilla.³⁴ En cambio en América sucedió todo lo contrario. Las

representaciones del antiguo tema descrito en el siglo XII por Honorio de Autun en el *Elucidarium* (1120), encontraron nueva popularidad. El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala deseaba que, como en las catedrales francesas, "en cada iglesia haya un juicio pintado" donde se muestre "el cielo y el mundo y las penas del infierno".³⁵ La importancia que se dió al tema lo prueba el que a inicios del siglo XVII llegaran, probablemente por encargo para la Catedral de Lima donde hoy se encuentran, cuatro lienzos de grandes dimensiones con las escenas del *Juicio Final* (fig. 8) pintadas por Vicente Carducho,³⁶ que fue artista de la corte española.

Más importante es que los sistemas de composición de esas obras revelan también una virtual medievalización formal del arte americano. Después de Miguel Angel, el modo de concebir el Juicio dejó de ser el ordenado esquema de registros sobrepuestos derivado del arte romano imperial (fig.9) que fue antes, para convertirse en un torbellino concéntrico de figuras que giran en torno al Juez divino. En las versiones coloniales, en cambio, se vuelve hacia estructuras cada vez más ordenadas desplegadas en estratos horizontales hechas para ser leídas por partes como un texto narrativo. Arriba, Cristo con los Apóstoles, enseguida, la *psicostasia* con San Miguel y, finalmente, la resurrección y la separación de los elegidos de los condenados, estos últimos englutidos por el Leviatán para sufrir tormento en el Infierno. Ocasionalmente la última escena constituye un cuarto nivel. América se aproxima así inconscientemente a los sistemas de organización formal usados en las etapas tempranas de la iconografía del tema. y como sucedió a finales de la Edad Media, tiende a priorizar cada vez más la descripción de las penas infernales, según el programa propuesto por Felipe Guamán Poma a inicios del siglo XVII.

El Juicio Final así concebido tuvo una distribución continental y se siguió representando, tanto en las ciudades principales como en los pequeños pueblos campesinos, hasta comienzos del siglo XIX. En el área centroandina estuvo vinculado desde el inicio a la evangelización de la población indígena. Bernardo Bitti habría ejecutado un mural del *Juicio* (1584) para una cofradía de indios anexa a la iglesia de la Compañía del Cuzco.³⁷ Paulatinamente se percibe una migración de esas escenas de los centros urbanos a los pueblos del mundo campesino. Y es que el mensaje implícito en esos murales incluía, evidentemente, junto con el tema escatológico cristiano o milenarista, notas reivindicativas de contenido social que prometían

castigo para las autoridades políticas, judiciales y eclesiásticas del sistema virreinal que traicionaban la idoneidad de sus funciones, (fig. 10) alusiones políticas a acontecimientos de la época o inclusive indicios premonitorios de rebelión independentista. Miguel Correa en México, Gregorio Vázquez en Santa Fe de Bogotá, Bernardo Rodríguez y Francisco Albán en Quito, 38 Diego Quispe Tito, Juan Sinchi Roca y Tadeo Escalante en la región del Cuzco, J. López de los Ríos en La Paz³⁹ y mucho otros aplicaron su pincel y su imaginación a este tema.⁴⁰ Y mientras más se alejan las obras de los centros urbanos más evidente es su vuelta al esquema estratificado de la alta Edad Media, como en el caso del maestro anónimo que pintó el gran lienzo de la iglesia de Cabanaconde en el valle del Colca. (fig. 11)

8. Escatología: El Ars Moriendi

Menos frecuente pero igualmente asombrosa es la presencia del viejo tema del *Ars Moriendi* en América. Mientras que en Europa floreció en los libros de bloques xilográficos del siglo XV y algún ejemplar grabado del '600, apenas encontró eco entre los pintores. En cambio en iglesias americanas puede encontrarse ambas versiones: la *Muerte del pecador* y la *Muerte del justo*. Un lienzo anónimo tardío del Museo de Arte y de Historia de la Universidad de San Marcos de Lima, muestra en lo alto al Cristo justiciero y a San Miguel con la balanza en el ángulo opuesto donde se apresta a pesar el alma del pecador, mientras que una mujer con una mano convertida, extrañamente, en garra de felino llora a su lado.⁴¹ Otros ejemplos se conservan en la iglesia de Huaro, cerca del Cuzco, que fue decorada por Tadeo Escalante, en un mural y un lienzo en el ex-convento de Tepotzotlán (fig. 12) en México, en la iglesia de Caquiaviri, La Paz, Bolivia, y algunos otros del siglo XIX.⁴²

9. Escatología: Vía Veritatis

El mural pintado por Andrea Firenze alrededor de 1365 en la Capilla Española de Santa María Novella, que Millard Meiss llamó *Via Veritatis*, es una alegoría que narra la ascensión de los dominicos justos desde su iglesia en la tierra hasta la Iglesia celeste. El camino de rectitud tiene un antecedente clásico en *Hércules en la Encrucijada*. No obstante este tema floreció en las artes plásticas sólo a partir del Renacimiento y es el modelo usado desde entonces en Europa.⁴³ No fue empleado en América donde, en

cambio, se mantuvo el concepto medieval de la ruta dificultosa de la salvación y su oposición a la vida holgada de quienes pierden su alma. A inicios del siglo XVII figuró en un mural de Luis Riaño (Andahuaylillas, Cuzco), basado en una estampa de Flandes, que opone el lujo pecaminoso a la virtud. Y luego, al final del virreinato, asociado al tema *del Arbol de la vida* a punto de ser talado por la Muerte, como la representó Tadeo Escalante según el grabado de H. van Balen burilado por J. Wierix. En esta última versión, quienes disipan su vida gozan un banquete en la cima de un árbol frondoso, mientras que Cristo toca una campanada de advertencia y la Virgen implora perdón para los que van a morir.⁴⁴ Una variante inédita integra el árbol de la vida con el camino recorrido por el difunto en dirección hacia su juicio conducido por la Muerte que lleva simbólicamente en la mano un árbol arrancado desde la raíz. (fig.13).

10. La Trinidad

La abundancia de imágenes de la *Trinidad* en América ha sido observada anteriormente.⁴⁵ Es necesario, sin embargo, ver ese fenómeno en el contexto más amplio de la lucha por la cristianización de las culturas nativas. El tema aislado aparece en la escuela cuzqueña en la forma "horizontal" de tres personas iguales sentadas en otros tantos tronos (Museo de Arte, Lima, Monasterio de Santa Teresa, Arequipa, fig. 14) o en escultura en Nueva España. Más rara es una representación "vertical", desconocida en Europa, en la cual el rostro de Cristo es repetido tres veces sobre el paño de la Verónica (fig. 15).⁴⁷ La versión *trifacial* de origen románico donde un rostro monstruoso reúne tres bocas, tres narices y cuatro ojos, y cuyo significado simbólico es recalcado por el texto inscrito en el triángulo que sujeta la figura, se encuentra con cierta frecuencia en el Virreinato del Perú (pintura cuzqueña, Gregorio Vázquez en el Museo de Arte Colonial, Bogotá) (fig. 16), pero no así en México. Esta última imagen llegó con los *Libros de horas*, como el editado por Thielman Keiver en París en 1517-26 (fig. 17).⁴⁸

Más común aún es la asociación de la Trinidad con la Coronación y la Asunción de la Virgen de las cuales hay infinidad de versiones en ambas modalidades: como tres figuras iguales o como las personas diferenciadas del misterio: Padre, Hijo y paloma del Espíritu Santo. En América del Sur su popularidad empezó desde los inicios, con Bernardo Bitti. La primera

obra de grandes dimensiones de este pintor italiano en San Pedro de Lima (sacristía) ejecutada al poco tiempo de su arribo a la ciudad (1575), representa la *Asunción y Coronación* de María. Otras del mismo tema salieron de su pincel en las ciudades andinas donde trabajó: Cuzco, Juli.⁴⁹ Desde entonces la iconografía no perdió popularidad, y a finales del siglo XVII también fue incorporada a las imágenes de la Inmaculada.⁵⁰ Artistas tan disímiles como Antonio Sinchi Roca en el Cuzco y Francisco Martínez en Lima se ocuparon de ella.⁵¹ En cambio en México, por razones de política de evangelización, no figuró en el arte conventual de las décadas iniciales del virreinato y recién se generalizó a partir de la segunda mitad del siglo XVII.⁵²

Los ejemplos iniciales en ambas regiones del Nuevo Mundo, aunque con un siglo de diferencia, usaron la distinción renacentista de las tres personas: Padre anciano, Hijo joven y Paloma. Así ya lo ilustró Felipe Guamán Poma (fig. 18) y se siguió usando en la ciudad "metropolitana" de Lima todavía en 1792, como lo muestra la obra de José Bermejo. Progresivamente, y en lugares más periféricos como en el valle del Colca (iglesia de Lari), se fue acentuando, sin embargo, el uso de las tres figuras idénticas, iconografía que dominó la escena a mediados del setecientos en todas las latitudes.

Todavía cabe recordar aquí el motivo de la llamada *Doble Trinidad*, popularizado a finales de la Edad Media y en las primeras xilografías. Es verdad que la Sagrada Familia sobre la cual planean la Paloma del Espíritu Santo y el Padre Eterno también fue un tema tratado, sobre todo en el grabado, por P. Rubens y su escuela como parte de la contra-ofensiva religiosa del siglo XVII de donde se difundió en América, pero en la pintura europea nunca alcanzó el uso generalizado que tuvo en el Nuevo Mundo⁵³ sino que mantuvo su carácter de imaginería piadosa relacionada a la estampa y al libro ilustrado. Desde Luis Juárez en México hasta pintores como Marco Zapata en el sur andino, este tema fue uno de los preferidos de la religiosidad popular.

El punto importante a señalar aquí es el alejamiento de la iglesia americana de las disposiciones adoptadas por el Vaticano. El dogma de la Trinidad, aprobado en el Concilio de Nicea (325), contradujo el monoteísmo del Antiguo Testamento y causó serios problemas a la iglesia de Roma. El

último de éstos fue la crítica de los protestantes. En realidad la figura monstruosa fue combatida desde antiguo. El teólogo Jan Gerson la atacó en el siglo XIV. La prohibió el concilio tridentino y con más severidad fue condenada por bulas de Urbano VIII en 1628, quien mandó quemar las imágenes, y otra vez en 1745 por Benito XIV. No obstante, dando muestras de extraña independencia religiosa y poco sentido humanista por la figura divina, América persistió en su uso al lado de las representaciones de la Trinidad en forma tres personas iguales y de la versión complementada con la paloma del Espíritu Santo. Es evidente que el impulso provino, como en tantos otros tantos casos de iconografías *sui generis* empleadas en suelo americano, del empeño por la evangelización. ¿Cuál fue el papel de la Trinidad en esa lucha? ¿Enseñar la doctrina cristiana? ¿Competir con los dioses *paganos* del tiempo atmosférico? ¿Evitar la confusión que podía sugerir la presencia del Espíritu Santo en la forma tradicional de representar el tema, comparable a las aves de la idolatría en el mundo andino? ¿Incorporar aquellas nociones del mundo nativo al seno del culto? Sólo el hallazgo de documentos que otorguen informaciones más precisas sobre casos puntuales - que con el tiempo seguramente aparecerán - permitirán aclarar estas dudas.

11. La Cruz florida y el Arbol genealógico

Un tema derivado de las descripciones del *Lignum Vitae* de San Buenaventura es el del instrumento de la crucifixión convertido en árbol viviente por efecto del poder milagroso de la sangre de Cristo. Es una iconografía que se encuentra en portadas eclesiásticas de los siglos XIII y XIV y que con diversas variantes muestra a la cruz como un árbol de cuyas ramas brotan hojas y flores.⁵⁴ La imagen pasó a los grabados xilográficos y fue incorporada a pasionarios y santorales como el *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega, que fue el libro religioso ilustrado más popular en España durante el siglo XVI donde circuló al menos desde 1521.⁵⁵

El frontispicio del *Flos Sanctorum* muestra a Cristo crucificado sobre un árbol florido rodeado por los bustos de santos y santas que emergen de los capullos (fig. 19). El modelo de composición tabular o tipo árbol genealógico empleado en esa imagen deriva de los gráficos sinópticos utilizados para la enseñanza en las universidades medievales cuya invención se atribuye a Pierre le Poitevin, rector de la Universidad de París en el siglo XII.⁵⁶

Es una forma didáctica de representación que aparece en los murales tempranos de los conventos mexicanos: porterías de Zinacantepec y de Metztitlán⁵⁷, claustro de Tlalmanalco. La misma modalidad de composición aplicada a la *Crucifixión* fue utilizada en la región andina por artistas anónimos. Un ejemplar tardío de Cajamarca se encuentra firmado por "Paredes" en el año 1799 (fig. 20). Lo notable en esta última pintura es el nivel de *medioevalización* de la anatomía del Cristo que coincide plenamente con el origen arcaico del prototipo.

El cuerpo del Crucificado ha sido sujeto en esa pintura a un ejercicio consciente de deshumanización que recuerda al tratamiento que se otorgó a la figura humana en los relieves románicos. Espirales, círculos, dislocación, pliegues paralelos sirven para destruir todo lo contingente del personaje divino y a la vez para acentuar el drama de la muerte eucarística que es llevado así a un nivel de abstracción equiparable, por el recurso a la geometría, al que fue utilizado en esculturas como las de la catedral de Vézelay.⁵⁸ No puede menos que reconocerse ante esa correspondencia entre el tratamiento formal otorgado y el prototipo, que la selección del modelo correspondió a una afinidad más honda entre la sociedad colonial y la Edad Media. Es por eso que artistas americanos como Paredes terminaron por recorrer el camino de la historia del arte en sentido inverso. Partiendo de un grabado de inicios del siglo XVI que estuvo basado en antiguas tradiciones góticas, reversionan espontáneamente a los orígenes remotos de esas formas y hacen emerger de ellas soluciones que recuerdan el arte románico sin haberlo nunca conocido.⁵⁹

Otra zona de aplicación del árbol como esquema sinóptico fue la genealogía de las órdenes religiosas. Su distribución fue continental. Lienzos de dimensión mural con ese tema se encuentran sobre todo en los conventos franciscanos donde figura la sucesión cronológica de los fundadores, santos e individuos destacados que integraron la congregación. Son, por ejemplo, los casos de San Francisco de Lima, del lienzo de Espinoza de los Monteros (1655) en el Cuzco, del que decora el Convento franciscano de Arequipa y el de Cristóbal de Talavera en Puebla, México. Mateo Pérez de Alesio pintó en Lima (ca.1600) el equivalente dominico de esa iconografía que también se halla representada en la ysería de "los Guzmanes" (1657), tan parecida al Arbol de Jessé, en el sotocoro de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca.⁶⁰

Mucho más rara fue propiamente la representación *del Arbol de Jessé* en América. Imagen preferida de las fachadas de las grandes catedrales francesas del siglo XIII, sólo hay dos ejemplos conocidos en el Nuevo Mundo. Un lienzo de la primera mitad del siglo XVII en forma de banda del monasterio de Santa Catalina de Arequipa (fig. 21) en el cual Jessé está sentado dando inicio a un tronco sinuoso sobre el cual están encaramados David, Salomón y los demás reyes de Judá ascendientes de Cristo, y el mural (1539) perdido de la capilla abierta de Tlaxcala.⁶¹

12. Concordancia: Los Profetas

Como en una vuelta al tiempo de las catedrales, ciertas concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento fueron empleadas con predilección durante el Virreinato cuando ya no se daban en Europa. La coincidencia de los números simbólicos (12,4,3) reafirmaba, según el pensamiento hermético, la certeza de un conocimiento inspirado. Los doce Profetas mayores asociados o no a los Apóstoles fueron, por eso, un tema preferido. A veces ocuparon lugares inesperados, como el altar mayor pintado por Diego Aguilera en 1669 para el Convento de Santa Catalina en Lima, donde figuraron los doce *Apóstoles*, relacionados a los doce *Profetas* y cuatro *Patriarcas*. O como la célebre secuencia de esculturas de Aleijadinho en la escalinata de Congonhas do Campo. Otras veces se ubicaron, según la tradición medieval interpretada por el Abad Suger, en las columnas del templo como sucede con los dieciséis *Profetas* atribuidos a Nicolás de Goríbar de la Compañía de Quito.⁶²

Su abundancia es notable en el Virreinato del Perú, donde se encuentra Profetas en conventos e iglesias de todas las ciudades: en Lima (Convento de los Descalzos, iglesia de San Pedro, colecciones privadas), en el Cuzco (Catedral), en Arequipa (Monasterios de Santa Teresa y de Santa Rosa, fig. 22), en Trujillo (Monasterio del Carmen). A diferencia de los de Quito, están representados de medio cuerpo y derivan de modelos italianos. La excepción es una serie de la primera mitad del siglo XVIII del destruido convento franciscano de Chiclayo que repite con menor soltura los mismos grabados de *Profetas* (fig. 23) de cuerpo entero usados por el pseudo-Goríbar.⁶³

13. Alegoría: La Navicella

Una imagen alegórica de tanta antigüedad como la navicella no podía faltar en el Nuevo Mundo. El tema se remonta al arte de las catacumbas. San Agustín en la *Ciudad de Dios* comparó el Arca de Noé al Crucifijo, mientras que el arte tipológico asoció la nave providencial del Diluvio a la Iglesia. Pero la imagen que conquistó al arte gótico fue la barca vinculada al milagro de Cristo caminando sobre las aguas (Mateo, 14:22) que Giotto representó en la portada de San Pedro como símbolo de la Iglesia que surca las tempestades.⁶⁴ En el siglo XVII, bajo inspiración del espíritu combativo de la Contra-Reforma, la *navicella* se convirtió en un agresivo galeón armado en grabados como el de Thomassini (1602). Nuevamente, en los países católicos del Viejo Mundo éste fue un tema circunscrito a libros y estampas religiosas; no figuró sino excepcionalmente en los muros de templos o conventos. En cambio en las colonias americanas ocupa lugares prominentes, como en el relieve de 1687 de la fachada de la Catedral de México (fig. 24), en el gran lienzo de Melchor Pérez Holguín (1707) de la iglesia de San Lorenzo, Potosí, el anónimo alto-peruano del siglo XVIII de colección privada en Lima o el del Museo de Tepotzotlán del mismo siglo todos los cuales siguen con pocas variantes la idea de la Iglesia combativa expresada en el grabado citado.

A diferencia de los ejemplos mencionados arriba el tema también asumió nuevos significados místicos en América. Es el caso de la *Nave de la paciencia* (Monasterio de Santa Teresa, Arequipa) (fig. 25), modelo de vida monástica para conventos de clausura cuya figura central es la Virgen Dolorosa sentada al pie de Cristo crucificado sobre el mástil de una embarcación que es conducida por Job al timón y, en la proa, por Tobías el Viejo -símbolo de paciencia igual que Job- con el ancla de la Esperanza en la mano.⁶⁵

14. Reflexión final

El catálogo de ejemplos que hemos examinado confirma que América tuvo una selección de temas artísticos diferente a los de Europa en los siglos *barrocos*. Toda selección es una opción y por consiguiente una afirmación de individualidad. Las variables iconográficas son reflejos del pensamiento, indicios de una cosmovisión y corresponden a circunstancias sociales

específicas. La reiterada semejanza con el medioevo no puede ser interpretada, pues, como una ilusión histórica o un producto del azar.

Es necesario asumir que el hallazgo de tantos casos diferenciales obedece a alguna lógica. Eso no implica que Latinoamérica viviera una real continuación de la Edad Media durante el Virreinato. Sin embargo es inevitable reconocer una afinidad en diversos aspectos de su cultura con esa época, a diferencia del uso ocasional de temas góticos que se encuentra en el barroco europeo. En efecto, los rasgos distintivos que separan a América de Europa aquí señalados son fundamentales para entender correctamente el arte del Nuevo Mundo y han sido vanamente negados por algunos historiadores del arte del hemisferio nórdico desde la década de los años cincuenta. Para ellos las distinciones son tan sólo cuantitativas. Otra cosa sería quebrar el esquema tradicional de clasificación según el cual América ocupa el casillero "sub-clase *provinciana*" de algún enclave artístico metropolitano, sea éste España, Flandes, Portugal, el Barroco o el Manierismo.⁶⁶ No es que deseemos negar la dependencia colonial del continente americano. Sino todo lo contrario, asumir plenamente las consecuencias de esa situación. Reconocer las circunstancias sociales *sui-generis* que se dieron acá a raíz del colonialismo sobre-impuesto a las antiguas culturas nativas. Pero también reconocer la libertad que tuvieron los artistas para responder creativamente a ese entorno social y cultural propio, como lo ilustran muchos ejemplos de respuestas inventivas en la iconografía y en lo formal.⁶⁷

Una confirmación adicional de esa tendencia la otorgará el urbanismo. No mencionemos el ejemplo harto conocido de los asentamientos en Bahía. Recordemos, más bien, el caso del monasterio de Santa Catalina en Arequipa, estudiado por Antonio Bonet Correa.⁶⁸ Dejadas a su libre albedrío y sin estar ligadas por las ordenanzas reales, las monjas carmelitas construyeron entre 1664 y 1752, en pleno siglo barroco, lo que hoy vemos: "una pequeña ciudad en miniatura" "de tipo irregular, con plazuelas triangulares, calles y callejones tortuosos y acodados", en las palabras del autor citado. Vale decir, un pequeño burgo gótico construido como una tela de araña alrededor del templo, y que contrasta con el trazado ortogonal de Arequipa, en el cual se encuentra encastrada esta reliquia de otra época.⁶⁹ Si es válido para este caso el dicho de Alberti de que la ciudad refleja a la casa (o en este caso al monasterio) y ésta a la ciudad, entonces Santa Catalina

es un reflejo del sentido urbano que espontáneamente se habría aplicado en América si no mediaran las Leyes de Indias: un urbanismo medieval. Una forma anacrónica en términos europeos y que no habría surgido en el Viejo Mundo en época tan tardía.

Sin duda que se podrá argüir ejemplos contrarios. Precisamente porque el arte -y la sociedad- americanas eran esencialmente, heterogéneos en su configuración. Constituyeron un terreno cultural aluvional con un tejido estructural dispar donde las diversas regiones respondieron de modo diferente. Desde el inicio, el sistema de dominación colonial empleado por el gobierno virreinal estableció una dinámica contradictoria, básicamente bivalente: la sociedad americana era mantenida aislada y en su interior se instalaron sistemas arcaicos de control y de explotación semi-feudales. En cambio en lo referente a ciertas relaciones con el exterior, y sobre todo en la ideología religiosa, la metrópolis usaba una metodología acorde con la práctica de sus días.⁷⁰ Es así que enviaba las más *modernas* estampas religiosas para alimentar el arte y la fe. Pero por otro lado impedía la difusión en el Virreinato de los conocimientos históricos, científicos y filosóficos que hubieran permitido entender el código de representación usado en esas estampas, sin percibir que en Europa ambos aspectos estaban estrechamente ligados. De ese modo frustraba inconscientemente su propósito de dominación y abonaba el terreno para el distanciamiento cultural que habría de desembocar en una ruptura consumada finalmente en la independencia política.

Las estampas usadas por millares en el Nuevo Mundo no eran, pues, como creyeron algunos historiadores, meros instrumentos de coacción o de difusión ciega para diseminar modelos entre artistas neófitos o ignorantes. El grabado fue para el hombre *moderno* de finales del siglo XVI una "nueva técnica de comunicación cultural"; no era visto, como hoy día, como una "sub-especie de la copia o de la réplica", como bien escribió Carlo Argan.⁷¹ Todo lo contrario, se reconocía que era posible traducir o transmitir en otra técnica (la de la hoja impresa) el valor total de una obra de arte. Su utilidad como instrumento de comunicación integral fue reforzado por la noción vigente en el siglo XVII de que las artes plásticas eran y debían ser *legibles*. *Ut pictura poesis* ya no implicaba, como en el renacimiento, una afinidad en lo estético entre las diversas artes, sino una convicción literal de que, como la poesía, la pintura también se debía *leer*. La Contra-Reforma

convirtió por eso a la estampa en una herramienta esencial de sus aspiraciones sociales de difundir en el pueblo una religión culta, sentida y anclada en los ideales de sus días. Para un artista como Annibale Carracci, copiar las obras de Correggio era un modo de "far con lui un pane, che ogni un ne possa mangiare".⁷² No era otro el deseo de quienes enviaban al mundo trasatlántico estampas de Rubens o Martín de Vos por millares y de quienes allá las usaban para encomendar pinturas de grandes dimensiones aplicadas a la decoración de templos, conventos y mansiones.

Desprovistos, sin embargo, de los instrumentos intelectuales que hicieran factible la legibilidad propuesta en el modelo ideal del pensamiento *barroco*, los artistas y los hombres americanos debieron re-construir un imaginario nuevo con los fragmentos dispersos que pudieron recuperar del mensaje europeo. Las incomprensiones que surgieron de esas lecturas erradas, de esos desencuentros culturales, son, pues, los mejores instrumentos de análisis disponibles para los historiadores del arte para entender la mentalidad, los ideales estéticos y la cosmovisión de las sociedades del Nuevo Mundo. Como lo son también, inversamente, las creaciones artísticas genuinas a menudo ignoradas por los estudiosos, quienes cegados por el brillo efímero de obras documentadas que satisfacen su apetito de archiveros, no perciben la calidad de las otras.

Grupos de élite en algunas capitales pudieron compartir tal vez el pensamiento europeo de su época. Pero el grueso de la población tuvo otra percepción, cada vez más evidente mientras más se aproxima uno a la periferia, al *hinterland* rural. La evolución iconográfica de temas examinados, como el Juicio Final, da una buena idea de la peculiaridad de la concepción del mundo americano y de su modo de intuir la realidad. Es un sistema espacial que está mucho más cercano a la "visión sucesiva" del gótico que a la unidad de tiempo y lugar de la perspectiva centralizada del renacimiento, tal como las describió Dagobert Frey.⁷³ El hombre no es el centro del universo acá, aunque su alma sea el centro aparente del drama de la Salvación. Y tampoco existe para él ese cosmos artificial formalizado por Alberti y constituido por una caja ortogonal con líneas de fuga dirigidas a un horizonte ficticio.⁷⁴

En los casos extremos, el espacio, como en la Edad Media, existe y se extiende en la medida en que recibe un contenido y que es poblado por el

tiempo. No posee realidad geométrica propia. De allí deriva la aprensión espacial, el "horror vacui" de tales formas artísticas. Tiempo y espacio están ligados, son dependientes el uno del otro y se asocian por el movimiento que imparte la narración. Ese desplazamiento mental constituye el nexo que los une y es la fuente que da vida al ámbito físico representado.

El hombre americano vivió, pues, otro tiempo histórico que el que reinaba en Europa en el tiempo de Bruno, Galileo, Newton y Descartes.¹⁵ Sus artistas, enfrentados por imposición colonial a modelos que no correspondían a su realidad, debieron asumir la búsqueda de un lenguaje que tuviera una correlación con sus necesidades interiores y sociales a partir de un vocabulario inadecuado y a veces incomprensible. Por eso acumularon, unas sobre otras, aquellas modalidades que sirvieron a sus propósitos de expresión y se aferraron a ellas a través de los siglos, reiterándolas o combinándolas contra toda lógica formal y contradiciendo la gramática de los estilos europeos.

No se debe asumir tampoco que hubo una uniformidad en el tejido cultural americano a nivel continental, como ya lo hemos mencionado. El comportamiento artístico de Nueva España no es el mismo que el de la región andina y dentro de ésta a su vez pueden distinguirse modalidades que diferencian a los principales centros creativos (Santa Fe de Bogotá, Quito, Lima, Cuzco) según acentos formales localizados bien conocidos. La distancia cultural entre América y la Metrópolis está sujeta a variables que no se definen sólo por la distancia geográfica. Determinan esas diferencias la composición étnica y social de las poblaciones, el comportamiento del sistema político, su relación con las actividades productivas de la zona y sobre todo las formas culturales de los grupos que conformaron los estratos mayoritarios de la sociedad. El lenguaje formal de las diversas escuelas de pintura, su modo de concebir el espacio y de expresarse sobre el plano del soporte pictórico reflejan esas variables. Los dos polos extremos en esta apreciación son la capital del virreinato de México, como la ciudad más afín al ámbito cultural hispano, y por otro lado el Cuzco y el sur andino, como el foco periférico más divergente. En todas ellas, sin embargo, coexiste de algún modo la distancia que separa al mundo colonial de la metrópolis que termina por manifestarse en las formas de *medievalización* aquí señaladas, aun cuando, como en el caso mexicano, puedan demorar cerca de dos siglos en emerger.

Falta conocer mucho del pensamiento filosófico, teológico, literario y de los modos cognoscitivos de la sociedad colonial americana para llegar a conclusiones definitivas o a análisis iconológicos más integrales. Algunos esfuerzos se han hecho para aproximarse al pensamiento nativo colonial de autores como el crítico dibujante Felipe Guamán Poma en la región andina central. En cambio recién se está dando inicio a estudios más específicos de tales temas en el área de la teología y de la religión.⁷⁶ Por eso sólo es posible por ahora establecer las primeras líneas de hipótesis. Haber detectado los síntomas de una afinidad con el medioevo en el arte americano como se ha hecho aquí, es una constatación que será útil sin duda para la interpretación semiótica, formal y estética de sus artes plásticas. Y es un concepto que podrá convertirse, en un instrumento de trabajo valioso para comprender mejor las relaciones internas de la sociedad colonial, particularmente en lo que se refiere a la interacción entre los patrocinadores, los espectadores y los actores de la actividad cultural.

Barranco, junio 1993.

Notas

1. Tomás a Kempis (1380-1471) desarrolló una religiosidad humilde característica del "otoño" medieval. Ver J. Huizinga, "El otoño de la Edad Media". **Revista de Occidente** (Madrid, 1961):312; J. Chantelou, **Journal du voyage du Cavalier Bernin en France** (Paris, 1885), día 23.8.1665; R Wittkower, **Art and Architecture in Italy 1600 to 1750**, Pelican History of Art (Harmondsworth, 1965): 91,349, Nº 9.
2. E. Mâle, *L' Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, (París: Librairie Armand Colin, 1951): caps. II-V, VIII y IX.
3. Ver también S. Sebastián: "Significación del barroco hispano-americano", en **Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano** (Roma, 1980): vol. I, p. 409.
4. P. Portoghesi, "Il contributo americano allo sviluppo dell' architettura barocca", en **Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano** (Roma, 1980): vol. I, p. 282. M. Fagiolo, "L'Architettura del seicento", en **Enciclopedia Universale dell' Arte** (Roma 1978) (Separata).
5. E. Palm, "Comentario" a A. Bonet Correa: "La fiesta barroca como práctica del poder", en **El arte efímero en el mundo hispánico** (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983): 78-81.
6. Sobre el uso de la Poética y la Retórica de Aristoteles como instrumento de persuasión ver: C. Argan, "La **rettorica** e l'arte barocca" (1955), en **Studi e note, dal Bramante al Canova** (Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970): 167-176; J. Bialostocki, "El barroco, estilo, época y actitud.", **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas Nº 4** (Caracas, 1966); R Wittkower: Op. cit., p. 92; G. Gasparini, "El barroco como forma artística de la retórica", **Armitano Arte Nº 3** (abril, 1983): 22-33; M Fagiolo, **Op.cit.**, 1978, p. 385.
7. Los conceptos formales utilizados en el lenguaje barroco, como la curva elíptica el ritmo, el movimiento y el espacio infinito derivan de los trabajos científicos de Galileo Leibniz y Newton cuyas investigaciones desarrollaron las nociones de línea curva, de la materia como poseedora de fuerza propia por el valor de su masa e ideas nuevas como el de la unidad en la multiplicidad. M. Fagiolo: **Op.cit.**, pp. 385, 386.
8. Se han referido al tema, entre otros: G. Kubler, "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas.", **Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas Nº 4** (Caracas, 1966): 52; P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (Nueva York: Dover Publications, 1967): vol. I, cap. 2; M. Picón Salas "El medievalismo en la pintura colonial", *Sur Año 1*, Nº 3 (Buenos Aires, 1931): 162-166; M.S. Soria, **Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions** (Harmondsworth, 1959): 324; F. Stastny, "The Cusco School of Painting, a Gothic Revival", **The Connoisseur Nº 759** (Londres, 1975): 20-27. Un autor como Francisco de la Maza transfiere esa afinidad al siglo XX. Después de visitar El Escorial escribió: "Me quedé frío como... en San Pedro de Roma, (...) nuestra receptividad... va más de acuerdo con el Gótico... que con el Renacimiento." Ver G. Gasparini: **Op.cit.** 1983, p. 27.
9. Para la literatura ver M. Picón-Salas, **De la Conquista a la Independencia** (México: Fondo de Cultura Económica, 1965): 120; y en general: A. Uslar Pietri, "Lo específico del hombre latinoamericano", **Armitano Nº 3** (Caracas, 1983): 89 ss.
10. Así lo interpretó S. Sebastián, **Op. cit**, 1980, p. 409.
11. R Pizano, **Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos**. (2da. edic.) (Bogotá Editorial Siglo Dieciséis, 1985): Cat. Nº 1 al 8, pp.153.155, 308; E. Mâle: **Op. cit.**, 1951 p. 336.

12. Aunque las pinturas fueran ejecutadas originalmente para otro lugar, como se ha sugerido, su uso en 1755 en la decoración de la iglesia de Cayara no puede interpretarse como accidental. Bartolomé Arzáns de Orsúa, conocido autor de la **Historia de la Villa Imperial de Potosí** (Providence, 1965), figura como "Don Pedro de España" en la inscripción de los lienzos. Ver R Vallín, "El maestro Isidro de Vargas Machuca en Potosí", **Arte y Arqueología** N° 8-9 (La Paz, 1982-83): 133-135.

13. El **David decapitando a Goliat** (Cuzco, 1740-60), pertenece a una serie apaisada a diferencia de la de Cayara que es vertical. Para la genealogía de Cristo derivada de Jessé y David, ver aquí nota 61.

14. J. Mesa y T. Gisbert, **Historia de la pintura cuzqueña** (Lima: Fundación Augusto

N. Wiese, 1982): vol. 1, p. 170, vol. II, figs. 217, 218.

15. En la iglesia de Maras, Cuzco, también hay pinturas atribuidas a A. Sinchi Roca que representan temas del Antiguo Testamento: el Casto José, Esther, Judith, David. J. Mesa y T. Gisbert, **Op.cit.** 1982, vol. 1, p. 170.

16. F. Stastny, "La universidad como claustro, jardín y árbol del conocimiento", *Antropológica* NQ 2 (1984): 105-167, Lima: Pontificia Universidad Católica. Apareció originalmente como: Idem., "The University as Cloister, Garden and Tree of Knowledge. An Iconographie Invention in the University of Cuzco", *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 46 (Londres, 1983): 94-132.

17. P. J.M. Vargas, **El arte ecuatoriano** (Quito: Edit. Santo Domingo), 1964): 102; S.

Sebastián, **Contrarreforma y barroco** (Madrid: Alianza Editorial, 1981): 147.

18. Las imágenes del Juicio se basaron en las descripciones del **Elucidarium** (ca. 1120) de Honorio de Autun y de los *Speculum* de Vincente de Beauvais, confirmadas a finales del siglo XIII por Tomás de Aquino y Jacobo de Voragine. Ver referencias en E. Mâle, **The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century** (Nueva York: Harper & Row Publishers, 1958): 366; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (París: Presses Universitaires de France, 1955): vol. II-2, pp. 737 ss; J. Hall, **Dictionary of Subjects and Symbols in Art** (Londres: John Murray Publishers, 1986): 186.

19. Acerca del clima intelectual como consecuencia de la peste en Europa y el Triunfo de la muerte ver: M. Meiss, *Painting in Florence and Siena, After the Black Death* (Nueva York: Harper & Row Publishers, 1964): cap. III.

20. El Convento de Santa Rosa de Arequipa de monjas dominicas carmelitas descalzas, mantenía reglas sumamente estrictas todavía en el siglo XIX. Se saludaban con las palabras: «Hermana, tenemos que morir». Ver F. Tristán, **Peregrinaciones de una paria** (Lima: Moncloa Campodónico Editores, 1971): 376,377.

21. Ver X. Moyssen, "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* N° 33 (México: UNAM, 1963): 23-39; E.I. Estrada de Gerlero, "Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI", *Traza y Baza* N° 7 (1979): 71-88; S. Sebastián, J. Mesa y T. Gisbert, **Arte Iberoamericano vol. II** (Madrid: Espasa Calpe, 1985): 185.

22. Entre 1628 y 1630 trabajó como pintor y dorador para el Convento de la Merced. R Vargas Ugarte, **Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional** (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968): 289.

23. Sus obras de pintura lamentablemente se han perdido, incluyendo el hipotético retrato de M. de Cervantes que habría ejecutado. El célebre autor lo mencionó en el Prólogo a las *Novelas Ejemplares*. Fue también citado por los tratadistas F. Pacheco, V. Carducho (**Diálogos**, 1633) A. Palomino (**Museo Pictórico**, 1715-24) y el biógrafo Cean Bermúdez (1800, II).

24. Se nota la presencia de A. Durer en **La Mujer de Apocalipsis y en San Juan comiendo el libro**.

25. La primera edición del libro de Cartari apareció en Venecia en 1556. En 1571 se publicó en Venecia con ilustraciones grabadas. La versión utilizada por Jáuregui, sin embargo, es la que apareció en Pádua en 1615 grabada por Filippo Feroverde. La fecha posterior a la del pie de imprenta de la obra de Alcázar (1614) deberá explicarse o por que Jáuregui tuvo ocasión de conocer las estampas antes de su publicación en forma de libro o por el hecho de que una de las dos obras apareciera con fecha que no correspondía a la realidad. .

26. E. Vargas Lugo, Juan Correa, su vida y su obra vol. II (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985): 121. La inversión del sentido de la composición se debe al uso de una copia del grabado de Jáuregui; las variantes son del artista.

27. Ya citada por D. Angulo y M. Dorta, **Historia del arte hispanoamericano** vol. II (Barcelona: Salvat Editores S.A., 1945-1956): 288, fig. 249. En la misma serie Ocampo también utilizó el grabado del Sueño de Jacob. Ver M. Toussaint, **Colonial Art in Mexico** (Austin: University of Texas Press, 1967): 218, fig. 210.

28. E. Vargas Lugo, **Op. cit.** 1985, vol. II, p. 210. Pintura que estuvo en el Coro de la Catedral de México y fue destruida en el incendio de 1967.

29. Pertenecen a ese grupo La Mujer del Apocalipsis asociada a la Asunta, obra atribuida a J. Correa o a C. Villalpando quienes participaron en la decoración de la Sacristía de la Catedral. Ver G. Tovar de Teresa, **México barroco** (México: SAHOP, 1981): 307; M. Toussaint, **Op. cit.** 1967, p. 236. De Francisco A. Vallejo (nac. ca. 1700) sería el lienzo del mismo tema en la iglesia de La Enseñanza, México D.F. Ver: M. Toussaint, **Op. cit.** 1967, p. 338; G. Tovar de Teresa, **Op. cit.** 1981, p. 285. Y de C. Villalpando existen dos versiones de la Inmaculada como Mujer del Apocalipsis, una en la Sacristía de la Catedral de México D.F. y otra en el Museo Guadalupe, Zacateca. Ver M. Toussaint, **Op. cit.** 1967, p. 238; G. Tovar de Teresa, **Op. cit.** 1981, p. 308.

30. Del círculo de Zapata es la **Adoración del Cordero místico con el Rey David, la Magdalena y San Pedro** de la Catedral del Cuzco. Cf. J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.** 1982, II, fig. 311.

31. **La Inmaculada como Mujer del Apocalipsis con el Niño en brazos** (1683) de Gregorio Vázquez en colección privada de Bogotá. Cf. R. Pizano, **Op. cit.** 1985, p. 74.

32. Ver la **Virgen Inmaculada alada** de M. de Santiago, Museo del Banco Central del Ecuador, y su antecedente (sin alas) en la Virgen pisando a la serpiente (1657) en el Convento de San Agustín de Quito. Cf. J.M. Vargas, **Miguel de Santiago, su vida, su obra** (Quito: Edit. Santo Domingo, 1970): 47 ss.; **Magna Mater, el sincretismo hispano-americano en algunas imágenes Marianas** (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1993): 42. En torno a las esculturas de la llamada **Virgen de Quito** o del **Quinto sello**, ver P. Kelemen, **Op. cit.**, 1967, pp. 138 ss.; M. Gallegos de Donoso, "Análisis simbólico e iconográfico de la Virgen de Quito", en Simposio El sincretismo en el arte colonial hispanoamericano (Caracas: Museo de Bellas Artes, mayo 1993).

33. Obra conservada en el Palacio Arzobispal de Popayán. Sólo en Nueva Granada se usaron tales pinturas para conmemorar las graduaciones universitarias, en las cuales se ilustra gráficamente y resume en latín temas de tesis de teología. Los ejemplos conocidos fueron ejecutados en el siglo XVIII. Cf. **Catálogo del Museo de Arte Religioso** (Popayán): 11; F. Gil Tovar, "El arte final del Virreinato", en **Historia del arte colombiano** vol. 5 (Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1977): 147.

34. En España se encuentra casos aislados hasta inicios del siglo XVIII como los de Antonio Arias (+ 1684) en Col. Privada, Madrid, Vicente de Cieza (+ 1701) en el Convento de

Santo Domingo, Granada, y Andrés Pérez (1660-1727) en el Museo de Sevilla. Ver D. Angulo, **Pintura del siglo XVII** (Madrid: Ars Hispaniae, 1971): 224, 391, 366.

35. F. Guamán Poma de Ayala, **El primer nueva corónica y buen gobierno** vol. II, Edic. de J.V. Murra y R. Adorno. (México: Siglo XXI Editores, 1980): 636.

36. La separación de los principales momentos del Juicio en escenas aisladas, aunque se da a veces en grabados, es totalmente desusada en la pintura europea. Cabe por eso suponer que la obra fue encargada especialmente a Carducho para su uso en América. Cf. F. Stastny, "Vicente Carducho y la escuela castellana en América", **II Symposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano** (Querétaro, julio 1991).

37. Estuvieron en la Capilla de la Cofradía del Nombre de Jesús y representaban "particularmente .., las penas y castigos que en el infierno tienen los vicios y pecados de los indios". Ver: Mateos, SJ., **Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú (1600)** (Madrid, 1944) y P. Antonio de Vega, **Historia... de las cosas sucedidas en este Colegio del Cusco...** (1600) (Lima: Edic. Rubén Vargas Ugarte, 1948), citados por M.S. Soria, **La pintura del siglo XVI en Sudamérica** (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1956): 115, N2 20. Esta insistencia condujo al desarrollo de una iconografía aislada de las escenas infernales desde Guamán Poma en adelante.

38. Para la obra de M. Correa (1718) en La Profesa, México D.F., ver E. Vargas Lugo, **Op. cit.**, 1985, II, p. 567; para dos representaciones anónimas del **Infierno** en La Profesa, México D.F. y en la iglesia de Atotonilco, México, cf. G. Tovar de Teresa, **México barroco** (México: SAHOP. 1981): 37, 201; para Gregorio Vázquez un Juicio Final (1673) en San Francisco de Bogotá y otro con el Purgatorio en la iglesia de Funza, Colombia, cf. R. Pizano, **Op. cit.**, 1985, pp. 66 y 293; para el **Purgatorio** de Bernardo Rodríguez en Santo Domingo de Quito, cf. J.M. Vargas, **Op. cit.** 1964, fig. s/n. F. Alban pintó un **Juicio** (1760-64) en el Convento del Tejar, Quito.

39. Por las razones indicadas los temas escatológicos estuvieron vinculados a los pintores de origen indígena en la región peruana. Son los casos de D. Quispe Tito y de pintores de su círculo en el Convento de San Francisco (1675) y en la iglesia de Urubamba, ambos con un registro especial para los sufrimientos de los condenados en el infierno que refleja, sin duda el prototipo del siglo XVI mencionado en la nota 37. Juan Sinchi Roca igualmente pintó un Juicio (1704) y "cuatro lienzos del paraíso" para la iglesia del pueblo de Yuca, Cuzco, cf. J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.** 1982, pp. 170-171. De Tadeo Escalante se conoce el conjunto impresionante de la iglesia de Huaroc con escenas detalladas de los diferentes momentos de las postrimerías, cf. U. García, "Escuela cuzqueña de arte colonial. La iglesia de Huároc", **Cuadernos Americanos** N° 2 (1963): 162-182. Sobre posibles implicancias en relación a la revolución de Túpac Amaru II, cf. J.C. Estenssoro, "La plástica colonial y sus relaciones con la Gran Rebelión", en H. Urbano, compilador, **Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra** (Cusco, 1993): 161. José López de los Ríos: pintó el tema (1684) en la iglesia de Carabuco, La Paz. Ver S. Sebastián, J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.** 1985, vol. II, p. 105, fig. 90.

40. Una versión más "metropolitana" es la de Marco Zapata en la Catedral del Cuzco, cf. J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.** 1982, II, fig. 314. Y otro carácter tiene el Juicio individual pintado por Nicolás Oliva a inicios del siglo XVIII en el Convento de los Descalzos de Lima, reproducido en **Pintura en el virreinato del Perú**, Colección Arte y Tesoros del Perú, tomo 16 (Lima, 1989): fig. 18.

41. Pintura en lienzo inédita de aproximadamente 90 x 70 cm. Museo de Arte y de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

42. Acerca de T. Escalante, Cf. U. García, **Op. cit.** 1963, p. 162-182, P. Macera, "El arte

mural cuzqueño.", **Apuntes** N° 4 (Lima, 1975): 99. El mural del ex-Convento de Tepotzotlán se encuentra en la portería y ha sufrido repintes del siglo XIX; de 1739 es la pintura de la iglesia de Caquiaviri, La Paz, para ambos cf. S. Sebastián, J. Mesa y T. Gisbert, *Op. cit.*, 1985, II, 173, 106, fig. 91.

43. El tema de Hércules virtuoso surgió en forma literaria en el círculo de Sócrates, pero no ingresó a la iconografía hasta tiempos "modernos". Fue muy popular en la decoración mural profana y asociada a la exaltación de familias de la nobleza. Cf. M. Meiss, *Op. cit.* 1964, pp. 95 ss.; E. Panofsky, **Hercules am Scheideweger und andere antiken Bildstoffe in der neueren Kunst**, Studies of the Warburg Institute vol. 18 (Leipzig, 1930).

44. La estampa usada en Andahuaylillas es del prolífero Jerónimo Wierix. M.S. Soria, **Op. cit.** pp. 103,125, N° 25, fig. 73. Acerca del Arbol de la Vida, ver P. Macera, **Op. cit.**, 1975, fig.30; S. Sebastián, **Op. cit.**, 1981, pp. 123-125 se ocupa de unas raras versiones del tema en España; E. Vetter, "Media Vita", Spanische Forschungen der Goeresgesellschaft N° 16 (Muenster, 1960).

45. Para el tema de la Trinidad en el arte cristiano, ver: E. Kirschbaum **et al**, **Lexikon der Christlichen Ikonographie**, 8 vols. (Freiburg im Breisgau, 1968-72): vol. I; y para su desarrollo en la Edad Media en España: G. de Pamplona, **Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español** (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970). Su uso en América d. C. Maquivar, "Las representaciones heréticas de la Santísima Trinidad durante la Colonia", **Cuadernos de Arte Colonial** N° 4 (mayo, 1988): 121-127; Barocke Malerei aus den Anden vol. II (Dusseldorf: Städtische Kunsthalle Dusseldorf, diciembre 1976): 53; J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.**, 1982, vol. 1, p. 26.

46. La forma empleada regularmente en América es la horizontal. En cambio las disposiciones verticales de la Trinidad (Cristo crucificado o muerto en brazos del Padre) son casi inexistentes. Ver la pintura anónima cuzqueña del siglo XVIII de grandes dimensiones en el Museo de Arte en que las tres figuras están coronadas con fiaras; otra parecida donde las figuras sujetan el Arca de la Alianza en cuya tapa levantada está inscrito el monograma de María de la col. J. Aberbach, Long Island, Nueva York. Y las esculturas que sirven de remate a retablos o portadas de iglesia en Nueva España. Cf. **Barocke Malerei aus den Anden. Dic. 1976, loc. cit.**; C. Maquivar, *Op. cit.*, 1988, figs.1, 2.

47. Pintura ayacuchana anónima del siglo XVIII que forma parte de la serie de la Pasión hoy conservada en la iglesia de la Virgen del Pilar, San Isidro, Lima. Aunque no se conocen obras más antiguas con esta peculiar iconografía, el tema ya está documentado en 1621 cuando en las festividades de Semana Santa en San Damián, Huarochirí, se representó una "Santa Verónica bien hecho en bulto y en las manos con un paño y llegó al Salvador donde estampó las **tres figuras** de nuestro Señor Jesucristo...". Ver: **La Semana Santa que hicieron en este pueblo de San Damián este año de Mil Seis Cientos Veintiuno... hecho por el Sr. Lic. Alonso Ortiz de Cervantes...** Biblioteca Nacional, Ms. Lima, B-352. Publicado en Francisco de Avila, Dioses y hombres de Huarochirí, Trad. y edic. de J.M. Arguedas (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966): 260.

48. Uno de los primeros ejemplares impresos de la Trinidad trifacial es la xilografía que ilustra una edición incunable de la Divina Comedia de Dante Aleghieri (Florenia 1491). La versión tricéfala (o sea de tres cabezas que surgen de un cuello) que también se dió en la Edad Media europea no tuvo, en cambio, aceptación en América. Ver la pintura cuzqueña anónima del siglo XVIII, Museo de Arte, Lima. La misma iconografía fue repetida por un pintor "culto" como G. Vázquez (taller), **Trinidad trifacial** Museo de Arte Colonial, Bogotá, cf. Museo de Arte Religioso, **Revelaciones, Pintores de Santa Fé en tiempo de la Colonia**

(Bogotá, 1989): 53, N° 12. Un resumen de la evolución del tema y de sus variantes en EKirschbaum, 1968-72, **Loc. cit.**; L Réau, **Op. cit.**, 1955, II, p. 21.

49. M.S. Soria, **Op. cit.**, 1956, p. 47, fig. 17; J. Mesa y T. Gisbert, **Bitti, un pintor manierista en Sudamérica** (La paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974): figs. 22, 37.

50. **La Inmaculada** perdida de los pintores A. Sinchi Roca y Bernabé Nina tiene el interés de estar documentada con un contrato de 1698 en el cual se especifica que el artista debe colocar "a la cabecera... la Santísima Trinidad" según un modelo proporcionado en forma de dibujo. Es indicio éste de cambios en proceso. Cuando Gaspar Berrío (act. 1736-61) trata el tema (Banco Central de Bolivia, La Paz), la Trinidad ya es del tipo de tres personas iguales. Lo mismo se ve en la obra de M. Cabrera. En Nueva Granada Antonio Fernández de Heredia utilizó en 1670 la versión triforme en la representación de Santa Ana con María y otros santos, iglesia de San Agustín, Bogotá. J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.**, 1982, I, p. 169; **Barocke Malerei**... Dusseldorf Dic. 1976, I, p. 93, N°4, lám. XII; M. Toussaint, **Pintura colonial en México** (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1965): fig. 316.

51. Del primer tercio del siglo XVIII es la versión culta de F. Martínez (excolección Ortiz de Zavallos, Lima) y la más popular de Francisco Rondón (Museo Regional, Cuzco); de finales de la colonia la del quiteño Manuel Samaniego en el Museo Jijón y Caamaño, Quito. Ver: B.M. Jeckel, *Gran galería de pinturas antiguas* (Lima: Imprenta La Patria, 1873): 82, N° 159; J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.** 1982, vol. 1, p. 198, vol. II, fig. 277; J.M. Vargas, **Op. cit.** 1963, fig. s/n; Museo de Arte Religioso, **Op. cit.** Bogotá 1988, p. 55, N2 16.

52. Ver ejemplos de cada tipo en las obras de Juan Correa: Coronación; Juan Sánchez Salmerón: **Inmaculada**; Miguel J. Zendejas: **Asunción**; y M. Cabrera: **Inmaculada** citada en la nota 50. Cf. M. Toussaint, **Op. cit.** 1965, figs. 245, 181, 348.

53. Hay ejemplos en todas las escuelas regionales de pintura. Desde el primer tercio del siglo XVII en México con Luis Juárez y B. Echave Orío (atrib.); G. Vázquez en el Museo de Arte Colonial de Bogotá; Francisco Gómez Caxa (ca. 1670), colección J. Aliaga, Lima; Escuela Cuzqueña en el Museo de Arte de Lima; Marco Zapata, iglesia de San Pedro, Lima, y muchos otros. Casi todas sin excepción se basaron en dos grabados, uno diseñado por P. Rubens y otro por G. Seghers, ambos burilados por Schelte a Bolswert. Ver: F. Stastny, "La presencia de Rubens en la pintura colonial", **Revista Peruana de Cultura** N°4 (Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1965): 23, 28 ss, figs. 4, 5, 6, 17, 18; R. Ruiz Gomar, **El pintor Luis Juárez, su vida y su obra** (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987): 163, N° 10, fig. 14; 165, N° 11, fig. 15; 303, N° 84, fig. 68; Museo de Arte Religioso (Bogotá, 1989): 52, N° 9, 66, N° 38.

54. Sobre el origen oriental y medieval del tema ver J. Baltrusatis, *Réveils et prodiges* (Paris, 1960): cap. XIII.

55. La obra llegó a tener 192 estampas en sus ediciones más nutridas. Muchos eran tacos xilográficos de diversos orígenes nor-europeos e italianos. Ver G. Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1948): vol. 11, p. 375, notas 50-53.

56. G. Kubler: **Op. cit.**, p. 378 y nota 59.

57. Ver la reproducción del mural de un Crucifijo sobre un árbol florido en Metztlán en E.I.E. de Gerlero, "La pintura mural durante el virreinato", en J.A. Manrique et al, *Historia del arte mexicano* (México, 1982): vol. 6, p. 9.

58. Un análisis exhaustivo de esas formas en J. Baltrusatis, **Formations, deformations**.

La stylistique ornamentale dans la sculpture romane (Paris: Flammarion, 1986): 218.

59. Esa lógica en el lenguaje pictórico fue continuada en el siglo pasado por los pintores que trabajaron para los ganaderos de puna. En esas obras la figura humana es adecuada

cada vez más estrictamente a los rigores de la geometría y el espacio organizado verticalmente sigue los dictados de un arte conceptual. Ver abundantes ilustraciones en P. Macera, *Pintores populares andinos* (Lima: Fondo del Libro del Banco de los Andes, 1979).

60. Los dominicos adecuaron la idea de la genealogía real del Arbol de Jessé a su fundador, Santo Domingo Guzmán. Un modelo común debe haber servido para el lienzo de Pérez de Alesio (claustro del Convento de Santo Domingo, Lima) y para la ysería poblana de Oaxaca, como lo señala la semejanza en la imagen de la Virgen con el Niño aunque el resto de la composición esté resuelta de otro modo. Ver una reproducción del relieve de Oaxaca de 1657 (aunque confundido con un Arbol de Jessé) en D. Angulo, E. Marco D., M. Buschiazzo, **Historia del arte hispanoamericano**, 3 vols. (Barcelona: Salvat Editores S.A, 1945-1956): vol. II, p. 37, fig. 23; Y para C. Talavera: M. Toussaint, *Op. cit.*, 1965, fig. 221.

61. El tema aunque de origen remoto en la iglesia de Oriente fue establecido en su forma tradicional por el Abad Suger en Saint Denis (1144). Ver E. Mâle, *Op. cit.* 1958, pp. 163 ss; L Réau, *Op. cit.*, 1955, II, (2), p. 130. Para "la vara de Jesé" pintada al fresco por los indios en Tlaxcala, su posible relación con Pedro de Vega y su reflejo en los grabados de Diego Valadés en la **Rhetórica Christiana**, ver G. Kubler, *Op. cit.*, 1948, vol. II, p. 374, nota 49; y aquí nota 54. El lienzo inédito en forma de friso de Arequipa está mutilado: faltan las imágenes de la Virgen y del Salvador en la parte alta y lo que queda ha sido cortado inexplicablemente en dos trozos. Se exhibe en el ámbito medieval del Monasterio de Santa Catalina (Museo).

62. Para el altar mayor perdido de D. Aguilera ver: R Vargas Ugarte, *Op. cit.*, 1968, p. 152; E. Harth-Terré, "Pinturas y pintores en Urna Virreinal", *Revista del Archivo Nacional del Perú* vol. XXVII (Lima, 1963): 66; Sobre Aleijadinho, cf. S. Sebastián, "O programa iconográfico de Congonhas do Campo. Brasil, Contra-Reforma", **Barroco** Nº 12 (Belo Horizonte, 1982/3): 259-272; y acerca de las pinturas atribuidas a Goribar en la Compañía de Quito: S. Sebastián, *Op. cit.*, 1980, vol. 1, p. 411.

63. Coleccionistas limeños del siglo XVIII como el Oidor Manuel Mirones poseían secuencias de 12 Profetas en sus casas. Fueron tasadas por el pintor Cristóbal Aguilar, cf. Juan Luna Cabrejos, **Cristóbal de Aguilar**, Tesis (Lima: Escuela de Arte, UNMSM, 1979): 61. Obras inéditas, en su mayoría del círculo de A. Sinchi Roca, se encuentran en los Descalzos y en San Pedro, Lima, Monasterio del Carmen, Trujillo, Monasterio de Santa Rosa, Arequipa. Del propio Antonio Sinchi Roca hay series en la Catedral del Cuzco. En cambio en San Agustín de Trujillo, Fausto Díaz pintó todavía en 1865 unos **Profetas** en las pechinas de la cúpula. La serie de Chiclayo, hoy en una iglesia parroquial, estuvo compuesta por 16 lienzos de los cuales se conservan 15. Agradezco al Sr. César Maguiña por haberme proporcionado esta última información.

64. Ver E. Male, *Op. cit.* 1958, p. 136. La nave simbólica se refiere, según Tertuliano, a la iglesia, y se asocia tipológicamente al Arca de Noé; pero la **navicella** gótica y renacentista es la que conduce a los Apóstoles durante la tempestad en el Mar de Galilea. Ver: M. Meiss, *Op. cit.* 1951, pp. 95 ss, fig. 97; H. Belting, "The New Role of Narrative in Public Painting of the **Trecento: Historia and Allegory**", **Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages**. Studies in the History of Art vol. 16 (Washington: National Gallery of Art, 1985): 155, fig. 6; L Réau, *Op. cit.* 1955, vol. II, 104; J. Hall, *Op. cit.* 1986, p. 281.

65. La pintura de Arequipa está inédita. Existen otras versiones no publicadas aún en colecciones privadas y conventos del Perú. El ciclo de la Vida de Tobías, que fue un tema de los siglos XII y XIII, también fue utilizado con el mismo significado de exaltación del sufrimiento paciente, en monasterios coloniales. Una serie, alterada modernamente en su disposición, se encuentra en la nave de la iglesia del Monasterio de Santa Rosa de Arequipa. Es

obra inédita. Ver ilustraciones de las naves citadas en G. Tovar de Teresa, **Op. cit.**, 1981, p. 265; S. Sebastián, J. Mesa y T. Gisbert, **Op. cit.**, 1985, II, p. 145, figs. 130, 131.

66. Buen ejemplo de esta actitud en relación precisamente al medievalismo barroco en: S. Sebastián, **Op. cit.**, 1982, p. 133.

67. Hemos llamado la atención sobre la riqueza de la inventiva iconográfica que se dió en la pintura andina, desde la década del '80. Ver F. Stastny, "La pintura latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens", en **Actas del Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano** (1980) (Roma, 1982): vol I, pp. 111-126; idem., "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco Virreinal", *Cielo Abierto* N° 21 (Roma, 1982): 41-55.

68. A. Bonet Correa, "El convento de Santa Catalina de Arequipa y la arquitectura de los conventos de monjas en Hispanoamérica", **Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano** (Roma, 1982): 221-232.

69. Los trazos urbanos regulados y su posterior evolución tampoco alcanzarían, sin embargo, a conformar ciudades barrocas, cf. W. Palm, "Urbanismo barroco en América Latina?", en **Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano** (Roma, 1980): vol. I, pp. 217-220.

70. El tema del feudalismo en la colonia ha sido tratado por los historiadores. Particularmente P. Macera ha examinado la dicotomía en el manejo interno y externo de los medios de producción y explotación económica, cf. P. Macera, "Feudalismo colonial americano el caso de las haciendas peruanas", en P. Macera, *Trabajos de Historia* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977): vol. III, pp. 139-227; también tratan el tema dos ensayos incluidos en el vol I, pp. 151-178. Algunas de estas ideas las mencioné también brevemente en la Introducción de: F. Stastny, **El manierismo en la pintura colonial latinoamericana** (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1981); y en F. Stastny, **Op. cit.**, *Anthropológica*, Lima 1982, p. 107.

71. C. Argan, "Il valore critico della stampa di traduzione" (1967), en C. Argan, *Op. cit.*, 1970, pp. 157-165.

72. "Hacer con él un pan, que cada uno pueda comer." C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi* (Bologna, 1678), citado por C. Argan, *Op. cit.* (1967) 1970, p. 160.

73. D. Frey, *Gothic and Renaissance*. 1929. Citado en W. Sypher, *Art History, an Anthology of Modern Criticism* (Nueva York: Vintage Books, 1963): 153-172.

74. Acerca del valor simbólico del espacio ver E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (Nueva York, 1991); P. Francastel, *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico* (Buenos Aires: EMECE Editores, 1960).

75. Acerca del clima intelectual europeo: R. Mandrou, *Des humanistes aux hommes de science, XVIe et XVIIe siècle* (París: Editions du Seuil, 1973). Un resumen acerca de ciencia y arte barroco en M. Fagiolo, *Op. cit.* 1978.

76. Sobre F. Guamán Poma crece una frondosa bibliografía, ver sobre todo: J. Ossio, "Guaman Poma: Nueva Corónica y carta al Rey: un intento de aproximación a las categorías del mundo andino", en J. Ossio edit.: *Ideología mesiánica del mundo andino* (Lima: Ignacio Prado Edit., 1973): 155-213; y R. Adorno, *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru* (Austin: Texas University Press, 1991). Para estudios sobre temas teológicos y cultura colonial: M. Marzal, *El sincretismo iberoamericano* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988); R. Mujica, **Angeles apócrifos en la América Virreinal** (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992).

ILUSTRACIONES



Fig. 1

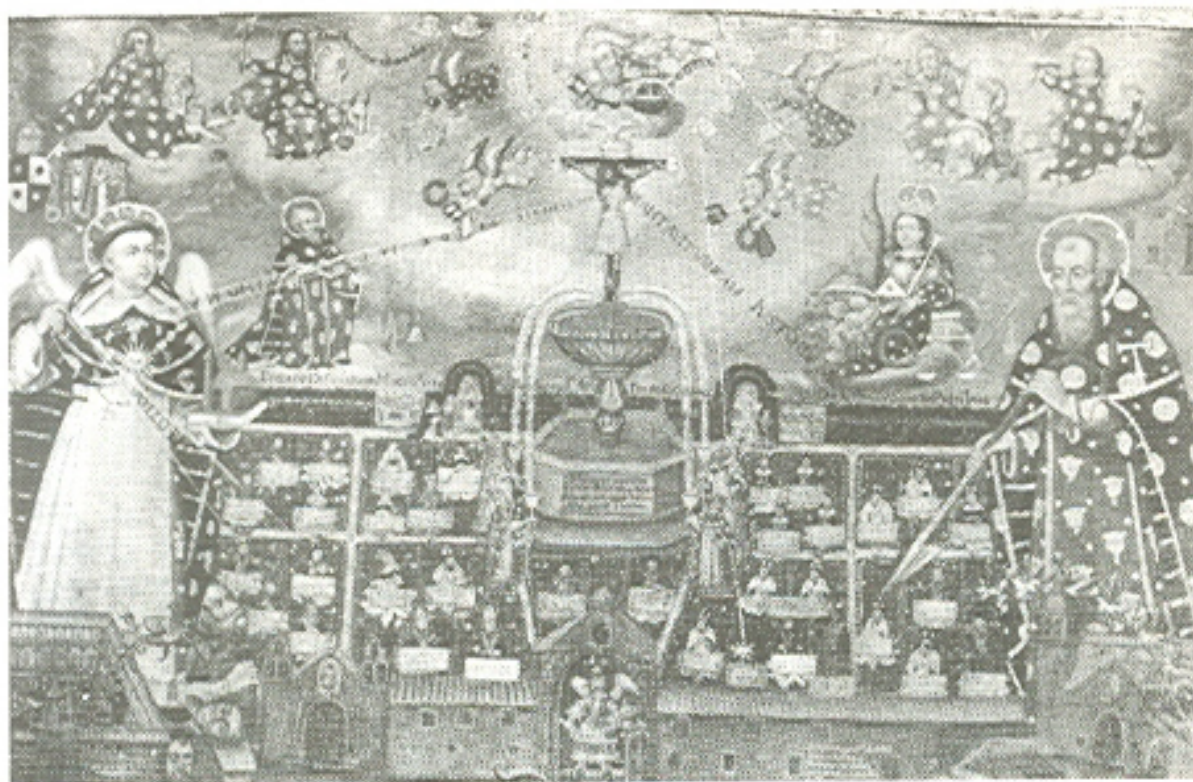


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

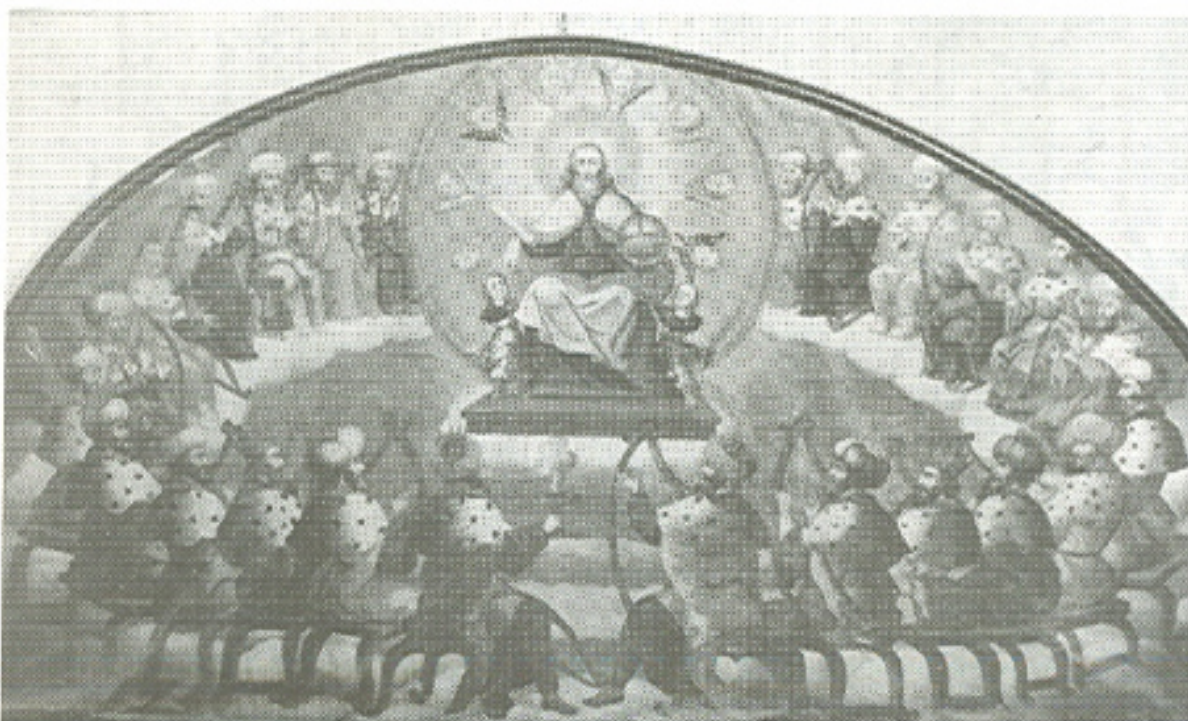


Fig. 5

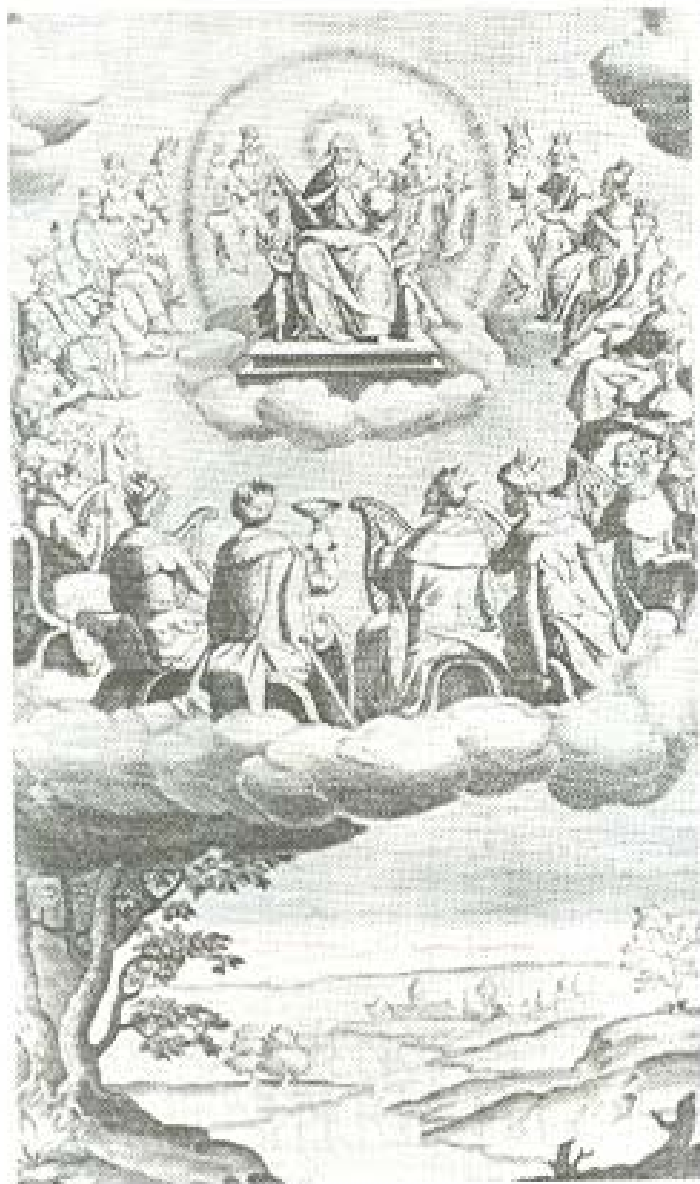


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

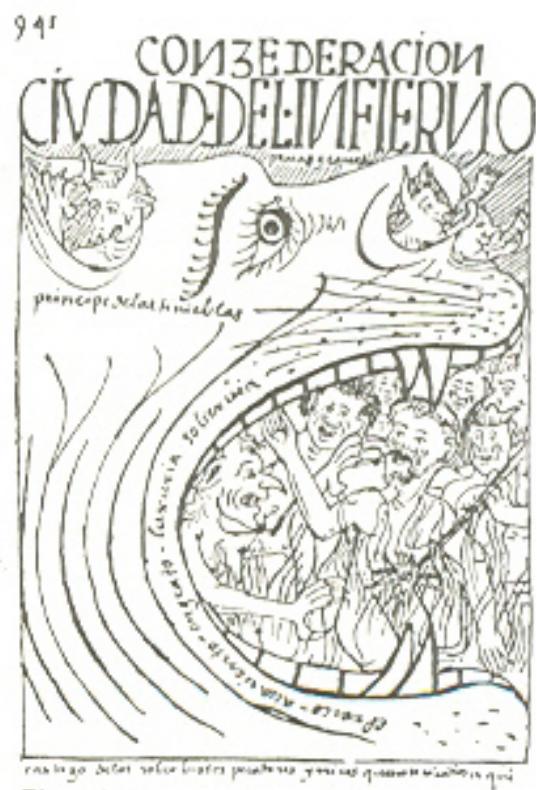


Fig. 10

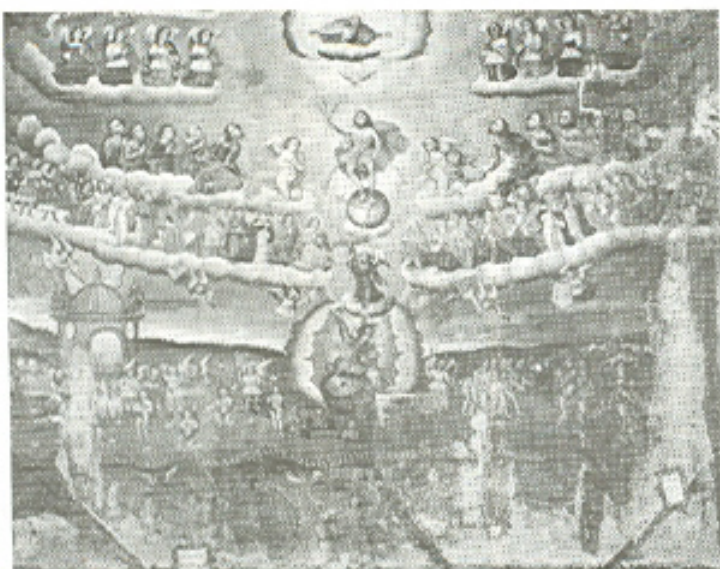


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



357. Titlepage, Pedro de Vega, *Flos Sanctorum*

Fig. 19



Fig. 20

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Rolena. *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- ALCÁZAR, Luis de *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, ilustrado con grabados de Juan de Jáuregui. Amberes, 1614.
- ANGULO IÑIQUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Ars Hispaniae, 1971.
- ANGULO IÑIQUEZ, Diego, Enrique MARCO DORTA y Mario BUSCHIAZZO. *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1945, 1950, 1956
- ARGAN, Carlo. "La retorica e l'arte barocca" (1955). En C. Argan, *Studi e note, dal Bramante al Canova*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970
- "Il valore critico della 'stampa di traduzione'" (1967). En C. Argan, *Studi e note, dal Bramante al Canova*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.
- ARZÁNS DE ORSÚA, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 3 vols. Providence, 1965.
- ÁVILA, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción y edición de J .M. Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.
- BALTRUSATIS, Jurqis. *Réveils et prodiges*. París, 1960.
- Formations, déformations. La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*. París: Flammarion, 1986.

BAROCKE MALEREI AUS DEN ANDEN, 2 vols. Catálogo de exhibición.
Dusseldorf: Städtische Kunsthalle Dusseldorf, 1976.

BELTING, Hans. "The New Role of Narrative in Public Painting of the
Trecento: Historia and Allegory". *Pictorial Narrative in Antiquity and
the Middle Ages. Studies in the History of Art* vol. 16. Washington:
National Gallery of Art, 1985.

BIALOSTOCKI, Jan. "El barroco, estilo, época y actitud". *Boletín del Cen-
tro de Investigaciones Históricas y Estéticas* [Caracas] N° 4 (1966).

BONET CORREA, Antonio. "El convento de Santa Catalina de Arequipa y la
arquitectura de los conventos de monjas en Hispanoamérica". En
Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano, pp. 221-232.
Roma, 1982.

----- "La fiesta barroca como práctica del poder". En *El arte efímero en el
mundo hispánico*, pp. 78-81. México: Instituto de Investigaciones Es-
téticas, 1983.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura (1633)*. Madrid: Edic. de F.
Calvo S., 1979.

CARTARI, Vincenzo. *Le imagini colla sposizione degli dei degli anticchi*.
Venecia 1556. Otra edición ilustrada en Pádua 1615.

CEAN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profe-
sores de las bellas artes en España*, 6 vols. Madrid, 1800.

CHANTELOU, Jean. *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*. Pa-
rís, 1885.

ESTENSSORO, Juan Carlos. "La plástica colonial y sus relaciones con la Gran
Rebelión". En H. Urbano, comp., *Mito y simbolismo en los Andes. La
figura y la palabra*. Cusco, 1993.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. "Los temas escatológicos en la
pintura mural novohispana del siglo XVI". *Traza y Baza* N° 7 (1979): 71-
88.

- "La pintura mural durante el virreinato". En J.A. Manrique *et al.*, *Historia del arte mexicano*. México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1982.
- FAGIOLO, Marcello. "L'Architettura del seicento". En *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Separata). Roma, 1978.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico*. Buenos Aires: EMECE Editores, 1960.
- FREY, Dagobert. *Gothic and Renaissance*. Citado en Wylie Sypher, *Art History, and Anthology of Modern Criticism*, pp. 153-172. Nueva York: Vintage Books, 1929.
- GALLEGOS de DONOSO, Magdalena. "Análisis simbólico e iconográfico de la Virgen de Quito". En *Simposio El Sincretismo en el arte colonial Hispanoamericano*. Caracas: Museo de Bellas Artes, marzo 1993.
- GARCÍA, Uriel. "Escuela cuzqueña de arte colonial. La iglesia de Huároc". *Cuadernos Americanos* N° 2 (1963): 162-182.
- GASPARINI, Graziano. "El barroco como forma artística de la retórica". *Armitano Arte* [Caracas] N°3 (abril 1983).
- GIL TOVAR, Francisco. "El arte final del Virreinato". En *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1977.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edic. de John V. Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI Editores, 1980.
- HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Londres: John Murray Publishers, 1986.
- HARTH-TERRÉ, Emilio. "Pinturas y pintores en Lima Virreinal". *Revista del Archivo Nacional del Perú* [Lima] vol. XXVII (1963).

- HUIZINGA, Johan. "El otoño de la Edad Media".-*Revista de Occidente* (1961). Madrid.
- JECKEL, Bernard M. *Gran galería de pinturas antiguas*. Lima: Imprenta La Patria, 1873.
- KELEMEN, Pal. *Baroque and Rococo in Latin America*, 2 vols. Nueva York: Dover Publications, 1967.
- KIRSCHBAUM, Engelbert *et al.* *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 vols. Freiburg im Breisgau, 1968-72.
- KUBLER, George. *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1948.
- "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* [Caracas] N° 4 (1966).
- KUBLER, George y Martín Sebastián SORIA. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*. Pelican History of Art. Harmondsworth, 1959.
- LUNA CABREJOS, Juan M. Cristóbal de Aguilar, tesis. Lima: Escuela de Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1979.
- MACERA, Pablo. "El arte mural cuzqueño".*Apuntes* [Lima: Universidad del Pacífico] N° 4 (1975).
- "Feudalismo colonial americano el caso de las haciendas peruanas". En P. Macera, *Trabajos de Historia*, vol. III, pp. 139-227. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977.
- *Pintores populares andinos*. Lima: Fondo del Libro del Banco de los Andes, 1979.
- MAGNA MATER, *EL SINCRETISMO HISPANO-AMERICANO EN ALGUNAS IMÁGENES MARIANAS*. Catálogo de exhibición. Caracas: Museo de las Bellas Artes, 1993.

- MALE, Emite. *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. París: Librairie Armand Colin, 1951.
- *The Gothich Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Nueva York: Harper & Row Publishers, 1958.
- MALVASIA, Cado Cesare. *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi*. Bologna, 1678.
- MANDROU, Robert. *Des humanistes aux hommes de science, XVIe et XVIIe siècle*. París: Editions du Seuil. 1973.
- MAQUIVAR, Consuelo. "Las representaciones heréticas de la Santísima Trinidad durante la Colonia". *Cuadernos de Arte Colonial* N° 4 (mayo, 1988): 121-127. Madrid: Museo de América.
- MARZAL, Manuel. *El sincretismo iberoamericano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988.
- MATEOS S.J., Francisco (ed.). *Historia general de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú (1600)*. Madrid, 1944.
- MEISS, Millard. *Painting in Florence and Siena, After the Black Death*. Nueva York: Harper & Row Publishers, 1964.
- MESA, José y Teresa GISBERT. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1974.
- *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vols. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- MOYSSÉN, Xavier. "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [México: UNAM] N° 33 (1963): 23-39.
- MUJICA, Ramón. *Angeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MUSEO DE ARTE RELIGIOSO. *Revelaciones, pintores de Santa Fé en tiempo de la Colonia*. Bogotá, 1989.

ORTIZ DE CERVANTES, Alonso. La Semana Santa que hicieron en este pueblo de San Damián este año de Mil Seis Cientos Veintiuno... (1621). Biblioteca Nacional del Perú, Lima, ms. b-352. Publicado en F. de Avila, *Dioses y hombres de Huarochirí*, p. 260. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

OSSIO, Juan. "Guamán Poma: *Nueva Corónica* y carta al Rey: un intento de aproximación a las categorías del mundo andino". En J. Ossio y otros, *Ideología mesiánica del mundo andino*, pp. 155-213. Lima: Ignacio Prado Edil., 1973.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilla, 1649.

PALM, Erwin. Comentario a A. Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica de poder". En *El arte efímero en el mundo hispánico*, pp. 7881. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

PALM, Walter. "¿Urbanismo barroco en América Latina?". En *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, vol. I, pp. 217-220. Roma: Istituto Italo Latino-Americano, 1980.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico*, 3 vols. Madrid, 1715-24.

PAMPLONA, G. de. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

PANOFSKY, Erwin. *Hercules am Scheitkweger und andere antiken Bildstoffe in der neueren Kunst*, Studies of the Warburg Institute vol. 18. Leipzig, 1930.

--- *Perspective as Symbolic Form* (1927). Nueva York, 1991.

PICÓN SALAS, Mariano. "El medievalismo en la pintura colonial". *Sur* Año 1, N° 3 (1931). Buenos Aires.

----- *De la Conquista a la Independencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965 .

PIZANO RESTREPO, Roberto. *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos* (2ª edic.). Bogotá: Editorial Siglo Dieciséis, 1985.

PORTOGHESI, Paolo. "Il contributo americano allo sviluppo dell' architettura barocca". En *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, vol. I, pp. 282. Roma, 1980.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, 6vols. París: Presses Universitaires de France, 1955.

RUIZ GOMAR, Rogelio. *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987.

SEBASTIÁN, Santiago. "Significación del barroco hispano-americano". En *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano* (Roma, 1980): vol. I, p. 409.

-----*Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

-----"O programa iconografico de Congonhas do Campo. Integração do Brasil no espiritualidade de Contra-Reforma". *Barroco* [Madrid: Espasa Calpe] N° 12 (1982-83).

SEBASTIÁN, Santiago, José MESA y Teresa GISBERT. *Arte Iberoamericano*, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1985.

SORIA, Martín Sebastián. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1956.

-----*Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*. Harmondsorth, 1959.

STASTNY, Francisco. "La presencia de Rubens en la pintura colonial", en *Revista Peruana de Cultura* N° 4 (1965). Lima: Casa de la Cultura del Perú.

-----"The Cusco School of Painting, a Gothic Revival". *The Connoisseur* [Londres] N° 759 (1975): 20-27.

-----*El manierismo en la pintura colonia/latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1981.

----- "La pintura latino-americana colonial frente a los modelos de Ru-

- bens". *En Actas del Simposio Internacional sul Barocco Latino Americano* (1980), vol. I, pp. III-126. Roma, 1982.
- "Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco Virreinal". *Cielo Abierto* N°21 (1982): 41-55. Lima: CENTROMIN.
- "The University as Cloister, Garden and Tree of Knowledge. An Iconographic Invention in the University of Cuzco". *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 46 (1983): 94-132. Londres.
- "La universidad como claustro, jardín y árbol del conocimiento", *Anthropológica* N° 2 (1984): 105-167. Lima: Pontificia Universidad Católica).
- "Vicente Carducho y la escuela castellana en América". *II Symposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano*. Querétaro, julio 1991.
- TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1965.
- *Colonial Art in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1967.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo. *México barroco*. México: SAHOP, 1981.
- TRISTÁN, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Moncloa Campodónico Editores, 1971.
- USLAR PIETRI, Arturo. "Lo específico del hombre latinoamericano". *Armitano* N° 3 (1983): 89. Caracas.
- VALLÍN, Rodolfo. "El maestro Isidro de Vargas Machuca en Potosí". *Arte y Arqueología* N°8-9 (1982-83): 133-135. La Paz: Universidad Nacional de San Andrés.
- VARGAS, José María. *El arte ecuatoriano*. Quito: Edit. Santo Domingo, 1964.
- *Miguel de Santiago, su vida, su obra*. Quito: Edit. Santo Domingo, 1970.
- VARGAS LUGO, Elisa. *Juan Correa, su vida y su obra*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1985.

VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos; Imprenta de Aldecoa, 1968.

VEGA, P. Antonio de. *Historia o narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco destos reynos del Perú desde su fundación hasta hoy Primero de Noviembre Día de Todos los Santos año de 1600*. Lima; Edic. Rubén Vargas Ugarte, 1948.

VEITER, E. "Media Vita". *Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft* [Muenster] N°16 (1960).

WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*. Pelican History of Art. Harmondsworth, 1965.