Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Interculturación entre los virreinatos de América. El caso de la pintura novohispana en Perú

Tesis para optar por el grado de
Maestra en Estudios Latinoamericanos

que presenta:
Lic. Paulina Hernández Vargas

Tutor: Dr. Gustavo Curiel Méndez
Instituto de Investigaciones Estéticas

Co-tutor: Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Ciudad de México, noviembre, 2017

Agradecimientos

Al pueblo de México, que con su esfuerzo permite la existencia del programa de becas CONACYT.

Gracias a mi tutor, el Dr. Gustavo Curiel, por apoyarme en el desarrollo de esta investigación incluso antes de ser el director de tesis; por su guía puntual y acertada; por ponerme en contacto con las personas indicadas durante mi búsqueda de obra; por su paciente revisión de los avances y las diferentes versiones del borrador; así como, por las gratas horas de discusión en el Seminario de Arte Colonial en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras.

De igual manera, mi profundo agradecimiento al Dr. Ricardo Estabridis, quien fue piedra angular de esta investigación durante mi estancia en Perú y cuyos consejos y recomendaciones me abrieron las puertas de impresionantes colecciones en Lima y Cusco.

Gracias a mis lectores: el Dr. Mauricio Sánchez Menchero, cuyas observaciones me permitieron adentrarme en el mundo de la Historia Cultural; al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, quien a pesar de su carga de trabajo, leyó con interés y entusiasmo la investigación, sus observaciones en materia de arte me permitieron pulir y complementar el catálogo de pinturas; a la Dra. Sofía Reding Blase, a quien tuve el privilegio de conocer en las aulas del posgrado, sus observaciones en materia de

Antropología me permitieron llevar a buen término la tesis; finalmente, al Dr. Antonio García de León Griego por interesarse en esta investigación.

La parte más difícil y más satisfactoria de todo el trabajo la realicé en tierras peruanas; país amigo donde encontré la mano franca y el apoyo desinteresado de múltiples investigadores y amantes del arte virreinal que me ayudaron en todo lo que estaba dentro de sus posibilidades. Gracias al investigador Luis Eduardo Wuffarden, autor del artículo que me inspiró a realizar esta investigación; al Arq. Luis Martín Bogdanovich quien me orientó en lo concerniente a las pinturas del Monasterio de la Virgen del Carmen; a sor María Córdova, madre superiora del Monasterio del Prado, por abrirme las puertas del monasterio y permitirme tomar fotografías de las pinturas novohispanas que resguardan; de igual manera muchas gracias al profesor Rubén Ramos quien nos acompañó en el recorrido por el recinto, me facilitó el manejo de las pinturas; y en especial, por permitirme conocer y cargar la talla de madera de la Virgen que le da nombre al recinto; gracias al personal de la oficina del convento de la Merced de Lima, su amabilidad y disposición me ayudaron mucho en lo concerniente a la serie de la vida de la Virgen; gracias a Gerardo Sabino Moreno, director de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles del Ministerio de Cultura de Perú, por permitirme acceder al catálogo de arte virreinal que está desarrollando su departamento, espero que esta investigación contribuya a profundizar el rico acervo de pintura que posee Perú; a la Mtra. Ana María Gálvez, directora del Museo Histórico Regional Inca Garcilaso de la Vega de Cusco, gracias a su apoyo y al de su equipo; fotografiar el *Ecce Homo* se convirtió en uno de los recuerdos más hermosos que tengo; al Museo de Arte de Lima y a Ricardo Kusunoki Rodríguez, curador asociado de arte colonial y republicano, quien aunque no conocí personalmente, me orientó sobre el acervo novohispano que posee el MALI; a Liliana Canessa, directora del Museo Señor de los Milagros, por facilitarme el material gráfico y los permisos para incluir el óleo Camino del cielo; al Museo Pedro de Osma y a su equipo por compartir conmigo fotografías, medidas y permisos para incluir sus piezas novohispanas en esta tesis; al Museo de Arte Religioso Ex convento de Santa Mónica y a María Consuelo del

departamento de Curaduría por permitirme revisar el grabado de Camino del cielo; gracias a Silvia Stern de Barbosa y a su hijo Aldo por abrirme las puertas de su colección, facilitarme las fotografías necesarias y darme los permisos para poder incluirlas en esta investigación, fue un honor conocer de primera mano la dedicación, responsabilidad y amor que ponen en la protección de su patrimonio virreinal; finalmente, al Dr. Almerindo Ojeda, director del programa *PESSCA Colonial Art* una base de datos magnífica (a la que acudí en todo momento), producto de su dedicación y compromiso con el patrimonio artístico latinoamericano.

Gracias a mis compañeros del Seminario de Arte Colonial: Andrea, Nelly, César, Mariana y Verónica, sus comentarios y consejos me salvaron muchas veces. De igual manera, gracias a mis compañeros de maestría, los debates, risas y momentos que compartimos nutrieron en todo momento esta investigación.

Durante mi estancia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos tuve la fortuna de encontrarme con grandes amigos que me brindaron respaldo y cariño, con gran estima agradezco a Juan Carlos Lupú, a Gabriela Paz, a Soledad Paucar y Alberto Quispe.

Gracias a Roque Abad y a Luis Cisneros por crear *El Baco*, sitio de mochileros que se convirtió en mi hogar durante mi estancia en Perú, gracias por acompañarme a buscar pinturas, a fotografiar, gracias por hacerme sentir bienvenida y por compartir conmigo su hermoso país. Gracias a Stephanie y a Julia; por su cariño y cuidados y por apasionarse de esta investigación, gracias por todos los mates y momentos felices que compartimos. Gracias a todos los compañeros de la ruta.

Gracias a Gustavo, por apoyarme en todo momento y hacerme fuerte en muchos sentidos cuando la emoción o el miedo me hacía temblar el pulso; gracias por amar el arte de nuestra hermosa América Latina.

Por último gracias a Mónica, mi mamá por impulsarme a buscar horizontes cada vez más lejanos.

Sumario

Interculturación entre los virreinatos de América. El caso de la pintura novohispana en Perú

Capítulo III. Relaciones comerciales entre el virreinato de Perú y el virreinato de Nueva España. Siglos XVI, XVII y XVIII

Capítulo IV. Pintura novohispana en el virreinato de Perú

Conclusiones

Introducción

> "La idea de intentar comprender en alguna forma unificada todo el arte, o incluso solo toda la pintura colonial de América Latina es abrumadora. Por añadidura, son poquísimos los estudios en contraste con la riqueza visual a la que incluso el observador menos informado se enfrenta en casi cada rincón del continente. No obstante, el reto de ver y pensar en tantas obras es suficiente estímulo para adentrarse en los problemas que presentan".[1]

Como internacionalista, las relaciones entre los pueblos a lo largo de la historia han sido el tema constante en el que me he centrado durante mi experiencia académica. Mi origen me hizo voltear al complejo pasado de América Latina donde me encontré con procesos arduos y manifestaciones culturales tangibles que, según mi parecer, ayudaban a explicar el devenir contemporáneo de la región. De esta manera, la investigación que el lector tiene en sus manos se suma al esfuerzo de entender los procesos históricos del periodo virreinal de Latinoamérica, desde una perspectiva interdisciplinaria; en esta se aborda uno de los múltiples fenómenos culturales que ocurrieron a raíz de las relaciones entre los virreinatos y que se vio reflejado en el campo de las artes: la

[1] Clara Bargellini, "La pintura colonial en América Latina", en *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492*-1820, Fondo de Cultura Económica, Bélgica, 2007, p. 324.

interculturación[2] entre los virreinatos de América, el caso de la pintura novohispana en Perú.

La importancia de esta investigación para los Estudios Latinoamericanos radica en la necesidad de profundizar en el estudio de los procesos culturales que moldean la fisonomía del actuar social latinoamericano de nuestros días. Si no partimos de la conformación cultural que surgió de la conquista hispana sobre los pueblos del continente y si no entendemos que el idioma, la religión y en general, la cultura hispana se interculturizó con una buena parte de los pueblos existentes en estas tierras, muy difícilmente entenderemos los procesos que dan rostro al presente latinoamericano. ¿O es que acaso vino de la nada la idea de la América hermana, grande y unida de los libertadores decimonónicos? No, los territorios hispanos que se independizaron durante el siglo XIX comparten, además de esa historia común, rasgos culturales que la fueron formando durante los casi trescientos años de pertenencia a la Corona hispana,[3] entender las

---

[2] Interculturación y sus variantes (transculturación, aculturación, etcétera) son conceptos básicos que estarán presentes en esta investigación; estos se desarrollan a partir del paradigma de interculturalidad en las páginas 44-51. Sin embargo adelanto lo que en este trabajo se entenderá por interculturación: " […] el conjunto de los fenómenos derivados del contacto entre diferentes culturas, sobre todo en nuestro mundo globalizado. Considerada bajo este ángulo, la interculturalidad no siempre es pacífica y armoniosa". Gilberto Giménez, *Globalización cultural, procesos de interculturación y derechos culturales*, p. 5, disponible en: cisnex.amc.edu.mx/congreso/Ciencias_Sociales_Humanidades/Multiculturalismo/ponencias/Gimenez_pdf.pdf6, consultado: 15 de noviembre de 2014.

[3] Si bien, la temporalidad de esta investigación se centra en el periodo virreinal de México y Perú, cabe señalar que los estudios de la relaciones entre ambas zonas culturales arrojan testimonios de un pasado común entre Mesoamérica y la zona andina central que se remontan a tiempos anteriores a la conquista española; además nuevas investigaciones están planteando la posibilidad de nexos de comunicación entre ambas zonas culturales. Por ejemplo los retazos de similitud entre el texto del *Huarochirí* y el *Popol Vuh* que se desarrollan en: Alfredo López Austin y Luis Millones, *Los mitos y sus tiempos: creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*, Ediciones Era, México, 2015; también véase: Antonio Jaramillo Arango, *Interacción y diversidad en el corredor pacífico en la época prehispánica*, tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Mesoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2017.

particularidades y las similitudes ayudarán a comprender mejor nuestro presente.[4]

Es importante comenzar mencionando los casos de movilidad entre personas de la Nueva España al virreinato de Perú que, en la medida en que eran portadores de cultura, generaron consecuencias tangibles de esta movilidad. Se expresaron sobre todo, aunque no exclusivamente, en los objetos artístico-religiosos que portaban con ellos, ya sea por devoción, comercio o ambos.

Fuera del ámbito teórico es muy complejo intentar separar estas esferas de actuación debido a que todas se influyen entre sí y forman parte de una misma realidad humana. Para fines de la investigación —que forma parte al mismo tiempo de los Estudios Latinoamericanos, la Historia cultural, la Antropología y la Historia del arte— tendré como campo de estudio el cultural en general y el artístico en particular —siendo este una manifestación objetivada de la cultura, como se verá más adelante.

El periodo virreinal no fue un bloque inamovible donde todo funcionó u operó siempre igual, el siglo XVI no transcurrió de la misma manera que el XVIII, ni la pintura realizada en Flandes era la misma que la que se desarrolló en los territorios hispanos de la península itálica y, tampoco, fue idéntica la recepción ni la interculturación en la ciudad de México, en Lima o en Cusco. El hecho de que haya sido una misma cultura —la hispana— la que se haya transculturizado a tantas en el continente fue el principal elemento que brindó cohesión a un

[4] En este punto, cabe añadir una advertencia sobre los riesgos de caer en una lectura mecanicista y anacrónica de la conformación histórica-cultural de Latinoamérica, sobre todo por el uso que se hará de algunas categorías propias de los estudios antropológicos del siglo XX. Sin embargo, su utilización en esta investigación es pertinente por el hecho de que la historia contemporánea de la región y del sistema mundial tuvo un gran desarrollo justamente en el periodo revisado en esta investigación.

territorio tan inmenso. Por eso la actual América Latina comparte tantos rasgos culturales entre sí.

Sostengo que los procesos de interculturación no son exclusivos de la península hispánica hacia los territorios conquistados en América. También existieron entre los virreinatos de Nueva España y Perú. Una interculturación de este tipo se identifica a raíz de las relaciones culturales sostenidas a través del arte, en específico de la pintura, que llegó de la Nueva España al virreinato de Perú.

La cantidad de obras pictóricas que llegaron fue variando según el paso de los siglos, pero algunos de sus temas y artistas principales generaron procesos de interculturación específicos en el virreinato de Perú. Estos flujos ocurrieron en dos momentos bien diferenciados:

El primero, entre 1536 y 1634 en el que no estuvo prohibido el comercio entre los virreinatos. Época en que Perú no se encontraba todavía en condiciones de crear su propio arte debido a la guerra de conquista, la lucha de facciones, los terremotos y la falta de pintores o artistas propios. El segundo, durante la segunda mitad del siglo XVIII momento en que comenzaron a relajarse las prohibiciones de navegación entre Nueva España y Perú, porque se compraba obra devocionaria popular y por la fortuna crítica de la pintura novohispana que había trascendido sus fronteras.

Durante el siglo XVII no hubo tal presencia constante de pintura novohispana en Perú debido a la prohibición del comercio con el virreinato de Nueva España —el contrabando entre los virreinatos se centraba en géneros de Castilla, de China, cacao, azogue de Huancavelica, vinos, aceite y tabaco— y por la consolidación de importantes centros de producción pictórica en el

virreinato de Perú, como Lima y Cusco. Sin embargo, como se revisará, existe un caso excepcional que valdrá la pena profundizar en otra investigación.

Dentro de los ejemplos de interculturación que resultan de estas relaciones hay dos muy tangibles para el caso del virreinato peruano: la adopción de la devoción a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac en el virreinato de Perú y las conductas en los hábitos de consumo de las élites peruanas que adquirían prestigio al obtener obra de las grandes firmas novohispanas de la época.

Como se profundizará adelante, es imposible que solamente exista aculturación en un sentido, en contraparte, dentro de los ejemplos de interculturación que resultan de estas relaciones se encuentra la adopción de santa Rosa de Lima en Nueva España.[5]

Los ejemplos anteriores tienen consecuencias en la conformación identitaria de ambos virreinatos. En un primer momento, se reforzó el proceso de transculturación hispana en América a través de las imágenes con origen americano. Ya que la veneración a vírgenes y santos es propio del ritual católico, es sobresaliente que hayan entrado en escena una Virgen morena con atributos indígenas —esto se aprecia en el tono de piel, en el rostro de María y en el manejo cuidadoso del cabello bien peinado de la Virgen en el lienzo del Tepeyac— y una santa criolla.

Tal vez por ello, doscientos años después de las guerras de independencia, en el continente la cultura de gran parte de la población aún opera bajo reglas

---

[5] Lamentablemente debido a la amplitud del tema y a la necesidad imperiosa de delimitar esta investigación no será tratado este flujo desde el virreinato de Perú a Nueva España. Recomiendo consultar: Ángela Olivares Gullón, *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América*, Edimat, Madrid, 2005; Ramón Mújica Pinilla, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América,* Fondo de Cultura Económica, México, 2004, además, Elisa Vargas Lugo, "Iconografía de Santa Rosa de Lima en los virreinatos del Perú y de la Nueva España", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México, 1988.

corporativas y gremiales en su actuar social. A lo largo y ancho de América Latina, a la par que estamos inmersos en un proceso globalizatorio, subsisten en cada país, estado, distrito, pueblo y barrio: mayordomías, bendiciones de autos, mandas, fiestas de santos y patrones y demás celebraciones propias o relacionadas al culto católico.

Por tanto, apuesto por entender el arte virreinal bajo la luz de los procesos de interculturación sucedidos en América entre la cultura europea y las diferentes culturas existentes en América al momento de la conquista.[6] Por ello, no empleo categorías como *metrópolis-colonia* o *influencia-recepción*, sino que la investigación se centra en una forma de hacer arte que es producto de dos tradiciones culturales diferentes (la autóctona y la europea) donde, aunque haya un peso predominante de una (la europea), no deja de ser nueva y autónoma al tiempo que evidencia las fuentes culturales que la nutren; por la apropiación de algunos rasgos culturales. Ejemplo de esto son: las pinturas con incrustaciones de concha nácar; el desarrollo del arte plumario,[7] las reinterpretaciones de los grabados realizadas por los artífices americanos; los materiales que se usaron, como la cochinilla y el azul maya; las primeras advocaciones originadas en América, como santa Rosa de Lima y san Felipe de Jesús; las vírgenes americanas, como la Virgen de Guadalupe; y los ángeles arcabuceros, entre otras manifestaciones.

En el primer capítulo, el objetivo central es plantear un marco conceptual que ayude a explicar las consecuencias de las relaciones entre los virreinatos de

---

[6] Para mayor información véase el marco teórico en el capítulo primero.

[7] Véase: Teresa Castelló Yturbide, *et. al.*, "Tesoros de México: arte plumario y de mosaico", en *Artes de México*, núm. 137, año XVIII, México, 1970; Elena Isabel Estrada, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 3, Azabache, México, 1994; Teresa Castelló Yturbide, *et. al.*, El arte plumaria en México, Fomento Cultural Banamex, México, 1993; Alessandra Russo, Gerhard Wolf y Diana Fane, *El vuelo de las imágenes : arte plumario en México y Europa,* INBA-INAH, México, 2011.

Nueva España y Perú, como un fenómeno de interculturación enmarcado en el proceso histórico del desarrollo de la actual *economía-mundo*. Lo anterior da origen a los objetivos secundarios, por un lado, hacer uso de la interdisciplina para situar en un contexto histórico específico —con sus implicaciones políticas, militares y económicas— a los territorios que atañen a esta investigación y, por otro lado, desarrollar la categoría de interculturación y sus especificidades para encontrar aquellas que permitan explicar el problema de estudio central aquí tratado. Para lograrlo se realizará un primer apartado con la revisión del e*stado del arte* donde se exponen las diversas formas con las que se ha abordado el tema en cuestión; y un segundo apartado donde se recurre a conceptos tales como Historia cultural, *economía-mundo*, globalización, relaciones interculturales, cultura, identidad, pluricultural, interculturalidad, paradigma multicultural, interculturalidad fáctica o socio-histórica, interidad, interculturación, ósmosis, hibridación, transferencia, injerto, articulación, crasis y transculturación.

En el segundo capítulo, el objetivo central es generar una propuesta de marco explicativo del proceso de generación del arte virreinal americano, como un fenómeno de transculturación de España a sus territorios conquistados en América. En específico, en los dos grandes virreinatos que, a su vez, enmarque el proceso de interculturación entre los virreinatos de América. Lo anterior da origen a los objetivos secundarios: el primero, estructurar los principales motivos por los cuales fue necesario el arte al gusto o estilo europeo en América, evangelización y obra suntuaria o de devoción; el segundo, esbozar la líneas generales del proceso de transculturación, migración de pintores profesionales, pero no excepcionalmente buenos, la importación de pinturas, el arribo de grandes maestros y la circulación de grabados; el tercero, presentar un panorama de la situación en la que se encontraba la producción artística en las grandes

capitales —México-Tenochtitlán y Cusco— en el momento de la conquista para mostrar con qué elementos principales operó la transculturación; el cuarto, señalar el desarrollo de los principales centros de producción pictórica de los virreinatos de Nueva España y Perú. Con el análisis de lo anterior se demostrará que las principales consecuencias culturales-identitarias del proceso de transculturación en el ámbito pictórico fueron: el apropiamiento de las técnicas y materiales propios de Europa junto con algunos elementos de origen americano, como el azul maya; la técnica de incrustación de concha; la aparición de Vírgenes morenas y cerro; la aparición de santos americanos; y el desarrollo iconográfico de los ángeles arcabuceros.

En el tercer capítulo, el objetivo central es establecer el panorama del proceso de las relaciones comerciales entre la Nueva España y el virreinato de Perú. De esta manera se tendrá el contexto en el cual se desarrollaron las relaciones interculturales intervirreinales, que son el tema central de esta investigación. Lo anterior da origen a los objetivos secundarios: explicar al comercio intervirreinal, en general, como la causa principal de la exportación de pinturas novohispanas al sur; y mostrar el desarrollo del mercado intervirreinal a la luz del proceso histórico mundial de la expansión de la *economía-mundo* planteada por Braudel y retomada por Wallerstein. Se demostrará que los procesos históricos a través de los cuales se anexaron a la Nueva España y al virreinato de Perú al imperio hispano definieron la naturaleza de las relaciones comerciales; predominando la importación de las mercancías que no eran producidas en el virreinato del sur en primera instancia y artículos suntuarios en un segundo momento. Para lograrlo se realizará una revisión de las obras principales y más completas, que se hayan publicadas hasta el momento, que aborden las dos primeras etapas de estas relaciones comerciales: *Comercio y*

navegación entre México y Perú en el siglo XVI de Woodrow Borah, que estudia desde 1536 hasta 1634; y *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680-1784)* de Mariano Ardash Bonialian, cuyos márgenes temporales llegan hasta la prohibición del comercio de 1784. Para cubrir el periodo de 1784 a 1821, año de la Independencia de la Nueva España, se acudirá a la documentación existente en el Archivo General de la Nación de México que permita explicar las normas bajo las cuales operaron las relaciones comerciales intervirreinales.

En el cuarto capítulo, el objetivo central es mostrar las interculturaciones ocurridas a raíz de la presencia de la pintura novohispana en Perú. Los objetivos secundarios son tres: estructurar las tres vías por las cuales llegó obra pictórica al virreinato de Perú, establecer las temporalidades de arribo de obra y mostrar las fuentes escritas o pictóricas que prueban la presencia de obra novohispana en Perú. Se demostrará que el envío de estas pinturas provocó interculturaciones que se aprecian en dos planos principales, el primero, en lo cultural en su nivel subjetivo-identitario, como demuestra la presencia y apropiación del culto a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac y, el segundo, en los hábitos de consumo al encontrarse la presencia de las firmas más renombradas del siglo XVIII novohispano. Para lograrlo se estructura la información localizada en la bibliografía, en los archivos Generales de México y Perú y la obtenida en función de las piezas pictóricas que se analizarán para encontrar las interculturaciones de Nueva España a Perú. La obra del siglo XVI únicamente se conoce a través de fuentes documentales, la falta de firmas y la cantidad de desastres naturales que ha sufrido sobre todo la capital del virreinato del sur, Lima, sede de la corte, han influido en la desaparición o difícil identificación de la obra novohispana de esa época. En cambio, logré localizar 52 piezas de importancia para la investigación

de los siglos XVII, XVIII y XIX. Con ellas estructuré un catálogo comentado que se presenta en la última parte de la investigación.

Capítulo I

La interculturación entre los virreinatos de América en los Estudios Latinoamericanos: un caso interdisciplinario

1.1 Estado del arte

Con el sometimiento militar de las ciudades capitales de los mexicas y de los incas —los dos centros de poder político más importantes en América a la llegada de los españoles— y con el consecuente establecimiento de la organización político-administrativa española de los virreinatos de Nueva España y de Perú, una nueva fase de transformación cultural inició en estos territorios.[8]

[8] Para más información revisar Bernardo García Martínez, "La creación de Nueva España", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000 y Leslie Bethell, *Historia de América Latina*, trad. Antonio Acosta, vol. I, Edit. Crítica, Barcelona, 1990.

A la par de la dominación político-militar, un proceso de transculturación comenzó a gestarse desde el siglo XVI, el de la cultura hispana en América. Carlos Fuentes en su ensayo *El espejo enterrado* reflexionó largamente sobre esta hispanidad compleja y milenaria que nos fue heredada, logró sintetizar de una manera muy acertada esta noción y sus rasgos principales que se transculturizaron con las culturas de América, de igual forma diversas.[9]

> Porque si España es no solo cristiana, sino árabe y judía, también es griega, cartaginesa, romana, y tanto gótica como gitana […] España […] es una proposición doblemente genitiva, madre y padre fundidos en uno solo, dándonos su calor a veces opresivo, sofocantemente familiar, meciendo la cuna en la cual descansan […] las herencias del mundo mediterráneo, la lengua española, la religión católica, la tradición política autoritaria […][10]

Esta España mestiza, interculturizada previamente, fue la vía por la que la cultura occidental llegó a sus nuevos territorios de ultramar. Como se profundizará en el segundo apartado de este capítulo, siguiendo los postulados de Demorgon, sostengo que fue una trasculturación porque:

1. Religión, idioma, comida y demás aspectos culturales transitaron de una cultura a otras.

2. Penetraron una multiplicidad de culturas a lo largo y ancho de América.

3. Designó un ideal o un valor que permitió a los actores de diferentes culturas aceptarse como partes de un mismo conjunto: como súbditos de la monarquía hispana.

---

[9] Véase: Berenice Alcántara Rojas y Federico Navarrete Linares (Coords.), *Los Pueblos amerindios: más allá del Estado*, UNAM-IIH, 2011; Federico Navarrete Linares, *Hacia otra historia de América: nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*, UNAM-IIH, México, 2015.
[10] Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 11.

Es decir, la transculturación comenzó cuando la cultura hispana interactuó con cada manifestación de las preexistentes de los pueblos originarios.[11] Para el caso particular de la conquista de América a manos de la monarquía hispana cabe recordar que, lo transcultural se presenta como "[…] uno de los elementos claves para lograr —de modo pacífico o coactivo— la articulación entre culturas opuestas o relativamente incompatibles en un mismo territorio".[12] Hecho especialmente complejo dado el extenso territorio que se iba sometiendo bajo el poder de la misma Corona, tomando en cuenta que en los "[…] últimos años del reinado de Carlos III, el imperio español alcanza su máxima extensión histórica, con más de 16 millones de kilómetros cuadrados que iban desde el cabo de Hornos hasta cerca de la actual frontera norteamericano-canadiense y desde Florida hasta las Filipinas, pasando por Luisiana, California y varios archipiélagos del Pacífico".[13]

La transculturación es una variante del proceso de interculturación en donde son múltiples los elementos que entran en juego. Para efectos de este capítulo el que se revisa es el artístico, en específico la pintura.

Junto con los barcos de los conquistadores, una forma (o varias) de hacer pintura correspondiente a una cultura marcada por una religión específica —la cristiana católica— cruzó el Atlántico y entró en contacto con las múltiples culturas de América. La pintura europea fue una herramienta que formó parte de la evangelización como proceso central debido a la dificultad que existía para transmitir el mensaje religioso a grupos de personas con idiomas diferentes. Para el catolicismo la imagen recuperó en América su uso evangelizador de los

---

[11] Véase la definición de transculturación en el segundo apartado de este capítulo.
[12] Gilberto Giménez, *Globalización…, op. cit.*, p. 9.
[13] Alicia Alted Vigil e Hipólito de la Torre Gómez, *España y Portugal S. IX-XX: vivencias históricas*, Síntesis, Madrid, 1998, p. 153.

primeros tiempos. No en vano, la hechura de imágenes en el cristianismo a lo largo de su propia historia en Europa tuvo importantes y decisivos debates que generaron cismas, revoluciones iconoclastas y/o rupturas definitivas dentro de la cristiandad.

> La creación de imágenes en el cristianismo surgió por tanto como un fenómeno de adaptación y asimilación de formas ajenas en un momento en que fue necesario no solo defender la nueva religión, sino convencer, convertir y triunfar. La multiplicación del número de nuevos creyentes era precisamente su mejor garantía. Así como aceptaron, según Orígenes (Contra Celso s. III), la pistis, la fe, como beneficiosa para la multitud, en parte a causa de las necesidades de la vida y en parte a la debilidad humana, desdeñando el pensamiento racional, el logismos, acabaron también por aceptar la creación artística como el mejor medio para fomentar entre la multitud nuevas adhesiones. Esta eficacia didáctica atribuida al arte sagrado será esgrimida durante toda su historia como su única razón de ser y su mejor argumento.[14]

Los frailes llegados a América hicieron uso de la imagen para el ornato de los templos que se estaban construyendo; debido a su eficacia didáctica para transmitir el mensaje evangélico. De esta manera se desbordaron los límites geográficos habituales de las tradiciones artísticas europeas, en específico, hispanas. El arribo de pintura fue una manifestación muy tangible del proceso de transculturación desde el momento en que por primera vez cruzaron el Atlántico en el siglo XVI. La siguiente fase de este proceso lo señala Jorge Alberto Manrique al hablar de la peculiaridad de la nueva situación americana que

> […] era precisamente la carencia de imágenes, de esos objetos tan necesarios para el despliegue de los rituales transportados. No habiéndolos, había que traerlos, y

[14] Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana,* Akal, Madrid, 2008, p. 34.

> se trajeron, pero en número siempre insuficiente para cubrir la necesidad. No pudiendo traerse todos los objetos que era menester, había que hacerlos.[15]

La necesidad de más imágenes y las dificultades para traerlas de Europa dieron origen a una producción pictórica americana interculturizada que tuvo su propio sello según la región en la que se llevó a cabo, estas pinturas hispanas y americanas al mismo tiempo con el paso de los años se movieron también por el continente y el mundo. Por ello, me sumo a las palabras de Eduardo Wuffarden cuando dice que, si bien,

> durante décadas, uno de los temas clave en los estudios sobre el arte colonial latinoamericano ha sido la transferencia y circulación de imágenes desde Europa hacia el nuevo mundo, como parte de un proceso mayor de transculturación […] el intercambio de ideas, artífices y productos artísticos entre los propios virreinatos, así como el consecuente impacto de estos circuitos de ida y vuelta en la evolución de las escuelas o del gusto americanos, siguen siendo hoy una tarea pendiente […] [16]

Como internacionalista, me generan especial interés las relaciones de todo tipo entre naciones y grupos humanos; sin embargo, el arte de los virreinatos americanos se convirtió en un tema en el cual quería profundizar a raíz de que comencé a notar similitudes en pinturas de orígenes tan lejanos como Lima y la ciudad de México. Para plantear una investigación viable limité por zonas geográficas de importancia, donde pudiese realizar búsqueda de imágenes en poco tiempo. Escogí el virreinato de Perú por las características históricas que lo relacionaban con la Nueva España:

---

[15] Jorge Alberto Manrique, "Condiciones sociopolíticas de la Nueva España", en *Pintura novohispana Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, Asociación de Amigos del Museo Nacional del virreinato A.C.-Leonardo de Luca Editori, Tepotzotlán, 1992, p. 22.

[16] Luis Eduardo Wuffarden, "Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú", en *Histórica*, vol. 32, núm. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008, pp. 161-162.

1. Por orden de fundación, fue el segundo gran virreinato en América.

2. Los procesos de transculturación que ocurren en su territorio son muy similares a los ocurridos en la Nueva España, como se verá más adelante.

3. Fue el virreinato de mayor importancia en Sudamérica.

4. Fue en donde se desarrollaron dos de los principales centros de producción pictórica de Sudamérica: Lima y Cusco. En el siguiente capítulo se profundizará en estas causas.

La tarea inicial fue buscar aquellas investigaciones que hubiesen abordado estos circuitos de transferencias y circulación de imágenes entre los virreinatos y las que estudiaran el arte latinoamericano virreinal como un proceso cultural general a toda la región. Grande fue mi sorpresa cuando me di cuenta de que en realidad eran pocas en relación con la cantidad de obra existente en Latinoamérica actualmente. Al respecto, he divido en cuatro rubros la bibliografía existente que localicé sobre el tema.

1. Los textos que versan específicamente sobre las relaciones artísticas entre Nueva España y el virreinato de Perú.

Toda la bibliografía existente son nueve ensayos aislados y específicos sobre un número determinado de piezas o artífices que fueron escritos entre 1959 y 2015. De ellos, solo el artículo del investigador Luis Eduardo Wuffarden esboza el tema como uno de importancia mayor que tiene varias aristas y que merece ser revisado a fondo. El resto no lo hace.

1959, Mesa, José de y Gisbert, Teresa, "Pinturas Mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia", *Anales*, vol. VII, núm. 28, IIE-UNAM, México.

1961, Harth-Terre, Emilio, "Juan García Salguero, un criollo de México en Lima", en *Anales*, vol. VIII, núm. 30, IIE-UNAM, México.

1963, Berlin, Heinrich, "Obras del mexicano José de Páez en el Perú", en *Anales*, núm. 16, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, Buenos Aires.

1982, Mariazza, Jaime, "Miguel Cabrera, un pintor mexicano en Lima", en *Plaza Mayor*, núms. 4-5, Lima.

1986, Estabridis Cárdenas, Ricardo, "Santa Rosa de Lima en el pincel de Miguel Cabrera <<El Divino>>", en *Revista Kantú*, núm, 2, Lima.

2001, Silva Santisteban, Fernando, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato del Perú*, Banco de Crédito de Perú, Lima.

2004, "Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola", en *Catálogo del Museo Pedro de Osma*, Fundación Pedro y Angélica de Osma, Lima.

2008, Wuffarden, Luis Eduardo, "Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú", en *Histórica*, vol. XXXII, núm. 1, Instituto Riva-Agüero-PUCP, Lima.

2015, Kusunoki Rodríguez, Ricardo (edit.), "Patrocinio de la Virgen de la Merced", en *Catálogo. La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*, Museo de Arte de Lima, Lima.

2. Los textos sobre el estudio del arte latinoamericano que realiza comparaciones horizontales y que comienza a entenderlo como un proceso cultural general de la región en un momento específico de su historia: cuando formaba parte de la monarquía hispana.

Poco a poco, el estudio del arte virreinal latinoamericano fue dirigiéndose hacia métodos que no recurrían a las fronteras actuales como delimitación geográfica de sus investigaciones. Sino a procesos que abarcaban los territorios correspondientes a los reinos que formaban parte de la monarquía hispana y, a

esta como principal condicionante de la producción pictórica. Dice Jonathan Brown al respecto:

> Para ponerlo en términos irónicos, los historiadores del arte están descubriendo el mundo. Como mencioné anteriormente, la tendencia nacionalista, con frecuencia, ha oscurecido las experiencias compartidas en aquellas vastas áreas geográficas que estuvieron históricamente vinculadas por un gran número de factores políticos, económicos, religiosos y artísticos. Un modelo dinámico de intercambio constante entre seres humanos y productos está empezando a suplir los modelos monográficos y teleológicos de la evolución artística, que durante tanto tiempo dominaron. Modelo dinámico que fue completamente ignorado por aquellos enfoques teóricos claustrofóbicos que prevalecieron durante las décadas de los ochenta y noventa en el campo de la historia del arte.[17]

Clara Bargellini es menos severa con sus palabras, pero opina en el mismo sentido: "en la propia América Latina, los estudios en torno al arte eran de índole nacional, posiblemente más por motivos prácticos que por cualquier otra razón: incluso hoy día hay muchos menos historiadores de arte en América Latina que los que merece su riqueza artística".[18]

Una de las grandes impulsoras del estudio del arte latinoamericano de esta etapa histórica fue Juana Gutiérrez Haces quien ayudó a "[…] re-pensar la 'identidad compartida' de la temprana pintura moderna en los reinos europeos y americanos de la monarquía española durante el periodo en el que fueron gobernados por la dinastía de los Habsburgo".[19] Lo que puso sobre la mesa una territorialidad y una temporalidad que no se había estudiado en su conjunto bajo la lupa de la categoría: identidad. Esta iniciativa dio tres frutos importantes: la serie de trabajos preparativos entre los principales especialistas de arte virreinal

---

[17] Jonathan Brown, "Introducción", en Juana Gutierrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*, vol. 1, Fomento Cultural Banamex, México, 2008, p. 770.
[18] Clara Bargellini, "La pintura colonial…, *op. cit.*, p. 325.
[19] Jonathan Brown, "Introducción", en *Pintura de los reinos…, op. cit.*, p. 769.

del mundo que vinieron a México y de lo cual queda memoria escrita, la exposición internacional *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII* y su monumental catálogo, este ejercicio, obviamente contó con la participación de múltiples investigadores y, sobre todo, abrió la puerta a la interdisciplina.

Para lograr una comprensión más o menos global de todo lo que implica América Latina se requiere del trabajo en equipos multidisciplinarios, o al menos de enfoques que se sirvan de varias disciplinas para explicar un mismo problema. Tal vez por ello, "a pesar de las preponderancias de los estudios nacionales […] desde hace muchos años los intelectuales latinoamericanos han buscado de forma persistente una identidad y unidad culturales que con frecuencia relacionaban con las artes plásticas […] "[20]

Otro aporte de estas investigaciones es la invitación de Gutiérrez Haces a reconsiderar los modelos para abordar el estudio de la pintura latinoamericana de este periodo, tales como metrópoli-colonia, centro-periferia o influencia-recepción, esto implicaba reconstruir un nuevo modelo para el entendimiento de la pintura de América Latina situándola en contexto con los inicios del mundo moderno.[21] Dentro de este rubro, como se señaló en la introducción, se inscribe la presente investigación.

Propuestas que, en mayor o menor medida, fueron por estos derroteros han sido catorce, tres mexicanas, seis con participación mexicana, dos españolas y trabajos unitarios de Argentina, Estados Unidos y Venezuela:

1950, Angulo Iñiguez, Diego, *et. al.*, *Historia del arte hispanoamericano*, Salvat, Barcelona.

---

[20] Clara Bargellini, "La pintura colonial…, *op. cit.,* p. 325.
[21] *Cfr.*, Jonathan Brown, "Introducción", en *Pintura de los reinos…, op. cit.,* pp. 769-770.

1956, Soria, Martin Sebastián, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires.

1966, Rodríguez Demorizi, Emilio, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Gráficas Reunidas, Madrid.

1977, Kelemen, Pál, *Vanishing Art of the Americas*, Walder&Company, New York.

1982, Vargas Lugo, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales*, vol. XIII, núm. 50, tomo I, IIE-UNAM, México.

1988, Sebastián López, Santiago, "El ejemplo y actualización de los modelos europeos en México y América Latina o La emblemática en México", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México.

1988, Victoria, José Guadalupe, "Patronos, artistas y obras en los virreinatos americanos durante el siglo XVI", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México.

1988, Arellano, Fernando, *El arte hispanoamericano*, Edit. Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

1992, García Sáiz, María Concepción, "El desarrollo de las artes figurativas en la América Hispana", en García Melero, J.E., *et. al*., *Influencias artísticas entre España y América,* Mapfre, Madrid.

1999, *Los siglos de oro en los virreinatos de América*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.

2004, Ruiz Gomar, Rogelio, *et. al.*, *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, Colorado.

2007, *Revelaciones, Las artes en América Latina, 1492-1820*, Fondo de Cultura Económica-Antiguo Colegio de San Ildefonso-Philadelphia Museum of Art-Los Angeles County Museum of Art, México.

2008, Juana Gutierrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, Fomento Cultural Banamex, México.

2012, *Miradas comparadas en los virreinatos de América*, Instituto Nacional de antropología e historia-Los Angeles County Museum of Art, México.

3. Aquellos textos que hacen análisis comparativos entre Nueva España y Perú.

Estos textos interesan al tema porque hablan de un conocimiento profundo entre los historiadores e historiadores del arte sobre los rasgos comunes y el pasado que comparten ambos virreinatos, los cuales permiten realizar este tipo de ejercicios teóricos. A su vez, fungen de antecedentes o ejemplos de otros tipos de interculturación entre los virreinatos. Son siete ensayos y una tesis, versan sobre iconografía de santos, cosmogonía, técnicas y materiales de pintura y arquitectura.

1988, Vargas Lugo, Elisa, "Iconografía de santa Rosa de Lima en los virreinatos del Perú y de la Nueva España", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México.

El caso de santa Rosa de Lima en los virreinatos de Perú y de la Nueva España tiene un papel especial, pues es otro ejemplo paradigmático de

interculturación entre los virreinatos Americanos y merece, por sí solo, una investigación particular. Enuncio este ejemplo de 1988 como parte de la bibliografía de los análisis comparativos entre Nueva España y Perú.

1988, Kubler, George, "Los cinco soles cosmogónicos y su proyección en Perú o la tradición mexicana en la cosmogonía andina", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México.

1988, Walter Palm, Erwin, "Similitudes y diferencias entre el arte novohispano y el de otros países americanos, o Hacia un atlas del vocabulario arquitectónico hispanoamericano 1500-1800", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte. Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina*, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México.

1999, Bargellini, Clara, "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinatos de la Nueva España y del Perú", en *Anales,* vol. XXI, núm. 74-75, IIE-UNAM, México.

1999, Lara, Jaime, "Cristo-Helios americano: la inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinatos de la Nueva España y del Perú", en *Anales*, vol. XXI, núm. 74-75, IIE-UNAM, México.

2009, Ratto, Cristina, "La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinatos de Nueva España y Perú", en *Anales*, vol. XXXI, núm. 94, IIE-UNAM, México.

2013, Benfer Jr., Robert, "Lights and Architecture in the Colonial Churches of New Spain and Peru", en *Futuro del pasado, revista electrónica de Historia*, vol. 4, Salamanca.

2015, Rivas Valdés, Rosa María, *Iconografía y evangelización: el culto de Santiago Matamoros en la empresa religiosa y militar de Nueva España y Perú*, tesis para obtener el grado de maestra en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM.

4. Catálogos de arte novohispano en Sudamérica

Solo existe uno en su tipo. Lo realizó el historiador venezolano Carlos Federico Duarte Gaillard por encargo del entonces embajador de México en Venezuela Antonio de Icaza para tener un registro del acervo de piezas novohispanas que habían llegado a Venezuela. Este catálogo incluye las piezas que llegaron durante el periodo virreinal y aquellas que lo hicieron por coleccionismo en los siglos XIX y XX. Uno de sus objetivos fue abrir camino a los investigadores mexicanos para ahondar en este patrimonio; sin embargo, no ha tenido demasiado eco, únicamente Mónica Domínguez Torres ha profundizado en una de las piezas en su artículo *¿Una visión frustrada? Un lienzo de Miguel Cabrera y la residencia jesuita en la Maracaibo colonial*.[22]

Cabe señalar, que el territorio que hoy comprende Venezuela estuvo ligado administrativamente al virreinato de Perú entre 1550 y 1724. Por lo que su relación con el tema de esta investigación toma especial importancia en la medida en que ya hay una primera catalogación de piezas novohispanas existentes en territorios bajo la jurisdicción de este virreinato.

A continuación, esbozo una síntesis de la pertenencia jurisdiccional del territorio venezonalo al virreinato de Perú. El primer nombre que se le otorga a ese territorio fue Reino de Tierra Firme, donde se creó la Audiencia de Panamá o Tierra Firme instaurada oficialmente por real cédula de 26 de enero de 1538,

[22] Mónica Domínguez Torres, "¿Una visión frustrada? Un lienzo de Miguel Cabrera y la residencia jesuita en la Maracaibo colonial", en *Anales*, vol. XXIX, núm. 90, IIE-UNAM, México, 2007, pp. 177-188.

estableciendo su residencia en la ciudad de Panamá,[23] cuya jurisdicción comprendía la gobernación de Veragua y la provincia de Castilla de Oro hasta Buenaventura y el río Atrato.

Durante el gobierno de Francisco Pérez de Robles la administración no satisfizo a la Corona por lo que se extinguió la Audiencia de Panamá, fue entonces que el reino de Tierra firme pasó a la jurisdicción de la Nueva España. El 2 de mayo de 1550 en Valladolid, el Emperador Carlos estableció:

> Que la provincia de Tierra Firme sea de las del Perú.
> Ordenamos, que la Provincia de Tierra Firme, llamada Castilla del Oro, sea de las Provincias del Perú, y no de las de Nueva España». Con lo que se incorporó administrativamente al virreinato de Perú.[24]

El Nuevo Reino de Granada fue creado por el conquistador Gonzalo Jiménez; para establecer un gobierno civil en él, se creó la Real Audiencia en Santafé de Bogotá, su jurisdicción se fue extendiendo con el tiempo sobre las provincias circuncidantes y se incluyó a los territorios que hoy ocupan Venezuela. Luego por real cédula "[…] de 6 de febrero de 1571, la provincia de Tierra Firme quedó sometida en gobierno, guerra y hacienda a las órdenes del

---

[23] El distrito que abarcaba inicialmente era inmenso: "la provincia de Tierra Firme, llamada Castilla del Oro, provincias del Río de la Plata, el Estrecho de Magallanes en Nueva Toledo y Nueva Castilla, llamada Perú, el Río de san Juan, Nicaragua, Cartagena y Ducado de Zarabaro (AGI, *Panamá*, 235, L. 6, F. 169-182)" s/a, Audiencia de Panamá, disponible en: https://www.archivesportaleurope.net/ead-display/-/ead/pl/aic ode/E S-41091-AGI10/type/fa/id/ES-AGI-41091-UD-1859526/unitid/ES-AGI-41091-UD-1859526+-+ES-AGI-41091-U D-1859901#sthash.DVTjn8RT.dpuf, consultado: 24 de marzo de 2016.

[24] Antonio de León Pinelo y Juan de Solórzano Pereira, *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias,* libro V, título I, De los términos, división y agregación de las gobernaciones, ley 7, Impr. Ivlian de Paredes, Madrid, 1681, p. 165.

virrey de Perú",[25] esta situación se mantuvo hasta 1724 cuando se creó el virreinato de Nueva Granada.

1998, Duarte Gaillard, Carlos Federico, *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Periodo hispánico*, UNAM-IIIE, México.

Como se puede apreciar las investigaciones que han abordado estos circuitos de transferencias y circulación de imágenes entre los virreinatos y aquellos que han estudiado el arte virreinal latinoameriano como parte de un proceso cultural general de la región son apenas unos cuantos.

Sigue siendo una tarea básica pendiente la catalogación y la investigación multi, inter y transdisciplinaria para lograr entender estos procesos tan ricos y complejos que forman parte de los cimientos de nuestra América Latina. Esta investigación busca formar parte de este conjunto de textos especializados en el tema y ser un primer catálogo de pintura novohispana en Perú que pueda ser utilizado como fuente para nuevas investigaciones que profundicen en las historias particulares de cada obra.

1.2 Marco teórico

En el mundo de las ciencias sociales cuando se hace referencia a la noción de América Latina se parte, sobre todo, de una temporalidad y una connotación socio-política que comienza con las formaciones de los Estados-Nación en el siglo XIX. A la categoría se le atribuyen dos orígenes: el primero es francés, y apareció cuando fue empleada por primera vez en 1861, en un artículo publicado por la

[25] *Cfr.*, s/a, *Resumen del Título de la unidad: "Audiencia de Panamá"*, 1.3. Ámbito territorial, AGI, disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=2&txt_id_fondo=1859901, consultado: 24 de marzo de 2016.

Revue des races latines[26] con el objetivo de justificar el proyecto expansionista de Napoleón III; el segundo es el autóctono, pues a lo largo de la década de 1850 el concepto de "América latina" ya era utilizado por personajes destacados de la época como el dominicano Francisco Muñoz del Monte, los chilenos Santiago Arcos y Francisco Bilbao y, sobre todo, por el colombiano José María Torres Caicedo[27]. Se hace referencia a este origen para evidenciar que ambas nociones obvian el elemento central que da origen al concepto: los casi trescientos años de pasado común como territorios que formaron parte de la Corona hispana y, con ello, los procesos económicos, sociales, culturales, religiosos, artísticos y políticos que se vivieron a lo largo de ese tiempo. Así mismo, la mayoría de la producción científica social o histórica que he revisado sobre esta etapa de América Latina parte de paradigmas económicos como el de la *dependencia*, o bien, con el uso de categorías como *colonia, extracción, herencia colonial o conquista*.[28] Solo en épocas recientes ha comenzado a discutirse sobre los pertinentes matices que todas estas categorías tienen y no ha sido en las ciencias sociales; ello ocurre sobre todo en las humanidades. En los estudios de Historia e Historia del arte es donde, por ejemplo, se han recuperado nociones más específicas como virreinatos y arte virreinal; donde el énfasis no se sitúa en la argumentación económica o material del desarrollo del capitalismo con un centro y una periferia, en el despojo, en el extractivismo económico o en el exterminio, sino en incorporar estas realidades

---

[26] L. M. Tisserand, "Situation de la latinité", en *Revue des races latines*, vol. 24, núm. 1, libro 55, enero, París, 1861, pp. 139-147, disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355062z/f648.image.r=, consultado: 25 de mayo de 2015.

[27] Para mayor información sobre el tema consultar: Arturo Ardao, "La idea de Latinoamérica", en *Semanario Marcha* núm. 1282, Edit. Carlos Quijano, Montevideo, 27 de noviembre de 1965 y Arturo Ardao, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos"-Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1980.

[28] Por ejemplo Stanley J. Stein y Bárbara H. Stein, *La herencia colonial de América Latina*, Siglo XXI, México, 1970; Agustín Cueva *El desarrollo del Capitalismo en América Latina*, 1977; Nicolás Sánchez-Albornoz, *et. al., América Latina en la época colonial*, Crítica, Barcelona, 1984, entre otros.

a otros procesos como los flujos económicos propios de las sociedades del periodo (agrupada en gremios o corporaciones y con fuertes vínculos estamentales o familiares a lo largo y ancho de los territorios hispanos), en los sincretismos religiosos, o en la conformación identitaria y sus manifestaciones artísticas y sociales.[29] Además, estas investigaciones no toman como un bloque unitario e inamovible a los tres siglos del periodo, en su análisis incluyen la diferenciación temporal del estatus político y económico de los territorios de ultramar según el trato otorgado por la casa reinante en turno —Austrias o Borbones—, la reglamentación que emitieron en consecuencia y los efectos que esta tuvo en los rubros mencionados.

Por su parte, la antropología se ha ocupado de desarrollar categorías que ayuden a explicar las consecuencias de los encuentros entre culturas diferentes a lo largo de la historia de la humanidad, por ejemplo, aculturación, mestizaje, sincretismo, transculturación e interculturación. En función de su pertinencia y vigencia, algunas de ellas se revisarán líneas adelante de este primer capítulo.

Dicho lo anterior, es necesario señalar que las consecuencias de las relaciones interculturales entre los virreinatos de América precisan ser estudiados desde un enfoque interdisciplinario como lo son los Estudios Latinoamericanos, ya que permiten incorporar y poner en diálogo los conocimientos fragmentados en diferentes disciplinas sobre un mismo tema y desde diversas perspectivas. Fuera del ámbito teórico es imposible intentar separar estas esferas de actuación —social, económica, cultural, religiosa, artística

---

[29] Por ejemplo, Ricardo Levene, *Las Indias no eran colonias,* Espasa-Calpe, Argentina, *1951;* Annik Lempérière, "El paradigma colonial en la historiografía latinoamericanista", en *Istor Revista de Historia Internacional*, vol. 5, núm. 19, CIDE, México, 2004, pp. 107-128; Marta Terán y José Antonio Serrano (Eds.), *Las guerras de Independencia en la América Española*, El Colegio de Michoacán-INAH, México, 2002; Manuel Ramos Medina "El virreinato novohispano en tiempo de los Austrias", en *Estudios: filosofía, historia letras,* vol. 2, núm. 69, verano, Departamento Académico de Estudios Generales, Nueva Época, ITAM, México, 2004, pp. 83-107; entre otros.

y política— debido a que todas se influyen entre sí y forman parte de una misma realidad humana. En esta investigación —que forma parte al mismo tiempo de la Antropología, la Historia cultural y la Historia del arte, por tratarse de un ejercicio que revisa una consecuencia cultural (la interculturación), debido a objetos de uso cotidiano (pinturas de devoción) que resultan ser obras de arte— se tienen como campos de estudio el cultural en general, y el artístico en particular —siendo este una manifestación objetivada de la cultura, como se verá más adelante.

Historia cultural

Como se mencionó líneas atrás, ha sido en las humanidades, donde en épocas recientes, ha comenzado a discutirse sobre los matices que tienen algunas categorías con las que se aborda el estudio de la etapa virreinal de las naciones que hoy conforman América Latina. Debido al tipo de tratamiento epistemológico con la que se realizó esta investigación es pertinente inscribirla en varias disciplinas: en la Historia del arte, porque un buen número de las fuentes primarias con las que se trabajó fueron obras de arte; en la Antropología, pues se busca explicar los procesos resultantes de las relaciones interculturales entre la Nueva España y el virreinato de Perú que se lograron identificar; y por ende, en la Historia cultural.

El *giro cultural* que apareció en las décadas de los setenta y ochenta en diversos centros de producción histórica, en términos de las diversas vertientes especializadas que la Historia ha desarrollado, significó el apuntalamiento de una idea primordial: dejar de ubicar lo cultural en el *desván* o en la superestructura para constituirse como la " […] determinación primaria de la

realidad histórica".[30] Si bien, bastante tinta ha corrido sobre los autores, obras y lugares protagónicos donde se han realizado las principales investigaciones de este dominio historiográfico,[31] es importante recordar que la riqueza que aporta la Historia cultural; además de este protagonismo de la cultura como motor de la historia, son: los nuevos temas de estudio que pone sobre la mesa; también, retomando a Peter Burke,[32] la diversidad de enfoques practicados bajo este paradigma; la incorporación al cuerpo teórico de los planteamientos de Mijail Bajtin, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu; el estudio de las *prácticas*, de las *representaciones*, de la memoria, de la cultura material, del cuerpo, etcétera; pero sobre todo, las nuevas fronteras y encuentros de la Historia con otras ciencias, en general, y con las diferentes posturas que se desarrollaron al *interior* de esas ciencias, en particular; recordemos, por ejemplo la noción de *representación*, que desarrolla Roger Chartier basándose en la definición de cultura de Clifford Geertz,[33] la cual es una postura dentro de la antropología que debate con lo enunciado por Lévi-Strauss.[34] De esta manera, la riqueza de la historia cultural se acrecienta porque:

---

[30] Lynn Hunt (edit.), *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, 1989, p. 7, citado en Daniel Guzmán Velázquez, *La "crisis" de las ciencias históricas hacia el final del siglo XX. Observaciones desde la historiografía cultural*, tesis para obtener el grado de maestro en Historia, FFyL-UNAM, México, 2015, p. 78.

[31] Véase: Justo Serna y Anaclett Pons, *La Historia cultural. Autores, obras y lugares*, Akal, Madrid, 2005; Peter Burke, *Formas de Historia cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

[32] Peter Burke, *¿Qué es la Historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006.

[33] "[…] esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida." Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 88.

[34] " […] conjunto de sistemas simbólicos que tienen situados en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión. Estos sistemas tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad física y de la realidad social, e incluso de estos dos tipos de realidades entre sí, y las que estos sistemas simbólicos guardan los unos frente a los otros". Claude Lévi-Strauss, "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociología y antropología,* Tecnos, Madrid, 1979, p. 20.

> […] la nueva historiografía cultural es una historia de las objetivaciones. De aquello que de acuerdo a un tiempo y una geografía puede ser pensado y observado. No se trata sólo de describir una realidad específica —un libro, un cuadro, un alimento, un acontecimiento, un proceso—, sino las representaciones asociadas a ésta. Más aún, se parte del principio de que *toda realidad es realidad observada* y por lo tanto, sólo se pueden estudiar observaciones de objetos. El ámbito sobre el cual trabaja esta tendencia historiográfica no es un mundo de objetos, sino de significados y cómo estos son construidos socialmente.[35]

De tal forma que se estudian las manifestaciones diarias de la cultura:[36] en la vida cotidiana, los espacios públicos, la rutina y la costumbre, lo imprevisto, las fiestas, los hogares, los espacios íntimos, los ajuares domésticos, los caminos y transportes, los bastimentos, las formas de organización social, los espacios de acción social como las universidades y los colegios, la pertenencia a alguna clase o estamento social, el divertimento, la sexualidad y sus normas, los códigos de conducta, la religión, la gastronomía, e incluso, la muerte. El arte también es una manifestación diaria de la cultura —la señalo como categoría aparte aunque se haya inmersa en cada elemento de la vida diaria arriba señalado, por ejemplo, el arte decorativo de los ajuares domésticos—; por ello, responde a las sociedades que la crean y se vuelve manifestación plástica de la cultura que la produce. La obra de arte "[…] posee siempre una dimensión histórica y una dimensión geográfica. La obra de arte es un objeto presente que tiene un pasado, ella es *hic et nun* [aquí y ahora], pero también es, al mismo tiempo, *illic et tunc* [allí y entonces]".[37] Es decir, tiene una naturaleza doble, es documento que nos habla

---

[35] Daniel Guzmán Velázquez, *La "crisis" de las ciencias…, op. cit.,* p. 79.
[36] Un gran ejemplo sobre estos temas y del cual extraje a grandes rasgos los tópicos señalados es la colección Pilar Gonzalbo Aizpuru (Dir.), *Historia de la vida cotidiana de México*, 5 tomos, El Colegio de México-FCE, México, 2004.
[37] Jacques Thuillier, *Teoría General de la Historia del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 77.

de una época pasada y es un objeto que ha transitado en el tiempo y que maravilla a la sociedad contemporánea.

Para esta investigación, llevé a cabo, en diversas ciudades de Perú, una búsqueda y registro de 52 pinturas, de las cuales 49 piezas son novohispanas y 3 de influencia novohispana.[38] Todas son obras pictóricas religiosas y obedecen a la concepción del mundo que se tenía entonces en los territorios de la monarquía hispana; un orbe católico, monárquico y estratificado. Son objetos extraordinarios del día a día que en su existencia son al mismo tiempo una objetivación de la cultura,[39] documento privilegiado de las relaciones interculturales entre la Nueva España y el virreinato de Perú y fuente primordial de la Historia cultural y de la Historia del arte. También por la naturaleza de sus fuentes, el punto de convergencia de la historia cultural está en la "[…] conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconsciente y lo intencional, de lo estructural y lo coyuntural, de lo marginal y lo general".[40]

Si bien será hasta el capítulo cuarto donde abunde en la obra de arte novohispana existente en el virreinato de Perú y sobre los efectos que ellos tuvieron en el plano identitario, me parece pertinente hacer notar que en esta investigación las fuentes básicas fueron, por un lado, las de carácter escrito de los siglos XVI, XVII y XVIII localizados en los Archivos Generales de México y Perú; y por el otro, las 52 pinturas ya mencionadas, las cuales a partir de sus formatos, sus materiales, su temática, sus representaciones y los sitios en los que algunas de estas se encontraban nos hablan de estas relaciones humanas y nos responden

---

[38] También se incluyen dos pinturas más de las que tuve conocimiento para dejar constancia de su presencia en el país del sur; aunque por razones de temporalidad no forman parte del cuerpo de la investigación. Su historia es un descubrimiento que bien da para una investigación exclusiva, véase la página 308.

[39] Esta definición se revisará líneas adelante de este mismo apartado.

[40] Jacques Le Goff, "La historia de las mentalidades. Una historia ambigua", en *Hacer la historia III: Nuevos objetos*, Laia, Barcelona, 1978, p. 85.

algunas de las interrogantes que fueron planteadas en esta investigación. Por ello, a manera de adelanto quiero señalar que la devoción a la Virgen María, en general, y a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac, en particular; la figura de algún santo popular; o el prestigio social que daba poseer o donar una imagen devocional pintada por las principales firmas de la Nueva España son elementos que se interculturizaron y que tuvieron impactos identitarios en América Latina.

Recordemos que para la propia Historia cultural "las estructuras sociales mismas pasaron a ser productos construidos por las prácticas culturales",[41] es decir, los sistemas económicos, sociales o de creencias se entendieron como manifestaciones culturales, sin obviar la relación inversa. Para los estudios latinoamericanos es fundamental entender esta idea, pues el desarrollo del sistema capitalista que se originó en Europa en el siglo XV y que continua hasta nuestros días, significó la incorporación de América a un sistema económico, a su vez producto de la cultura europea, con la consiguiente interrelación entre ambos lados del mundo; tanto en la faceta económica como en la cultural. Por lo tanto, se realizó una revisión del contexto histórico específico en el que se desarrollaron las relaciones existentes entre la Nueva España y el virreinato de Perú dentro de la monarquía hispana.[42] Sobre todo, en las medidas políticas de la Corona para estos territorios, el comercio —o ausencia de él— que se llevó a cabo a lo largo de trescientos años y, en menor medida, en los movimientos de personajes notables entre los virreinatos.

Para que pueda desarrollarse el sistema capitalista se requieren dos condiciones básicas "[…] la constitución de la propiedad capitalista de los medios de producción y la creación de una mano de obra 'libre', es decir

---

[41] Daniel Guzmán Velázquez, *La "crisis" de las ciencias…, op. cit.,* p. 79.

[42] Como se verá más adelante, primera gran responsable de la incorporación de América y Asia dentro de la *economía-mundo capitalista*.

'liberada' de toda propiedad, incluida la de los medios necesarios para su reproducción social […]"[43] es decir, se requerían Estados fuertes que aseguraran el desarrollo del capital y que terminaran con la sociedad corporativa y gremial; para liberar en todos los sentidos la mano de obra —en el caso de México incluso enfrentó en guerras a Iglesia y Estado en el siglo XIX—. Sin embargo, doscientos años después de las guerras de independencia, en el continente hay rasgos culturales de gran parte de la población que aún funciona bajo reglas corporativas y gremiales en su actuar social, es decir son manifestaciones de su cultura; y los procesos culturales, siguiendo a Braudel, operan sobre todo en la *larga duración,*[44] " […] tras la corteza de acontecimientos demasiado legibles y fácilmente organizables en estructuras sucesivas, en que se interpenetran los elementos complementarios de un sistema".[45] Allí es a donde se puede acudir para explicar la pervivencia de tradiciones y manifestaciones religiosas que se originaron a raíz de los trescientos años en que estos territorios formaban parte de la monarquía hispana. Solo en la medida en la que se estudien a la par estructura socioeconómica y los procesos culturales de América Latina es que se podrá observar estos desfases y tensiones.

---

[43] Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1977, pp. 65-66.
[44] Fernand Braudel, "La larga duración", en *La historia y las ciencias sociales,* Alianza, Madrid, pp. 60-106.
[45] Michel Vovelle, "La historia y la larga duración", en *Clío*, núm. 177, ene-jun, año 78, Academia Dominicana de la Historia, Santo Domingo, 2009, p. 260.

Imagen 1.
Celebración de la Candelaria
Puno
Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

Imagen 2.
Celebración de Día de Muertos
Mixquic
México
Fotografía de Paulina H. Vargas

Imagen 3.
Carnaval
Arica
Chile
Fotografía de Paulina H. Vargas

Tal vez por ello, a lo largo y ancho de América Latina, a la par que estamos inmersos en un proceso globalizatorio (con la transnacionalización del capital, los medios masivos de comunicación, con un "apagón analógico", libertad de culto, inglés como lengua franca y McDonalds y Coca-Cola incluidos), es común que se vean en cada país, estado, distrito, pueblo y/o barrio: mayordomías, bendiciones de autos, mandas, comparsas, fiestas de santos y demás celebraciones que, en principio, son propias del culto católico; pero que en la práctica rebasan lo ortodoxamente organizado por la iglesia; de tal manera que hace visible el mundo indígena que, en la mayoría de los países de América Latina, sigue conservando autonomía. Si no entendemos que el idioma, la religión y, en general, la cultura hispana (¿hispano-árabe?) se interculturizó con prácticamente cada pueblo conquistado que existía en estas tierras, muy difícilmente entenderemos el presente latinoamericano.

Cuando el almirante Cristóbal Colón arribó a las costas de la isla Guanahaní, en lo que geográficamente hoy corresponde a las Antillas, pensaba que había llegado a Asia; jamás habría de imaginar que sus acciones serían uno de los factores que contribuirían a poner en marcha una maquinaria militar, económica, política, religiosa, cultural y artística que habría de afectar directa o indirectamente a todos los rincones del mundo. Esta maquinaria, no fue otra cosa que el primer gran impulso que tuvo el proceso histórico del desarrollo del capitalismo, Immanuel Wallerstein señala tres momentos principales de este proceso:

> 1. El largo siglo XVI, durante el cual nuestro sistema-mundo moderno vio la luz como *economía-mundo* capitalista;
> 2. la Revolución francesa de 1789, como acontecimiento mundial que dio lugar a la dominación subsiguiente, durante dos siglos, de una geocultura para este sistema-mundo, cultura que fue dominada por un liberalismo centrista, y

> 3. la revolución mundial de 1968, que presagió la larga fase terminal del sistema-mundo moderno en que nos encontramos y que socavó la geocultura liberal centrista que mantenía al sistema-mundo unificado.[46]

Economía-mundo

Es necesario acudir a la categoría de *economía-mundo* de Fernand Braudel[47] como contexto en el que se irán desarrollando las relaciones interculturales de esta investigación.

> Por *economía-mundo*, término que he forjado a partir de la palabra alemana *Weltwirtschaft*, entiendo la economía de solo una porción de nuestro planeta, en la medida en que éste forma un todo económico. Escribí, hace mucho tiempo, que el Mediterráneo, en el siglo XVI, constituía por sí solo una […] *economía-mundo*, y, como también se diría en alemán: *ein Weltfürsich*, un mundo en sí.

Continúa estableciendo las tres características que conforman a la *economía-mundo*: un espacio geográfico determinado, un polo o centro y la división en zonas sucesivas.

> Ocupa un espacio geográfico determinado; posee por tanto unos límites que la explican y que varían, aunque con cierta lentitud. Hay incluso forzosamente, de vez en cuando aunque a largos intervalos, unas rupturas. Así ocurre tras los grandes descubrimientos de finales del siglo XV […]

El espacio geográfico tiene límites específicos y no abarca la totalidad del planeta.

---

[46] Immanuel Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, Siglo XXI, México, 2005, pp. 3-4. Recordemos que Wallerstein tomó prestado de Braudel el concepto *largo siglo XVI* que se refiere a la unidad pertinente de análisis de lo que en su teoría constituye la primera etapa formativa de la *economía-mundo* capitalista y que abarcaría de 1450 a 1640.

[47] Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 87-89.

> Una *economía-mundo* acepta siempre un polo, un centro representado por una ciudad dominante, antiguamente una ciudad-Estado y hoy en día una capital, entendiéndose por tal una capital económica […] Por lo demás, pueden existir, incluso de forma prolongada, dos centros simultáneos en una misma *economía-mundo*: Roma y Alejandría en tiempos de Augusto, Antonio y Cleopatra; Venecia y Génova en tiempos de la guerra de Chioggia (1378-1381); Londres y Ámsterdam en el siglo XVIII, antes de la eliminación definitiva de Holanda. Porque uno de los dos centros acaba siempre por ser eliminado […]

En torno a los centros temporales o al centro definitivo se desarrolla el resto de la actividad económica.

> Toda *economía-mundo* se divide en zonas sucesivas. Está el corazón, es decir, la región que se extiende en torno al centro: las Provincias Unidas (pero no todas las Provincias Unidas) cuando Ámsterdam domina el mundo en el siglo XVII; Inglaterra (pero no toda Inglaterra) cuando Londres, a partir de los años 1780, suplantó definitivamente a Ámsterdam. Vienen después las zonas intermedias, alrededor del eje central. Finalmente, ciertas zonas marginales muy amplias que, dentro de la división del trabajo que caracteriza a la *economía-mundo*, son zonas subordinadas y dependientes […]

Estas zonas sucesivas se van haciendo más dependientes y subordinadas a medida que se alejan del centro económico.

Por ello, aunque no se revisará a profundidad en este capítulo, es necesario recordar que, por primera vez, territorios en Europa, Asia y América obedecían a la misma Corona, la hispana, y formaban parte de una sola *economía-mundo*, la europea, a la cual ingresaron bajo una condición de dependencia y subordinación económica; proceso que, inevitablemente, trajo consecuencias en todos los niveles de la vida humana, pero que debe matizarse en función del rubro y momento que se analice. Ejemplo de esto son los hallazgos de Mariano Ardash sobre la centralidad económica que alcanzó la Nueva España entre los siglos XVI

y XVII que ponía en tal riesgo la preeminencia de España que obligó a tomar medidas regulatorias y prohibitivas sobre su comercio.[48]

Globalización

Ese largo siglo XVI[49] del que hablan Braudel y Wallerstein dio origen, también —como parte del desarrollo de la *economía-mundo* capitalista—, a la globalización como lo plantea Marjorie Ferguson; un proceso histórico que se origina en los descubrimientos y en la expansión cristiana de los siglos XV y XVI.

> […] si el proceso de globalización comenzó con los exploradores y descubridores [*sic*] de los siglos XV y XVI, ellos anticiparon y ensombrecen los logros de sus contrapartes actuales, en la exportación de la tecnología, los bienes y la industria cultural de su tiempo. Es verdad, entonces fue el Cristianismo en lugar de Madonna, pero […] es importante recordar que la influencia exportadora de bienes económicos y culturales ha caracterizado las relaciones internacionales de poder a través de los siglos.[50]

En este mismo tenor, Wallerstein señala que "quienes proponemos el análisis de sistemas-mundo […] venimos hablando acerca de la globalización desde mucho antes de que el término fuera inventado (no, empero, como de algo nuevo sino como de algo que había sido un elemento básico para el sistema-mundo moderno desde que éste comenzara en el siglo XVI).[51] La globalización como proceso histórico forma parte del desarrollo económico del sistema capitalista actual. Sin embargo, los parámetros de análisis de esta investigación no son solo de índole económica o política, haciendo caso de la advertencia de Fernand Braudel cuando

---

[48] *Cfr.,* Mariano Ardash Bonialian, *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680-1784),* El Colegio de México, México, 2012, pp. 79-81.
[49] Véase nota a pie 36.
[50] Marjorie Ferguson, "Globalisation of Cultural Industries: Myths & Realities", en Marcus Breen (Ed.), *Cultural Industries: National Policies and Global Markets*, Circirt, Melbourne, 1993, p. 3.
[51] Immanuel Wallerstein, *Análisis de sistemas-mundo…, op. cit.,* p. 4.

insiste en que "la historia económica del mundo […] es la historia entera del mundo, pero vista desde un solo observatorio, el observatorio económico. Elegir este observatorio es privilegiar una forma de explicación unilateral y peligrosa".[52] El punto nodal se centra en las relaciones —por la fuerza o no— entre múltiples culturas de Europa, América e incluso Asia y África. Como nunca antes hubo encuentros, interacciones, comunicaciones y contactos —violentos o no— entre diferentes grupos humanos con bagajes culturales diferentes, así como, el intento de imposición totalitaria de una cultura sobre muchas otras que solo se quedó en ese punto porque los resultados arrojaron tal cantidad de particularidades que convendría revisar caso por caso en un ejercicio inmenso de minuciosidad académica.

Relaciones interculturales

El mundo se reconfiguró por completo. Y en esta reconfiguración las relaciones interculturales jugaron un papel decisivo, ellas "[…] han existido desde mucho antes del advenimiento de la globalización y la modernidad; además, la antropología las ha hecho objetos de reflexión, al igual que otros procesos como el cambio cultural".[53] ¿Cómo y cuándo ocurren estas relaciones interculturales? y ¿quiénes son los encargados de llevarlas a cabo? son cuestionamientos necesarios puesto que gran parte de la literatura sobre relaciones interculturales, interculturalidad e interculturación se centran en los procesos de los siglos XX y lo que va del XXI y olvidan, por un lado, que la cultura se mueve en los tiempos

[52] Fernand Braudel, *Civilización material, económica y capitalismo siglos XV-XVIII*, vol. 3, Alianza, Madrid, 1984, p. 3.

[53] Jorge Tirzo Gómez y Juana Guadalupe Hernández, "Relaciones interculturales, interculturalidad y multiculturalismo: teorías, conceptos, actores y referencias", en *Cuicuilco*, núm. 48, enero-junio, INAH, México, 2010, p. 14.

de la larga duración; por otro lado, que todo ser humano en todas las épocas es un ser cultural.

> Al documentar la historia de la humanidad, la antropología ha demostrado el contacto cultural de manera reiterada; el nomadismo, las guerras, el comercio, los expansionismos, las relaciones de parentesco, las alianzas y los imperios, son procesos humanos que nos ponen en la evidencia de los movimientos poblacionales, con todas las implicaciones culturales que les son inherentes. Cuando una sociedad o un grupo se relacionan con otros, invariablemente estamos ante la presencia de contacto cultural y con esto de relaciones interculturales.
>
> Muchas veces, el discurso formal lleva a usar conceptos como grupos étnicos, sociedades o culturas; sin embargo, estas entidades nunca se expresan en abstracto, sino por la acción de sujetos portadores de cultura.[54]

Cultura

Desde los años de mi formación académica previa me ha interesado lo concerniente al estudio de la cultura. Como internacionalista llegué a conocer y a hacer uso en otra investigación de la definición de cultura que desarrolló Gilberto Giménez y me parece pertinente traerla a escena nuevamente por la claridad conceptual que da sobre el tema, dice que

> […] es la organización social de significados interiorizados por los sujetos y grupos sociales, y encarnados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. Esta definición nos permite distinguir, por una parte, entre formas objetivadas ('bienes culturales', artefactos, 'cultura material') y formas subjetivadas de la cultura (disposiciones, estructuras mentales, esquemas cognitivos […]).[55]

Así, en esta definición la cultura presenta dos niveles: el subjetivado, dentro de la psique de cada individuo, plasmado en la identidad y las estructuras

---

[54] *Ídem.*

[55] Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales,* CONACULTA-ITESO, México, 2007, p. 191.

mentales y; el objetivado o material, donde el nivel anterior se materializa en rituales, acciones, objetos cotidianos de arte, y cualquier otra creación nacida de las manos del ser humano.

> Gilberto Giménez estructuró su definición en función de que en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados se lleva a cabo una organización social de significados que se interiorizan por los sujetos y grupos sociales y que se materializan en formas simbólicas. Se aprecian cuatro elementos básicos en esta definición: primero parte de un contexto temporal específico, segundo obliga la existencia de una estructura social, tercero al interiorizar la organización social de significados se crea el nivel subjetivo de la cultura que da origen a sus estructuras mentales y a los diferentes niveles de identidad y cuarto, cuando esa organización social de significados se interioriza procede a materializarse en rituales, acciones y objetos cotidianos de arte.[56]

En estos términos, la cultura de cualquier individuo está siempre creándose, cambiando e interactuando con otras culturas. Sin embargo, cabe una advertencia sobre los riesgos de discurrir a la ligera sobre estas modificaciones de la cultura y cuidar de encontrar qué aspecto o nivel de ella es la que está sufriendo algún cambio. Georges Duby, por ejemplo, ya habla de estructuras superficiales que pueden cambiar fácilmente, pero también sustratos más profundos difíciles de modificar.

> […] establecía tres categorías o 'duraciones' mentales: aquella que pertenecía a un grupo social determinado y que era posible conocer gracias a un testimonio individual; por debajo de ésta, una mentalidad que permeaba a todos los grupos y cuya evolución era menos precipitada y se encontraba en relación con los cuadros económicos, sociales y políticos; finalmente los cuadros mentales más resistentes a los cambios que 'durante siglos, determinaban, generación tras generación, las actitudes profundas y las conductas de los individuos'.[57]

---

[56] Paulina Hernández Vargas, *Difusión internacional de la cultura de México a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 1989-1994. Una revisión,* tesis que presenta para obtener el título de licenciada en Relaciones Internacionales, FCPyS-UNAM, México, 2013, pp. 18-19.

[57] Georges Duby, "Histoire des mentalités", en Charles Samaran (coord.), *L'histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris, 1961, p. 964, citado en: Martín Ríos Saloma, "De la historia de las mentalidades

Identidad

De acuerdo con Giménez, la identidad "[…] no es más que el lado subjetivo de la cultura y constituye el patrimonio intangible por excelencia de las comunidades y grupos humanos".[58] Como lo mencioné en la introducción de la presente investigación y como será revisado con mayor profundidad en los capítulos tercero y cuarto, la revisión documental y pictórica que realicé durante mi estancia en Perú me mostró que efectivamente hubo casos de movilidad entre personas de los virreinatos de la Nueva España y de Perú. En la medida en que eran portadores de cultura hubo consecuencias tangibles de esta movilidad, expresadas sobre todo en los objetos artístico-religiosos que portaban con ellos, ya sea por devoción, comercio o ambos.

> […] la cultura no es algo que está más allá de los seres humanos. No es algo inamovible y ahistórico, y que forma parte de la esencia permanente de una comunidad de vida. La cultura se construye por la interacción de los seres humanos, pero al mismo tiempo jamás está definitivamente construida, porque, continuamente por la propia interacción de los seres humanos, está en proceso de construcción.[59]

La forma en la que cambia la cultura y las fuentes de las que abreva son tantas como relaciones humanas hay en el mundo. Por ello la velocidad con la que estos cambios ocurran dependerá también del tipo de encuentro que suceda entre las culturas.

---

a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 37, ene-jun, IIH-UNAM, México, 2009, pp. 100-101.

[58] Gilberto Giménez, *Estudios…, op. cit.*, p. 128.

[59] Miguel Rodrigo Alsina, *La comunicación intercultural,* Anthropos, Barcelona, 1999, pp. 67-68. Rodrigo Alsina se refiere a la comunicación en el mundo contemporáneo, conviene utilizar con cuidado la aplicación de sus conceptos cuando se estudien temporalidades previas.

> De hecho, si aceptamos la idea interaccionista de la cultura, toda cultura es básicamente pluricultural. Es decir, se ha ido formando, y se sigue formando, a partir de los contactos entre distintas comunidades de vidas que aportan sus modos de pensar, sentir y actuar. Evidentemente los intercambios culturales no tendrán todos las mismas características y efectos. Pero es a partir de estos contactos que se produce el mestizaje cultural, la hibridación cultural […] [60]

O, según sea el caso, la categoría que sea pertinente utilizar para explicar esos cambios; producto del contacto entre culturas.

Pluricultural e interculturalidad

Es necesario hacer otra precisión entre pluricultural e interculturalidad, que será el paradigma del que haré uso para explicar los efectos que tuvieron las relaciones culturales entre la Nueva España y el virreinato de Perú. "Mientras que el concepto 'pluricultural' sirve para caracterizar una situación, la interculturalidad describe una relación entre culturas. Aunque, de hecho, hablar de relación intercultural es una redundancia, quizás necesaria, porque la interculturalidad implica, por definición, interacción".[61]

Paradigma intercultural

Como lo mencioné líneas arriba esta investigación forma parte al mismo tiempo de la Historia cultural, de la Historia del arte y de la Antropología, de ahí que se acuda al paradigma de la interculturalidad para explicar las consecuencias de la presencia de pintura novohispana en Perú, producto de las relaciones intervirreinales.

> Como lo ha expuesto la antropología clásica (Tylor, Malinowski, Herskovits) diferentes pueblos se han relacionado continuamente, dando como resultado lo

[60] *Ídem,* p. 70.
[61] *Ibídem*, p. 72.

> que los antropólogos han dado en llamar las relaciones entre culturas. Ya sea por acciones de desplazamiento poblacional, por actividades comerciales o por necesidades de intercambio de bienes, los diferentes grupos han establecido relaciones donde la cultura de la cual son portadores se confronta con otra o con otras. Técnicamente, la antropología ha denominado a este tipo de contacto cultural como relaciones interétnicas o relaciones interculturales.[62]

Por ello, a pesar de la variedad terminológica existente en función de la escuela teórica o de la época en la que cada concepto fue desarrollado hay que tomar en cuenta que "los conceptos de aculturación, transculturación, difusión o cambio cultural refieren al proceso mediante el cual una cultura entra en contacto con otra, y producto de esta relación, ambas presentan diferentes tipos de cambios".[63] Para efectos de esta investigación y con el fin de buscar una precisión conceptural se acudirá a los postulados del paradigma de la interculturalidad; el cual surge en los Estados Unidos bajo la modalidad de comunicación intercultural, centrado en la comunicación entre portadores de diferentes culturas y abordado bajo el ángulo pedagógico. Su elemento central es que "[…] no enfatiza la diferencia entre culturas, sino la relación dinámica entre las mismas […] [por ello] la filosofía implícita de este enfoque subraya lo relacional como una dimensión sobresaliente de lo intercultural, y dirige la atención sobre los procesos de cambio generados por las interacciones entre los diferentes actores sociales".[64] Estos procesos obedecen a diferentes motivos, al respecto el sociólogo francés Jacques Demorgon desarrolló los conceptos correspondientes que se encuentran interrelacionados: interculturalidad voluntaria o intencional, e interculturalidad fáctica o socio-histórica.

---

[62] Jorge Tirzo Gómez y Juana Guadalupe Hernández, "Relaciones interculturales, interculturalidad…, *op. cit.,* p. 14.
[63] *Ibídem,* pp. 14-15.
[64] Gilberto Giménez, *Globalización cultural…, op. cit.,* p. 4.

Interculturalidad fáctica o socio-histórica

Esta se puede entender como el contexto social más amplio, ese *marco* en el cual ocurren todas las relaciones de los grupos humanos a cualquier nivel y que corresponde a un lugar y momento específico. Por su naturaleza, no forma parte de alguna intención o voluntad de algún actor.

> […] resulta de la dinámica de las relaciones sociales en sus diferentes escalas: micro, meso y macrosocial, y es independiente de la conciencia y de toda intencionalidad o proyecto voluntario. Por lo tanto, lo dicho hasta ahora sobre la comunicación intercultural pertenece, según el autor, al orden de la interculturalidad intencional o de "buena voluntad", orientada a la "convivialidad" entre personas o grupos de diferentes culturas bajo una perspectiva humanista. Pero esta forma de interculturalidad está condicionada por la interculturalidad fáctica, que constituye su contexto social más amplio y que determina sus límites y sus alcances. Lo intercultural voluntario, tal como se lo practica, tiende —siempre según el mismo autor— a ocultar lo intercultural fáctico que lo envuelve y condiciona.[65]

Interidad

De igual forma Giménez señala —al seguir los postulados de Demorgon— que "el substrato teórico subyacente a la interculturalidad socio-histórica se resume […] en el concepto de interidad, que se refiere a la condición "inter" en su generalidad como constitutiva de todos los procesos sociales. La interidad sería, por lo tanto, el concepto primero y fundamental, en relación de anterioridad con respecto al concepto de interculturalidad".[66] Es decir, requiere de la relación de un actor social con cualquier otro.

---

[65] *Ibídem*, p. 5.
[66] *Ídem.*

Interculturación

Partiendo de esa noción de relación entre al menos dos actores sociales, la consecuencia inevitable es la interculturación, "[…] el conjunto de los fenómenos derivados del contacto entre diferentes culturas, sobre todo en nuestro mundo globalizado. Considerada bajo este ángulo, la interculturalidad no siempre es pacífica y armoniosa".[67] El encuentro de dos culturas puede ser un choque violento o una coexistencia amistosa. Por ello "[…] todos los fenómenos derivados de la interidad, sean éstos pacíficos o violentos, tienen que considerarse también como fenómenos interculturales".[68] Así, Demorgon precisa a la interculturación como "un entrecruzamiento de aculturaciones recíprocas que frecuentemente se desarrollan en diferentes planos: militar, político, económico, técnico, etc".[69] Ello incluye las guerras de conquista, el comercio, las migraciones, la exportación e importación de arte y la evangelización.

Aculturación

La definición anterior nos lleva a revisar el concepto de aculturación, uno de los más conocidos y difundidos de la antropología social. Se generó en la antropología cultural estadounidense en la *Escuela de Cultura y Personalidad*, entre sus discípulos se encontraba Franz Boas, quien parece ser el primero en utilizar el término aculturación hacia 1896.[70] El concepto tiene un sentido de pérdida porque se centra en los cambios que tiene una cultura a costa de perder rasgos propios. En 1936 en el volumen de *American Anthropologist* Redfield, Linton y

---

[67] *Ídem.*

[68] *Ibídem*, p. 6.

[69] Jacques Demorgon, *Critique de l'intercultural. L'horizon de la sociologie*, Edit. Económica/Anthropos, París, 2005, p. 78, citado en Gilberto Giménez, *Globalización cultural, procesos…, op. cit.*, p. 6.

[70] Graciela Malgesini y Carlos Giménez, *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Libros de la Catarata, Madrid, 2000, p. 29.

Herskowitz escribieron *Memorandum for the Study of Acculturation* donde dieron sentido detallado al concepto.

> Acculturation comprehends those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups.[71]

Giménez nos recuerda que si seguimos detenidamente esta definición encontraremos que "[…] las aculturaciones, en cualquiera de sus escalas, e incluso las impuestas por la violencia, nunca tienen un sentido único. Así, vemos en la historia que los conquistadores logran imponer numerosas características de su cultura a los conquistados, pero terminan adoptando también numerosas características culturales de los conquistados".[72] Así mismo, también basándose en Demorgon esquematiza las modalidades de los procesos de interculturación:

> 1. La ósmosis, que consiste en la difusión suave de la cultura de un polo a otro, y la crasis (contracción violenta de opuestos) que indica la conjunción forzada entre elementos contrarios, como es el caso de la "aculturación antagonista" teorizada por Georges Devereux (1972). Entre ambos polos se sitúan otros procesos como las transferencias y los injertos, las hibridaciones, los mestizajes y las articulaciones. La ósmosis es un proceso por el que algunos elementos de una cultura se transfieren a otra de manera lenta y difusa, generalmente sin que se tenga conciencia de ello.
> 2. La hibridación o mestizaje designa la mezcla de elementos culturales de distintas procedencias, sin que ello implique la pérdida de sus características específicas. Este proceso también suele ser en gran medida inconsciente, y puede operar en la larga duración.

---

[71] Aculturación comprende los fenómenos que se producen cuando grupos de personas o individuos que poseen diferentes culturas entran en contacto continuo y de primera mano, con los cambios subsecuentes en los patrones culturales originales de uno o ambos grupos.
Robert Redfield, Ralph Linton y Melville J. Herskovits, "Memorandum for the Study of Acculturation", en *American Anthropologist*, vol. 38, American Anthropological Association, 1936, p. 9, disponible en: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/aman.1936.38.issue-1/issue toc, consultado: 25 de mayo de 2006.
[72] Gilberto Giménez, *Globalización cultural…, op. cit.,* p. 6.

> 3. La transferencia implica la transposición de elementos culturales de una cultura a otra, o de un contexto social a otro.
> 4. El injerto ya representa un esfuerzo por juntar solidariamente dos entidades que no están totalmente preparadas para ello.
> 5. La articulación implica echar mano de medios culturales, físicos o simbólicos para mantener unidos – sin el uso de la fuerza – elementos relativamente opuestos.
> 6. La crasis, que en gramática significa contracción de términos opuestos […] busca la fusión, por medio de la fuerza, de elementos culturales difícilmente compatibles entre sí.[73]

Como se puede apreciar los márgenes de acción entre cada forma de interculturación son difusos o pueden llegar a coexistir o a sobreponerse varios al mismo tiempo a tal grado que son problemas que continúan siendo discutidos y estudiados en el seno de la antropología y la sociología. De este proceso se encuentran múltiples ejemplos en el periodo que abarca esta investigación: en la religión, se puede mencionar la exportación e importación de advocaciones marianas —la Virgen de Guadalupe—,la popularidad de algunos santos —santa Rosa de Lima, san Felipe de Jesús—; en la música y sus tendencias, el traslado del español Hernando Franco al nuevo mundo hacia 1554 donde se convirtió en maestro de capilla en Guatemala en 1573 y luego en 1575 en el primero en ocupar el mismo cargo en la catedral de México;[74] en el teatro, durante la beatificación de la santa limeña, celebrada en la ciudad de México en 1671, el capitán-poeta Alonso Ramírez de Vargas desarrolló la vida de Rosa en dos comedias representadas en el patio del Convento de Santo Domingo, con un despliegue de recursos escenotécnicos hasta entonces no vistos en el virreinato y que pueden

[73] *Cfr., Ibídem,* pp. 7-8.
[74] *Cfr.,* Samuel Claro, "La música virreinal en el nuevo mundo", en *Revista Musical Chilena*, vol. 24, núm. 110, FA-Universidad de Chile, Santiago, 1970, p. 10, disponible en: http://www.anuariocdh.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11242/11575, consultado: 22 de noviembre de 2014.

ser tenidos por característicos del teatro cortesano;[75] o bien en la pintura, con las cuarenta y nueve que se encargaron al pintor novohispano Cristóbal de Villalpando en Guatemala.[76] Cada uno de estos casos ha recibido la atención correspondiente y existen importantes investigaciones sobre ellos.

Transculturación

Una variante más de la interculturación que merece mención aparte es la transculturación; su importancia radica en que permite entender cómo una sociedad puede llegar a una situación de relativa unificación, gracias a la presencia de uno o varios elementos transculturales comunes (por ejemplo, la religión católica y sus cánones artísticos en los siglos XVI, XVII y XVIII en los virreinatos de América) que pueden ser producidos mediante un proceso de interculturación pacífica o coactiva y que además siguen siendo modificados por otras variantes de interculturación.

Una primera definición de transculturación la enuncia en los cincuenta, Melville Herskovits, dice: "La transculturación comprende aquellos fenómenos que resultan donde los grupos de individuos que tienen culturas diferentes toman contacto continuo de primera mano, con los consiguientes cambios en los patrones de la cultura original de uno de los grupos o de ambos".[77] Sin embargo, necesitando de mayor precisión, recurro nuevamente al análisis que Giménez hace de lo postulado por Demorgon:

---

[75] Dalia Hernández Reyes, "El teatro como instrumento de reafirmación americana en la beatificación de Rosa de Lima (México, 1671): recepción y práctica del modelo cortesano", en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 9, Vanderbilt University, Nashville, 2013, p. 101, disponible en: http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/download/3928/1960, consultado: 16 de noviembre de 2014.

[76] Para más información consultar: Luis Luján Muñoz, "Nueva información sobre la pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala", en *Anales,* vol. XV, núm. 57, IIE-UNAM, México, 1986.

[77] Melville Herskovits, *El hombre y sus obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 565.

> 1. En sentido literal, lo transcultural es lo que transita de una cultura a otra: v.g., una modalidad alimentaria, un rito religioso, una técnica.
> 2. En segundo sentido, un elemento se califica como transcultural cuando ha penetrado una multiplicidad de culturas. Por lo tanto, es aquello que es común a diferentes culturas (v.g., el marxismo en la Yugoeslavia de Tito).
> 3. Finalmente, lo transcultural es aquello que trasciende todas las culturas adquiridas (como es lo biológico, por ejemplo). Pero también designa un ideal o un valor que permite a los actores de diferentes culturas aceptarse como partes de un mismo conjunto. Tal es el papel que se asignan las religiones universales.[78]

Cabe recordar que, "[…] lo transcultural es uno de los elementos claves para lograr —de modo pacífico o coactivo— la articulación entre culturas opuestas o relativamente incompatibles en un mismo territorio.[79] Justo como la cultura hispana lo logró en las culturas preexistentes en América a las que conquistó militarmente.

¿Pero allí terminó el proceso de interculturación? ¿Acaso no hubo relaciones entre los virreinatos de América? ¿No se conformaron en culturas diferentes y a la vez "relativamente iguales" las sociedades de la Nueva España y la del virreinato peruano? No, los procesos de interculturación no son exclusivos de la península hispánica a América, existieron también entre los territorios americanos y un ejemplo tangible, como es el arte pictórico transitando de una región a otra, será el tema que ocupe los capítulos siguientes.

---

[78] Gilberto Giménez, Globalización cultural…, *op. cit.*, p. 9.
[79] *Ídem.*

Capítulo II

El arte de los virreinatos americanos

"Olvidar las circunstancias en que se gestó una obra de arte es olvidar su sentido y su significado […]"[80]

2.1 La transculturación de la pintura europea hacia América

Como se ha venido mencionando, la conquista militar sobre los múltiples pueblos que habitaban el territorio que hoy conocemos como América implicó diferentes procesos entre los cuales el cultural fue uno de los más evidentes.

> A partir de la conquista, América […] [fue incorporada] al mundo de la cultura occidental. Señalar este hecho implica necesariamente asumir los matices de tal traslación de cultura, de esa "portátil Europa", según la feliz metáfora de Baltazar Gracián […] Matices cuyo trabajoso deslinde corresponde al historiador, al antropólogo, al etnólogo, al sociólogo, y a otros, entre los cuales está el historiador del arte. Esos deslindes diferenciales son los que dan a América […] en los años de la época colonial —y después— una situación particular y peculiar en dos sentidos:

[80] Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana…, op. cit.,* p. 35.

el ser partícipes y co-formadoras de la cultura occidental a partir del siglo XVI, y el constituir un modo particular de esa misma cultura occidental.[81]

Del mismo modo que mencioné en la introducción, el periodo virreinal no fue un bloque inamovible donde todo funcionó u operó siempre de la misma forma, el siglo XVI no transcurrió de la misma manera que el XVIII, la pintura realizada en Flandes[82] no era la misma que la que se desarrolló en los territorios hispanos de la península itálica, tampoco fue idéntica la recepción ni la interculturación en las principales ciudades existentes al momento del arribo de los europeos; el hecho de que la cultura hispana se haya transculturizado a tantas en el continente fue el principal elemento que brindó cohesión a un territorio tan inmenso, y por eso la actual América Latina comparte tantos rasgos culturales entre sus diferentes países. Estos procesos tuvieron múltiples particularidades que obligan a tratar el tema con un gran rigor conceptual.

La forma de hacer pintura en el continente cambió completamente con la conquista hispana. Las principales vías de transculturación pictórica-artística hacia América fueron cuatro flujos: la migración de pintores profesionales, pero no excepcionalmente buenos; la importación de pinturas; el arribo de grandes maestros; y la circulación de grabados.

En Europa se pintaba de una manera muy diferente a las técnicas y representaciones usadas por los distintos pueblos de América a finales del siglo XV. Por ejemplo, en territorio mexica la tradición de la pintura y la escritura

---

[81] Jorge Alberto Manrique Castañeda, "La estampa como fuente del arte de Nueva España", en *Anales*, vol. XIII, núm. 50, tomo I, IIE-UNAM, México, 1982, p. 55.

[82] Conviene recordar lo escrito por fray Bartolomé de las Casas sobre los pintores indios de la recién creada Nueva España en comparación de los pintores flamencos: "Se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia como los más primos oficiales de Flandes". Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, UNAM, México, tomo I, 1967, p. 332, citado en Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 78.

descansaba en los *tlacuilos* que eran formados en los calmécac, mientras que en los dominios incas estas artes se desarrollaban sobre cerámica y tejidos. Las ordenanzas del gremio de pintores de 1557, aunque hayan sido redactadas casi medio siglo después de consumada la caida de Tenochtitlán, nos muestran las capacidades que un pintor debía poseer si quería ser examinado y considerado miembro del gremio, pero también, los elementos que conformaban el proceso pictórico exportado hacia los virreinatos de América.

> […] se han de examinar desde el principio del aparejo, que las piezas han menester para provecho de la obra, y asimismo en la obra de la tabla y del dibujo dé buena cuenta, y que estos tales que se hubieren de examinar sean artizados [*sic*] en muy buenos dibujadores y que sepan dar muy buena cuenta, así del dibujo como del labrar de los colores, y sepan relatar el dicho dibujo y dar cuenta que ha menester un hombre desnudo, y el trapo y pliegue que hace la ropa y labrar los rostros y cabellos, muy bien labrados de manera que el que hubiere de ser examinado del dicho oficio de imaginero, ha de saber hacer una imagen perfectamente y dar buena cuenta, así de práctica como de obra, a los dichos examinadores; y asimismo sea práctico el que fuere examinado en la imaginería de lejos y verduras, y sepa quebrar un trapo y si todas las cosas susodichas y cada una de ellas no supiere hacer, que no sea examinado y que aprenda hasta que lo sepa, que sea buen oficial […] [83]

Lo anterior se traduce en siete habilidades básicas principales:

1. conocer desde la preparación de la base sobre la que se realizaría la pintura, ya sean lienzos, madera o algún otro material;

2. ser buenos dibujantes;

3. conocer la preparación de las pinturas;

4. tener conocimiento de la anatomía humana;

---

[83] Juan Francisco del Barrio Lorenzot (Comp.), *El trabajo en México durante la época colonial: ordenanzas de gremios de la Nueva España, compendio de los tres tomos de la compilación nueva de ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México*, Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo-Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, México, 1920, p. 19.

5. saber dibujar correctamente rostros y cabello;

6. manejar la perspectiva; y

7. saber realizar paisajes.

2.1.1 Contexto artístico al que llegan a interactuar los flujos de transculturación artística europea

Cuando los ejércitos de Hernán Cortés y Pizarro llegaron a Tenochtitlan y a Cusco se encontraron con sociedades con una gran variedad de manifestaciones artísticas y con grupos que se dedicaban específicamente a esas tareas.

En el caso de Mexico-Tenochtitlan se encontraban los *tlacuilos*, especialistas en el arte pictórico. También, eran grandes conocedores de la lengua, la historia, genealogías, mitos, ciencias y demás materias fundamentales de sus culturas. En náhuatl el término deriva del verbo *tlacuiloa* que se traduce como "escribir pintando".

La forma en la que se hacía pintura en Tenochtitlan era más o menos la misma a como se hacía en todos los pueblos de Mesoamérica debido a la condición de superárea cultural[84] y a los rasgos culturales compartidos. El ejemplo paradigmático son los códices (aunque la técnica de pintura mural era más o menos la misma), no se sabe bien desde cuándo se comenzaron a realizar, solo que "en el periodo Clásico ya se empleaban, pues se conocen tres códices de esta época procedentes de contextos arqueológicos […] "[85] El estilo y el

[84] Esta categoría se desarrolla en Paul Kirchhoff, "Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", en *Suplemento de la revista Tlatoani*, núm. 3, ENAH, México, 1960.

[85] Rocío Carolusa González Tirado, *Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel*, tesis que presenta para obtener el grado de maestra en Ciencias, especialidad Ciencias de la Conservación, Montfort University, Leicester, 1998, p. 4.

repertorio simbólico que caracteriza la producción de códices existentes aparecieron alrededor del año 1000 d.C. Para hablar de materiales y técnicas de manufactura con la que estos documentos se hacían hay que considerar varios conceptos:

a) Soporte: es el material sobre el que se realizaba el códice.

b) Formato: son los tamaños y proporciones del códice.

c) Base de preparación blanca: una especie de lechada que se aplicaba sobre el soporte en forma de capa muy delgada para facilitar la escritura.

d) Pigmentos: sustancia inorgánica con la que se pintaba el códice; pueden ser tierras, minerales molidos, o bien pigmentos artificiales —azul maya—.

e) Colorantes: sustancia orgánica con la que se pintaba el códice; pueden ser extractos de plantas, de insectos —cochinilla—, o de caracol.

f) Aglutinantes: líquidos o sustancias viscosas que se usaban para disolver pigmentos y colorantes.

Había dos tipos de soporte, el papel amate y la piel. Tradicionalmente se ha dicho que sobre piel de venado; sin embargo, "[…] esto no se ha comprobado. Dependiendo del tamaño de la pieza, se pudieron haber empleado otros mamíferos como el jaguar, el perro o el conejo […]"[86]

El formato más común en estos códices es el de biombo, o tira doblada. En la mayoría de los casos solo tienen pintura en una sola cara, como el Colombino, pero también los hay con ambas caras pintadas como el Dresde, resguardado en Alemania.

Los materiales con los que se pintaban estos códices eran pigmentos y colorantes. Entre los primeros destacan: blancos, como el yeso; negros, que podían ser diferentes formas de carbón; azules, como silicatos, diferentes tipos

[86] *Ibídem,* p. 5.

de arcillas como la aerinita y la montmorillonita, o bien, el "azul maya"; finalmente, verdes, algunos contenían cobre o era tierra verde. Entre los segundos, destacan: azules, como la planta índigo (*Indigofera tinctoria*) y otros arbustos de esta familia; rojos, de la cochinilla (*Dactylopius coccuun*); amarillos como el zacatlaxcalli (*Cuscuta tinctoria*); y para los naranjas, achiote (*Bixa orellana*).

Dos materiales resaltan de los citados anteriormente, el azul maya y la cochinilla, pues son los principales ejemplos de elementos que se siguieron utilizando después de la conquista; el primero en la pintura mural conventual y el segundo en la pintura sobre lienzo y tabla.[87] El azul maya es, en palabras del investigador que descubrió su composición química, Constantino Reyes-Valerio, "el color casi indestructible". Se trata de un pigmento prehispánico creado artificialmente por el calentamiento de varias arcillas —paligorskita, sepiolita y montmorillonita, que por sí mismos son polvos blancos— con la planta índigo. Este pigmento tiene especial importancia por su intenso brillo, su estabilidad química y, por ende, por su resistencia al paso del tiempo, el ácido, las condiciones climáticas, la biodegradación y los solventes químicos modernos. La cochinilla es un minúsculo insecto que se cría sobre ciertas especies de nopales. El tinte se obtiene del cuerpo disecado de la hembra y es de un color rojo intenso que al ser mezclado con ciertas sustancias —ácidas o alcalinas— varía su color a rojos oscuros o morados. Ha sido de vital importancia para teñir objetos diversos: alimentos, plumas, madera y textiles.[88]

---

[87] Para mayor información consultar Manuel Sánchez del Río, Pauline Martinetto, Corina Solis y Constantino Reyes-Valerio, "PIXE Analysis on Maya Blue in Prehispanic and Colonial Mural Paintings", en *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research*, Elsevier, Ámsterdam, 2006, y la serie de conferencias que conforman el *Coloquio Rojo Mexicano. Sobre Grana Cochinilla en el Arte*, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GocvrhL0a-M&list=PLrCDRHBaJg-SKx4dYbkmiwyQQTEPxHUel

[88] Para mayor información actualizada consultar *Rojo Mexicano, Coloquio Internacional sobre Grana Cochinilla en el Arte,* en el micrositio web del Palacio de Bellas artes http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/rojomexicano/, 2014, donde se encuentran los enlaces a las conferencias

Sobre los colorantes hay dos elementos a resaltar: primero, que requerían un aglutinante para poder fijarlos, por lo que su obtención y preparación era mucho más compleja que la de los minerales molidos; esta "[…] obtención de pigmentos estables a partir de colorantes implica un desarrollo tecnológico considerable, un profundo conocimiento de las materias primas y un dominio de los procedimientos para su transformación […]";[89] segundo, los colorantes producen colores más vivos que los pigmentos, por lo que, "sabiendo que en las representaciones pictóricas de los códices tanto la forma como el color tienen un significado simbólico, no es de extrañar que se hayan elegido cuidadosamente los colorantes necesarios para preparar un determinado color".[90]

Por la estrecha relación entre el arte pictórico y la cosmovisión religiosa, los *tlacuilos* que vivían a la llegada de los ejércitos hispanos no pudieron haber sido los que interculturizaron sus técnicas artísticas con las que llegaron de Europa.[91] En cambio, se siguió la estrategia de educar a hijos de indios principales

> No, como a menudo se ha dicho, por la utilización de los antiguos *tlacuilos*, los frailes comprendieron muy bien la estrechísima relación en el mundo azteca entre arte y religión, y así como no tomaron a los antiguos *tlamatinime* para enseñarles teología, tampoco acudieron a los artistas de la religión antigua, sino a muchachos hijos de caciques, a quienes enseñaron […][92]

---

vía *Youtube*. Para bibliografía especializada véase: Liberato Portillo Martínez y Ana Lilia Vigueras Guzmán (edits.), *Memorias: II Congreso Internacional de grana cochinilla y colorantes naturales*, II Reunión Internacional del Grupo de Trabajo en Cochinilla CACTUSNET FAO-ONU, Universidad de Guadalajara, Departamento de Botánica y Zoología, Laboratorio de Biotecnología, México, 2002; y el clásico de José Antonio de Alzate y Ramírez, *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la gra*na (1777), Archivo General de la Nación, México, 2001.

[89] Rocío Carolusa González Tirado, *Análisis de pigmentos en…*, *op. cit.*, p. 104.

[90] *Ídem.*

[91] No obstante, algunos *tlacuilos* prestaron sus servicios al virrey o a las autoridades eclesiásticas. Por ejemplo, el *Códice Mendoza* fue encargado por el virrey a varios *tlahcuiloques*. Son obras realizadas por mano indígena no tanto para conservar viejas tradiciones, sino para informar sobre ellas a los españoles.

[92] Jorge Alberto Manrique Castañeda, "La estampa como fuente del arte…, *op. cit.*, p. 56.

Por ejemplo, en una carta, Rodrigo de Albornoz le pide al rey la creación de un colegio para la instrucción de los hijos de indios principales, dice

> […] Para que los hijos de los caciques y señores, muy poderoso señor, se instruyan en la fe, hay necesidad nos mande V. M. se haga un colegio donde les muestren a leer y gramática y filosofía y otras artes, para que vengan a ser sacerdotes, que aprovechará más el que de ellos saliere tal y hará más fruto que cincuenta de los cristianos para atraer a los otros a la fe; que para la sustentación de ellos y edificios, un lugar de estos pequeños que están junto a la laguna habrá harto, como lo lleva quien no hace fruto; y otro tanto podría V. M. mandar para un monasterio de mujeres en que se instruyan las hijas de señores principales, y sepan la fe y aprendan hacer cosas de sus manos, y quien las tenga en orden y concierto hasta las casar, como hacen a las beguinas en Flandes.[93]

Con este espíritu se crearon el colegio de San José de Belén de los naturales de San Francisco de México en 1527[94] y el colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco[95] el 6 de enero de 1536.

> […] a pesar de todas las dificultades que predominaron entre frailes, indios y conquistadores, dentro de la unión y la desunión registradas durante este periodo, a la sombra de los monasterios se produjeron innumerables obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas en México. Casi todas fueron producto de la actividad "manual e intelectual" de los indígenas y los miembros de las órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos.[96]

---

[93] Rodrigo de Albornoz, *Carta del contador Albornoz al emperador*, 15 de diciembre de 1525, disponible en: *Cervantes virtual*, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68048408217915506322202/index .htm, consultado, 11 de abril de 2016. Todos los documentos antiguos han sido adaptados a la ortografía contemporánea.

[94] Véase: Jonathan Granados Redonda, *Los artistas indígenas en el taller de San José de los Naturales durante el siglo XVI*, tesis que presenta para obtener el título de licenciado en Historia, FFyL-UNAM, México, 2015.

[95] Véase Josefina Hitsuri Flores Estrella, *El personaje perdido. La nobleza indígena y el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco,* tesis para obtener el grado de maestra en Historia, FFyL-UNAM, México, 2004.

[96] Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, INAH, México, 2000, p. 139.

De esta manera, nació lo que Constantino Reyes-Valerio llama arte indocristiano: indio por su realizador, cristiano por su tema y porque eran los frailes quienes dirigían las obras.[97]

A este arte hay que sumar que, en las primeras décadas en la Nueva España "frente a la gran necesidad de imágenes, unas fuentes muy reducidas y una mano de obra muy limitada. Había que acudir a los neófitos. Casi toda la arquitectura, la escultura y la pintura del siglo XVI es obra de indios conversos dirigidos por unos pocos y poco hábiles artífices europeos".[98]

Para el caso del virreinato peruano cabe recordar que a lo largo y ancho del *Tahuantinsuyo* dentro de los diversos pueblos que habitaban el territorio había especialistas que realizaban productos artísticos desde antes de la conquista hispana.

> […] por más de cuatro mil años, antes de la llegada del hombre europeo a tierras donde se gestó la civilización del antiguo Perú, diversas expresiones artísticas se desarrollaron, explicando mitos, leyendas e historias, en los cuales se sustentaba el origen y el porqué del mundo en el cual residía. Cada cultura, cada civilización o sociedad organizada manifestó sus pensamientos a través de la forma plástica, bajo diversas expresiones arquitectónicas, escultóricas, textiles, en cerámica, orfebrería, grabado, etc.[99]

Al igual que en Mesoamérica, el arte estaba íntimamente relacionado con la religión y obedecía siempre a la cosmovisión andina. "Arte y religión estuvieron enlazados en el antiguo Perú, donde la obra de arte se convirtió en un medio de comunicación visual, fue a través de la imagen y el símbolo como se trasmitieron las ideas y conceptos, ideas religiosas y, por ende, políticas de una elite

---

[97] *Cfr., ídem.*
[98] Jorge Alberto Manrique Castañeda, "La estampa como fuente del arte…, *op. cit.*, p. 56.
[99] Alba Choque Porras, "El proceso de creación artística en el antiguo Perú", en *Arqueología y sociedad*, núm. 27, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2014, p. 30.

teocrática".[100] No conocemos si había algún nombre específico para designar a los pintores, sin embargo, Alba Choque Porras propone que cada pieza era elaborada por dos grupos, por un lado, los artesanos (productores) y, por el otro lado, los artistas en tanto dirigentes creadores.[101]

> Es innegable la especialización de una minoría dedicada a las labores artísticas, que debió estar en un nivel intermedio en la estructura social. Considerando el volumen y calidad de su producción debieron existir artistas y artesanos de dedicación total a sus tareas, sus obras eran dirigidas para el consumo local y para el intercambio. Coexistieron, pues, productores y dirigentes-creadores, los primeros dedicados a repetir modelos establecidos y creados por los segundos, pero ambos supervisados por la casta sacerdotal, sin que esto signifique que no surjan algunas arbitrariedades del artista prehispánico y por tanto comiencen a variar los motivos en el arte, que posteriormente pudieran devenir en un estilo. Desde tiempos inmemoriales los artesanos y artistas vivían en los talleres o cerca de ellos, por ende estaban cerca del poder. Los primeros artistas autores debieron ser por ello, los propios chamanes y sacerdotes encargados principales de los ritos.[102]

La capital de *Tahuantinsuyo* era Cusco, los principales artistas habitaban allí en el "[…] antiguo *Toqokachi*, hermoso lugar donde Pachacutec concentró a los extraordinarios artistas y artesanos del *Tahuantinsuyo*, cuyo genio creador y habilidad excepcional plasmara los más bellos objetos para el culto al dios sol y el ornato de la nobleza de sangre real […]"[103] La pintura se realizaba sobre todo en los queros y sobre los textiles, no había una aplicación parecida a la estética importada de europa, ni en la forma ni en los materiales.

> Al momento de la conquista existía en el Cusco y el imperio una significativa actividad plástica que pervivió hasta la colonia a través de la pintura en queros y ceramios. Respecto de otras técnicas poseemos las versiones recogidas por los

---

[100] *Ídem.*
[101] *Cfr., ídem.*
[102] *Ibídem,* p. 35.
[103] Luz Samanez Paz, "San Blas barrio de artífices", en *Mensajes*, núm. 26, Southern Peru Copper Corporation, Lima, 1984, p. 20.

> cronistas —[…] acerca de la posible existencia de unos tablones pintados que narraban la historia de los Incas—; el testimonio visible de las pinturas preincaicas en murales y tejidos, y las imágenes que describió Garcilaso Inca de la Vega [en su versión de la guerra contra los Chancas], las cuales asevera se encontraban pintadas sobre una peña camino del Collao, realizadas por orden del emperador Viracocha en recuerdo de su victoria sobre los Chancas.[104]

En este estado se encontraban los contextos de producción pictórica en las principales capitales que habían de ser conquistadas por los ejércitos de Castilla.

2.1.2 Motivos de la transculturación de la pintura: evangelización, obra suntuaria y devoción

Si bien, los virreinatos americanos, con el tiempo, desarrollaron sus propios talleres de pintura para atender la demanda de su población, el arribo de pinturas europeas a América fue una constante a lo largo de los tres siglos en que los virreinatos formaron parte de la monarquía hispana. Sin embargo, conviene preguntarse ¿la importación de la pintura europea tuvo el mismo fin durante estos trescientos años? La respuesta evidente es no. Su llegada a los territorios americanos se inauguró en los primeros años del siglo XVI bajo el signo imperioso de la evangelización, la extirpación de idolatrías y el ornato de los templos recién construidos; en cambio, se mantuvo durante los siglo XVII y XVIII para satisfacer la devoción de los fieles y para el arreglo suntuario de las casas nuevas y los recintos religiosos que estaban en constante remodelación y que se adaptaban a las modas estéticas cambiantes.

A inicios del siglo XVI la evangelización fue el primer gran motivo por el cual se importaron pinturas, pintores y grabados desde Europa hacia los

---

[104] Luis Enrique Tord, "La pintura virreinal en el Cusco", en *Pintura en el virreinato del Perú*, BCP, Lima, 2002, p. 167.

territorios recién conquistados. En Nueva España los franciscanos llegaron en 1524; mientras que los dominicos arribaron al virreinato de Perú en 1532. Como lo mencioné líneas atrás, la imagen fue fundamental para transmitir y ejemplificar los mensajes de los evangelizadores, o en palabras de Elisa Vargaslugo "las sociedades americanas surgidas a raíz de la conquista, fueron desde el principio de la evangelización preparadas para recibir y comprender a través de la obra pictórica el mensaje moralizador que la Iglesia debía trasmitir".[105] Este proceso, a grandes rasgos, tuvo dos etapas importantes:

> […] una de experimentación (1493-1524), en la que se intentó evangelizar el Darién y la costa septentrional de Venezuela; los resultados de la evangelización fueron muy modestos, tanto por la inexperiencia de los misioneros como por el nivel de desarrollo de las sociedades indígenas y por la violenta caída demográfica de éstas, debida a la misma explotación colonial y sobre todo a las pestes. Y […] una etapa de ocupación (1524-1573), desde la llegada de los primeros franciscanos a México en 1524 hasta la […] prohibición de las conquistas armadas en 1573, en la que los misioneros lograron cristianizar a la mayoría de los indios de las altas culturas azteca (la meseta de México), maya (gran parte de América Central) e inca (parte de Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile) y de otras regiones próximas al Tawantinsuyu, como el centro de Colombia y el centro de Argentina.[106]

A la par de la pacificación de los territorios y la gradual evangelización de la mayor parte de la población en América, nuevas generaciones nacieron en estas tierras y con ellas la necesidad de imágenes para su devoción y ornato de sus casas y templos.

> Para mediados del siglo XVI la colonización de la Nueva España se antojaba casi un hecho consumado. Cierto que aún faltaban tierras por explorar y domeñar, pero

[105] Elisa Vargas Lugo, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales*, vol. XIII, núm. 50, tomo I, IIE-UNAM, México, 1982, p. 65.
[106] Manuel María Marzal, "La evangelización en América", en Franklin Pease y Germán Carrera Damas (Eds.), *Historia general de América Latina: El primer contacto y la formación de nuevas sociedades*, vol. 2, UNESCO-Simancas Ediciones, Madrid, 2000, p. 474.

> gradualmente las gentes que habían pasado a estas latitudes en pos de riqueza y aventura se empezaban a sentir con apego a la nueva tierra. Los cruentos y difíciles años de la conquista habían quedado atrás y se respiraban aires cada vez más sosegados. Una nueva generación iba cobrando forma, acaso menos épica y vigorosa, pero más refinada.[107]

2.1.3 Flujos de transculturación de la pintura europea en América

Tal vez cabría preguntar cuál fue la primera imagen europea que llegó a América. Al respecto existen varias posturas, Emilio Rodríguez Demorizi dice que fue nuestra señora del Rosario, patrona de los navegantes y que seguramente llegó en las naos descubridoras.[108] En el catálogo de la exposición *Primacías de América en la Española 1492-1542* se afirma que fue la Virgen de la Antigua que traía Colón.[109] Sin embargo, estas son conjeturas e hipótesis que en realidad no nos dan mucha luz sobre el proceso de transculturación. Lo que sí nos interesa es cuándo y cómo comenzaron los flujos principales hacia los virreinatos americanos. Fueron cuatro flujos principales que convivieron a lo largo del siglo XVI y que no fueron mutuamente excluyentes: la migración de pintores profesionales, pero no excepcionalmente buenos, la importación de pinturas, el arribo de grandes maestros y la circulación de grabados.

---

[107] Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", en *Anales*, núm. 53, IIE-UNAM, México, 1983, pp. 65-66.
[108] *Cfr.*, Emilio Rodríguez Demorizi, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1966, p. 19.
[109] José Chez Checo, *Primacías de América en la Española 1492-1542*, Comisión Dominicana Permanente para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América, Santo Domingo, República Dominicana, 1989, pp. 34-35.

2.1.3.1 Primer flujo. La migración de pintores

El inicio de este proceso sucedió muy temprano en el siglo XVI, diversos investigadores han sacado a la luz los posibles primeros pintores que llegaron a los principales virreinatos.

El primer pintor europeo del cual se tiene noticia que pasó a Nueva España fue Cristóbal Rodríguez de Quesada, originario de Sevilla. Se embarcó el 15 de marzo de 1535 como consta en el libro de asiento de pasajeros legajo 5536, libro 3, folio 137 y sobre el cual Guillermo Tovar de Teresa brinda más información. Respecto de su nacimiento y paso a la Nueva España dice que es el primer pintor europeo en México del cual se tenga noticia cierta. Natural de Carmona, según él mismo lo declara, hijo de Juan de Aldana y Beatriz de Baena. Es posible ubicarlo hacia 1534 en Sevilla, ya que Gestoso y Pérez lo menciona en su *Diccionario* como vecino de la calle de Bancaleros en Sevilla en ese año.[110] Sobre su matrimonio los datos que recoge Guillermo Tovar son:

> Sabemos que casó con Mariana de Robles y que recibió de dote 45 mil maravedíes que proporcionó Ana de Cáceres, camarera de la marquesa de Berlanga, de los cuales recibió 25 constantes.[111]

Finalmente, el mismo Guillermo Tovar recoge algunas noticias sobre sus actividades y posesiones:

---

[110] *Cfr.*, Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*, tomo III, Grupo Financiero Bancomer, México, 1997, p. 98. Así lo retoma Tovar de Teresa de Francisco de Icaza, *Diccionario de conquistadores y pobladores de la Nueva España*, t. II., ficha 1298, Impr. El adelantado de Segovia, Madrid, 1923, p. 321.

[111] *Ídem*. Tovar menciona que en el *Archivo de Protocolos de Sevill*a, *of. 9, libro 3,* fol. 268 y fol. 270 vta. del 21 de enero de 1532 se encuentran el recibo por los 25 mil maravedíes y las arras que le otorga a la novia.

> Sucesivamente figura en diversos documentos relativos a arrendamientos de casas y a compra de esclavos, lo que revela que tenía una desahogada posición económica. Pasó a México, según se dijo, en 1535. Doce años después aparece en una compañía con el batihoja Juan de Nájera, para que uno pinte y el otro dore madera […] Es probable que siendo su especialidad la pintura de sargas, es decir, las telas pintadas al temple o al óleo para decorar paredes de habitaciones, haya formado gente en México […] y que su obra no se conserve. Aunque no es difícil que hubiese realizado alguna obra de tema religioso o bien relativa a su expedición de la Cibola y la Quiviria.[112]

Respecto al virreinato del sur, Diego de Mora, soldado de las huestes de Pizarro, fue el primer pintor no examinado que llegó a Perú. De él se sabe que en los mismos días de la conquista "[…] pintó en Cajamarca un retrato del Inca Atahualpa cuando se hallaba prisionero de Pizarro, entre 1533 y 1534".[113] No se conocen más obras de él; era un soldado, no un pintor profesional.[114]

Las condiciones históricas que enmarcaron los procesos de conquista en uno y otro territorio fueron determinantes en el origen de ambos pintores. En el caso de Perú, fue un soldado que pintaba el que inauguró la tradición de hechura de imágenes al estilo europeo en América, aún antes de consumar la conquista y en medio de la zona de batalla principal: Cajamarca. Nueva España, en cambio, tenía catorce años de estar bajo el dominio hispano, y Cristóbal Rodríguez de Quesada, llegó tal vez buscando fortuna a una ciudad que ya se encontraba en completa reconstrucción y con un poder político afianzado en la figura del virrey;

---

[112] Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*, tomo III, Grupo Financiero Bancomer, México, 1997, p. 98.

[113] Jorge Bernales Ballesteros, "La pintura en Lima durante el virreinato", en *Pintura en el virreinato del Perú*, BCP, Lima, 2002, p. 38.

[114] Resulta interesante como una escena parecida es narrada por Bernal Díaz del Castillo, quien cuenta como el Tendile (una especie de embajador enviado por el Tlatoani Moctezuma), " […] traía consigo grandes pintores, que los hay tales en México, y mandó pintar al natural rostro, cuerpo, y facciones de Cortés […] " Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1999, p. 64.

tanto que Antonio de Mendoza le mandó a la expedición de la Cibola[115] "[…] para pintar cosas de la tierra y gastó más de mil pesos".[116] Sin embargo, solo Quesada era pintor profesional[117] y aún faltaban unos años para que más maestros arribaran a América. Los ritmos que se vivieron en Nueva España y en el virreinato de Perú fueron diferentes en función de las gestas militares y del control político de ambos territorios. Manuel Toussaint escribió una observación al respecto que, a pesar de su romanticismo, es pertinente en la medida en que los misioneros fueron los principales responsables de la introducción del arte europeo en América: "no fueron pues los conquistadores, férreos soldados cuya misión era destruir más que conservar, los que introdujeron el arte de la pintura europea en América. La pintura solo florece cuando la paz se ha cimentado; por eso en México el arte pictórico brotó cuando el viejo mundo empezó a mandar a […] los misioneros".[118] Al instalarse en la Nueva España fundaron múltiples colegios, entre ellos destacan el de San José de Belén de los Naturales de San Francisco de México en 1527 y el colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco el 6 de enero de 1536, se hablará de ambos en el apartado 2.1.1

> Es indudable que, para mediados del siglo XVI, existía ya un grupo de pintores europeos en la Nueva España. […] el virrey, don Luis de Velasco, ordenó en 1552 que los indios para pintar imágenes fueran examinados; ahora bien ¿quiénes los

[115] Cibola en el imaginario es una ciudad legendaria llena de riquezas que se pensaba estaba en algún lugar del norte de la Nueva España.
[116] Francisco de Icaza, *Diccionario de conquistadores…, op. cit.*
[117] Según Toussaint, era pintor profesional, dice: "Según mis investigaciones era pintor profesional, pues no vacilo en creer que es el mismo que cita Gestoso: 'Quesada (Cristóbal de) Pintor. Vecino a calle Bancaleros en 1534, según consta del padrón de ese año. Archivo Municipal, *Carpeta de privilegios*, núm. 125, en José Gestoso y Pérez, *Diccionario*, t. II, Sevilla, pp. 81-82, disponible en: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014480, consultado: 22 de abril de 2016.
[118] Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 3ª ed., IIE-UNAM, México, 1990, p. 16.

> examinaban? Seguramente maestros europeos que para entonces ya habían llegado a México.[119]

El caso del virreinato peruano fue diferente, ya que el proceso de pacificación y construcción de los principales centros ocurrió entre 1535 y prácticamente hasta la llegada en 1569 del virrey Francisco de Toledo. Gran parte de las imágenes que comenzaron a engalanar los recintos limeños fueron importados de la península hispana, y como veremos más adelante, también de la Nueva España.[120]

2.1.3.2 Segundo flujo. La importación de pinturas

Desde los primeros años de la conquista hasta finales del siglo XVII, la demanda de imágenes hizo que la importación de pintura (y escultura) europea también se convirtiera en una constante en ambos virreinatos. Era una época en la que

> […] careciéndose de artistas capaces en el nuevo mundo se hizo necesario el traslado desde España a los países recientemente descubiertos, de cuanto era preciso para la celebración del culto católico. Esos envíos servirían después como modelos a artistas radicados en el suelo americano llegando algunos de ellos a confundir sus obras con las que ejecutaron los propios artistas peninsulares […] [121]

El primer momento de importación de pinturas obedece a motivos de pedagogía evangelizadora, pragmática y seguramente sin gran

---

[119] *Ibídem*, p. 34. Cuando Toussaint habla de examinar no se refiere a quienes supervisaban las obras en ejecución sino, a tercera acepción del verbo examinar según el diccionario de la RAE: 3. tr. Tantear la idoneidad y suficiencia de quienes quieren profesar o ejercer una facultad, oficio o ministerio.

[120] Capítulos 3 y 4.

[121] José Torre Revello, "Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII", en *Anales,* núm. 1, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, 1948, p. 132.

perfeccionamiento artístico. En el caso de Nueva España Manuel Toussaint menciona unas

> […] imágenes portátiles con las cuales podía improvisarse una capilla o un oratorio. Carecían de bastidor y se enrollaban como mapas en una varilla, en tanto que para que quedaran tirantes colgaba de ellas el estuche que las cubría, formado de dos medias cañas […] Hay que mencionarlas tan solo como el primer brote del arte europeo en México.[122]

Aunque se siguieron pintado durante mucho tiempo más, sobre todo como parte de los menajes de las personas que viajaban por el mundo.

Imagen 4.
Pintura de viajero
Siglo XVIII
Museo de Historia Mexicana
Imagen tomada de *3museos*

[122] Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México…, op. cit.*, p. 17.

Para el caso peruano Jorge Bernarles nos relata que seguramente poco después de la fundación de la ciudad de Lima debió haber iniciado la

> […] importación de obras pintadas en España y Flandes, las cuales llegaron al Callao para distribuirse en el virreinato. En la Catedral de Lima existía una antigua tabla con representación de la Virgen con el Niño, conocida durante años con el nombre de 'La Sola' por ser la única pintura en el primer templo de la ciudad. De años más tarde sería la llegada de la hermosa tabla de la Virgen de la Antigua, en el mismo templo, que repite la conocida composición de estirpe sienesa del modelo conservado en la catedral hispalense. Los mencionados archivos de la ciudad del Betis dan fe de que, al igual que en escultura, se enviaron muchas piezas de pintura procedentes de Flandes, de Castilla, de los talleres sevillanos, e incluso de Italia, pero son pocas las obras que hasta hoy se han identificado.[123]

Imagen 5.
Virgen de La Antigua
Ca. 1545
Basílica catedral de Lima
Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

[123] Jorge Bernales Ballesteros, "La pintura en Lima…, *op. cit.,* p. 38.

El arribo de obra pictórica a las principales ciudades de América fue muy bien ejemplificado en 1948 por José Torre Revello en su ensayo *Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII* en donde se pueden conocer claramente los destinos de las obras: Castilla del Oro, isla La Española, Cumaná, Puerto Caballos en Honduras, Puerto Rico, Guatemala, Veracruz, Tocaima y Arequipa, es decir, las ciudades principales que se iban estableciendo a lo largo de América y a las puertas de entrada de los virreinatos, seguramente para su comercio y circulación. Un ejemplo claro de este tipo de análisis es el que hicieron Lavalle y Werner cuando dicen que

> Los pintores de la escuela sevillano-flamenca introducen así, en un medio indígena en el que las tradiciones pictóricas tenían una orientación, métodos de trabajo y materiales totalmente diferentes, los procedimientos que ellos practicaban. No solamente correspondían esos a una temática formal absolutamente nueva para el indígena sino también a una técnica, que debieron aprender en los talleres de aquellos maestros peninsulares: la pintura al temple de huevo, la de óleo, las combinaciones de ambas y los recursos ornamentales como son los fondos dorados de origen bizantino y el sobrepinte en estos fondos (estofado) y los adornos sobredorados encima de las pinturas (brocateado) que tan entusiastamente acogió el aprendiz indígena.[124]

2.1.3.3 Tercer flujo. El arribo de grandes maestros

A inicios de la segunda mitad del siglo XVI llegaron a ambos virreinatos pintores profesionales de gran talento. Estos maestros arribaron a tierras americanas al tanto de las modas y usos corrientes de sus días en la pintura. Por su pertenencia a las tradiciones pictóricas europeas sus primeras obras ejecutadas en América no diferían, ni en estilo ni en calidad, de lo que se producía normalmente en los

[124] José Antonio de Lavalle y Werner Lang, *Pintura Virreynal* [*sic*] *Arte y tesoros del Perú*, BCP, Lima, 1974, p. 17.

talleres europeos.[125] Se puede pensar que ese fue otro gran momento de transculturación; de tal forma que se convirtieron rápidamente en dueños de importantes encargos y dictaron línea sobre la forma de pintar en las principales ciudades americanas, marcando el flujo del proceso de transculturación.

En la segunda mitad del siglo XVI, tanto en Nueva España como en el virreinato de Perú, los años más cruentos de la guerra de conquista habían quedado atrás. Las primeras generaciones nacidas en América crecían y forjaban pertenencia e identificación con su tierra, a la par que, la herencia cultural que traían a cuestas les hacía requerir objetos ornamentales y devocionales; y estaban dispuestos a pagar por ellos.

> Conforme avanzaba el siglo, sin embargo, la progresiva consolidación que en todos los órdenes se empezó a vivir, hizo posible la floración de un mercado artístico de cierta importancia que no tardó en resultar atractivo para los artistas del viejo mundo, hasta el grado de incitarles a enviar sus obras o, mejor aún, a emprender el largo viaje hacia este nuevo mundo que prometía, ahora sí, un campo amplio y seguro para el ejercicio de los más variados oficios.
>
> Es obvio que para cada caso debió de ser diferente la motivación, diverso el incentivo que les animara a cruzar el Atlántico; pero cabe afirmar que en algunos de ellos fue decisiva la invitación formulada por quienes habrían de pasar al nuevo mundo investidos con los altos cargos de virrey o de arzobispo; de tal suerte que es relativamente frecuente el encontrarlos adscritos como criados en los séquitos de dichos personajes.[126]

En el caso de Nueva España fueron dos los pintores con más renombre que arribaron en el siglo XVI, su fama llega hasta nuestros días, Simón Pereyns y Andrés de Concha.[127]

---

[125] *Cfr.*, Jorge Alberto Manrique Castañeda, "La estampa como fuente del arte…, *op. cit.,* p. 58.
[126] Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes…, *op. cit.,* pp. 65-66.
[127] No se incluyen las imágenes de sus principales obras por ser suficientemente conocidas.

Simón Pereyns.

Dice Toussaint que fue el primer gran pintor que llegó de Europa a Nueva España. Se sabe que arribó en el séquito del virrey Gastón de Peralta, el 17 de septiembre de 1566.

> No dudamos que Pereyns tuviera una formación artística sólida; al contrario, el largo camino que recorrió desde su salida de Flandes hasta el momento de instalarse en México, le proporcionó suficiente experiencia que harto apreciaron sus contemporáneos. Al llegar al virreinato como parte del séquito del virrey encontró una atmósfera propicia para desarrollar sus actividades artísticas. De inmediato recibió encargos tanto de autoridades civiles como religiosas.[128]

Pereyns era oriundo de Amberes, donde debió nacer hacia 1535; sus padres fueron Fero Pereyns y Constanza de Lira. Probó fortuna en Lisboa en 1558, luego se mudó a Toledo para estar con la corte del rey y con ella pasó a Madrid, pues Felipe II había decidido instalar ahí su residencia definitiva. Es muy probable que en esa ciudad conociera a Gastón de Peralta, marqués de Falces, quien había sido nombrado virrey de la Nueva España y a quien acompañó como miembro de su corte.[129] Simón de Pereyns pintó obra en muchos recintos y lugares de la Nueva España, entre ellos se encuentran el Real palacio y la catedral de la Ciudad de México, el retablo mayor de la iglesia franciscana de Tepeaca, de Ocuilan y Malinalco (en colaboración con Francisco de Morales), los retablos de Mixquic, de Tula, el de Teposcolula (en compañía de Concha), el de la iglesia franciscana de Cuernavaca y el del convento de Santo Domingo de México.[130] No existe

---

[128] José Guadalupe Victoria, "Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns", en *Anales*, vol. XIV, núm. 55, tomo II, IIE-UNAM, 1986, p. 72.
[129] *Cfr.*, *Ibídem*, pp. 69-73.
[130] Para mayor información consultar: Alejandra González Leyva, "Historiografía de Andrés de Concha", en *Pintura y escultura de la Mixteca alta. Unos ejemplos del siglo XVI y principios del XVII*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 1998.

certeza sobre la formación pictórica de Pereyns, sin embargo, los especialistas suponen "[…] que tuvo lugar en su país de origen, en donde a mediados del siglo la creación pictórica estaba dominada por el romanismo".[131] El análisis de su obra permite afirmar que gracias a esta relación[132] pudo abrevar de ambas corrientes pictóricas, la flamenca y la italiana.

> Sobre todo de pintores como los hermanos Vos —Pablo y Martín— y Flanz Floris. Sin embargo también se advierten en su pintura otros rasgos de la pintura italiana; los cuales pudo conocer durante su estancia madrileña. Esas influencias se ponen de manifiesto debido a la utilización que hizo de grabados.
>
> […] el pintor había asimilado el repertorio formal del manierismo: cuellos largos, violentos escorzos, tratamiento del desnudo, son algunos de los rasgos que permiten afirmarlo.[133]

Andrés de Concha

Pintor sevillano, hijo de Francisco de Concha, natural de Santander, y de Isabel de Garnica, vecina de Sevilla.[134] "De acuerdo a los registros, la licencia que le concedió el Consejo de Indias era para pasar (junto con Luis de Campuzano y Francisco de Piqueras) a la isla de Santo Domingo en calidad de criado de fray Agustín de Campuzano y de los 24 religiosos dominicos que con él venían; la fecha de dicha licencia fue la del 19 de febrero de 1568".[135] Varios autores opinan

---

[131] José Guadalupe Victoria, "Un pintor flamenco…, *op. cit.,* p. 71.

[132] Romanismo: "…término aplicado a los pintores neerlandeses que trabajaron en Roma a partir de la cuarta década del siglo XVI y que desarrollaron una interpretación distinta de la *maniera* de la Italia central. La figura más representativa fue Frans Floris (1520-1570), jefe de un prolífico taller y maestro de Martín De Vos (1532-1603). Jonathan Brown, "La pintura en Sevilla y en la Ciudad de México, 1560-1660: influencias y diferencias", en Juana Gutierrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*, vol. 1, Fomento Cultural Banamex, México, 2008, p. 937.

[133] *Cfr.*, José Guadalupe Victoria, "Un pintor flamenco…, *op. cit.,* pp. 80-81.

[134] Carmen Soto Serrano, "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha", en *Anales,* vol. XXV, núm. 83, tomo II, IIE-UNAM, México, p. 152.

[135] Rogelio Ruiz Gomar, "Noticias referentes…, *op. cit.,* p. 66.

que pudo haber tenido una breve estancia en la isla de Santo Domingo como dice su licencia y que luego continuara su viaje hacia la Nueva España. Se tienen noticias de su trabajo en Yanhuitlapan, en la Catedral de México, en el convento de Yanhuitlán, en la catedral vieja de Oaxaca, en Tamazulapan, en Achiutla y en Teposcolula, este último en conjunto con Pereyns. En cuanto a sus posible influencias artísticas habrá que remitirse a los grandes maestros de los siglos XV y XVI

> […] Toussaint mencionó a Tintoretto. Angulo señaló que en las obras de la Pinacoteca hay huellas de Rafael, Correggio, Baroccio, Andrea del Sarto, Miguel Ángel y Beccafumi. El crítico español mencionó también el probable parentesco de Andrés de Concha con Diego de la Concha, el discípulo de Luis de Vargas, Tovar observó la impronta de Miguel Ángel, Rafael Sanzio, Sturmio y Pedro de Campaña. Incluso El descendimiento de Yanhuitlan le recordó el de Campaña en la catedral de Sevilla y propuso que ambos pueden proceder de la estampa de Marco Antonio Raimondi.[136]

Las últimas noticias que se tienen del pintor son las del testamento de su esposa María de San Martín del 10 de agosto de 1612, donde afirma haber otorgado, junto con su esposo, una escritura de obligación a favor del convento del glorioso Santo Domingo, de la ciudad de Oaxaca. En dicha escritura, Andrés de Concha se obligaba a hacer un retablo por tres mil pesos y no lo cumplió.[137]

Al virreinato peruano arribaron tres pintores principales el jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro.

---

[136] Alejandra González Leyva, "Historiografía de Andrés de Concha…, *op. cit.*, p. 198.

[137] Para mayor información revisar, *Notario 497: Juan Pérez de Rivera (1582-1644)*, Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, *Protocolos III*, vol. 3360, fs. 195 r.-197 r., 1612/10/07. Para mayor información sobre Andrés de Concha véase además del capítulo ya mencionado, el artículo de Martha Fernández, "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", en *Anales*, vol. XV, núm. 59, IIE-UNAM, México, 1988.

> A partir de 1575, con la llegada al Perú del hermano jesuita Bernardo Bitti, comienza la fecunda etapa del manierismo que sentó bases decisivas para la pintura peruana. En 1588-89 se incorporan otros artistas como Alesio, Medoro y Morón, quienes acentuaron el flujo italiano y contribuyeron a formar un gusto al que fue fiel la sociedad virreinal durante varios años […] El poderoso influjo de estos artistas del manierismo fue determinante en la pintura peruana, y aunque durante los años que estuvieron en activo no cesaron de llegar cuadros españoles y grabados de procedencia flamenca, se impuso la impronta de los artistas citados.[138]

Bernardo Bitti

Nació en el pueblo de Camerino, en la marca italiana de Ancona, en 1548. Fue hijo de Pablo y Cornelia Bitti e integrante de una familia de cuatro hermanos y tres hermanas, una de las cuales también fue religiosa. Por orden de sus superiores fue enviado al virreinato de Perú con la tarea de evangelizar a través de la pintura. Llegó en la comitiva del visitador de las Indias Occidentales, el padre Plaza el 31 de mayo de 1575. Vivió 35 años en tierras peruanas. Hay obra suya en Lima, Cusco, Arequipa, Huamanga, Puno, Chuquisaca, Potosí y La Paz; sus obras no ostentan firma, pero no la necesitan por el estilo inconfundible del jesuita.[139]

Mateo Perez de Alesio

Hijo de Antonio Pérez de Alesio y Madama Lucente. Algunos autores sostienen que nació en Roma,[140] otros en Lecce, en la Puglia al sur de Italia, pero todos coinciden que fue en el año de 1547. Fue un pintor laico de gran fama. Antes de

---

[138] Jorge Bernales Ballesteros, "La pintura en Lima…, *op. cit.,* p. 40

[139] *Cfr.*, Ricardo Estabridis Cárdenas, "Influencia italiana en la pintura virreinal", en *Pintura en el virreinato del Perú,* BCP, Lima, 2001, p. 112-128.

[140] Francisco Stastny Mosberg, "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI", en *Estudios de Arte Colonial*, vol. I, Institut Français d'Études Andines-MALI, Lima, 2013, p. 86.

pasar a América trabajó en Roma, Malta y Sevilla. "[…] es el único que emprende la aventura americana a una edad ya madura […] Y es por eso también el único cuya vida está ampliamente documentada en Europa en la época anterior a su partida".[141] Llegó al virreinato de Perú hacia 1588-89, se autodenominó *pintor de su señoría el virrey.* Durante su estancia en Lima vivió en la calle Mantas, frente al convento de la Merced, donde estableció su taller y formó una gran cantidad de discípulos.[142] Se aventuró a América no solo como pintor, sino buscando fortuna en todos los ámbitos, como lo prueba su participación en varios negocios de minas de plata y oro de Perú. En el año 1616 se le menciona como fallecido en el testamento de Pedro Pablo Morón.[143]

Angelino Medoro

Nació en Roma hacia 1567, fue hijo legítimo de Angelino de Meres y de Paloma Pompeoto. Pasó a Sevilla en 1586 y de allí se embarcó rumbo a América. Llegó primero a Colombia, en el año de 1587, donde trabajó por seis años; se trasladó a Lima hacia 1600 donde tuvo varios encargos y algunos discípulos, entre los que destacan Luis de Riaño y Leonardo Jaramillo. En 1624 se le encuentra de nuevo en Sevilla acompañado de su mujer. En 1627 fue obligado a examinarse de maestro en el arte de la pintura frente a un tribunal que presidió el joven Alonso Cano. En 1631 dictó su testamento y murió el 27 de diciembre de 1633.[144]

---

[141] *Ídem.*
[142] *Cfr.,* Ricardo Estabridis Cárdenas, "Influencia italiana…, *op. cit.,* p. 128-133.
[143] *Cfr.,* Francisco Stastny Mosberg, "Pérez de Alesio y la pintura…, *op. cit.,* pp. 87-89.
[144] *Cfr.,* Ricardo Estabridis Cárdenas, "Influencia italiana…, *op. cit.,* pp. 145-158.

2.1.3.4 Cuarto flujo. La circulación de grabados

La importación de grabados fue otro importante medio de transculturación artística hacia América y hasta el momento existe una copiosa bibliografía sobre el tema.[145] De manera general estas investigaciones han mostrado cómo debido a los adelantos tecnológicos que proporcionó la imprenta[146] fue posible difundir a gran escala imágenes en libros y en estampas sueltas, las cuales al paso de los años y según la preferencia y rutas que seguían los viajeros hacia América fueron llegando a las ciudades de ambos virreinatos; estos grabados que se difundieron

---

[145] Al respecto revisar: Eduardo Báez Macías, "El grabado durante la época colonial", en *Historia del arte mexicano*, vol. 6, Salvat, México, 1982; Clara Bargellini, "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos", en Juana Gutiérrez Haces (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, Fomento Cultural Banamex, México, 2010, pp. 964-1007; Marcus Burke, "Print Sources in Mexican Painting", en Linda Buntel y Marcus Burke, *Spain and New Spain: Colonial Arts in their European Context*, Art Museum of South Texas, Texas, 1979; Amalia Castelli, "La importancia de la imprenta Plantin para la América Colonial", en *Histórica*, vol. XX. núm. 2, Lima, 1996, pp. 313-322; Carolyn Dean, "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings", en *Art Bulletin*, vol. LXXVIII, núm. 1, New York, 1996, pp. 98-110; Kelly Donahue Wallace, "The Print Sources of New Mexican Colonial Hide Paintings", en *Anales, v*ol. XVIII, núm. 68, IIE-UNAM, México, 1996, pp. 43-69; Ricardo Estabridis Cárdenas, "El grabado virreinal como documento histórico artístico", en *Historia de la Cultura Peruana*, vol. I, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2001, pp. 293-316; Marta Fajardo de Rueda, "Grabados europeos y pintura en el nuevo reino de Granada", en *Historelo*, vol. 6, núm. 11, Medellín, 2014, pp. 68-125; Ángel Justo Estebaranz, "Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial", en *Estudios Ecuatorianos: un aporte a la discusión*, tomo II, Abya-Yala-Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, 2007, pp. 25-37; Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", en *Anales, v*ol. XIII, núm. 50, IIE-UNAM, México, 1982, pp. 55-60; Cécile Michaud y José Torres Della Pina (Eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección Barbosa-Stern, Lima, 2009; Almerindo Ojeda, "El grabado como fuente del arte colonial. Estado de la cuestión", en PESSCA, disponible en: http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion; Lawrence Thompson, *El grabado en la América colonial*, Editorial Universitaria Luz, Maracaibo, 1965; Guillermo Tovar de Teresa, "Presencia europea en México a través de pinturas y grabados", en *Arte Novohispano*, vol. 4, Azabache-Leonardo De Luca Editor, México, 1992, pp. 189-196. Y sobre todo la bibliografía que constantemente va actualizando Almerindo Ojeda en su proyecto PESSCA disponible en: http://colonialart.org/resources/printed

[146] La llegada de la imprenta a la Nueva España fue en 1539 con Juan Pablos y al virreinato de Perú en 1576 con Antonio Ricardo.

entre los pintores de América muchas veces fueron tomados como referencias o modelos, algunas veces idénticos y otras con variantes, para la creación de pinturas que satisficiesen la demanda de la población. Además, este flujo se mantuvo constante durante los casi tres siglos de pertenencia de los territorios americanos a la monarquía hispana.

En el caso de la Nueva España "[…] en las décadas que siguen a la conquista la fuente casi única para la iconografía y la ornamentación es el grabado: pero no la lámina que reproduce pinturas de maestros célebres, ni aun generalmente el grabado de un maestro reputado, sino las maderas que acompañan a los libros piadosos y teológicos".[147] Hacia 1570 el panorama artístico en la Nueva España comenzó a experimentar cambios en el orden económico, de población, social, administrativo, cultural y estructural que en lo que toca a las artes, presentó una importante cantidad de pintores, escultores y arquitectos que llegaron con una formación esmerada en talleres europeos. Esto se conjugó con un refinamiento entre los habitantes de México y otras ciudades; sobre todo entre la jerarquía eclesiástica y las clases adineradas, quienes fueron a partir de ese momento los que determinaron el carácter de las obras.[148]

En el virreinato de Perú, la fundación de la ciudad de los Reyes ocurrió el 18 de enero de 1535.[149] La traza de la ciudad, la repartición de solares y las primeras construcciones, en suma, el desarrollo de la ciudad coincidió con el transcurrir del siglo XVI. Lima se convirtió en la sede cortesana y eclesiástica del

---

[147] Jorge Alberto Manrique Castañeda, "La estampa como fuente del arte…, *op. cit.*, p. 57.
[148] *Cfr.*, *Ibídem*, pp. 57-58.
[149] La Ciudad de México no fue fundada como capital del virreinato por designio del conquistador; era la capital de los dominios mexicas, llamada *Mexico-Tenochtitlan*, fue derrotada militarmente el 13 de agosto de 1521 y se consolidó jurídicamente por la cédula del 24 de octubre de 1539, donde el Emperador señaló a la Ciudad de México su territorio y su jurisdicción; y la del 24 de julio de 1548 en la cual se otorgó a la ciudad el título de *Muy noble, insigne y muy leal Ciudad de México*.

virreinato de Perú, esta condición le introdujo en un mundo de boato y con la consecuente necesidad de objetos suntuarios.

Los artistas que comenzaron a cruzar el océano en el final del siglo XVI, lo hicieron llevando "[…] en sus arcones buenas cantidades de grabados: ahora ya de grabados en metal, que recogen la obra de los maestros más afamados".[150] A través de múltiples contratos suscritos entre pintores y clientes queda constancia, también, de la preferencia de algunos de estos últimos por solicitar sus cuadros basados en estampas. De hecho, en Perú hasta los años cincuenta del siglo XX

> […] la evidencia a favor de las fuentes grabadas del arte colonial fue en su mayor parte interna, pues consistía solo de las semejanzas, por demás sorprendentes, entre los grabados europeos y su descendencia de ultramar. Esto cambió en el curso de la década, cuando Jorge Cornejo Bouroncle hizo pública una serie de "conciertos" celebrados entre artistas coloniales y sus donantes. En estos contratos, el artista se comprometía a realizar sus obras **conforme a estampas que le diere el mandante**.[151]

Si bien el objetivo principal de los grabados importados de Europa era ayudar a la evangelización y la propagación de la fe católica, su calidad y la facilidad con la que se transportaban ayudaron a que sirvieran como fuente de inspiración de muchas realizaciones pictóricas. Por ello se puede afirmar que el grabado jugó un papel importante en la transculturación europea.[152] La importación de grabados siguió presente aún en el siglo XVIII, como demuestran las correspondencias encontradas entre la pintura realizada en América y los grabados producidos en Europa en ese siglo.

---

[150] *Ibídem,* p. 58.

[151] Almerindo Ojeda Di Ninno, "El grabado como fuente del arte colonial. Estado de la cuestión", en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2009, p. 18. Negritas del autor.

[152] *Cfr.*, Ricardo Estabridis Cárdenas, "El grabado virreinal como documentos histórico artístico", en *Historia de la Cultura Peruana*, vol. 1, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, p. 298.

2.2 Desarrollo de los principales centros productores de pintura

Como ya se mencionó, hacia la segunda mitad del siglo XVI la evangelización de las zonas más pobladas de América había concluido. Con el fin de este proceso, podemos pensar que la necesidad de imágenes para el culto respondía a tres razones principales: al embellecimiento de los templos que se estaban construyendo a lo largo y ancho de América, a la necesidad de imágenes por parte de los migrantes europeos que llegaban a los virreinatos de América y a la devoción de los nuevos fieles. Pensemos que solo para 1574, el cosmógrafo López de Velasco ya señalaba la existencia de

> […] cuatro arzobispados y veinte y cuatro obispados y una abadía, en los cuales todos, hay trescientos y sesenta monasterios: los ciento y veinte y siete de la orden de San Francisco, divididos en ocho provincias y una custodia, y ciento y veinte y seis de la orden de Santo Domingo en solas dos provincias, y setenta de San Agustín en otras dos, y veinte y seis de la Merced en cuatro provincias, y dos conventos de la Compañía de Jesús, y ocho monasterios de monjas; y asimismo dos distritos de la Inquisición, de lo cual todo, en las descripciones particulares de cada provincia se hace larga relación.[153]

La necesidad de arquitectos, mobiliario, pinturas y esculturas debió alcanzar una demanda muy alta para la segunda mitad del siglo XVI ¿quién la iba a satisfacer? Era evidente que la importación de imágenes y los pocos pintores europeos (profesionales o no) en América no eran suficientes para responder a la demanda de obra. Esto ocasionó que pintores no tan calificados comenzaran a entrar en el mercado. Además, en poco tiempo, aparecieron nuevas generaciones de pintores nacidas en América que fueron respondiendo cada vez más a las

[153] Juan López de Velasco, "Geografía y descripción universal de las Indias recopilada por el cosmógrafo-cronista Juan López de Velasco desde el año de 1571 al de 1574", en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1894, p. 2.

necesidades y gustos propios de su entorno. En esta época los pintores que habían llegado de Europa se encontraban formando aprendices que perpetuarían su oficio. Sin embargo, a pesar de que a los reinos de Nueva España y Perú los gobernaba el mismo rey, las reglas con las que se pintaba, los gustos y preferencias de las sociedades, y las tradiciones pictóricas previas con las que ocurrió el proceso de interculturación dieron características particulares a las pinturas creadas en esta parte del mundo.

> La producción pictórica se concentró en las ciudades, donde había suficiente trabajo para mantener a varios talleres: la ciudad de México y Puebla, en la Nueva España. Lima, Cusco, Bogotá, Quito y Potosí, en los Andes. En el Brasil, había pintores en Río de Janeiro, Salvador y, posteriormente, Ouro Prêto. También se establecieron pintores en Caracas, Sucre, La Habana, y sin duda en muchos lugares más, en diferentes épocas. La concentración del trabajo en los centros urbanos estaba relacionada con la preponderancia del mecenazgo eclesiástico, y para el siglo XVII la autoridad de la Iglesia ya había pasado definitivamente a manos de los obispos, quienes necesariamente residían en las ciudades.[154]

Las dos capitales de los grandes virreinatos adquirieron una preponderancia especial en todos los ámbitos, así en ellas se desarrollaron los principales centros de producción pictórica de Nueva España y Perú.

> […] el fenómeno artístico […] quedó en manos de la santa madre Iglesia. No existieron pintores independientes, apartados de los gremios, como en España, en donde la protección real produjo un mecenazgo semejante al de Italia que estimuló considerablemente la superación personal de los artistas. El pintor colonial trabajó siempre, obligadamente en un nivel artesanal […][155]

---

[154] Clara Bargellini, "La pintura colonial…, *op. cit.,* p. 329.
[155] Elisa Vargas Lugo, "La expresión pictórica religiosa…, *op. cit.,* p. 66.

Ciudad de México

El desarrollo de la ciudad de México como capital del virreinato de la Nueva España significó la instalación de la corte civil y eclesiástica, por tanto, la demanda de imágenes se fue incrementando. Ya se ha mencionado que fueron varios los factores que influyeron en el florecimiento de la ciudad como centro pictórico, entre estos destacan: la importación de imágenes; la llegada de pintores europeos; la instalación de maestros con sus talleres; y la apertura de San José de Belén de los naturales por fray Pedro de Gante hacia 1527; esta escuela fue destinada para el adoctrinamiento evangélico y para la enseñanza de las artes mecánicas a la población indígena, especialmente la pintura; en ella se realizaban retablos, pinturas y demás oficios. "Si bien es cierto que San José de los Naturales no era el único sitio, sí fue primordial, y sirvió como modelo para creación de otros como el de Huejotzingo en Puebla, en Tlaxcala, Tiripetío en Michoacán, entre otros".[156] Esta alcanzó gran apogeo a mediados del siglo XVI.

> La escuela del padre Gante subsiste todo el siglo y de allí salen numerosos artistas. A principios del siglo XVII la escuela había desaparecido: Torquemada habla de ella diciendo que recordaba haber visto algunas cajas donde se guardaban los vasos de los colores como reliquias de aquella notable empresa; pero que ya no existía desde hacía mucho tiempo. Por una parte la decadencia indígena y por otra el auge de la pintura hecha por europeos, deben de haber acabado con esa obra.[157]

Todo lo anterior desembocó en la creación de una serie de medidas legales que fueron preparando el terreno poco a poco para la creación del gremio de pintores y doradores. Estas fueron: un auto del virrey Luis de Velasco quien el "[…] 11 de noviembre de 1552, proveyó un auto, ordenando que, por cuanto

[156] Jonathan Granados Redonda, *Los artistas indígenas…, op. cit.*, p. 29.
[157] Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México…, op. cit.*, p. 22.

sabe que algunos indios, así de México como de Santiago, pintan imágenes las cuales carecen de aquella perfección que se requiere, ningún indio haga esas imágenes sin estar examinado […]",[158] las constituciones sinodales de 1555[159] y, finalmente, las ordenanzas de 1557 y las de 1686.[160]

Desde la segunda mitad del siglo XVII los procesos de evangelización habían llegado a su fin en los centros principales de los virreinatos. Las sociedades surgidas de la conquista habían alcanzado puntos de total transculturación donde la Corona y la Iglesia católica regían toda la vida de las personas, se hablaba español como lengua franca y se habían difundido productos alimenticios en ambos sentidos del Atlántico (papa, maíz, frijol, chile y jitomate a Europa; cerdo, vaca, pollo y trigo en América). Las sociedades vivían en una relativa paz general, los ritmos de vida obedecían a los horarios que imponía la doctrina religiosa y las actividades respondían a la fe en Dios y su corte celestial y a la lealtad al rey y su corte terrenal.

Los siglos XVII y XVIII vieron a la ciudad de México consolidarse como el principal centro pictórico de la Nueva España, debido a la demanda constante para ornato y remodelación de templos, espacios públicos y casas particulares. El crecimiento de la ciudad de México como centro pictórico fue tal que "[…] desde el siglo XVII en adelante la importancia y la estabilidad de la producción artística de la ciudad de México se manifestaron en el envío de obras a otros lugares de la Nueva España, y posteriormente a Sudamérica e incluso a Europa".[161]

---

[158] *Ídem.*
[159] Las constituciones aparecen en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México…, op. cit.,* p. 34.
[160] *Ibídem,* apéndice, pp. 220, 223.
[161] Clara Bargellini, "La pintura colonial…, *op. cit.,* p. 332.

Puebla

El otro gran centro pictórico que se desarrolló en el virreinato de Nueva España fue la ciudad de Puebla de los Ángeles, fundada en 1531 en el valle de Cuetlaxcoapan. "El enorme y formidable tempo conventual de las cinco llagas de nuestro seráfico padre san Francisco, fue el inicio de una fiebre constructora; siguió el de san Miguel y los santos ángeles, mejor conocido como de santo Domingo, alentado por el primer obispo quien pertenecía a esta orden; luego otros y otros más hasta colmar la traza, como no se hizo en las otras ciudades novohispanas".[162] Puebla creció muy rápido, sobre todo, a raíz de los diversos momentos en que la ciudad de México sufría de inundaciones graves; cuando mucha gente, sobre todo de estratos sociales altos, migraban hacia allá temporal o definitivamente.

> El otorgamiento de nombre, luego escudo y posteriormente de los títulos de Muy Noble y Muy Leal, fueron el aliciente para que los vecinos se sintieran orgullosos, trabajaran incansablemente, lograran una prosperidad pocas veces vista y para que cada orden o instituto fuera construyendo su casa y su templo, su iglesia y su claustro, de tal forma que apenas un siglo después de su fundación, la ciudad tenía ya fama por dichos recintos sagrados.[163]

La producción pictórica de la ciudad de Puebla comenzó desde el siglo XVI, sin embargo, el arribo del obispo Juan de Palafox y la construcción de la catedral poblana transformaron la pintura de la pujante ciudad hacia una producción con características reconocibles e identificables que ha sido llamada *escuela poblana de*

---

[162] Eduardo Merlo Juárez y José Antonio Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, vol. 1, Secretaria de Cultura Puebla, México, 2001, p. 10.
[163] *Ídem*.

pintura.[164] Esta se nutrió de la influencia de la pintura española, italiana y de la propia ciudad de México.

> […] se formó así una generación de pintores locales con obras y maestros de alta calidad pictórica, tanto europeos como de la ciudad de México que alimentaron la constante demanda de imágenes que generó la catedral, las iglesias y conventos de la ciudad así como los templos foráneos de Puebla, Tlaxcala y la Mixteca. Francisco Pérez Salazar identificó como los más notables, a un puñado de ellos: Gaspar Conrado, José del Castillo, Cristóbal de Talavera, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Pascual Pérez y Antonio de Santander. [165]

Con el tiempo esta joven generación realizó obra pictórica para otros recintos de Puebla y de esta manera lograron difundir sus modelos estéticos, incluso

> […] rivalizó con la capital en grandeza, esplendor y belleza y en ocasiones ocupaba el primer lugar, cuando a la metrópoli la abatían las inundaciones. Puebla se erguía en limpieza y tranquilidad. Culturalmente tuvo brillo propio y si no contó con una universidad debido a su cercanía con la capital, sí pudo vanagloriarse de tener un conjunto importante de colegios, seminarios y escuelas con soberbios edificios, nutridas bibliotecas y competentes maestros.[166]

---

[164] Véase: Francisco Pérez Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla*, IIE-UNAM, México, 1963; Óscar Flores, "La escuela poblana de pintura, un acercamiento historiográfico", en Concepción García Saiz y Juana Gutiérrez Haces (Eds.), *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Fomento Cultural Banamex-BCP-OEA-IIE-UNAM, México, 2004; Monserrat Galí Boadella, "Juan de Palafox y el arte. Pintura arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox", en *Juan de Palafox y Mendoza y el arte barroco en Puebla, Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Congreso Internacional de IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza, Universidad de Navarra, Navarra, 2000.

[165] Ernesto de la Torre Villar, "Diego Antonio Bermúdez de Castro en la historiografía novohispana", en *Historia Mexicana*, vol. 39, núm. 2, oct-dic, El Colegio de México, México, 1989, pp. 378-416, citado en Perla Miriam Jiménez Santos, *Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catálogo e itinerario artístico*, ensayo académico para obtener el grado de maestra en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2013, p. 31.

[166] Ibídem, p. 24

La calidad de su pintura y la cantidad de pintores los llevaron a fundar su propio gremio, del cual se conocen sus ordenanzas, escritas entre 1699 y 1721.[167]
Lima

La ciudad de los Reyes se fundó el 18 de enero de 1535 en honor a la epifanía en el valle de Pachacamac, en las tierras del cacique de Lima. Pizarro escogió este lugar por razones estratégicas, ya que la geografía de los Andes hacía difícil establecer la capital del virreinato en Cusco sobre todo porque aún no se había concluido el sometimiento militar de toda la zona andina. Como se mencionó anteriormente, Lima se convirtió en la sede cortesana y eclesiástica del virreinato de Perú y los mismos flujos de transculturación que ocurrieron en la ciudad de México sucedieron en la ciudad de los Reyes. Las diferencias obedecen a las características históricas de la situación militar de la conquista. Debido a los motivos y al momento de su fundación, la aparición de pintores y su gremio sucedió hasta la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII, respectivamente.

> Entre los pintores cuyos nombres han llegado hasta nosotros figura Juan de Illescas, natural de La Rambla (Córdoba), quien primero trabajó en México y luego se trasladó a Lima —después de 1550— donde abrió taller, que fue continuado por sus hijos Juan y Andrés. Se conoce el testamento de Juan de Illescas "El Mozo", hecho en 1597; en este documento se declara también de origen cordobés, y dedicado en Lima desde muchos años atrás a las tareas de pintor de imaginería. Los Illescas hicieron trabajos para la catedral, y otras localidades del país, aunque sus obras permanecen en su mayoría sin identificar.[168]

[167] Efraín Castro Morales, "Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9, agosto, Dirección de Monumentos Históricos, INAH, México, 1989, pp. 2-9.
[168] Jorge Bernales Ballesteros, "La pintura en Lima…, *op. cit.*, p. 39.

El principal impulso a Lima como centro pictórico lo dio el arribo y el trabajo que realizaron allí los artistas italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, quienes produjeroin buena obra y tuvieron importantes discípulos que establecieron talleres, por lo que su influencia, se perpetuaría hasta el siglo XVIII. Jorge Bernales añade que "no debe olvidarse tampoco la actividad de los indios residentes en Lima, los que se adiestraron en las tareas de pintura y alcanzaron fama de ser hábiles en el oficio. Es posible que formaran gremio o cofradía aparte, pues los más de ellos tuvieron vivienda y taller en el barrio de Santiago del Cercado".[169] Incluso, "el investigador Harth Terré da la noticia de que en 1645 los pintores de Lima formaron un gremio que por entonces tenía las adhesiones de treinta y siete miembros, cifra nada despreciable".[170]

Cusco

Cusco fue la antigua capital del *Tahuantinsuyo* Inca, su importancia histórica, política y cultural le dieron un lugar de primer orden en el universo de las artes de Perú.

> El asombroso fenómeno de la llamada escuela cuzqueña tiene sin lugar a duda sus raíces iniciales en la de Lima. En los primeros años posteriores a la conquista entre 1540 y 1560, se cuentan ya con pintores que según la documentación existente ejecutan trabajos de pinturas y decoración por encargo de iglesias y conventos. Aunque esas obras no han podido ser identificadas, la prueba escrita indica la existencia, en esos años primeros, de un núcleo de artistas que trabajaban en el Cusco. Estos fueron seguramente modestos menestrales de la pintura […][171]

---

[169] *Ibídem*, p. 41.
[170] *Ídem.*
[171] José Antonio de Lavalle y Werner Lang, *Pintura Virreynal [sic] …, op. cit.,* p. 24.

Poca o nula información ha llegado hasta nuestros días de estos primeros artistas en el corazón de la sierra peruana, la existencia de pintura y pintores del siglo XVI se confirma porque algunas cuantas han sobrevivido al paso de los años, sobre todo del último tercio del siglo XVI. Los especialistas dicen que estas piezas

> […] permiten afirmar que los pintores siguieron en Cusco características similares a la primitiva escuela limeña […] Es un eclecticismo de segundones y tercerones. No existen entonces personalidades de alto nivel y con frecuencia ejecutan esas obras modestos pintores españoles que pasan por la ciudad o bisoños aprendices indígenas, que practican las nuevas normas.[172]

De la misma manera que en la Ciudad de México, "en el siglo XVI cusqueño, el arte pictórico fue considerablemente influido por las pinturas y grabados flamencos, así como por la pintura de origen español".[173] Sin embargo, los frutos de esa interculturación particular permitió que, a lo largo de los trescientos años en los que formó parte de la monarquía hispana, se plasmara

> […] en la arquitectura, retablería, escultura, orfebrería y particularmente en pintura un perfil que definió el carácter mestizo de una tensa y dramática simbiosis hispanoindígena cuya expresión mayor se manifestó en la vasta corriente plástica de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII a la que tradicionalmente se ha calificado como escuela cusqueña de pintura.[174]

Si hacemos una mirada temporal al arte pictórico de Cusco, encontraremos que algunas de las piezas más importantes del siglo XVI están directamente relacionadas con sucesos políticos y religiosos, por ejemplo,

---

172 *Ídem.*
173 Luis Enrique Tord, "La pintura virreinal…, *op. cit.,* p. 168.
174 *Ibídem*, p. 167.

> La visita a la ciudad del Virrey Francisco de Toledo —1572-73— suscitó la elaboración de cuatro paños pintados por indígenas, los cuales narraban iconográficamente la genealogía de los Incas y escenas del Cusco. De esta época y hasta principios del siglo XVII son asimismo varios los lienzos que evidencia la fuerte influencia del estilo manierista, que coincide con la difusión de la pintura mural en iglesias de la ciudad y del campo, pintura que sirvió para la exteriorización del culto cuando adornaron las paredes exteriores, y de soporte a la catequesis las que se realizaron en las paredes interiores de los templos.[175]

Una vez pasado el trago de los primeros años de la evangelización y de la evidente interculturación encontramos que en "la segunda mitad de este siglo XVII fue la época de los grandes maestros cusqueños. Las figuras cimeras fueron Diego Quispe Tito y Basilio Santa Cruz Pumacallao que brillaron por encima de otros artistas de desigual calidad".[176] Así, el siglo XVIII amanece para Cusco con una sociedad única, hispanizada y fusionada con importantes elementos culturales andinos, es decir, interculturizada. Si bien, "en la primera parte del siglo XVIII no encontramos las destacadas personalidades artísticas de la centuria anterior. Continúa sí, la influencia de la 'escuela cusqueña' que, inclusive, se expandió más allá de las fronteras del virreinato. Persiste el viejo manierismo en algunos pintores y aún gravitan como modelos antiguos grabados de Flandes".[177]

2.3 Consecuencias culturales-identitarias y artísticas de la transculturación europea en América

Como vimos en el capítulo anterior, la definición de cultura que hace Gilberto Giménez nos permite distinguir entre sus formas objetivadas (patrimonio tangible y algunos tipos de intangible como la comida) y subjetivadas (identidad,

---

[175] *Ibídem,* p. 168.
[176] *Ibídem,* p. 169.
[177] Ibídem, p. 174.

religión, tradiciones y otros tipos de patrimonio intangible como la *Celebración de Día de Muertos en México* o *el Carnaval de Oruro*, por ejemplo). Dentro de ambos tipos de formas de la cultura encontramos impactos directos de la transculturación que se realizó desde el mundo católico-hispano al indígena a lo largo y ancho del continente.

La religión católica (también se revisó en el capítulo anterior) esgrime la imagen como una de sus armas doctrinarias más poderosas. Con su arribo a las nuevas tierras conquistadas llegó también toda la iconografía y tradición artística que pedagógicamente sirvieron para la evangelización y la continuidad de la devoción de los fieles. Pero fueron pocas las imágenes que no sufrieron procesos de cambio producto del contacto entre las culturas.

> Para conseguir sus objetivos, los clérigos echaron mano de lo que mejor conocían: la historia sagrada. Por medio de ella se enseñaban comportamientos morales, se anudaban esperanzas, se reforzaban alianzas y se limaban asperezas. Con el modelo europeo medieval reforzado por la Contrarreforma, los clérigos seculares, los frailes y los jesuitas promovieron el culto a una serie de imágenes cuya aparición milagrosa mostraba el favor divino y cuyos santuarios comenzaron a ser visitados por innumerables peregrinos; fue entonces cuando surgieron lugares como Chalma, El Tepeyac, Los Remedios, Zapopan, Izamal y otros muchos, para suplantar cultos a antiguas deidades y para modelar la religiosidad de los nuevos grupos étnicos y sociales desarraigados.[178]

Sin un afán exhaustivo, porque eso rebasaría los objetivos de esta investigación, señalaré brevemente tres interculturaciones evidentes y principales que hubo en América tras la conquista y los primeros años de ella, y que se pueden agrupar en tres grandes rubros: la presencia de vírgenes morenas

---

[178] Antonio Rubial, La santidad contro*vertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 58. En el caso de Perú destacan los santuarios de Muruhuay en el Distrito de Acobamba, el de la Virgen de Chapi y el del Señor de Huanca, ambos en Arequipa, el del Señor de Cachuy en el Departamento de Lima y el del Qoricancha en Cusco, entre muchos otros. Véase Marcela Olivas Weston, *Peregrinaciones en el Perú. Antiguas rutas devocionales*, Universidad San Martín de Porres, Lima, 1999.

y vírgenes-cerro, la aparición de santos americanos y la devoción a los arcángeles arcabuceros.

2.3.1 Vírgenes morenas y Vírgenes-cerro

La imposición y/o adopción de la religión católica por los indígenas en América fue un proceso de transculturación general que desarrolló particularidades específicas según la región donde ocurrió, no obstante, es posible encontrar constantes en ellas.

Es conocido que la presencia de la Virgen María tuvo gran aceptación dentro de los fieles a través de múltiples advocaciones a lo largo y ancho de América. Sin embargo, aquellas advocaciones interculturizadas[179] donde se presenta a la Virgen con tez morena son de especial importancia a raíz de tres elementos principales: el primero, que una gran mayoría proviene de la advocación de Guadalupe de Extremadura, una Virgen negra con orígenes moros —que nos habla de una interculturación previa en el propio territorio hispano con los pueblos árabes que lo habitaron, de allí su color—, que al pasar a América, deja de ser negra para adoptar en la mayoría de los casos un tono de piel un poco más claro (¿acaso similar a los diversos grupos indígenas que la veneraron?); segundo, que ocupan el lugar de una diosa madre (Tonaltzin, *Pachamama*, incluso una coya) o de un dios padre (Pachacámac) indígena, generalmente relacionados con la tierra o creación de la vida y; tercero, que en algunas de sus historias, por ejemplo, en la de la *morenita* más famosa de América, existe la presencia de un personaje indígena a quien se le concede la gracia y por lo cual queda constancia, para los fieles, de la bendición que se hace de estas

[179]También existen las que pasaron a América prácticamente sin ninguna modificación.

tierras ante los ojos de la cristiandad. Antes de mostrar ejemplos pictóricos, hay que tomar en cuenta otro fenómeno más que es parte de estas interculturaciones: las vírgenes cerrro, tema sobre el cual todavía hay pocas investigaciones a pesar de que es una variante bastante recurrente en el área andina central. La geografía de la zona tiene un papel primordial en cualquier culto existente.

> […] reúne las condiciones más extremosas que cualquier otra región de la América Nuclear. Las cordilleras y los altiplanos de los Andes alcanzan altitudes superiores a las del resto del continente, mayores desde luego que las de la zona mesoamericana. Los principales centros de población en las tierras altas se encuentran por lo general entre los 3000 m. y 4000 m., un nivel que en Mesoamérica se da únicamente en las sierras y cerros de mayor elevación […] La duración de la estación de heladas impide en las mayores altitudes el cultivo de las plantas básicas de la América Nuclear. En su lugar se desarrolló un complejo agrícola característico fundado en el cultivo de tubérculos. Es además la zona principal para la cría de auquénidos domésticos.[180]

La cordillera de los Andes atraviesa de norte a sur el territorio de lo que hoy es Perú, esta naturaleza del relieve ha ocasionado que tradicionalmente se divida al país andino en tres zonas geográficas principales: la costa, de carácter desértico; la sierra, con alturas que rebasan los 6000 metros sobre el nivel del mar; y la selva amazónica, que comparte con Ecuador, Colombia, Brasil y Bolivia.[181]Allí, la geografía de los Andes sembró en sus habitantes una devoción especial a aquellas montañas de alturas impensables y rutas indómitas. A las montañas más

[180] Pedro Carrasco y Guillermo Céspedes, *Historia de América Latina, I. América indígena, La conquista*, Alianza, Madrid, 1985, p. 112. Los auquénidos son los camélidos nativos de Sudamérica, clasificados actualmente en *lama*: que incluye llamas (domésticas) y guanacos (silvestres); y *vicugna*: formada por alpacas (domésticas) y vicuñas (silvestres).
[181] *Cfr., Ibídem*, p. 113.

especiales las nombraron *apus*,[182] otras las convirtieron en huacas[183] para ir a adorar a sus dioses patronos y, otras más, tuvieron ambas funciones. Cuando los misioneros se encontraron con esto se esforzaron en encontrar una forma de desterrar estas creencias, pero, en cambio, contribuyeron a una interculturación impresionante: la de los *apus* cristianizados a través de María, que a su vez fue posible por las similitudes con la tradición de las vírgenes aparecidas en los cerros de Europa como la de Montserrat, Peña de Francia o la Soterraña.

Teresa Gisbert inaugura este tema en específico en dos de sus obras, la primera, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* de 1980[184] donde desentraña la relación que existe entre los *apus* y la Virgen María,[185] y de la cual presentaré las ideas centrales sobre el tema; la segunda, un ensayo titulado *El cerro de Potosí y el dios Pachacámac* donde profundiza sobre este importante cerro argentífero y su

---

[182] "Los *apus* o montañas son una de las manifestaciones del *kay pacha* que mayor importancia poseen en la cosmovisión andina. Éstos se percibían como una matriz hueca en la cual se genera la vida, y en la cual habita vida. Los *apus*, además, son el lugar de unión entre los diferentes planos del cosmos. Poseen en su ser dos características, por un lado son las cimas elevadas cuya cúspide se relaciona con el *hanan pacha*, y por otro lado, su interior, se percibía como un gran cobijo de la flora y la fauna silvestre, de *supay*. Posee, consecuentemente, dos cualidades, una relacionada con *hanan pacha*, la zona de arriba, y otra con el *hurin pacha*, el interior de la montaña". María del Carmen García Escudero, *Cosmovisión Inca: Nuevos enfoques y viejos problemas*, tesis para obtener el grado de doctora, Departamento de Sociología y Comunicación, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010, p. 277.

[183] Huaca: "Término quechua que hace referencia a un lugar u objeto sagrado. Por lo tanto, huaca puede ser una construcción religiosa, un cerro, una laguna, un riachuelo, un árbol, una cueva o cualquier lugar u objeto (una piedra, un ídolo o una momia) que los antiguos peruanos consideraban sagrado. Con el tiempo, el término ha cambiado de connotación y hoy llamamos huaca a todo el patrimonio monumental y arquitectónico prehispánico como templos, centros administrativos, fortalezas, cementerios…" Juan Luis Orrego Penagos, "Huacas de Lima", en *Blog de Juan Luis Orrego Penagos*, PUCP, 8 de diciembre de 2016, disponible: http://blog.pucp.edu.pe/item/39801/huacas-de-lima, consultado: 17 de septiembre de 2017.

[184] Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert & Cía., La Paz, 1980.

[185] Sobre la sustitución de María sobre la *Pachamama* hay opiniones que difieren como Margarita E. Gentile Lafaille, "Pachamama y la coronación de la Virgen-cerro. Iconología, siglos XVI a XX", en *Advocaciones marianas de gloria*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Madrid, 2012, pp. 1141-1164, quien sostiene que en la interpretación de estas pinturas "…María como generadora de minerales argentíferos es la que debe tomarse en cuenta al considerar la intención de los donantes de los cuadros…" p. 1152.

interculturación entre el dios preinca Pachacámac[186] y la Virgen María. Gisbert sugiere que la necesidad de desarrollar esta iconografía fue la presencia de cultos indígenas en los cerros (*apus*), por ejemplo en el Potosí y en el Huayna Potosí y propone que posiblemente fue entre 1580 y 1620, por estar ligada esta iconografía a la Virgen de Copacabana. Esta autora añade: "el culto idolátrico preexistente del cerro de Potosí obligó a cristianizar el mito y a crear la aparición de María sobre el monte de plata, facilitando así —por medios visuales— la identificación de ambos".[187] Por lo que, cuando los religiosos se percataron de que el culto en los cerros era común en la zona se dieron a la tarea de buscar aquellos donde se realizara esta práctica. Esta interculturación se reprodujo "[…] de las orillas del lago Titicaca a Potosí dejando a su paso una estela de Vírgenes superpuestas a los *apus* o montes que habían recibido un culto en tiempos prehispánicos, buen ejemplo de esto son Pucarani y Sabaya, ambas fundaciones agustinas".[188]

También nos dice Gisbert que el origen de la iconogafía de la Virgen-cerro es responsabilidad de los agustinos del siglo XVII. Donde lo que se generó fue un proceso que ocurrió a través de la interculturación de la figura simbólica de María con tres elementos de la cosmovisión andina de importancia primordial: las montañas, cerros, en tanto masa sólida y gigante, la madre tierra o *Pachamama* y con las montañas en tanto *apus*.

---

[186] Pachacámac es un dios panandino, preinca y originario de la costa. Señor del mundo subterráneo, de los terremotos y de las comidas.
[187] Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas…, op. cit.,* p. 20.
[188] *Ídem.*

María como montaña

La relación plástica <<Virgen-cerro>> se basa en las elucubraciones de fray Alonso Ramos Gavilán y Díaz y de fray Antonio de la Calancha en torno al problema, donde se identifica a María como monte, en tanto alegoría literaria, del cual salió la piedra sólida que es Jesús, el Cristo.

> El espíritu manierista vigente a principios del siglo XVII y la desmedida afición que tenían los agustinos por el <<jeroglífico>> y la alegoría literaria hacen que a través de una serie de símiles se identifique a María con un Monte. Ramos dice: <<María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo>> y añade refiriéndose a Cristo: <<esto es sin resistencia en las manos ni huida en los pies […] es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María>>.[189]

María como *Pachamama*

La *Pachamama* es la madre tiera, la fértil, la que alimenta, la que provee, la que protege, por ello, "la identificación de María con un monte, sea éste Potosí, Pucarani, o Sabaya, es simultánea a su identificación con la Madre Tierra. María sustituye a los espíritus de las montañas identificándose con la tierra que es la materia con que estas están hechas.

[189] Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas…, op. cit.,* p. 19. Incluye citas de: Waldemar Espinoza Soriano, "Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista de Copacabana", en *Historia y cultura,* núm. 6, MNAAHP-Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1973, pp. 134, 197 y 198, y Alonso Gavilán, *Historia de nuestra señora de Copacabana*, Academia Boliviana de la Historia, La Paz, 1976, p. 154.

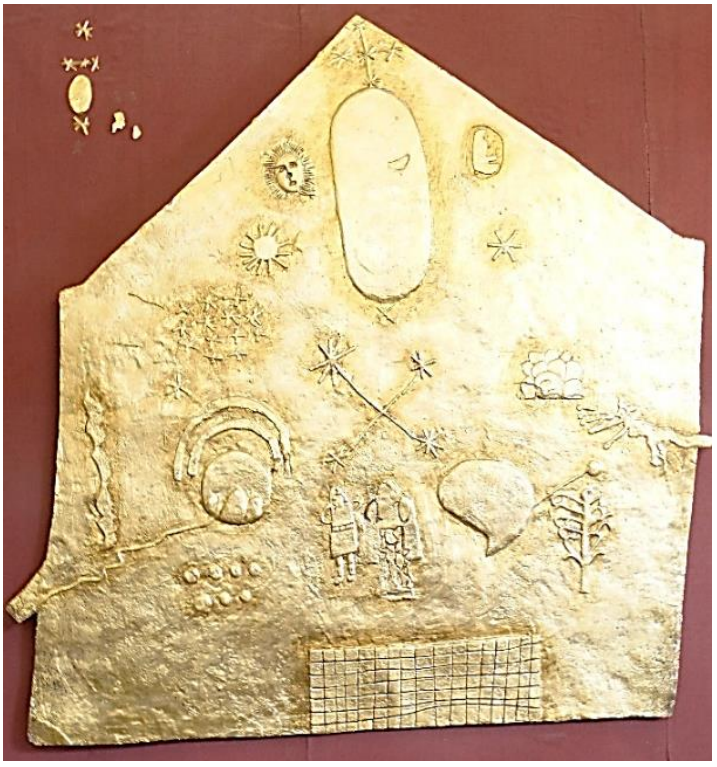


Imagen 6.
Representación del "altar" del Qoricancha
Museo de Sitio Qoricancha
Cusco, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

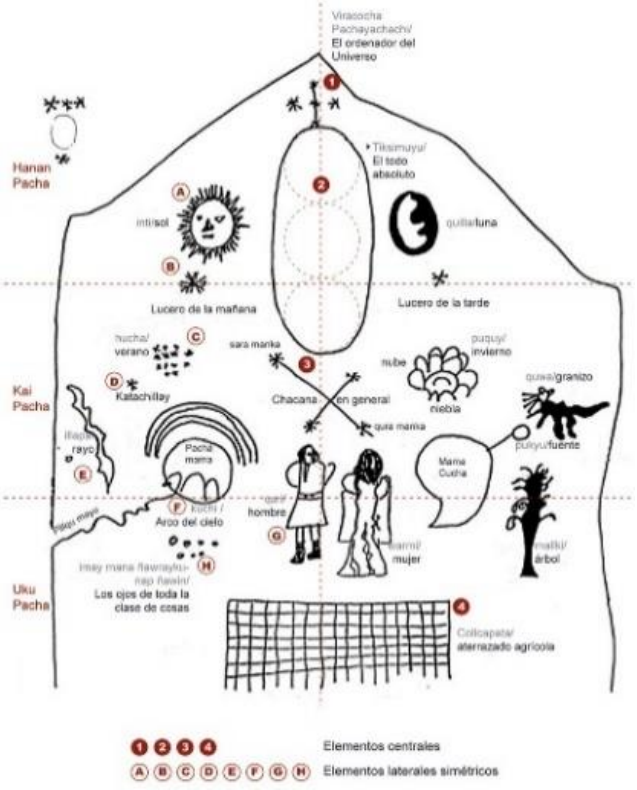


Imagen 7.
Explicación de los elementos del "altar" del Qoricancha
Imagen tomada de
Imaginalasalida.blogspot

Esta identificación con la Tierra se dio más fácilmente en Copacabana donde la *Pachamama* tenía culto establecido […] "[190] Su importancia era tal, que incluso la encontramos en la representación del Qoricancha que hizo Juan de Santa Cruz Pachacuti en 1613.

Tampoco es raro que en Copacabana tuviese un rito tan fuerte pues, por sus condiciones climáticas, es una de las zonas más fértiles alrededor del lago Titicaca. Al respecto, Gisbert retoma a Ramos:

> Ramos en su texto sobre Copacabana, siguiendo la teología agustina enunciada en <<La Ciudad de Dios>> crea la teoría que permite identificar a María con un monte. Este mito emigra de las orillas del lago Titicaca a Potosí dejando a su paso una estela de Vírgenes superpuestas a los *apus* o montes que habían recibido culto en tiempos prehispánicos […]
>
> De la identificación de María con un monte, sustentada teológicamente, a la identificación de María con la *Pachamama* solo hay un paso y el proceso se dio tanto a nivel rural y popular, como a nivel erudito-eclesiástico.
>
> Cabe preguntarse ¿cuál era el monte o <<sitio>>, en Copacabana, que personificó a la Virgen? En un principio se pensó en el Calvario o cerro Llalagua, desde donde se domina la Isla Titicaca o del Sol, en base al texto que afirma que el ídolo Copacabana recibía su fuerza del santuario del Sol en dicha Isla. Sin embargo, parece que hay que desechar esta posición pues Calancha indica que el ídolo Copacabana estaba a la salida del pueblo, camino a Tiquina, hay que pensar, en consecuencia, en el lugar donde se levanta hoy el Santuario.[191]

María como *apu*

Además de identificarla con la *Pachamama*, a la Virgen María se le encuentra cerca de los montes sagrados, divinidades andinas netamente masculinas ¿Entonces cómo resulta la interculturación?

---

[190] Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas…, op. cit.,* p. 20.
[191] *Ídem.*

> Esta antigua diferencia no parece mantenerse en el proceso de aculturación al cristianismo ya que hay una progresiva sintetización, lo que implica eliminar los dioses dispersos y menores en beneficio de una sola divinidad. Por eso María engloba en sí muchas cosas, entre ellas la Madre Tierra y por ende el espíritu de las montañas.[192]

La complejidad del cerro de Potosí es un buen ejemplo de esta interculturación al ser el santuario principal a Pachacamac en el *Collasuyo*. Al respecto Teresa Gisbert nos dice que

> […] el cerro de Potosí se ocultó a los españoles por ser el santuario más importante de la región, el cual estaba dedicado al dios Pachacámac. Los testimonios que indican que el cerro de Potosí era <<*apu*>> (cerro o Señor) adorado son abundantes, pero es el cronista Arzans de Orsúa y Vela (año 1736) quien dice que este <<*apu*>> pertenecía a Pachacámac, dios del mundo subterráneo. Una tradición recogida cerca del salar de Uyuni dice lo mismo; finalmente un sacrificio realizado en el siglo XVI a orillas del lago Titicaca en honor a Pachacámac, muestra la presencia de este dios en el *Collasuyo*. Cuando los incas llegaron a Potosí introdujeron el culto al Sol y cuando llegaron los españoles identificaron el cerro con la Virgen María la cual, a su vez, se identificó con la *Pachamama* o Madre Tierra.[193]

Por lo tanto, María y su capacidad totalizadora fue el elemento católico al que los religiosos acudieron para "sustituir" —interculturizar— los cultos previos. Sin embargo, el resultado fue mucho más rico y complejo que esa mera sustitución, se alcanzaron procesos específicos de interculturación que hoy conocemos como vírgenes-cerro y que tienen un testimonio muy claro en las imágenes que llegaron hasta nuestros días como testimonios históricos y de fe de los devotos, o bien, permanecieron bajo sus figuras de vírgenes negras adoptando en muchos casos un tono de piel parecido al de sus fieles.

---

[192] *Ibídem*, p. 21.
[193] Teresa Gisbert, "El cerro de Potosí y el dios Pachacámac", en *Chungara Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1, Arica, 2010, p. 169.

Por supuesto, la interculturación de estas vírgenes fue acompañada de los pinceles de múltiples pintores y de las manos hábiles de los escultores que poco a poco fueron consolidando las iconografías correspondientes a través de sus obras, por lo tanto, las piezas que nos llegan hasta nuestros días son testimonios históricos y consecuencia de aquella interculturación que hubo entre la cultura hispana y la indígena. A manera de ejemplo, presentamos aquí una muy breve lista de estas vírgenes interculturizadas en América, algunas mantienen la figura evidente de mujer y tienen tez morena; otras representan a María como un cerro del que emerge; otras más son triangulares, reminiscencia de la forma de una montaña y tienen tez blanca.[194]

[194] Véase: Donna Pierce, *Companion to Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum*, Mayer Center for Pre-Columbian & Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, Denver, 2011; Marjorie Trusted, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450-1700*, V&A Publications, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2007; Tom Cummins, "A Tale of Two Cities: Cusco, Lima, and the Construction of Colonial Representation", en *Converging Cultures Art & Identity in Spanish America*, The Brooklym Museum, New York, 1996.

Virgen de Guadalupe, cerro del Tepeyac, México, inmaculada, 1523-1556.

Imagen 8.
Virgen de Guadalupe
Siglo XVI
Basílica de Guadalupe, México
Fotografía de Gustavo Ortiz.

La Virgen de Guadalupe es una advocación popularizada en el siglo XVI inicialmente para el culto de los indígenas que tenían devoción por la diosa *Tonaltzin-Cihuacóatl* (deidad femenina madre de los dioses) en el actual cerro del Tepeyac, al respecto tomemos en cuenta lo que nos señala fray Bernardino de Sahagún sobre esta diosa

> […] en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban *Tonantzin*, que quiere decir nuestra madre; allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de muy lejanas tierras, de más de veinte leguas, de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas; venían hombres y mujeres, y mozos y mozas a estas fiestas; era grande el concurso de gente en estos días, y todos decían vamos a la fiesta de *Tonantzin*; y ahora que está allí edificada la iglesia de ntra. señora de Guadalupe también la llaman *Tonantzin*, tomada

> ocasión de los predicadores que a nuestra señora la madre de Dios la llaman Tonantzin. De dónde haya nacido esta fundación de esta *Tonantzin* no se sabe de cierto, pero esto sabemos de cierto que el vocablo significa de su primera imposición a aquella *Tonantzin* antigua, y es cosa que se debe remediar porque el propio nombre de la madre de Dios señora nuestra no es *Tonantzin*, sino *Dios* y *Nantzin*; parece ésta invención satánica, para paliar la idolatría debajo la equivocación de este nombre *Tonantzin*, y vienen ahora a visitar esta *Tonantzin* de muy lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de nuestra señora, y no van a ellas, y vienen de lejas tierras a esta *Tonantzin*, como antiguamente".[195]

Hay información que sostiene que el lienzo original fue pintado por el indio Marcos que bien pudo ser el de apellido Cipac de Aquino. Dentro del tema que nos atañe, esta imagen presenta elementos de interculturación muy evidentes que brindaron identidad y sentido a la población a la que se le habían arrebatado sus antiguos dioses; estos son: el oscurecimiento de la piel respecto de su modelo europeo, la reorientación del culto de una diosa madre hacia una advocación mariana, los rasgos indígenas del rostro de María en el lienzo del Tepeyac, el manejo cuidadoso del cabello bien peinado de la Virgen.

> La cabellera característica de las representaciones flamencas de la *mulier amicta sole* fue sustituida por un cabello oscuro, oculto bajo el manto que se proyecta hasta la cabeza y la cubre. El peinado sobrio es similar al que usaban las mujeres indígenas nobles casadas —las solteras usaban el cabello suelto— en el siglo XVI […] Una cabellera ondulada y flotante probablemente les hubiera resultado ajena, mientras que el peinado de la guadalupana les era familiar e inspiraba respeto, al ser propio de un rango de mujeres indígenas.[196]

Independientemente del milagro mariano, la creación conceptual de esta Virgen satisface las necesidades de identidad y devoción hacia una *madre* que

---

[195] Bernardino de Sahagún, "Adición sobre supersticiones", en Ángel María Garibay Kintana (Ed.) *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro undécimo, Porrúa, México, 2013, pp. 681-682.
[196] Gisela Von Wobeser, "Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe", en *Anales*, vol. XXXVII, núm. 107, IIE-UNAM, México, 2015, p. 270.

tuvieron tanto los indígenas recién conquistados como las posteriores generaciones de habitantes novohispanos. Esta imagen transculturizada a la Nueva España será a su vez interculturizada en el virreinato de Perú en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, como se verá en el capítulo IV.

Nuestra señora de la presentación de Quinche (antes de Oyacachi), Ecuador, Virgen de la Candelaria, 1604.

Imagen 9.
Virgen de la Candelaria,
1604
Quinche, Ecuador
Imagen tomada de *Foros de la virgen*.

Virgen que data de 1584, fue esculpida por Diego de Robles y encarnada y dorada por Luis de Rivera.[197] Fue un encargo inicial de la comunidad de Lumbisi; pero no pudieron pagar el precio final así que el autor la ofreció a los habitantes de

[197] *Cfr.*, José Gabriel Navarro, *El arte en la provincia de Quito*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1960, p. 78.

Oyacachi, quienes la compraron gustosos, pues era una copia fiel de la Virgen de Guápulo. En 1604 el obispo de la región decidió el traslado de la imagen al pueblo de Quinche de donde la Virgen tomó finalmente su nombre. Sobre esta imagen Rubén Vargas Ugarte retoma de las *Relaciones geográficas de las Indias* la siguiente descripción: "La otra imagen es que, habiendo entrado dicho obispo al pueblo de Oyacachi, tierra áspera y de ontaña, que lo demás de ella se anda a pie, halló la de bulto Nuestra Señora, mediana, color trigueño, de hermoso rostro, con su niño en brazos […] "[198]

Virgen de Guadalupe, Chuquisaca o Sucre, Virgen con el niño, 1601.

Imagen 10.
Virgen de Guadalupe
1601
Catedral de Sucre, Bolivia
Imagen tomada de *Baroque Art*.

[198] s/a, *Relaciones geográficas de Indias*, tomo III, apéndice, p. XV, Madrid, 1897, citado en Rubén Vargas Ugarte, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, 3ª Ed., tomo II, Madrid, 1956, pp. 4-5.

La Virgen de Guadalupe de Sucre se incluye como ejemplo paradigmático de la serie de guadalupanas que el fraile jerónimo fray Diego de Ocaña fue pintando por las ciudades principales del extenso virreinato de Perú; esta labor la realizó entre 1599 y 1606 como parte de su tarea recaudadora de limosnas para el convento de Guadalupe de Extremadura. Ocaña llegó en 1601 a Potosí

> […] con el objeto de difundir la devoción a Ntra. Sra. de Guadalupe y pintó para el Convento de San Francisco una imagen de esta Virgen; la vio el Obispo de Charcas Alonso Ramírez de Vergara cuando se hallaba de visita en la Villa y, como era extremeño y devoto de Guadalupe, pidió a Ocaña que pintara otra para la ciudad de La Plata (Chuquisaca, hoy Sucre) […] La imagen fue aceptada y recibió de limosna innumerables joyas, y en el siglo XVIII fue colocada sobre una plancha de plata. El Obispo planeó hacer para la imagen una capilla especial, adjunta a la Catedral, la que al final se construyó entré 1616 y 1625.[199]

Como puede apreciarse, fray Diego pintó esta guadalupana (igual que las otras que salieron de su pincel) de un tono de piel más claro que la guadalupana de Extremadura.

[199] Teresa Gisbert y José de Mesa, "La Virgen María en Bolivia, la dialéctica barroca en la representación de María", en *Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco. Barroco Andino*, Fundación visión cultural-servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Navarra, 2011, pp. 31-32.

Imagen 11.
Virgen de Guadalupe
Siglo XII
Monasterio real de Santa María de Guadalupe, Cáceres, Extremadura, España, Imagen tomada de *Cofrades*.

Nuestra señora de Andacollo, Rosario, Chile, Virgen con el niño, siglo XVII.

Imagen 12.
Virgen de Andacollo
Siglo XVII
Andacollo, Chile
Imagen tomada de perfil de Facebook *Devotos de la Virgen de Andacollo*.

Andacollo es un pueblo minero ubicado en Chile, su nombre esta formado de los vocables quechuas *anta*, que se refiere al cobre y al oro, y *collo,* mina, puede traducirse como *mina de cobre*.

> La historia cuenta que la imagen adorada perteneció a los españoles, que capitaneados por Juan Bohón, fundaron la ciudad de la Serena en 1544. Luego de cinco años establecidos en ese lugar, los españoles fueron atacados por indígenas de Copiapó. Quienes sobrevivieron (se estima que solo dos hombres), huyeron a los cerros de Andacollo, donde escondieron la imagen de la Virgen. Allí permaneció oculta hasta que a fines del siglo XVI fue hallada por un indígena del sector.[200]

La imagen que encontró era "[…] una pequeña estatua de madera toscamente labrada, de tez morena, pero de gracioso rostro".[201] La cual desapareció misteriosamente en la segunda mitad del siglo XVII, pero fue "[…] reemplazada, más tarde, por otra, esculpida en Lima. El padre Bernardino Alvarez de Tobar la encargó a la ciudad de los virreyes, y la copia fue tan exacta, que no le faltó, junto a su ojo derecho, una pequeña cicatriz que tenía el original. Su valor fue de veinticuatro pesos de entonces: está primorosamente tallada de cedro y mide vara y media de alto".[202]

---

[200] s/a, "Fiesta de la Virgen de Andacollo", en *El museo te ayuda a hacer tus tareas*, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2015, p. 2.
[201] Oreste Plath, "Santuario y tradición en Andacollo", en *En viaje*, núm. 212, junio, Santiago, 1951, p. 50.
[202] *Ídem*.

Virgen del cerro de Potosí o Lienzo de la Moneda, Bolivia, Virgen glorificada, siglo XVIII.

Imagen 13.
Virgen del cerro de Potosí o Lienzo de la Moneda
Siglo XVIII
Museo Casa Nacional de la Moneda, Potosí, Bolivia
Imagen tomada de *Loupiote.com*.

Como lo mencioné líneas atrás, Teresa Gisbert fue la pionera en estudiar estos lienzos donde María aparece en gloria mientras tiene como cuerpo el cerro de Potosí.

> El ejemplo más importante es el cuadro existente en el Museo de la Moneda (Potosí) donde María y el cerro de Potosí son un todo. En el lienzo se muestra la montaña con rostro femenino y un par de manos con las palmas abiertas. Es la imagen de María inserta en el cerro y coronada por la Trinidad. Al pie puede verse al papa Pablo III, un cardenal y un obispo; al lado opuesto, Carlos V y un indígena cuya capa ostenta la cruz de Alcántara, seguramente se trata de un cacique donante. Todos están de hinojos y ante ellos el mundo. Varios senderos cruzan la montaña en cuyas faldas está el Inca Maita Capac el cual, según algunos historiadores, es quien conquistó el *Collasuyo*: versión inexacta pero muy popular […] A ambos lados del mismo están el sol y la luna cuya representación es

> frecuente en la arquitectura virreinal; pueden verse en las portadas de Manquiri, Salinas Yocalla, San Lorenzo, Belén […] pudiendo decirse que son símbolos ambivalentes ya que rememoran a los dioses de la gentilidad formando parte, a su vez, de la iconografía cristiana. Para el indígena aculturado no era nueva la disposición de una divinidad central, en este caso María-cerro, flanqueada por el sol y la luna. [203]

Lienzo del Museo Nacional de Arte de Bolivia, Virgen del cerro de Potosí, Virgen glorificada, fechado en 1720.

Imagen 14.
Virgen del cerro de Potosí
Ca. 1720
Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia
Imagen tomada de *Museo Nacional de Arte*.

Otra pintura con la misma temática y del mismo siglo es esta que pertenece al Museo Nacional de Arte de Bolivia, Gisbert nos dice que este lienzo originalmente se encontraba en una colección particular de Potosí de autor desconocido

[203] Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos…, op. cit.*, p. 17.

> […] Fue pintada en 1720 y es copia simplificada del lienzo referencial. En este cuadro también se representa a María inmersa en el cerro de Potosí pero en la parte baja se colocan a Clemente XI y Felipe V con sus dos acompañantes. La leyenda dice "SU SDAD. CLEMENTE. EL RX HISPANIA MDCXX A MDCCXX. Devoción de la familia de Quirós". Mario Chacón, quien ha ubicado y descubierto este lienzo, en comunicación personal a la autora anota: "Debió haberse pintado por encargo de la ilustre familia de Quirós, cuyo miembro más distinguido fue José de Quirós, azoguero y benefactor público, que precisamente en 1719, había recibido nombramiento de maestre de campo. La centuria 1620 a 1720 podría significar remontarse a los orígenes de la familia"[204].

Lienzo de autor anónimo en *El comercio de La Paz* donde han suprimido al Inca, al sol y la luna, Virgen glorificada.

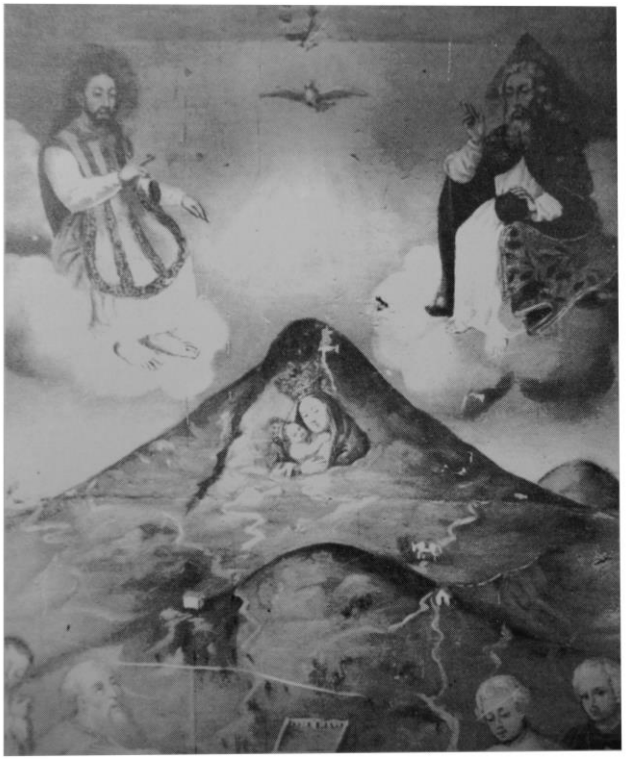


Imagen 15.
Virgen del cerro
¿siglo XVIII?
Colección particular
Imagen tomada de *Iconografía y mitos indígenas en el arte*.

También en *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert presenta la fotografía de un lienzo anónimo del siglo XVIII (cuya imagen fue publicada en el periódico

[204] *Ibídem,* p. 18.

El Comercio de La Paz), en el cual, su característica principal es que se le "[…] han suprimido el Inca, el sol y la luna".[205]

Lienzo en la parroquia de Copacabana, probable obra de Juan Francisco de la Puente, Potosí, Virgen glorificada, 1658.

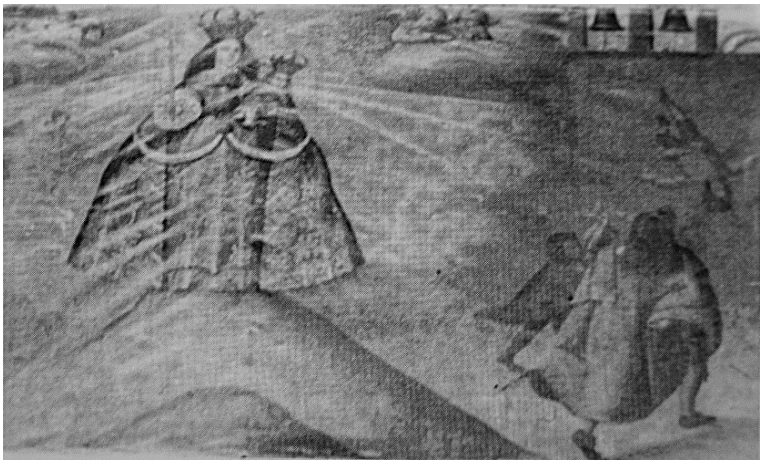


Imagen 16.
Virgen del cerro
¿siglo XVII?
Parroquia de Copacabana, Potosí, Bolivia
Imagen tomada de *Iconografía y mitos indígenas en el arte*.

Gisbert presenta esta obra como una versión europeizada de la Virgen-cerro porque María aparece sobre la montaña y no como parte de ella.

> […] es la que encontramos en la parroquia de Copacabana en la misma villa imperial. Allí existe un lienzo que representa el milagro realizado por la Virgen de esta advocación en la villa. María también está representada sobre el cerro y no dentro de él. El autor de la obra es posiblemente Juan Francisco de la Puente quien realizó en 1658 todas las pinturas de la nave, lugar donde se encuentra la obra.[206]

[205] *Ibídem,* p. 17.
[206] Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos…, op. cit.,* p. 19.

2.3.2. Santos americanos

Como lo mencioné anteriormente, los casi trescientos años que los virreinatos de América formaron parte del imperio hispano no fueron estáticos o bloques inamovibles en los que se haya vivido siempre de la misma manera. El proceso de transculturación que había iniciado con el arribo de los conquistadores y evangelizadores habría de arrojar un fruto más en el siglo XVII, un fenómeno religioso que es tanto manifiesto del proceso de transculturación como nuevo elemento identitario y de pertenencia a *las Indias*: la aparición de santos americanos.

Santa Rosa de Lima (beatificada en 1668 y canonizada en 1671) y Felipe de Jesús (beatificado en 1629 y canonizado en 1862) fueron, en su momento, la prueba inicial para sus sociedades de que estas tierras también daban frutos de santidad, hecho principalísimo para la cosmovisión de la época donde, como nos insiste O'Gorman,

> […] el arrobo de una monja, la milagrosa curación de un agonizante, el arrepentimiento de un penitenciado o los vaticinios de una beata son más noticia que el alza en el precio de los oficios o la imposición de una alcabala; de una época en que son de más momento los viajes al interior del alma que las expediciones a las Californias o a Filipinas; de una época, en fin, para la que el paso del régimen de la encomienda al del latifundio, resulta preocupación accidental frente al desvelo ontológico de conquistar un ser propio en la historia. Todo esto explica por qué el doblar de las campanas que marca el pausado ritmo de una vida interior volcada hacia la febril actividad de tejer un glorioso sueño, haya apagado el estruendo de las gestas y de los quehaceres pragmáticos; y el historiador que ignore esa jerarquía en los valores vitales de la época, podrá ofrecernos un relato documentado y exhaustivo, si se quiere, de los sucesos que la llenan, pero no penetrará en la cámara secreta de su acontecer más significativo.[207]

[207] Edmundo O'Gorman, "Meditaciones sobre el criollismo", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, tomo XXI, Academia Mexicana de la Lengua, México, 1975, pp. 92-93.

La participación de ambos personajes en el proceso hacia la beatificación respondió al gradual proceso de transculturación que se fue gestando en los pueblos de América en su aspecto religioso; indisociable en aquellos días del ser social. Antonio Rubial plantea el desarrollo de tres etapas de la religiosidad para la Nueva España, estas son la utopía evangelizadora, la sacralización del espacio y la religiosidad criolla;[208]sin embargo, basándonos en las similitudes del proceso de conquista, la pertenencia al imperio hispano, las similitudes en los procesos de transculturación y en las constantes culturales que hoy en día encontramos entre los pueblos de América Latina, considero que, respetando sus particularidades, bien pueden emplearse para fines explicativos hacia el otro gran virreinato asentado establecido en tierras americanas, el de Perú.

1. Sobre la utopía evangelizadora Rubial sostiene que fue un proceso enmarcado por la conquista militar y por la evangelización de los pueblos indígenas.

> […] este periodo elaboró sus conceptos culturales alrededor de la misión, concebida dentro de los términos del providencialismo mesiánico medieval de corte agustiniano. La Iglesia indiana, fundada por los primeros frailes imitando el modelo de la Iglesia primitiva, era la ciudad de Dios, la nueva Jerusalén terrena que prefiguraba a la celeste, un pueblo elegido y en lucha contra la ciudad de Satanás. El Demonio, que había tenido sometidos a los indios bajo el yugo de la idolatría, había sido por fin vencido y expulsado de su reino; sin embargo, esta ciudad seguía teniendo enemigos, los encomenderos explotadores y los hechiceros indígenas.
>
> Ese mesianismo sin clases estaba matizado por la concepción neotomista de una sociedad jerarquizada y estática sujeta a un orden divino que la trascendía y que señalaba a cada quien el sitio que debía ocupar en el mundo. Los frailes habían creado una república donde se vivían los principios evangélicos primitivos, pero con una tónica de paternalismo que marcaba una diferencia tajante entre los pastores y sus fieles; por designio divino, los religiosos, con la ayuda de los caciques indios educados en sus conventos, debían hacerse cargo del cuidado y del gobierno de esta nueva parcela de la cristiandad.[209]

---

[208] *Cfr.*, Antonio Rubial, *La santidad controvertida…, op. cit.*, pp. 55-61.
[209] *Ibídem*, p. 55.

2. La sacralización del espacio era la necesidad de la Iglesia para redefinir su papel social en medio de los cambios que se iban gestando a medida que la etapa evangelizadora llegaba a su fin.

> En esa época los eclesiásticos peninsulares buscaban respuestas adecuadas para una nueva realidad social. Por un lado, el estancamiento de la misión […] hacía necesaria la búsqueda de un nuevo sentido religioso. Por otro lado, la persistencia de las idolatrías entre los indios convertidos, y la fuerte presencia de los hechiceros y curanderos, continuadores de los ritos antiguos, forzaban al clero a cambiar los métodos de la misión. En tercer lugar, el surgimiento de nuevos grupos desarraigados que era difícil integrar al sistema (como los mestizos, los indios plebeyos enriquecidos, los esclavos negros, los criollos y los emigrantes españoles), solo podían sujetarse a la Iglesia institucional por medio de una actividad pastoral adecuada a tales situaciones. Por último, la existencia de una fuerte relajación moral entre algunos clérigos, las luchas de la alternativa que enfrentaban a criollos y peninsulares al interior de las provincias mendicantes y las pugnas entre el clero secular (encabezado por los obispos) y los religiosos por el control de las parroquias indígenas, demandaban el fortalecimiento de una imagen eclesiástica positiva. Con tales problemas, la Iglesia […] necesitaba redefinir su papel social, para lo cual destacó su vocación y vida ejemplar con el fin de demostrar que ella era el único agente efectivo y necesario de la salvación.[210]

En esta etapa de redefinición social, la Iglesia volteó hacia los primeros frailes para enaltecerlos como ejemplos y así "[…] construir la idea de una edad dorada, de un periodo de paz y armonía en el que un puñado de virtuosos frailes itinerantes recorrían solitarios la inmensidad del territorio; en su andar, predicaban, bautizaban y fundaban pueblos y comunidades cristianas. Sus obras los hacían merecedores no solo de imitación, sino hasta de un culto".[211] Sin embargo, aún no se llamaba explícitamente a la veneración de esos personajes, no se mencionaba aún la posibilidad de santidad y de que estos pudiesen fungir como intermediarios entre Dios y la humanidad.

---

[210] *Ibídem, p.* 58.
[211] *Ídem.*

> […] la mayoría de los clérigos peninsulares consideraban que la cristiandad de esta tierra, como la planta joven que era, necesitaba seguir alimentándose de la savia de la vieja Europa. Eso explica, quizá, la razón por la que Jerónimo de Mendieta, en su Historia, se ve obligado a señalar la ausencia de milagros en la evangelización de Nueva España, a pesar de que a lo largo de su narración menciona varios. Eso mismo se muestra también en la llegada de un baúl de reliquias procedentes de Roma en 1578, enviadas por el general de los jesuitas, quienes promovieron unos festejos tan suntuosos como demostrativos del poder de la santidad nacida en el viejo continente.
>
> Tales actitudes surgían de una idea, expresada velada o abiertamente, de que la Europa católica tenía la preeminencia en la santidad […] Con esa actitud, la necesidad que tenían los habitantes de estas tierras de convertirlas en un espacio sagrado, y por lo tanto en objeto de atención por parte de la Providencia, quedaba satisfecha solo a medias.[212]

Fue hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando estas aspiraciones se verían cumplidas con la beatificación de Felipe de Jesús y, sobre todo, con la santificación de Rosa de Lima.

La religiosidad criolla alcanza su máxima expresión durante el siglo XVII, es la época en la que nacen las generaciones producto de la transculturación del siglo XVI, su identidad cultural se nutre de los mundos que entraron en contacto en América, son la síntesis de cuatro continentes que se mantienen en comunicación latente por su pertenencia a la misma Corona y religión. La americana

> […] se veía a sí misma como una cristiandad elegida, como un pueblo que demostraba el designio divino por medio de los prodigios y de las reliquias que sacralizaban su territorio. Con estas bases creadas por los eclesiásticos peninsulares, las generaciones criollas forjaron una cultura que, con una visión optimista, se fue apropiando del espacio y del tiempo de la geografía y de la historia de su tierra. A partir de estas premisas se construyó un nuevo ámbito religioso.[213]

---

[212] *Ibídem*, p. 61.
[213] *Ídem.*

Si parafraseamos a Rubial, podemos decir que estamos ante una cultura que se comenzaba a definir y que lo hacía en los términos del Barroco, porque dentro de su amplio espectro muchos sectores de las sociedades americanas encontraron una identidad propia, las cuales se integraron de manera diferenciada en función de sus realidades étnicas y socioeconómicas.[214]

> Desde principios del siglo XVII todos estos grupos encontraron en la cultura barroca un lenguaje ideal para manifestar ideas, inquietudes y anhelos. Los criollos descubrieron en ella una forma de plasmar un incipiente descontento social; mestizos e indígenas se identificaron también muy pronto con esta cultura que les ofrecía colores brillantes, formas exuberantes y variadas imágenes de niños, mujeres, hombres, ancianos, seres alados y demonios, con los que podían llenar las necesidades de una religiosidad popular que conservaba aún muchos resabios de paganismo. El Barroco, cultura de contraste, de ambigüedades y de apariencias, se convirtió de inmediato en una tierra fértil, donde todos los que buscaban sus identidades podían afianzar raíces y producir frutos. Criollos, mestizos e indios encontraron en el Barroco un lenguaje plástico en el que se podía definir la cultura que estaba naciendo y que era, como él, inasible, contradictoria y plural. Con elementos de las tradiciones europea e indígena, los [americanos] creaban por primera vez un espacio propio, una lengua llena de retruécanos y dobles sentidos, una comida colorida y de sabores y olores contrastantes, una literatura y un arte cargados de originalidad. Aunque existían procesos comunes a todo el territorio, cada región […] construía su mundo mestizo con características propias, con lo que se generaba ese profuso mosaico cultural que forma [la América Latina] hoy.[215]

En medio de esta realidad barroca las inquietudes de los criollos apuntaban a la imperiosa necesidad de saber estas tierras un verdadero espacio sagrado, bendecido por la providencia y materializado en la existencia de personas donde la voluntad de Dios se viese revelada. Pero para lograrlo nos bastaba con esperar la aceptación y el reconocimiento de la estructura vaticana, había que ejercer presión y eso se podía observar en los procesos de beatificación y santificación

---

[214] *Cfr., Ibídem,* p. 52.
[215] *Ibídem,* p. 53.

de las personas que a ojos de los habitantes americanos merecían ser reconocidos como parte del selecto grupo de santidad. Esto se refleja en

> […] las inquietudes de los criollos, que por medio de donaciones testamentarias, limosnas y promoción ante las instancias oficiales, intentan conseguir la autorización papal para la veneración de sus santos propios. […] nos refiere la actitud de la Iglesia romana y de la monarquía española. La relación entre autoridad y fieles en este aspecto es muy compleja; la primera legitima el culto público, pero los segundos son los que lo promueven, lo crean y lo amplifican con el eco de los milagros […] [216]

La santidad americana es una materialización de la transculturación vivida, solo con la conversión al culto católico era posible la aparición de santos en América, y únicamente hasta el siglo XVII cuando el sentido de pertenencia e identidad se generalizó. Una nueva necesidad de reconocimiento de estas tierras se manifestó en la veneración a personas nacidas aquí que en función de los estándares de clase y estatus social de la época, de la presión ejercida y de los caudales gastados alcanzaron el reconocimiento de beatitud y santidad. Si Europa era tierra que daba frutos de santidad, *las Indias* no lo eran menos.

Felipe de Jesús (México, 1572-Nagasaki,1597)

Felipe de Jesús fue uno de los veintiséis mártires que fallecieron clavados en la cruz en su intento por evangelizar las tierras de Japón en 1597. Aunque "[…] la muerte por martirio ha sido considerada vía rápida en el proceso de ascención a los altares, las peculiares circunstancias que rodearon la muerte de los 26 mártires del Japón entorpecieron y dilataron, hasta 1862, el reconocimiento a sus

[216] *Ibídem*, p. 4.

méritos".[217] Fue beatificado por Urbano III en 1627 y se convirtió en primer novohispano que alcanzó este reconocimiento, con él se generalizó el clamor por su causa para otorgale la santidad que los habitantes de estos dominios afirmaban se merecía. Muchos esfuerzos se impulsaron por lograrlo, en especial después del conocimiento de la feliz noticia sobre el "[…] rápido y sorpresivo proceso que se siguió en la causa de la terciaria dominica criolla Rosa de Lima, beatificada en 1668 y canonizada en 1671 […] "[218]

Con más fuerza que nunca los americanos novohispanos pensaban que "[…] si su tierra era fértil en frutos de santidad reconocidos por la Iglesia, quedaba demostrada su igualdad con los europeos, pues una tierra que producía santos era una tierra madura espiritualmente. El culto rendido a personas nacidas o relacionadas con Nueva España se convertía en una forma de autoafirmación.[219] De allí, los enormes esfuerzos vertidos en pos de la canonización de Felipe de Jesús.

Sin embargo, múltiples obstáculos de índole política y religiosa evitaron su canonización en tiempos de la Nueva España. Ante esta realidad, y a la par que se buscaba la canonización de Felipe de Jesús, los esfuerzos y devociones para lograr un culto no originario de Europa se enfocaron hacia la primera santa americana: Rosa de Lima.

---

[217] Gustavo Curiel, "San Felipe de Jesús: figura y culto (1629-1862)", en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Estudios de Arte y Estética, vol. 30, IIE-UNAM, México, 1988, p. 74.
[218] Antonio Rubial, *La santidad controvertida…, op. cit.*, p. 67.
[219] *Ibídem*, p. 65.

Santa Rosa de Lima (Lima, 1586-1617)

Isabel Flores de Oliva vistió el hábito de las hermanas terciarias de Santo Domingo de Lima. Pidió que le llamasen Rosa de Santa María y en vida fue conocida por dedicar su vida a Dios, a los pobres y por tener la potestad de comunicarse con su creador; por su estilo de vida y los milagros que le atribuyeron logró la devoción del pueblo limeño y de influyentes defensores de su causa para su canonización, la cual se otorgó en 1671. Dos comentarios nos dejan constancia de este hecho para los americanos:

> Albricias hijos de la América que el Príncipe de los Cielos nos ha dado una flor para adorno de nuestra tierra, no para vasallaje de su imperio sino para ilustre blasón de nuestro País, no para posesión de su Corona, sino para compañera y domiciliaria de nuestro destierro, y valle de lágrimas.[220]
>
> Siendo [santa Rosa] de una misma naturaleza [que los nuestros], de un pueblo, de una misma patria, ver ya entre nosotros Beatificada la Paisana; a quien no enternece; y ¿a quien no avergüenza el no procurar imitarla?[221]

En aquellos días, como lo han señalado diversos autores, santa Rosa de Lima significó para los criollos de ambos virreinatos el inicio de un culto político que ayudó a articular las primeras etapas de la formación de los nacionalismos de América. Sin embargo, en aquellos días lo verdaderamente importante era que

---

[220] Pedro del Castillo, *La Estrella de Occidente, la Rosa de Lima. Que de lo regio del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de la santa Rosa de Santa María […]*, Impr. Bartholomé de Gama, México, 1670. Citado en Juan Manuel Yáñez García, *Un predicador excelente del pincel: el obispo de Antequera fray Tomás de Monterroso, 1664-1678*, ensayo académico para obtener el grado de maestro en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2011, p. 48.

[221] Juan Meléndez, *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: a la feliz beatificación de la bienaventurada Virgen Rosa de […],* Lima, 1671, p. 40.

"si algo demostraba la Virgen indiana era que el criollo estaba capacitado para la santidad y que el nuevo mundo era tierra de santos.[222]

2.3.3 Ángeles arcabuceros

Las representaciones de ángeles arcabuceros en el virreinato de Perú son uno de los ejemplos más complejos del proceso de transculturación de la cultura hispana en América. Su representación pictórica e iconográfica obedece a procesos muy complejos que abrevan de múltiples fuentes, aquellas que forman la herencia europea occidental de la tradición angélica y las que nutren la cosmovisión incaica-andina. Debido a que el propósito de esta investigación no es desarrollar cada ejemplo de las transculturaciones manifestadas en el arte pictórico, me limitaré a exponer brevemente los resultados que Ramón Mújica Pinilla publicó sobre el desarrollo de este culto en América bajo el nombre *Ángeles apócrifos en la América virreinal.*[223]

En esta obra Mújica Pinilla sostiene que los arcángeles virreinales arcabuceros tienen su origen en dos tradiciones; la europea occidental y la andina. Donde los ángeles arcabuceros son una imagen cristianizada de los *huamincas*, guerreros alados de la cultura andina que fue difundida por los jesuitas con fines evangelizadores y políticos, y de los *wamanis*, espíritus de la montaña.

La difusión jesuítica fue la vía por la que corrió la herencia occidental del culto a los siete arcángeles; esta se popularizó a raíz de la difusión de la

---

[222] Ramón Mújica Pinilla, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América,* Fondo de Cultura Económica-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Institut Français d'Études Andines, México, 2004, p. 261.
[223] Ramón Mújica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Estudios Tradicionales, Lima-México, 1992.

iconografía angélica que realizó Jerónimo Wierix y que estaba basada en lo "[…] que había visto en Palermo en un famoso grabado que sirvió de modelo a [Bartolomé] Román y a otros que copiaron la serie angélica para difundir su culto en España y América. Peter de Jode y Phillipe Galle también incluyeron en sus series grabadas de ángeles nombres angélicos que aparecerían después en la pintura virreinal".[224] Sin embargo, su origen en Europa data de épocas precristianas.

> […] el culto a los siete [arcángeles] —tal como fue conocido y practicando en los virreinatos españoles contrarreformistas— proviene de corrientes mesiánicas judías pre-cristianas e intertestamentarias. Con el Apocalipsis de san Juan Evangelista, el culto a los siete ángeles quedó enmarcado, para la posteridad, dentro de una teología simbólica y escatológica. Aspectos del culto sobrevivieron en la tradición imperial bizantina y europea. Los escritos proféticos de Joaquín de Fiore proporcionaron, en la tardía Edad Media, los elementos para una renovación piadosa del culto angélico entre los franciscanos. Durante el Renacimiento, el culto se enriqueció con el hermetismo, el neoplatonismo y la cábala cristiana, pero terminó perdiendo su cariz evangélico.[225]

Su difusión por el virreinato de Perú fue obra principal de la orden jesuita quienes "[…] tras depurar los elementos mágicos de la angelología renacentista, usaron el nuevo culto como bandera de conquista espiritual en sus misiones americanas".[226] El ejemplo más claro fue el jesuita peruano Antonio Ruiz de Montoya quien en actitud triunfante "[…] entraba en las comunidades indígenas portando imágenes de los ángeles guerreros. A la luz del descubrimiento del nuevo mundo, como el jesuita fray Andrés Serrano reconoce en sus escritos, los miembros de la Compañía de Jesús son los nuevos <<hijos ardientes>> del

[224] *Ibídem*, p. XXVI.
[225] *Ibídem,* p. 217.
[226] *Ídem.*

<<serafín ardiente>> (Cristo) y estaban predestinados a evangelizar y <<angelizar>> la tierra bajo la custodia de los siete <<primogénitos>> de Dios.[227]

La presencia de los jesuitas en Sudamérica fue un elemento decisivo para la transculturación de la cultura hispana en América y sobre todo en las misiones de Paraguay. El culto angélico fue el gran fenómeno cultural-religioso que impulsaron directamente, como adalides de la contrarreforma, en las misiones americanas para "[…] explicar el sentido sacro de las misiones jesuitas y el rol crucial del Emperador hispano".[228] Según Mújica Pinilla el culto angélico para los jesuitas abarcó tres aspectos que no se podían separar de la praxis cristiana que eran de vital importancia para la Corona:

1. El culto angélico se desarrolló dentro del marco teórico monárquico. Donde el rey de España, legitimado por el don divino, se presenta, a través del patronato real, como responsable y difusor de la Iglesia en América, en su misión era bendecido con la protección de los siete arcángeles.

> En el ejército de un Rey estaba su gloria, y los verdaderos soldados de la monarquía divina eran ángeles y la compañía militar de Jesús; ambos comprometidos en una misma tarea y unidos por una misma voluntad. Era por ello, según Serrano, que solo el Emperador hispano, quien desde el tiempo de los Reyes Católicos, se había entregado en cuerpo y alma al culto a los siete ángeles, podía comprender el sentido de las misiones. La monarquía española ya no era una mera sombra de la del cielo; ahora los siete validos de Dios custodiaban su gobierno.[229]

---

[227] *Ibídem,* p. 220. Fray Andrés Serrano (1655-1711) Teólogo murciano, catedrático de Gramática, Filosofía y Teología en el Colegio de San Ignacio de Manila, Rector del Colegio de San Joseph de la misma ciudad; impulsor del culto angélico en Filipinas, España e Italia. En 1699 publicó en México *Feliz memoria de los siete príncipes de los asistentes al trono de Dios, y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, impresor Juan Joseph Guillena Carrascoso.

[228] *Ídem.*

[229] *Ídem.*

Mientras la casa de los Austrias permaneció en el trono hispano, se mantuvo la devoción oficial por el culto angélico; cuando los Borbones llegaron al trono el culto fue desterrado.

> Es precisamente esta vinculación entre la monarquía y el culto angélico lo que explica el fin de esta teología política en el siglo XVIII. Carlos III, precursor de la <<revolución ilustrada>> en América, fue el revés de Carlos V. Se le puede considerar, al expulsar a los jesuitas del terreno americano, como el <<extirpador>> directo del culto angélico americano. Mientras Carlos V, al igual que sus padres, fue devoto del beato Amadeo y de sus revelaciones angélicas, Carlos III encarnó los intereses seculares del nuevo racionalismo y empirismo francés. Asimismo, su gran reforma involucró la implantación de un nuevo orden político y filosófico basado en el desprecio por la tradición espiritual de la casa de Austria.[230]

2. El culto angélico era inconcebible sin la Compañía de Jesús, por lo tanto, los jesuitas eran indispensables para el buen gobierno, eran los que, por designio divino, canalizarían los influjos espirituales del resto de las órdenes monásticas a la tierra.

> Aquí yace el significado político de la <<astrología mística>> desarrollada también por Serrano. La Compañía de Jesús ocupaba el lugar más bajo (la Luna) dentro de la jerarquía espiritual de las órdenes monásticas. Pero esta posición de la Compañía, lejos de disminuir su función, resaltaba el rol singular y preponderante que debía desempeñar dentro del nuevo cosmos contrarreformista. Serrano identifica a la Luna con el arcángel Gabriel porque fue éste quien le reveló los nombres angélicos a Amadeo y porque la Luna, símbolo de la Compañía, era la llamada a canalizar los influjos espirituales de todas las demás órdenes monásticas hacia la tierra.[231]

---

[230] *Ídem*. Beato Amadeo de Silva y Meneses (1420-1482). Nace en Ceuta (actual territorio español), en ese entonces de Portugal. Fue hermano de santa Beatriz. Se unió a los franciscanos y sirvió como consejero en varias cortes europeas. Su obra principal es conocida como *Apocalipsis Nova*.
[231] *Ibídem,* p. 221.

3. El culto angélico fue empleado como una teoría del conocimiento o del ser. Los arcángeles eran entendidos como "[…] los canales de la gracia, […] facultades del pensamiento, dones del Espíritu y virtudes del alma".[232] No hay que olvidar que para las explicaciones ontológicas de la época virreinal, era un hecho que el mundo entero operaba a través de los principios y postulados de la teología espiritual. Sin embargo, en el caso del virreinato peruano la interculturación gestada generó una figura religiosa completamente única:

> Los guerreros alados y emplumados del Incario fueron para los evangelizadores una prefiguración del ángel guerrero cristiano, y por extensión, del misionero y aún del mismo conquistador. Los indios, por otro lado, asociaron el arcabuz español con el trueno y experimentaron la conquista como un "cataclismo cósmico" producido por el retorno de sus antiguos dioses. El culto andino a los ángeles arcabuceros fue un esfuerzo por "cristianizar" a los halcones del Inca y explicar el sentido providencial de la conquista española. Pero la supervivencia del uso ritual de la pluma, ya sea en su contexto católico o amazónico, sugiere que los antiguos valores shamánicos asociados con las aves sagradas y el "ascenso" del shaman a las alturas han sobrevivido las "extirpaciones de idolatrías".[233]

Sus fuentes iconográficas provienen principalmente del grabado, ya mencionado, de Jerónimo Wierix que llegó a Roma, España y América. Así como también de las pinturas que realizó el pintor madrileño Bartolomé Román para el monasterio de las Descalzas Reales, la Encarnación de Madrid y para la iglesia de San Pedro de Lima (existe, igualmente, una serie en el santuario de Ocotlán en México).

La apariencia de los ángeles arcabuceros tiene su origen en Bizancio, pero en su representación peruana visten a la española.

---

[232] *Ibídem*, p. 222.
[233] *Ibídem*, p. 223.

> […] la imagen de los ángeles guerreros proviene de la angelología política de Bizancio y de las cruzadas medievales, readaptadas tras las revelaciones de Amadeo, a la monarquía española. Los ángeles visten como los soldados del virrey o del emperador hispano porque ellos son los guardianes custodios del imperio. De ahí que todos vistan de rigor y lleven la faja de mando utilizada únicamente por los altos oficiales o capitanes generales de los ejércitos. Los arcángeles arcabuceros no son meros soldados de tropa: ellos dirigen y presiden las batallas; cruzadas espirituales en las que ángeles y sacerdotes luchan juntos. Anuncian, además, la naturaleza de la guerra a pelearse. Un ángel es ante todo un mensajero; un mensajero es un predicador. Así, el ángel guerrero es la imagen *in divinis* del misionero. Los ángeles llevan armas, los misioneros palabras de fuego. Los misioneros al predicar, imitan la actividad de los ángeles. Los ángeles, a su vez, disparan sus rayos desde el cielo.[234]

Las tradicionales posturas con las que se representan a estos ángeles y sus arcabuces reproducen aquellas recomendadas por el manual militar *Ejercicio para las armas* (1607) de Jacob de Gheyn; además, las esbeltas figuras casi asexuadas peinan grandes rizos cayendo sobre los hombros,[235] acorde a la moda dieciochesca en las élites occidentales. "Pareciera que las pinturas andinas de los arcángeles arcabuceros también estaban destinadas a representar aquellas virtudes sobrenaturales del alma que activaban el intelecto, perfeccionaban el amor, fortalecían la voluntad y elevaban el entendimiento del hombre".[236]

Raíz andina de los ángeles arcabuceros.

Por su parte, la cosmovisión andina tiene dos figuras que, por sus similitudes simbólicas y formales, pudieron transculturizarse con el culto angélico europeo, estos son los *huaminca* y los *wamani*. Los *huamincas* son los <<valerosos

[234] *Ibídem*, p. 168.
[235] *Cfr., ídem.*
[236] *Ibídem*¸ pp. 171-173.

soldados>> del dios Viracocha,[237] figura que fue convenientemente reinterpretada por los cronistas.

> El motivo de los guerreros alados tiene antecedentes que se remontan a la iconografía de la cultura Paracas. El rasgo del guerrero nazquense era pintarse la cara con los <<lagrimones>> del halcón totémico. Posteriormente aparecen representados en el arte Mochica y Lambayeque: se ven guerreros con alas y cola de ave, sacerdotes con alas postizas o aves antropomorfas armadas. El caudillo fundador de la cultura Chimú, llamado Naylap, también es representado con máscara de ave y con alas; alas, que según las leyendas locales recopiladas por Miguel Cabello Valboa, le habían crecido después de su muerte.[238]

El conocimiento de los *huaminca* fue recogido de la tradición oral quechua de fines del siglo XVI por el jesuita anónimo en la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú* donde narra que "[…] Viracocha, el dios creador, tenía como criados, seres invisibles, soldados resplandecientes llamados *huaminca*. Hoy todavía, en Ayacucho, los indios comparan a los *wamanis* o deidades telúricas con ángeles caídos, como ha podido observar Tom Zuidema".[239] Según Mújica Pinilla estos *wamanis* o espíritus de la montaña que se comparan con los ángeles caídos aún no han sido investigados a profundidad, pero se sabe que "[…] los <<ángeles caídos>> operativos en el Ande son serafines".[240]

Las plumas en los ángeles arcabuceros son otro tema en el que hace falta profundizar; de ser consideradas lastres de dioses antiguos, lograron hacer de tres de sus colores los equivalentes a las virtudes teologales.

---

[237] Viracocha es un dios panandino preinca conocido como "dios creador".
[238] Ramón Mújica Pinilla, *Ángeles apócrifos…, op. cit.,* p. 196.
[239] *Ibídem*, p. XVII.
[240] *Ibídem*, pp. 184-187.

> […] la Iglesia se propuso <<extirpar>> el uso de la pluma de la cultura andina. El obispo de la Peña Montenegro prohibió todos los bailes donde se utilizaba el <<plumaje>> por considerarlo fuente de maldad. Se creía que mientras los indios siguieran adornándose con plumas no serían convertidos: la pluma perpetuaba la presencia de los antiguos dioses. Sin embargo, para los mismos españoles o mestizos, los bailarines con alas de cóndor los hacían pensar en los ángeles […] [241]

Arcángeles arcabuceros y vírgenes indianizadas comenzaron a representarse con penachos o alas tricolores. "Durante el virreinato los misioneros intentaron modificar la acepción original de estos penachos. Los colores de las plumas pasaron a ser identificados con las tres virtudes teologales: rojo = caridad; verde = esperanza; blanco = fe.[242] Por ejemplo, la Virgen que aparece con corona y plumas que se encuentra en el museo Pedro de Osma de Lima, o bien el ángel arcabucero con alas tricolor.

> A la luz de estas circunstancias, el culto dieciochesco de ángeles guerreros, representados como guardias del virrey, como los ángeles custodios del emperador hispano o como las virtudes guerreras de la monarquía divina toman un sentido inusitado. Sus indumentarias borbónicas delatan el ambiente afrancesado de la época pero los ángeles arcabuceros parecen representar la resistencia ortodoxa eclesiástica al nuevo despotismo ilustrado […][243]

El ángel arcabucero como resultado de la interculturación es: *wamani*, *huaminca* y ángel:

> Al wamani se le puede representar como ángel caído, como español o cóndor […] siempre y cuando representen al orden constituido, ya sea éste indígena o español. El wamani, aún como ángel caído, no tiene otra función que castigar a los hombres que no cumplen con sus obligaciones religiosas o sociales. El *huaminca* es

---

[241] *Ibídem*, p. 203.
[242] *Ídem.*
[243] *Ibídem*, p. 211.

extirpador de idolatrías; el ángel arcabucero es el español transfigurado en guerrero santo pero también es un viracocha con un trueno del cielo en la mano.[244]

Imagen 17.
Detalle
Rafael arcángel
Virreinato de Perú
Siglo XVIII
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Imagen 18.
Virgen del Rosario de Pomata
Virreinato de Perú
Siglo XVIII
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

[244] *Ibídem*, p. 212.

Capítulo III

Relaciones comerciales entre el virreinato de Perú y el virreinato de Nueva España. Siglos XVI, XVII y XVIII

3.1 Contexto histórico-mundial

Desde el arribo de las naves de Colón a las tierras que después serían conocidas como América, un nuevo proceso de relaciones de diferente índole se fue tramando entre los territorios que la Corona española iba conquistando e integrando a sus dominios. Por ende, las comunicaciones y el comercio entre estos territorios comenzaron casi desde los primeros días de la presencia española.

> En el Caribe, los barcos no solo distribuían los artículos que llegaban de España en los galeones, sino que también llevaban de una colonia a otra los productos locales. En el siglo XVI La Habana compraba harina mexicana y Veracruz recibía de Yucatán, por mar, cera y miel de abeja. En el Pacífico, el tráfico principal comprendía el

> transporte de carga y pasaje entre Panamá y el Perú, porque los galeones llegaban únicamente a la costa atlántica del Istmo, al puerto de Nombre de Dios. También se desarrolló un tráfico considerable de pasajeros y mercancías locales no solo entre los varios <<reinos del Perú>>, sino también entre la costa occidental de Sudamérica y la costa occidental de la Nueva España.[245]

El flujo comercial que interesa para esta investigación es, principalmente, el existente entre los virreinatos de Nueva España y Perú, sin embargo, no hay que olvidar que no es un flujo aislado, sino que forma parte de un sistema comercial mayor controlado por el rey de España, que a su vez era vital para el funcionamiento y desarrollo de la *economía-mundo* capitalista que se iba gestando a la par. Por lo tanto, conviene retomar la categoría *economía-mundo* de Braudel que se revisó en el primer capítulo y apuntar las tres características que la conforman para señalar el contexto en el que se desarrollaron las relaciones interculturales revisadas en esta investigación.

a) Espacio geográfico determinado: su espacio geográfico aumentó entre los siglos XVI y XX. Comenzó con el noroeste de Europa, Europa central, la región Báltica, el Mediterráneo cristiano, la costa norte de África, América y las Filipinas, hasta incorporar todas las naciones del orbe. Esto significa que los territorios que conformaban el imperio hispano formaban parte, a su vez, de la *economía-mundo* que comenzó a desarrollarse en el siglo XVI y que se expandió definitivamente por todo el globo en el siglo XX.

b) Sus polos centrales han variado a lo largo de los siglos, podemos decir que han sido: Ámsterdam, Londres, Francia, Estados Unidos y China. Se ha demostrado que, aunque en varios momentos han convivido dos polos centrales al mismo tiempo, inevitablemente uno siempre termina siendo destruido.[246]

---

[245] Woodrow Borah, *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*, trad. Roberto Gómez Ciriza, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, México, 1975, p. 13.
[246] *Cfr.*, Fernand Braudel, *La dinámica del capitalismo…*, *op. cit.*, pp. 87-89.

c) Hay una sectorización que se evidencia con el gradual desarrollo en la división internacional del trabajo. Continuando con los postulados de Braudel:

> Una *economía-mundo* capitalista se basa en una división del trabajo entre su centro, su semiperiferia y su periferia, de forma que se produzca un intercambio desigual entre esos sectores, pero todos ellos sigan dependiendo, tanto económica como políticamente, del mantenimiento de ese intercambio desigual. Una de las muchas consecuencias de este sistema es la evolución de la estructura estatal, esto es, el debilitamiento de los Estados periféricos y el fortalecimiento de los Estados del centro por el proceso continuo de intercambio. Una segunda consecuencia es que en cada sector se desarrollan diferentes formas de control del trabajo, acordes con el principio de que los salarios relativamente más altos se pagan en los sectores del centro y los relativamente más bajos en la periferia. Por eso es por lo que en aquel preciso instante surgió la (mal llamada) <<segunda servidumbre>> en el este de Europa y el sistema de la *encomienda* en Hispanoamérica. Ambas son formas de trabajo coercitivo realizado en fincas en las que se cultivan productos destinados al mercado mundial capitalista.[247]

El papel de los territorios conquistados por el imperio hispano fue fundamental para el desarrollo y consolidación de la *economía-mundo* capitalista actual. Pensemos que solo hasta 1560 la Corona española había extraído de sus territorios recién conquistados 139,720,850 pesos entre plata y oro[248] y que los siguientes años serían de mayor prosperidad en Potosí y Sombrerete, por lo que la extracción y circulación de plata y oro en el mercado mundial viviría un auge nunca antes visto. Cada territorio que iba integrándose a este sistema iba formando parte de un conjunto de fuerzas, tendencias y abiertos objetivos para

---

[247] Immanuel Wallerstain, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: un análisis de sistemas*, Akal, Madrid, 2004, p. 73.

[248] Según datos de Clarence Henry Haring, "American Gold and Silver Production in the First Half of the Sixteenth Century", en *Quarterly Journal of Economics*, núm. 29, Harvard University, Massachusetts, 1915, pp. 433-479, en Peter Bakewell, "La minería en la Hispanoamérica colonial", en Leslie Bethell (Ed.), *Historia de América Latina*, tomo III, Cambridge University-Editorial Crítica, Barcelona, 1999, p. 81, disponible en: https://archive.org/stream/ColecciónHistoriaDeAmericaLatina-bethellTomosDel1Al8YDiccionarioDe/Bethellled_historiaDeAmricaLatinaT.3#page/n78/mode/1up, consultado: 15 de junio de 2016.

obtener provecho de esta nueva dinámica mundial. Así, España se consolidó como un centro de poder; sin embargo, la situación política, religiosa y militar que tuvo que atravesar desde el siglo XVI[249] poco le permitió desarrollarse económicamente al nivel de lo que sí lograron centros mercantiles y financieros como Ámsterdam y Londres.

No obstante, la importancia fundamental de la Corona hispana dentro del nuevo sistema mundial se dio en dos sentidos principales, el primero, económico, a raíz de las grandes cantidades de plata que lograba obtener de sus territorios de ultramar y que ponía en circulación en Asia, vía Filipinas, a través de la compra de objetos suntuarios, y en Europa, a través de sus redes comerciales y de sus negocios (deudas) con los principales banqueros del norte de Europa. Gracias al sistema hispano grandes cantidades de plata nutrieron la circulación internacional durante los siglos XVI, XVII y XVIII;[250] el segundo, culturalmente, ya que a través de sus conquistas difundió[251] como nadie lo había hecho, la cultura europea-occidental.

---

[249] Las guerras religiosas contra turcos y protestantes durante el reinado de Carlos I y Felipe II, las guerras con Francia durante el reinado de Carlos I, los gastos para obtener la corona imperial durante el reinado de Carlos I, la guerra contra Inglaterra durante el reinado de Felipe II, la lucha que llevó Flandes por su independencia y que finalmente alcanzó en 1648 con el reconocimiento de la independencia de las Siete Provincias Unidas.

[250] Para mayor información del tema, consúltese: s/a, *El papel de España en el proceso de internacionalización del capital: un estudio de comercio exterior*, Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África, Madrid, 1979.

[251] De acuerdo con Phillip Kottak la difusión se puede dividir en tres categorías principales en función de los mecanismos utilizados:

1. Difusión directa: cuando dos culturas son muy cercanas entre sí, dando lugar a los matrimonios mixtos y al comercio. Esta difusión aplica a las medidas que llevan a cabo los gobiernos de los Estados para dar a conocer su cultura ante embajadas, muestras gastronómicas, festivales internacionales y ferias de libros.
2. Difusión forzosa: que ocurre cuando una cultura somete a otra, la cual se puede llevar a cabo en la forma clásica de la conquista armada.
3. Difusión indirecta: que se da cuando los rasgos se transmiten de una cultura a través de un intermediario a otra cultura, lo cual es muy común en el día de hoy debido a la existencia de

La vía por la cual se puso en circulación la plata fue el comercio y su pago de impuestos, sin embargo, este rubro dentro de los territorios hispanos tuvo múltiples variantes y momentos de auge y declive a lo largo de casi trescientos años.[252] Para fines de esta investigación es de primera importancia dedicar un capítulo completo al comercio entre Nueva España y el virreinato de Perú porque fue el elemento central que definió el marco para las relaciones interculturales entre ambos virreinatos, y a su vez, fue la vía principal que permitió el arribo de pintura novohispana para el virreinato de Perú.

No debemos perder de vista, lo mencionado en el primer capítulo sobre los postulados que enuncian el origen de la globalización en el siglo XVI, un proceso histórico que se origina en los descubrimientos y en la expansión cristiana de los siglos XV y XVI que por primera vez en la historia pone en contacto a una inmensa cantidad de culturas entre sí alrededor del planeta.

La revisión económica de la historia de esta etapa a través de sus relaciones comerciales es la base para encontrar las respuestas al porqué se llevó obra pictórica al virreinato de Perú, y por ende, el primer nivel explicativo de las relaciones interculturales y sus consecuencias entre los virreinatos.

3.2. Relaciones comerciales entre Nueva España y el virreinato de Perú

Diversos investigadores han estudiado las relaciones comerciales que han existido entre los virreinatos[253] y nos han dejado constancia de la importancia de

---

medios masivos de comunicación como internet y televisión. *Cfr.*, Conrad Phillip Kottak, *Antropología cultural: espejo para la humanidad,* McGraw Hill, Madrid, 1997, pp. 28-29.

[252] Para más información consultar: Bernd Hausberger y Antonio Ibarra, *Oro y plata en los inicios de la economía global: De las minas a la moneda*, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México, 2015.

[253] Se podrían mencionar los siguientes trabajos al respecto: Woodrow Borah, *Comercio y navegación…, op. cit.*; Demetrio Ramos Pérez, "Minería y comercio interprovincial en

estos flujos en el intercambio comercial vía la navegación por la Mar del Sur, que a pesar de su complejidad bien podían ser ejemplificados con una sola frase: "Los limeños bebían chocolate centroamericano y lo pagaban con plata del Potosí".[254] Es decir, los territorios de ambos virreinatos requerían recursos y objetos entre sí y los flujos para surtir existían y se utilizaban.

La forma en la que se fueron desarrollando las gestas militares y los procesos de conquista desde México-Tenochtitlán hasta el *Tahuantinsuyo*, la geografía del continente y la naturaleza climática del océano Pacífico fueron factores decisivos que condicionaron el origen y los primeros flujos comerciales entre los virreinatos.

Así, las primeras relaciones marítimas entre la Nueva España y Perú también fueron de origen militar, ya que se enviaron al sur "[…] guerreros, armas y caballos sobrantes, y emplearon para ello los puertos y barcos centroamericanos. Es probable que el mismo Pedro de Alvarado haya transportado a algunos de los emigrantes, dado que en los años de 1532 y 1533 reclutó hombres para la expedición que hizo a las costas del Perú en los primeros meses de 1534.[255]

Por su ubicación geográfica y su riqueza natural "entre 1530 y 1538, los centros de construcción naval más importantes de la costa del Pacífico, así como los puertos que más carga manejaban, se encontraban claramente en el Istmo de Panamá y en Nicaragua. Estas zonas, entre las dos, proveían la inmensa mayoría

---

Hispanoamérica (siglos XVI, XVII y XVIII)", en *Estudios y documentos*, núm. 31, Departamento de Historia Moderna, UVA, Valladolid, 1970; Luis Navarro García, "El comercio interamericano por la Mar del Sur en la Edad Moderna", en *Revista de Historia*, vol. IV, núm. 23, Centro de Estudios Históricos, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1965, pp. 11-55.

[254] Woodrow Borah, *Comercio y navegación…, op. cit.,* p. 13.

[255] *Ibídem,* pp. 31-32.

de los barcos, de marineros calificados, y de pilotos para la navegación en el océano Pacífico".[256]

Con el paso de unos cuantos años y diversas exploraciones se descubrió que la navegación entre ambos virreinatos debía estar sujeta a fechas específicas del año en el que se encontraran condiciones adecuadas para realizar los viajes. Además, debido a las corrientes marinas existentes en el Pacífico tenían que hacerse por rutas diferentes las navegaciones de norte a sur y viceversa, "la temporada de navegación estaba regida por los vientos que soplan a lo largo de la costa del Pacífico entre la Nueva España y Chile. Para las naves de vela esta es una de las regiones más desfavorables de la tierra, tanto que, durante las últimas décadas del período colonial, el viaje de la Nueva España a Manila se consideraba generalmente más fácil que el de México al Perú que es mucho más corto".[257] A continuación presento un breve esquema y un mapa donde se muestran las épocas, rutas y temporalidades que los marineros debían tomar en cuenta para sus travesías intervirreinales.

[256] *Ibídem,* p. 25.
[257] *Ibídem*, pp. 71-73.

Abril-septiembre, octubre.	Abril-septiembre, octubre.	Octubre-abril.
De Nueva España hacia Perú	De Perú hacia Nueva España	De Nueva España hacia Perú
7-8 meses	4-6 semanas	2-4 meses
La zona central de la costa sudamericana se encuentra bajo la acción de vientos del sur que soplan a lo largo del litoral, lo cual significa que, alejándose un poco de éste, hay un viento dominante del sureste. Las costas de la América Central, del sur de México y, en medida variable, las del extremo norte de Sudamérica en el Pacífico tienen vientos inciertos de poca fuerza. Los períodos de calma son frecuentes y a veces largos. La travesía hacia el sur en barco de vela a lo largo de la costa es extremadamente lenta.	Los vientos del sur que soplan a lo largo del litoral conducían rápidamente a la nave hasta el Golfo de Panamá. Más al norte dependía de la suerte el encontrar un viento favorable, pero durante esa temporada las posibilidades eran mayores que en otras.	Cambio parcial en el sistema de vientos y corrientes. La faja de las calmas ecuatoriales se mueve hacia el sur, de manera que las costas de la Nueva España y de Centroamérica en el Pacífico quedan colocadas en una franja de vientos costeros ligeros que, según la configuración del litoral, ocasionan vientos dominantes o del noreste o del noroeste. Puede haber tormentas causadas por los movimientos de aire continental frío del norte. En la zona de las calmas ecuatoriales que domina en estos meses a lo largo de las costas de la región norte de Sudamérica, hay más probabilidades de encontrar un viento favorable del norte, especialmente entre diciembre y abril, pero a lo largo del litoral peruano el viento dominante sigue siendo del sur. Estas naves generalmente costeaban aprovechando los vientos que soplaban a lo largo del litoral y hacían un viaje bastante fácil, hasta que llegaban a Guatemala o a Nicaragua. De allí, atravesaban el Golfo de Panamá siguiendo una ruta que a veces los llevaba a divisar las Islas Galápagos, para llegar a recalar en Sudamérica en las costas de la Audiencia de Quito, en Manta, que era el puerto marítimo de la localidad de Puerto Viejo.

Tabla

Tabla realizada con información de Woodrow Borah, *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*, trad. Roberto Gómez Ciriza, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, México, 1975, pp. 71-73.

Imagen 19.
Mapa realizado con información de Woodrow Borah, *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*, trad. Roberto Gómez Ciriza, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, México, 1975, pp. 71-73.

Los puertos que tuvieron un papel importante a lo largo de la costa del Pacífico entre los siglos XVI y XVIII fueron, por orden geográfico de norte a sur: Acapulco, Huatulco, Sonsonate, Realejo, Panamá, Guayaquil, Tumbes, Paita, y el Callao. Conviene señalar que con el paso de los siglos los dos puertos que se convirtieron en los encargados de mover este comercio fueron Acapulco y el Callao.

Acapulco

Acapulco era conocido por ser un puerto natural de condiciones inmejorables desde tempranas fechas de exploración de la *Mar del Sur*,[258] sin embargo, las malas condiciones de los caminos y la utilización de Huatulco dentro del marquesado del Valle de Oaxaca para las primeras exploraciones no abonaron para su desarrollo como puerto principal del virreinato de la Nueva España. "El puerto comenzó a poblarse en 1550 con 29 familias llevadas por Fernando de Santana".[259] En 1565 Andrés de Urdaneta, al descubrir la ruta del tornaviaje de Filipinas a la Nueva España, clausuró la posibilidad de situar a Huatulco como puerto principal en el Pacífico, dejándolo como puerto de suministros, él "[…] presentó dos memoriales extensos en los que resumió sus propuestas: en lo que toca al transporte de los materiales de Veracruz a la Mar del Sur, recomendaba el puerto de Acapulco, en vez de Navidad, por estar más cercano a la ciudad de

[258] Mar del Sur: es el nombre con el que se conocía al océano Pacífico.
[259] José Antonio Calderón Quijano, *Historia de las fortificaciones en Nueva España*, Gobierno de Veracruz-Escuela de Estudios Hispano-Americanos Sevilla, Madrid, 1984, p. 321.

México y de Huatulco, donde se recibían los aprovisionamientos de Centroamérica, del Perú y de las rutas fluviales del interior del reino".[260]

> […] la relativa proximidad entre Acapulco y México, favorece a los intereses virreinales y comerciales, influyó en su erección como puerto oficial. El lugar mantendría comunicación terrestre con dicha ciudad, lo que facilitaría la concurrencia de comerciantes. Además, se consideró que sus costas eran menos malsanas que las de La Navidad, lo que reduciría el peligro de epidemias durante las ferias comerciales. Al regresar Andrés de Urdaneta de las Filipinas, Acapulco se convirtió en la sede comercial de los galeones de Manila.[261]

El monopolio de Acapulco vino por orden oficial del rey Felipe II a raíz de las políticas defensivas contra incursiones de piratas en los puertos del Pacífico novohispano. "Podría decirse que los puertos novohispanos de cara al Mar del Sur apenas comenzaban su desarrollo cuando en 1573 éste se vio frenado con la designación de Acapulco como el único puerto de altura de esas costas; a partir de ese momento este puerto monopolizó las actividades marítimas en el Pacífico y su astillero fue el que más tiempo logró sobrevivir".[262]

El Callao

En el virreinato de Perú, a solo tres años de la captura de Atahualpa en Cajamarca y de la fundación de la ciudad de los Reyes, el Callao, entonces "[…]

---

[260] Luis Abraham Barandica Martínez, *Los oficiales de las Coronas castellana y lusitana en los enclaves ibéricos en el sureste asiático desde las primeras expediciones hasta la década de 1620*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia, FFyL-UNAM, México, 2008, p. 180.
[261] Guadalupe Pinzón Ríos, *Acciones y reacciones en los puertos de la Mar del Sur. Desarrollo portuario del Pacífico novohispano a partir de sus políticas defensivas*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, FFyL-UNAM, México, 2008, pp. 38-39.
[262] Guadalupe Pinzón Ríos, *Acciones y reacciones…, op. cit.,* pp. 35-36.

humildísima ranchería de pescadores […][263] comenzó su historia de puerto principal de Lima.

> El Callao no tiene partida de nacimiento ni fecha de fundación específica. Su creación se dio informalmente en 1537 cuando el español Diego Ruiz solicita autorización al virrey para establecer en dicha zona un tambo que sirva para conservar las mercancías que llegaban de España. El Callao crece así, al borde el mar, espontáneamente al margen de títulos de fundación y junto al caserío de pescadores del Pitipiti. Poco después se nombra como Alguacil Mayor a Alonso de Castro quien administrará justicia en la escasa población ya asentada. En 1555 ya se habla de este puerto como <<Callao>>.[264]

La primera referencia que se conoce del puerto como tal es la que aparece en la solicitud que realiza el canónigo Agustín de Arias ante el cabildo para que se le concedieran solares "[…] en el pueblo que se funda en el Callao de la mar y puerto donde se encuentra […] la iglesia que allí está fundada".[265]

3.2.1 Etapas de las relaciones comerciales entre Nueva España y el virreinato de Perú

Las relaciones comerciales entre la Nueva España y el virreinato de Perú tuvieron tres etapas principales, estas se encuentran bien diferenciadas en la documentación oficial que se produjo a raíz de los flujos mercantiles que vivía el sistema hispánico entre sus territorios. La primera etapa fue de establecimiento

---

[263] Ricardo Palma, "Callao y chalaco", en *Tradiciones peruanas*, tomo III, Océano, Lima, 1932, p. 309.
[264] Odicio Espinoza y Nancy Gladys, *El periodismo regional: el caso del semanario "El Faro del Callao"*, informe profesional para obtener el título de licenciados en Comunicación Social, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004, p. 18.
[265] s/a, *Acta de Cabildo del 21 de octubre de 1555*, *Libros de Cabildo de Lima*, núm. 4, parte 2, p. 118, disponible en: http://www.munlima.gob.pe/biblioteca-virtual/libros-de-cabildos, consultado: 7 de julio de 2016.

y libre comercio entre sí durante los años que corren de 1536 a 1631-34; el segundo momento fue de prohibición al comercio ordenado por la Corona, entre 1634 a 1774-79, esta incluyó tres periodos con dinámicas diferentes, el primero fue de prohibición efectiva entre 1640 a 1680, el siguiente se vivió como una época de esplendor de comercio ilegal entre 1680 a 1740, posteriormente, el declive del comercio ilícito entre 1740 y 1774; la tercera etapa, fue de restablecimiento de la relaciones comerciales, donde hubo una serie de reaperturas al libre comercio en varios momentos entre 1774 hasta 1821, año de la consumación de la Independencia de Nueva España.

3.2.1.1 Primera etapa. Del inicio de las relaciones comerciales a su prohibición. 1536- 1631-34

Las Indias eran un gran concepto en abstracto que significaba, en la mente de muchos habitantes de la península hispánica, la posibilidad de obtener la riqueza que en su tierra natal no tenían; múltiples historias sobre caminos de oro y plata y de cosas inimaginables que acontecían en estas tierras circulaban de boca en boca, pensemos, por ejemplo, en la leyenda de *el Dorado,* que atrae al crédulo en busca de una tierra de oro y esmeraldas.

[…] después que con aquella gente vino
añasco, Benalcázar inquiría
un indio forastero peregrino
que en la ciudad de Quito residía,
y de Bogotá dijo ser vecino,
allí venido no sé por qué vía;
el cual habló con él, y certifica
ser tierra de esmeraldas y oro rica.
Y entre las cosas que les encamina
Dijo de cierto rey, que, sin vestido,
en balsas iba por una piscina

a hacer oblación según él vido,
ungido todo bien de trementina,
y encima cuantidad de oro molido,
desde los bajos pies hasta la frente,
como rayo del sol resplandeciente.
Dijo más las venidas ser continas
allí para hacer ofrecimientos
de joyas de oro y esmeraldas finas
con otras piezas de sus ornamentos,
y afirmando ser cosas fidedinas;
los soldados alegres y contentos
entonces le pusieron el Dorado
por infinitas vías derramado.[266]

Como esta, muchas otras historias atrajeron a exploradores, aventureros y gente común a poblar los territorios que iban siendo integrados a la Corona española por medio de las armas. Una vez consumada la conquista de Tenochtitlan la migración hacia Nueva España tuvo flujos constantes que al cabo de unos años logró una saturación relativa y la consiguiente búsqueda de otras nuevas oportunidades.

La conquista del territorio de los Incas fue el nuevo destino de los flujos migratorios; inmediatamente después de los primeros movimientos demográficos, se inició el comercio entre Nueva España y Perú, lo que gradualmente sustituyó a la emigración. El primer viaje comercial fue obra de Hernán Cortés quien desde 1534 tenía en preparación una expedición a Perú.[267] Este viaje se realizó en 1536, coincidiendo con un llamado de auxilio de Pizarro, quien había sido sitiado; su jefe de expedición fue Hernando Grijalva y se calcula que los dos barcos hicieron contacto con tierra en o cerca de Piura (norte del actual Perú). No se sabe mucho de lo sucedido con las mercancías; solo que uno

[266] Juan de Castellanos, "Elegía a Benalcázar", en *Elegías de varones ilustres de Indias*, 1589, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, Imprenta de La Publicidad, Madrid, 1847, p. 453.
[267] *Cfr.*, Woodrow Borah, *Comercio y navegación…*, *op. cit.*, p. 33.

de los responsables logró regresar a la Nueva España con dinero para el conquistador. Hacia fines de 1537 o inicios de 1538 Cortés envió una segunda expedición para comerciar armamento militar y en 1538 destinó una tercera expedición no a Perú, sino a Panamá que no tuvo muy buenos resultados económicos.[268]

Con estos tres viajes de Cortés se logró explorar y entender mejor la Mar del Sur y, con ello, dar inicio a las navegaciones anuales de algunos barcos entre Nueva España y el virreinato de Perú; esto se convirtió en un modelo mercantil de navegación que estuvo vigente entre 1540 y 1550.[269] Además, hay que tomar en cuenta que, la naturaleza de los productos que se exportaban hacia el virreinato de Perú obedecía a los procesos a través de los cuales este territorio se iba, por un lado, consolidando como parte de la Corona española y, por otro lado, estableciendo como una sociedad hispanizada.

> Dentro del esquema básico del comercio, hubo siempre cambios y ajustes, así como variación continua en el tipo de artículos que exportaba la Nueva España. Los textiles, la ropa y otras manufacturas probablemente eran la mayoría de las exportaciones, desde los primeros viajes hasta fines del siglo XVI, pero entre 1530 y 1550 el Perú, que era un país en proceso de ser conquistado, necesitaba los productos requeridos por una colonia en formación. Así pues, en los primeros años de aquellas comunicaciones, la Nueva España también envió armaduras, ballestas, espadas, arcabuces, municiones, pólvora y otros pertrechos. Los caballos eran un producto de exportación muy vendible, al igual que los alimentos de origen europeo, tales como la carne y el azúcar. Al progresar la conquista del Perú hasta el punto en que los españoles comenzaron a desarrollar la agricultura y la ganadería, la Nueva España comenzó a exportar estacas de árboles frutales y de caña de azúcar, y quizás ganado, asnos y caballos para su cría. Gran parte del comercio en los primeros tiempos era para desarrollar ciertas extensiones de tierra que aun carecían de cultivos y de animales de origen europeo. Cuando el Perú desarrolló su agricultura y su ganadería hasta el punto de ser autosuficiente, se perdió el mercado para los productos agrícolas y ganaderos de la Nueva España. Entonces el comercio se concentró casi completamente en los productos

[268] *Cfr.*, *Ibídem*, pp. 34-50.
[269] *Cfr.*, *Ibídem*, p. 55.

> elaborados y en aquellos artículos de lujo que no se producían en los reinos del sur. Se llegó a esta fase durante el decenio de 1550 a 1560; el envío de mulas por parte del Marquesado en el primer viaje del Santa *Cruz* quizás fue una de las últimas remesas de animales.[270]

El flujo de este comercio se incrementó de tal manera que vivió un primer momento de auge entre 1550 y 1590.

> Fue así porque cuando la Corona española, después de 1550, logró sofocar los peores desórdenes civiles en el Perú, las colonias meridionales iniciaron un largo período de colonización ordenada y próspera que alentó la navegación y el comercio con la Audiencia de México y con otras colonias mucho más que la escasez anteriormente producida por los desórdenes. Las autoridades españolas fomentaron activamente aquel comercio, con la esperanza de que, al proporcionar artículos de consumo a los turbulentos súbditos de los reinos del sur, estuvieran más contentos. Este próspero período de aquel primitivo comercio llegó a su fin en la década de 1580 a 1590. No fue por decadencia natural, sino por expansión, cuando el comercio de artículos chinos hizo perder importancia al intercambio de productos españoles y locales.[271]

El problema central para estudiar a fondo este comercio intervirreinal es que no existe un número exacto ni un registro oficial de los barcos que circulaban anualmente entre los territorios de ambos virreinatos, sin embargo, podemos darnos una idea del aumento en el tránsito de barcos que, según datos recopilados de Woodrow Borah, van de las primeras expediciones de Hernán Cortés a partir de 1536 hasta una expedición de licencias otorgadas de la siguiente manera: de 1554 a 1555, cuatro; de 1555-1556, tres; 1556-1557, dos; luego de 1560-1561, tres.[272]

> Con base en estas pruebas tan inconcluyentes, parece probable que un mínimo de quizás cuatro a seis barcos hacían un viaje redondo cada año, lo que les habría dado

[270] *Ibídem*, p. 165.
[271] *Ibídem*, p. 125.
[272] *Cfr.*, *Ibídem*, pp. 126-128.

> ocupación durante unos nueve meses del año, y que a este número muy rara vez se agregaban otros dos o tres. Por otra parte, parece improbable que el número de barcos que servían en esa ruta haya llegado nunca a diez en un solo año, hasta muy cerca de 1590.[273]

Otro cambio importante que sucedió a la par de este incremento en el flujo fue el tipo de propiedad de las naves que realizaban el tráfico entre los virreinatos que "[…] eran de construcción, y quizás hasta de propiedad, centroamericana o peruana".[274]

> […] de 1550 a 1585 también cambió marcadamente la organización de la propiedad de las naves. La mayoría de los primeros barcos habían sido construidos esencialmente para emprender exploraciones y conquistas, y se les envió al Perú únicamente para mantenerlos ocupados entre uno y otro viaje hacia lo desconocido. Tal fue el caso de las empresas de Cortés antes de 1540, de las de Mendoza entre ese año y 1550, y de varios otros, entre ellos Francisco Pilo y su carabelón, en fecha tan avanzada como 1550. Estas personas eran encomenderos y administradores que obtenían su capital, y a su vez cubrían las posibles pérdidas, con los ingresos de otras propiedades y no con los de sus empresas navieras. Otros de aquellos hombres que enviaban buques al Perú entre 1540 y 1550 eran conquistadores y colonos que huían de un control real más severo en la Nueva España y que planeaban trasladarse al Perú llevando armas y un barco que les permitieran efectuar nuevas conquistas. Los barcos operados con el único objeto de que produjeran ganancias monetarias eran solo una minoría de los que participaron en el tráfico entre México y el Perú antes de 1550.[275]

Hacia el año 1545 se descubrió la riqueza argentífera del cerro de Potosí; su explotación permitió que una gran cantidad de plata circulara por el virreinato de Perú. Esta abundancia aunada a la gradual pacificación que comenzó Andrés Hurtado de Mendoza, tercer virrey de Perú, hicieron posible el desarrollo de una sociedad pujante que, a medida que crecía, iba necesitando artículos para su día

---

[273] *Ibídem*, p. 128.
[274] *Ibídem*, p. 130.
[275] *Ibídem*, p. 141.

a día. Sin embargo, las necesidades superaban la capacidad de producción en el reino teniendo que acudir a la importación de bienes.

> El modelo del comercio que se impuso en el decenio de 1540 a 1550 y que continuó vigente durante todo el resto del siglo fue entonces el de un movimiento de manufacturas y artículos de lujo de la Nueva España al Perú. Se desarrolló en Lima y en otros lugares, especialmente en Potosí, un mercado que se hizo famoso por su riqueza y que requería siempre más y más mercancías. La corriente de artículos españoles a través del Istmo de Panamá, y el lento aumento en la producción de los gremios de artesanías europeas en el Perú no lograban satisfacer la demanda.[276]

Comerciaban por la necesidad de objetos de diversa índole que no aún no eran producidos en el virreinato de Perú y que fueron variando de armas; semillas; ganado; hasta artículos suntuarios y manufacturas de estilo europeo y asiático como encajes, porcelanas o pinturas para el ritual litúrgico. "Casi automáticamente, las colonias meridionales se dirigían a las demás colonias del Pacífico en busca de las mercancías que vendían a cambio de los metales preciosos del Perú".[277]

El puerto principal de la Nueva España que operó entre 1535 y 1575 fue Huatulco. Este puerto tomó "[…] su nombre del pueblo indígena de santa María Huatulco, que se encuentra a unos quince kilómetros tierra adentro. Aunque el pueblo de Huatulco en el siglo XVI fue una encomienda hasta que volvió a manos de la Corona, el puerto fue, desde el principio, administrado directamente por un funcionario nombrado por el virrey".[278] Sus ventajas sobre otros puertos se centraron en la cercanía de los recursos para la elaboración y mantenimiento de las naves, la existencia de caminos prehispánicos que unían el puerto con Oaxaca y la ciudad de México y sus condiciones climáticas. "Las materias primas eran

---

[276] *Ibídem*, pp. 161-162.
[277] *Ibídem*, p. 162.
[278] *Ibídem*, pp. 57-58.

provistas por los pueblos comarcanos, la madera de la selva cercana y de la Sierra Sur llegaba al puerto ya labrada, la brea y alquitrán eran provistos por Suchitepec, que contaba con abundante bosque de *pinus oocarpa* que producía esta sustancia resinosa".[279] Además de los recursos naturales, la mano de obra era otro elemento que este puerto ofrecía, pues "[…] en su bahía se avecindaban artesanos especializados en la construcción y reparación naval, encargados del mantenimiento de los barcos de la línea de navegación entre Centro y Sudamérica".[280]

Aunque Acapulco estaba más cerca de la Ciudad de México, la complicada orografía del trayecto privilegió que se optara por Huatulco, lo que además "[…] permitió el aprovechamiento de los caminos prehispánicos, que se conectaban con Oaxaca y Tehuantepec; que después del dominio español era necesario ampliar y mejorar, aunque no siempre fue tarea fácil".[281] Finalmente, la forma natural de la bahía ofrece un excelente puerto que se encuentra protegido de los conocidos vientos del Pacífico.

> Las naves de Cortés, a principios de la década de 1540 a 1550, eran solo parte de las que usaban el puerto de Huatulco. Éste era el punto de embarque para el Perú, así como el lugar donde se almacenaba el cacao del activo comercio que Acajutla, puerto de salida de las zonas productoras de Sonsonate, realizaba con la Nueva España. También es probable que barcos nicaragüenses de Realejo y los panameños que costeaban hacia el norte hayan usado del puerto de Huatulco.[282]

---

[279] Rolf Widmer, *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur (1522-1680)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Regiones, México, 1990, p. 100.
[280] Ostwald Sales Colín, *El movimiento portuario de Acapulco*, Plaza y Valdés, México, 2000, p. 55.
[281] Nahui Ollin Vázquez Mendoza, *Pueblo a orilla del Mar. Huatulco en el siglo XVI (1522-1616)*, Colección Diálogos Pueblos Originarios de Oaxaca, Culturas Populares, CONACULTA/Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno de Oaxaca /Fundación Alfredo Harp Helú-Oaxaca, 2013, p. 189.
[282] Woodrow Borah, *Comercio y navegación…, op. cit.,* p. 62.

En líneas anteriores ya se planteó que el virreinato de Perú recurría a la importación de mercancías para cubrir las necesidades que la producción local no lograba satisfacer por completo ¿qué tipo de mercaderías se traían de la Nueva España? Woodrow Borah nos da una breve lista[283] que brinda una idea general:

1. Escritorios, cajas y baúles de Michoacán probablemente de madera laqueada.

2. Jícaras de esa misma región para beber el chocolate.

3. Pequeñas jarras doradas.

4. Despabiladeras y tijeras para velas.

5. Relojes de madera y de marfil.

Artículos de importancia que se dirigían directamente al mercado de lujo eran:

1. Los de tocador; tales como el agua de rosas y de membrillo, jabones de fabricación mexicana y europea, peines y cepillos de palo de rosa, raíz y marfil, redes para la cabeza de oro y plata, y navajas de afeitar, algunas de ellas específicamente llamadas "de la tierra", es decir, de fabricación mexicana.

2. Los peruanos ricos se interesaban en muchas clases de joyas: pendientes de azabache o cristal montados en plata, granates y otras piedras semipreciosas, collares, anillos de azabache, bisutería surtida y anteojos.

La Nueva España proveía muchas de las herramientas que necesitaban los nuevos gremios peruanos, tales como:

1. Cuchillos y punzones de zapatero.

2. Hoja de oro.

3. Cuchillos de diversas características, entre ellos un predecesor del machete, y otros de carnicero.

---

[283] *Cfr., Ibídem,* p. 170.

4. Tijeras de peluquero y lancetas para hacer sangrías.

5. Taladros y barrenas de carpintero.

6. Limas de orfebre, agujas, dedales, alfileres y botones surtidos para los sastres.

7. Pesas para las balanzas de oro.

Entre los artículos de piel, la mayoría de los cuales deben haber sido producidos en la Nueva España, se hallaban:

1. Sillas de montar, riendas, alforjas, pergamino preparado y corderina curtida. Según se menciona, algunas de las alforjas eran "de Tlaxcala".

2. Como complemento del equipo de equitación se enviaba también bálsamo para las hemorroides.

Mención aparte merecen los artículos para la devoción religiosa de los peruanos, ya que, aunque se iban conformando los gremios dedicados a la elaboración de pintura sacra, retablos, campanas y demás enseres para el ritual religioso, el mercado seguía comprando los envíos de "[…] grandes cargamentos de artículos de devoción y de uso en la iglesia, tales como retablos [portátiles], aras, campanas, grandes imágenes de santos para iglesias y capillas, y pequeñas para uso particular, imágenes de santos hechas con la técnica plumaria azteca o pintadas, crucifijos y rosarios".[284] De los documentos[285] consultados en los Archivos Generales de México y Perú encontré que en el periodo que va de 1572 a 1581, fueron enviadas al virreinato de Perú 549 imágenes novohispanas de diversos tamaños, así como, en 1672 la presencia de cajones de pinturas mexicanas que habrían de venderse por docenas.

---

[284] Ídem.

[285] Las referencias y explicaciones de los documentos se encuentran en el capítulo IV de esta investigación.

Según cálculos de Borah,[286] el continuo aumento del comercio intervirreinal provocó que a finales del siglo XVI las sumas de plata se incrementaran de los dos a los ocho o diez millones en 1597; estas cifras pusieron en aviso a la Corona sobre los flujos de plata que no se enviaban hacia Europa sino a Nueva España y Asia (vía Filipinas).

El gran auge del comercio por la ruta Manila-Acapulco modificó por completo el comercio entre los virreinatos americanos. Este se convirtió en solo una pequeña parte del que realizaba la reexpedición de mercancías provenientes de Asia y Europa que llegaban a Nueva España hacia Perú.[287] Durante los primeros treinta años del siglo XVII este comercio creció exponencialmente.

> Una real cédula de 1604 solo permitía que tres naves hicieran el viaje cada año. En 1609, cinco años después, el permiso se redujo a dos navíos de 200 toneladas cada uno, con la posibilidad de enviar hacia Acapulco 200 000 ducados en plata, es decir, unos 300 000 pesos. Once años después, y a raíz de nuevas presiones de los comerciantes sevillanos, la autorización se reduce aún más; se llegaba a un solo navío anual de 200 toneladas que debía zarpar, de forma directa y sin escalas, del puerto de El Callo a Acapulco con los 200 000 ducados. Se ordenaba, además que el cargamento de retorno solo incluyese los efectos de producción local. Lo cierto es que ninguno de los decretos logró cortar el flujo. El movimiento de millones de pesos peruanos que ingresaban por Acapulco para el pago de efectos asiáticas continuaba vigente. Una nueva presión de los cargadores españoles sobre la Corona haría que en 1631 se estableciera la suspensión definitiva del comercio entre ambos reinos, suspensión que fue confirmada en la real cédula de 1634. Si bien la disposición real tenía una vigencia de cinco años, la clausura perduró hasta el último cuarto del siglo XVIII.[288]

---

[286] Borah basó sus cálculos en las actas de Cabildo de la ciudad de México XII, 1, 112, sesión del 23 de enero de 1598 y XV, 47, sesión del 6 de mayo de 1602.
[287] *Cfr., Ibídem*, p. 237.
[288] Mariano Ardash Bonialian, *El Pacífico hispanoamericano…, op. cit.*, pp. 80-81.

3.2.1.2. Segunda Etapa. De la prohibición real a la reapertura del comercio intervirreinal. 1634-1774/79

Dentro del marco del sistema mundo que estaba naciendo y consolidándose, la Corona hispana intentaba mantener su centralidad económica y dominio político sobre sus territorios; para ello, buscaba mantener el control de sus dominios centralizando los flujos de metálico y regulando las relaciones comerciales a través del establecimiento de rutas oficiales atlánticas que no solo le permitieran obtener la plata suficiente para hacer frente a su realidad europea —guerras y deuda—, sino que le permitieran a Castilla y a sus puertos principales de la península europea (Sevilla y Cádiz) continuar siendo el eje mercantil principal del imperio. Por ello, cuando la Corona se percató de los perjuicios que podrían traer el comercio intervirreinal en *las Indias* procedió a su cancelación, Mariano Ardash lo expresa así:

> El cierre y la clausura a todo tráfico por la Mar del Sur se explicarían ante todo por la prioridad peninsular de canalizar el movimiento de plata y bienes por los circuitos transatlánticos de comercio. Para garantizar la permanencia y el funcionamiento de las ferias atlánticas, particularmente la de Portobelo, la Corona peninsular debía formular y encauzar una política comercial de restricción sobre el área marítima americana. La decisión española de prohibir la relación peruana con México estuvo motivada por los posibles escapes de moneda perulera hacia territorio novohispano para el pago de las importaciones de géneros asiáticos y efectos de Castilla. Un potencial intercambio que ponía en riesgo la relación directa y oficial del eje España-Portobelo-el Callao articulada por la vía del galeón de Tierra firme y la armada del sur.[289]

El gran desestabilizador del plan económico de la Corona era la Nueva España que, por su posición geográfica, su población en aumento y su capacidad

[289] *Ibídem*, p. 79.

comercial, colocaba a la ciudad de México en el verdadero centro del sistema hispano. Este virreinato

> […] arrastró hacia sí un enorme movimiento de bienes europeos, castellanos y asiáticos con la plena intención de que una buena porción de ellos fueran reexpedidos hacia la América del sur ibérica por la Mar del Sur. Como puede observarse, los riesgos que corría la Corona española eran mucho más complejos que la simple prohibición de la entrada de géneros asiáticos al espacio del Perú.[290]

Ante esta situación, la clausura del comercio entre los virreinatos americanos que ordenó el rey "[…] no es más que la resistencia peninsular para aceptar la centralidad mercantil de los mercaderes novohispanos en el escenario imperial".[291] La prohibición vivió diferentes etapas en función de los intereses de los principales actores en juego: los comerciantes novohispanos, peruanos y sevillanos; por un lado, y los intereses de la Corona y el mapa geopolítico de Europa, por otro.

3.2.1.2.1 Etapa de prohibición efectiva. 1640-1680

Los primeros casi cincuenta años de la prohibición sobre el comercio entre los virreinatos de América fue efectiva y no tuvo mayores contratiempos. La demanda de mercanías era cubierta por los galeones de Tierra Firme y se pensaba que el comercio de géneros producidos en la Nueva España estaban excentos de la prohibición. Sin embargo, el rey se encargó de emitir la legislación necesaria para prohibir definitivamente cualquier tipo de comercio.

---

[290] Mariano Ardash Bonialian, "Las aguas olvidadas de la Mar del Sur. Comerciantes novohispanos y sus reexportaciones de mercaderías extranjeras hacia el Perú (1680-1740)", *en Historia mexicana,* vol. 61, ene-mar, El Colegio de México, México, 2012, p. 1040.
[291] *Ídem.*

> Si bien existieron presiones desde México, Perú y Filipinas por la reapertura del tráfico por el Pacífico, fueron bastante tibias y permitieron que la Corona lograra mantener la prohibición […] Al igual que lo que ocurrió en el tráfico del galeón de Manila, el escenario cambiará en forma sustancial a partir del último cuarto del siglo XVII. Desde entonces comenzaron a aparecer una serie de disposiciones que confirmaban la prohibición del comercio por la Mar del Sur.[292]

Aunque oficialmente el objetivo central de la prohibición era evitar la salida de plata peruana hacia Filipinas por vía de Nueva España —a través del pago por mercaderías de Asia, Castilla y Europa que el virreinato novohispano reexpedía hacia el sur—, la prohibición se extendió a productos originarios de los virreinatos, Mariano Ardash señala los siguientes:

De Nueva España a Perú:

1. El tabaco centroamericano.

2. Un abanico de artículos manufacturados de Puebla y Guadalajara como jarros, porcelana, tejidos y mercancías de la tierra que no eran mencionadas a menudo en la legislación punitiva.

3. El derecho para abastecer de tabaco al mercado peruano quedaba reservado a los galeones de Tierra Firme.

De Perú a Nueva España:

1. El cacao de Guayaquil

2. Vinos y aceites peruanos

3. Plata.

4. Azogue de Huancavelica.[293]

Por diversos factores (sobre todo cuando las vías oficiales no podían cumplir con el abastecimiento debido), cuatro productos obtuvieron permisos excepcionales en diferentes momentos para ser comerciados legalmente, de

---

[292] Mariano Ardash Bonialian, *El Pacífico hispanoamericano…, op. cit.*, p. 85.
[293] *Cfr., ídem.*

Nueva España a Perú, el tabaco; y en sentido inverso, el azogue de Huancavelica, el cacao de Guayaquil y el vino.

> La comercialización de vinos peruanos amerita un breve comentario. La información señala que su comercio con Centroamérica y Nueva España estuvo prohibido hasta 1676. En 1685 se autorizó su movimiento desde Perú a Guatemala con el preciso propósito de celebrar las misas. Su autorización se reducía a estos dos puntos y quedaba terminantemente prohibido extender el circuito del vino hacia el espacio novohispano.[294]

3.2.1.2.2 Etapa de esplendor del comercio ilícito entre ambos espacios virreinales. 1680-1740

Las consecuencias de la prohibición se fueron agudizando con el paso de los años y a medida que las poblaciones del sur crecían y tenían mayor demanda por ciertas mercancías. Las vías oficiales de abastecimiento de artículos suntuarios que estableció la Corona para el virreinato de Perú no cumplían su cometido; a diferencia de la saturación de mercancías de Asia y de Castilla que vivía el virreinato del norte; Bonialian nos señala que Nueva España, a través de las grandes casas comerciales de la ciudad de México, lograba importar más de lo que podía consumir porque tenía la posibilidad de reexpedir hacia el Perú por la Mar del Sur y de manera ilícita grandes porciones de mercaderías castellanas, europeas y asiáticas; situación completamente opuesta a la del virreinato de Perú donde Portobelo, su vía oficial de suministro, mostraba signos de una crisis insuperable.[295]

Esta situación orilló a los comerciantes a recurrir a vías ilícitas para obtener las mercancías que tenían alta demanda en el virreinato del sur. A pesar de los

---

[294] *Ibídem,* p. 91.
[295] *Cfr.,* Mariano Bonialian, "Las aguas olvidadas…, *op. cit.,* pp. 1016-1018.

riesgos que implicaba la navegación por el Mar del Sur, "la estrategia más frecuente fue que capitanes y comisionistas de los más reconocidos comerciantes de Lima navegaran directamente hasta los puertos de Acapulco, Manzanillo o Huatulco de la Nueva España o incluso hacia puntos de tránsito como Realejo y Sonsonate, ubicados en el reino de Guatemala, para poder adquirir esas mercaderías extranjeras".[296]

El intercambio de mercancías coincidía exactamente con lo que la Corona había prohibido, las embarcaciones que arribaban a las costas de Nueva España o del reino de Guatemala "[…] llevaban azogue de Huancavelica, cacao de Guayaquil, vinos y monedas de plata y retornaban a los puertos del Callao, Paita y Guayaquil con grandes cargamentos de efectos asiáticos, castellanos y europeos y de producciones locales como el tabaco novohispano y cubano.[297]

En su tesis doctoral *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680-1784)*[298] desarrolla a profundidad el proceso de este comercio ilegal, así como sus causas y consecuencias para el sistema imperial español. En síntesis, sobre este tema, lo que narra es un desabasto de objetos suntuarios (en especial los llamados géneros de Castilla y de Asia) en el virreinato del sur, que fue resuelto a través del tráfico ilegal entre los virreinatos por el Mar del Sur, donde "[…] la única vía permitida de comercio eran las ferias de Portobelo, las cuales se celebraban en los momentos de arribada del galeón de Tierra Firme. El problema era aún más grave porque este tráfico oficial vivía una crisis estructural desde la segunda mitad del siglo XVII".[299] Este comercio era permitido e incluso realizado por los propios responsables de velar por que no

---

[296] *Ibídem,* p. 1019.
[297] *Idem.*
[298] Mariano Ardash Bonialian, *El Pacífico hispanoamericano…, op. cit.*
[299] Mariano Bonialian, "Las aguas olvidadas…, *op. cit.,* p. 1001.

ocurriera; las autoridades virreinales y los consulados de Lima y México. Conviene ver lo que Mariano Ardash informa al respecto:

> En el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII, los consulados de la ciudad de México y de Lima comenzaron a gozar de los principales asientos del comercio. La concesión real de la renta de la avería, el almojarifazgo y los asientos de comiso les permitió no solo manipular desde América la organización del tráfico oficial en beneficio propio, sino promover el contrabando y el comercio ilícito. La lógica era clara: si la facultad para sancionar el comercio ilegal recaía en los consulados, resultaba muy tentador para sus propios integrantes practicarlo.[300]

En este marco quedaba inmerso el comercio de otro tipo de artículos de la tierra de Nueva España hacia Perú. Los peruanos obtenían los artículos llevando sus naves hasta las costas novohispanas donde conseguían "[…] los efectos extranjeros que sufrían una depreciación en la Nueva España con respecto a los valores fijados previamente en las ferias oficiales de comercio. El interés era aún mayor por los elevados precios que presentaban los mismos artículos en la feria oficial de Portobelo y que eran ofertados por los cargadores peninsulares".[301]

En general el comercio de *las Indias* en el Mar del Sur de las primeras décadas del siglo XVIII funcionaba bajo tres premisas principales:

> a) la negativa a la circulación de plata peruana y su correspondiente reflujo de géneros asiáticos y rezagos de flotas entre México y Perú para garantizar el funcionamiento de la feria de Portobelo; b) la prohibición al movimiento de bienes europeos y asiáticos y plata entre Saint-Malo, Perú, Filipinas y Cantón a través de navíos franceses que surcaban previamente el cabo de Hornos para garantizar, al igual que la prohibición del flujo México-Perú, la vida de los galeones de Portobelo y sus ferias; c) una combinación de medidas prohibitivas y de aperturas estrictamente regulatorias, expresadas en permisos especiales, para la sola circulación de efectos de la tierra entre ambos virreinatos. En la orientación de Perú

[300] *Ibídem,* p. 1003.
[301] *Ibídem,* p. 1022.

hacia México serían los siguientes artículos: cacao de Guayaquil, vinos, aceitunas y azogue. En la dirección inversa, tabaco, añil, brea, entre otros productos.[302]

3.2.1.2.3 Etapa de declive del comercio ilícito 1740-1774

Con el ascenso de la dinastía de la casa de Borbón al trono español en 1700 una nueva forma de gobierno, manejo y tratamiento de los territorios de ultramar se echó a andar; parte de estas medidas modificaron por completo el comercio de ultramar.

La primera medida fue el *Proyecto para galeones, y flotas de El Perú y Nueva España, y para Navíos de registro, y avisos, que navegaban a ambos reinos* de 1720, que buscó preservar el sistema de galeones y flotas y mejorar su administración a la par que establecía las primeras normas para el funcionamiento de los navíos de registro; los cuales ya existían desde el siglo XVI, pero solo ocasionalmente y no habían sido regulados. Estos navíos eran propiedad de comerciantes particulares que después de solicitar la autorización correspondiente podían cruzar el Atlántico por iniciativa propia aumentando así el volumen de los intercambios comerciales entre los virreinatos americanos y la península europea. Con el tiempo reemplazaron a las tradicionales flotas y agilizaron el envío de barcos mercantes.

En 1739 comenzó la *Guerra del Asiento* entre el reino de Gran Bretaña y la Corona hispana como consecuencia de las malas relaciones que se originaron a raíz de la firma de los Tratados de Utrecht,[303] su escenario principal fue el Atlántico en general, y el Caribe, en particular. Ante los riesgos militares y posible desabasto que sufrieron los territorios hispanos en América el rey

[302] Mariano Ardash Bonialian, *El Pacífico hispanoamericano…, op. cit.*, pp. 92-93.
[303] Pusieron fin a la Guerra de Sucesión española y modificaron el mapa geopolítico de Europa.

autorizó el flujo regular de las naves de registro. Sin saberlo, el gobierno daba el primer golpe de muerte al sistema de flotas y galeones. "La suspensión obligada de las flotas y los galeones durante la guerra había tomado desprevenida a la Corona, y la concesión de licencias para registros no fue un plan premeditado sino un acto de verdadera desesperación".[304]

La oferta de artículos suntuarios en el virreinato del sur por primera vez no era menor a la demanda. "El descontrolado arribo de naves mercantes particulares hizo que los mercados consumidores [sud]americanos transitaran de la escasez a la abundancia, del encarecimiento a la baratura de los géneros, en un lapso relativamente breve".[305] Este cambio en el abastecimiento de productos, inevitablemente, provocó que desde 1750 hasta 1779 ya no funcionara uno de los <<nervios principales>> del *lago indiano*, a saber, el circuito comercial ilícito que movió géneros asiáticos, castellanos y europeos desde los puertos occidentales de Nueva España hacia el virreinato de Perú.[306]

> Dos factores contribuyeron a la declinación del flujo: por un lado, la crisis del comercio por el eje transpacífico y, en segundo lugar, el reemplazo del ineficiente régimen de galeones para Tierra firme por la nueva ruta de los navíos de registro hacia los puertos del Pacífico sudamericano. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII el galeón de Manila cargará en sus bodegas lo necesario para el mercado de Nueva España, sin un excedente de mercaderías asiáticas que permita su reexportación ilícita hacia el virreinato de Perú. O visto desde un ángulo inverso, los mercados de Perú y del reino de Chile se verán suficientemente abastecidos de manufactura extranjera gracias a los navíos particulares españoles, y los comerciantes limeños ya no tendrán la necesidad de ir a buscarlos al puerto de Acapulco.[307]

---

[304] Stanley J. Stein y Barbara H. Stein, *Silver, Trade, and War: Spain and America in the Making of Early Modern Europe*, JHU Press, Maryland, 2000, p. 233, citado en Mariano Ardash Bonialian, *El Pacífico hispanoamericano…, op. cit.,* p. 371.
[305] *Ibídem*, p. 371.
[306] *Cfr., Ibídem,* p. 368.
[307] *Ibídem,* p. 368.

El cambio de política de abastecimiento para el virreinato de Perú que sustituyó el sistema de flotas por los navíos de registro dio un nuevo rostro al Mar del Sur; lo convirtió de un *lago indiano* a un espacio marítimo de verdadera disputa entre los cuerpo mercantiles del imperio. Al llevar a su mínima expresión el comercio transpacífico y con él la extensión de su ramal ilegal hacia Perú, este nuevo sistema de abastecimiento comercial fue la primera incursión en verdad española por el Pacífico sur.[308]

Además, aunque poco a poco la Corona fue otorgando permisos para comerciar efectos de la tierra en Nueva España y el virreinato de Perú, fue hasta la real cédula de 1774 que se generalizaron estos permisos bajo las siguientes condiciones:

> La apertura solo autorizó el movimiento de bienes de producción local, de *efectos de la tierra*. La ley reforzaba la prohibición a la circulación de mercadería extranjera (asiática, castellana o europea) desde Nueva España hacia Perú. Se mantuvo la clausura del envío de plata desde Perú hacia México. Se insistió en marginar a Perú del comercio asiático, reduciendo la actividad de este tipo de tráfico al espacio novohispano y Guatemala.[309]

Esta cédula fue el preámbulo para la reapertura definitiva del comercio intervirreinal que se alcanzó a inicios del siglo XIX.

3.2.1.3 Etapa de gradual y total liberación del comercio 1779-1784-1821

La autorización para el comercio entre los virreinatos americanos vivió una época gradual pero continua de liberación de permisos. Aunque en 1784 se regresó a las condiciones dadas por la cédula de 1774, lo cierto es que las necesidades de

---

[308] *Cfr., Ibídem*, p. 393.
[309] *Ibídem,* p. 411.

los súbditos de la Corona y su política tendieron a la libertad de comercio entre los virreinatos.

En 1779 por medio del tratado de Aranjuez, la Corona hispana se comprometió con Francia a intervenir en la guerra de Independencia estadounidense en favor del bando americano. La Corona estaba consciente de los riesgos que nuevamente tendrían sus territorios de ultramar; por lo tanto, siguió las medidas contra Gran Bretaña tomadas para la guerra de 1739-1748 y las profundizó; estas operaron en dos sentidos, de Nueva España a Perú y de Filipinas a todos los puertos del Pacífico indiano.

> Por temor a ver bloqueadas las comunicaciones transatlánticas, particularmente los enlaces mercantiles entre Cádiz y Perú, la monarquía española decretó en el año 1779 el libre comercio entre Filipinas y *todo* el espacio americano. No solo se permitió el movimiento de géneros asiáticos por toda la costa occidental de las Indias sino que además el Consejo de Indias autorizó la reexpedición desde Nueva España hacia Perú de la manufactura castellana y europea.[310]

En 1784, una vez terminado el conflicto armado, la Corona decidió volver a restringir el comercio. "Al año siguiente, la Real Compañía de Filipinas se encargaría de establecer un nuevo concierto mercantil por el Pacífico".[311] En tanto, al comercio intervirreinal se le regresó a las condiciones establecidas por la real cédula de 1774,[312] la cual establecía seis puntos principales:

1. El alza de la prohibición entre los cuatro reinos (Perú, Nueva España, el Nuevo Reino de Granada y Guatemala) del comercio recíproco por el Mar del Sur.

---

[310] *Ibídem,* p. 369.
[311] *Íbidem*, pp. 369-370.
[312] *Real cédula de 17 de enero de 1774.* AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 104, exp. 10. Al realizar la paleografía he actualizado los documentos a la ortografía contemporánea.

2. Perú no puede exportar los vinos, aguardientes, vinagre, aceite de oliva, aceitunas, pasas y almendras.

3. Solo reconoce a Acapulco como puerto habilitado para el comercio.

4. No se pueden comerciar tejidos de seda, telas de oro y plata, ni galones bordados con hilo de estos metales.

5. Estos metales se pueden dar como pago solo cuando alcancen a cubrir el pago de cargamentos de cacao y solo con licencia y registro correspondientes.

6. Desde Nueva España no se pueden reexpedir géneros de Castilla ni de China.

Sin embargo, estas disposiciones se fueron relajando cada vez más con el transcurrir de los años; primero se concedió libertad de comercio de la pimienta de Tabasco, se buscó incentivar el cultivo por real orden del 16 de abril de 1777 y años después, en 1790 el gobernador de Lima, Francisco Gil, quedó enterado de la concesión de libertad de derechos en el comercio de pimienta hacia Perú;[313] también en 1790, se permitió que las embarcaciones que arribaran a Acapulco para realizar una escala y que trajesen géneros de Perú susceptibles de ser comercializados, solo tuviesen que dar aviso a los ministros para que se les cobrara el derecho correspondiente;[314] cuatro años después, por real orden de 18 de noviembre de 1794 se permitió abrir el comercio de Nueva España con Perú a mercaderías y frutos de Europa, y en abril de 1795 el Virrey Branciforte ofrecía dar cumplimiento a la real orden.[315]

El 8 de mayo de 1795, el consulado de la ciudad de México registró la real orden de 1794, que dice:

---

[313] *Bando*, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, caja 4217, exp. 039.
[314] *Correspondencia*, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Reales cédulas originales*, vol. 146, exp. 252.
[315] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Correspondencia de Virreyes*, vol. 180, f. 174.

Crismón
Excelentísimo señor
Para dar extensión al comercio de este reino con el Perú por los puertos del sur propuso el conde de Revillagigedo antecesor de vuestra excelencia que sin embargo del artículo 5 de la cédula de 17 de enero de 1774 se permitiese la extracción e introducción en ellos de cualquiera frutos, mercaderías, y efectos de Europa con libertad de derechos respecto a que los han pagado ya en los puertos de primera entrada, y a los gastos y riesgos para un reembarco el rey atendiendo a las razones en que se funda esta proposición se ha dignado condescender a ella por ahora. Lo que de su real orden participo a vuestra excelencia para su cumplimiento.
Dios guíe a vuestra excelencia muchos años.
San Lorenzo 18 de noviembre de 1794.
Gardoqui.[316]

En 1796, se profundizaron las medidas que permitieron el libre comercio a través de una real orden que señalaba

Crismón
Excelentísimo señor
Para dar extensión al comercio recíproco de Nueva España con las Islas de la América ceptentrional y por el cur con Guatemala, Santa Fe, y el Perú ha resuelto su majestad teniendo en consideración lo que merece este asunto expuso el virrey conde de Revillagigedo, que los derechos de este comercio, así de frutos y producciones, como de manufacturas del país, ya sean de almojarifazgo, alcabala u otro, sin excepción de alguno cualesquiera que sea el nombre o título para exigirlo se rebajen a la cuarta parte de lo que actualmente importan.
[…] ranjuez 10 de abril de 1796. [317]

El rey, basado en las solicitudes y consejos de su visitador de Perú José Antonio Areche, ordenó el 2 de mayo de 1796 la habilitación del puerto de San Blas para el comercio[318] y tres meses después su majestad amplió la cédula de 1774 al mismo puerto:

Crismón

[316] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda*, vol. 465, exp. 19.
[317] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 163, exp. 245.
[318] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 164, exp. 2.

> Excelentísimo señor
> Para dar extensión a la navegación y comercio recíproco de los puertos del sur del Perú, Santa Fe, Guatemala y Nueva España, se ha servido el rey ampliar la cédula de 17 de enero de 1774 habilitando por ahora el de San Blas para este comercio, en que se han de comprehender los frutos prohibidos por el artículo tercero de dicha cédula; cuya prohibición ha alzado su majestad con la misma calidad de por ahora, y solo para San Blas en beneficio de las provincias internas y de la California que por su gran distancia de Veracruz, único y preciso puerto del Norte para el comercio con la metrópoli no pueden proveerse de ellos. Participo a vuestra excelencia de orden de su majestad para su cumplimiento en la parte que le corresponda. Dios guíe a vuestra excelencia muchos años.
> Aranjuez 2 de mayo de 1796
> Gardoqui.[319]

La orden fue publicada por bando del virrey marqués de Branciforte el 12 de septiembre de 1796.[320]

El 21 de abril de 1800 se publicó un bando que hacía constar que su majestad había "[…] comprehendido el puerto de Guayaquil en la decisión de la real orden de 18 de noviembre de 1794, por lo cual es libre el comercio de efectos de Europa entre Nueva España y el Perú y que en la libertad de derechos se incluye el de alcabala de primera venta".[321]

En 1802, a raíz de un caso excepcional con el paquebote Marte que llegó en mal estado al puerto de Acapulco, el rey decidió que las medidas que se tomaron en aquel caso se aplicaran al resto de la siguiente forma:

> Ha resuelto su majestad conformándose con el dictamen del consejo que esta expedición sea libre de todos derechos, como [la] comprehendida en la real orden de 20 de febrero de 1796, y que conforme al reglamento del comercio libre puedan los buques del Mar del Sur variar de destino al puerto habilitado que más les acomode, y expender en él el todo o parte de su carga ya sea de efectos o frutos

---

[319] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 164, exp. 3.
[320] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Bandos*, vol. 18, exp. 85.
[321] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda*, vol. 130, exp. 9.

del país permitidos o de los de Europa libres de todo derecho incluso el de alcabala y avería.[322]

En 1804 el rey estableció que "[…] la rebaja de derechos concedida en el bando de 10 de abril de 1796 al comercio recíproco de los puertos del sur de ese virreinato, Guatemala, Santa Fe y Perú debe extenderse a la alcabala de las primeras ventas que se hacen en las aduanas interiores, cuando los efectos no se han podido despachar en los puertos donde se introdujeron".[323]

Además, la Real Compañía de Filipinas continuaba en funciones, por lo que el 10 de marzo de 1818, a causa de malas ventas en aquellas islas sobre artículos de fabricación Europea, se le concedió el permiso para "[…] poder exportar de Manila a ese Reino o al del Perú todas las mercaderías europeas que los factores de dicha compañía remitan ahora y en lo sucesivo de las que existan en sus almacenes haciéndose mención expresa de esta facultad en los registros de los buques conductores de los efectos a fin de que no se ponga reparo en su admisión sino que se reciban como cualesquiera otros artículos del tráfico de la Compañía".[324] Estas condiciones estuvieron vigentes hasta la consumación de la Independencia de Nueva España.

3.3 Marco comercial para la exportación de objetos artísticos

Como se ha venido mencionando, las relaciones de cualquier tipo entre dos o más culturas a través de sus portadores son, irremediablemente, relaciones culturales y ellas suponen consecuencias de diversos tipos; el comercio, por ejemplo, es una de las vías más evidentes que posee elementos tangibles que ponen en contacto

[322] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 183, exp. 1.
[323] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 191, exp. 43.
[324] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 218, exp. 145.

a las culturas. En el caso de la Nueva España y el virreinato de Perú, habrá que continuar con la idea de que poseen, en general, culturas diferentes; esto se debe a las interculturaciones específicas que se gestaron con las culturas que habitaban los territorios antes de la conquista hispana. Incluso, aunque hayan sido sociedades que alcanzaron un nivel relativo de homogeneidad al haber sido transculturizadas por la misma cultura (la cual permitió que se estableciesen el castellano como idioma oficial *unificador* y el catolicismo como la única religión permitida). Por esto, como ocurre con múltiples culturas, las relaciones comerciales existentes entre los territorios de los virreinatos fueron la vía principal por la cual ocurrieron las interculturaciones. Aunque existen múltiples ejemplos, podemos mencionar dos: el primero, durante la época virreinal, cuando la devoción a santa Rosa de Lima llegó a Nueva España desde Perú; el segundo, en la música, durante el siglo XIX cuando la *chilena,*[325] un género musical de la costa chica, llegó a México en forma de cueca chilena gracias al comercio marítimo existente entre ambos territorios.

Sin embargo, como se revisó en las páginas anteriores, las relaciones comerciales han existido desde los primeros años de la conquista de Nueva España y Perú, por lo tanto, las relaciones interculturales se iban gestando a través de los individuos —portadores de cultura— que iban de Nueva España a Perú y a través de los productos que eran materializaciones de su cultura.

Los frutos, géneros y las llamadas mercancías de la tierra fueron los que difundieron rasgos culturales hacia el virreinato de Perú. Las listas de mercancías dejan constancia de los productos exportados al virreinato del sur que aún hoy siguen siendo características de zonas específicas como las guitarras de

[325] Véase Alex Stewart, "La chilena mexicana es peruana: Multiculturalism, Regionalism, and Transnational Musical Currents in the Hispanic Pacific", en *Latin American Music Review*, vol. 34, núm. 1, primavera-verano, University of Texas Press, Texas, 2013.

Michoacán, los baúles de Olinalá y el chocolate de Oaxaca. El comercio intervirreinal originado por la necesidad de mercancías en el virreinato del sur se convirtió en la vía principal para las relaciones interculturales de los virreinatos.

Como parte de estas mercancías que fluían hacia el virreinato de Perú se encontraban diferentes tipos de pinturas novohispanas. Según la constancia documental y pictórica que localicé en Perú y México (sobre ella abundaré en el siguiente capítulo) se puede apreciar que estas llegaron al virreinato del sur en dos momentos principales: de la segunda mitad del siglo XVI a inicios del XVII y durante la segunda mitad del siglo XVIII. Es importante señalar que los flujos comerciales nos dan una primera temporalidad que enmarca el envío de pintura novohispana durante el lapso de 1536-1634 y sobre todo en la época de auge entre 1550-1590, la cual empata con los documentos encontrados. Resulta interesante que durante la prohibición no haya quedado registrada información sobre pinturas en las listas de decomisos de mercancías, lo cual nos habla de un comercio centrado en productos específicos de otro orden. Finalmente, desde 1774 fue arribando al virreinato de Perú obra pictórica de calidad; entre la cual destacan la recurrencia temática de la devoción más fuerte de Nueva España, la Virgen de Guadalupe; la existencia de algunos ejempares con firmas renombradas; y devociones populares. Lo anterior coincide con la gradual y constante liberación del comercio intervirreinal permitida por la Corona. Sobre la pintura novohispana enviada al virreinato del sur se profundizará en el siguiente capítulo.

Capítulo IV

Pintura novohispana en el virreinato de Perú

En este capítulo se muestra la información localizada en fuentes escritas y pictóricas sobre la presencia de la pintura novohispana en el virreinato de Perú: en la primera parte, se abordan brevemente otras vías de arribo de pintura novohispana al virreinato de Perú (además del comercio) y las temporalidades identificadas sobre el arribo de pintura; en la segunda parte, se presenta un catálogo con la obra pictórica ubicada en diferentes recintos de Perú; como se verá posteriormente, los ejemplares datan de los siglos XVII, XVIII y XIX; finalmente, se expodrán los procesos de interculturación identificados a partir del análisis de las pinturas.

4.1 Otras vías de arribo de pintura novohispana al virreinato de Perú

Durante la época virreinal Nueva España exportó pintura al virreinato de Perú, en dos momentos bien diferenciados y a través de tres formas principales, el traslado de cortes, la migración temporal o definitiva y el comercio de imágenes.

Traslado de cortes

Son pocas las fuentes que existen del traslado de los virreyes y sus cortes o de otro tipo de funcionarios al virreinato del sur que mencionen el proceso del viaje y los equipajes y, hasta el momento, aún no se ha encontrado algún documento donde se mencione alguna obra devocional que hayan llevado consigo. Sin embargo, la lógica y los usos y costumbres de la época dictan que dentro del equipaje de los funcionarios debieron llevar alguna imagen de la Virgen, Cristo o santo para su devoción personal; pensemos que entre 1551 y 1705 un total de nueve virreyes de la Nueva España pasaron a ocupar el cargo de virrey de Perú como recompensa a sus méritos con la Corona. Gracias a las Leyes de Indias podemos conocer los elevados sueldos de los virreyes[326] y los favores en torno al pago que obtenían en lo concerniente a sus travesías para ocupar sus cargos:

> Es nuestra voluntad que los virreyes del Perú gocen de salario treinta mil ducados, que valen once cuentos doscientos y cincuenta mil maravedíes; y los de Nueva España veinte mil ducados, que valen siete cuentos y quinientos mil maravedíes, los cuales comiencen a correr desde el día que tomaren la posesión hasta el que

[326] En 1535 un ducado español pesaba 3.4 gramos de oro en una ley 22 quilates, equivalía a 375 maravedís. "En 1572 una arroba de aceite costaba 12 reales, y una de vino 5 reales; una gallina 2 reales, y un colchón de lana unos 28 reales. Mientras que en 1600 un albañil tenía un jornal diario de 5 reales, y un peón de 2 reales. Según aparece en una carta del P. Fr. Antonio Villacastín dirigida al Prior de El Escorial, fechada el 1 de diciembre de 1600". Citado en: José Ángel Ortega Dato, "Los dineros en El Quijote", en *Suma*, núm. 52, junio, Badalona, Cataluña, 2006, p. 36.

> entrare a servir el sucesor, de forma que no se paguen dos salarios a un tiempo a dos virreyes; y asimismo se les hagan buenos seis meses por el viaje de estos Reinos a los del Perú o Nueva España, y otros seis meses por la vuelta del viaje, y que en ningún tiempo se pueda alterar, ni interpretar esta resolución y los Oficiales Reales den y paguen los salarios por los tercios del año, y lo señalado e ida y vuelta de cualesquier maravedíes y hacienda nuestra.[327]

Además, su traslado era asumido por la Casa de la Contratación de Indias y se les entregaba una *ayuda* para los gastos del viaje que se les daba en Sevilla. Así fue recogido en la *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias*:

> A los virreyes de Nueva España se les dio por este concepto 4,000 ducados al principio y más tarde 6,000. A los del Perú 6,000 al principio y luego 8,000. Todavía más, se les adelantaba parte del sueldo antes de embarcarse: a los de Nueva España 6,000 y a los del Perú 8,000, que luego se les aumentaron hasta alcanzar 12,000. Más tarde se ordenó que fuera el importe de seis meses de sus sueldos, tanto de venida de España, como del regreso […] Si el virrey moría en el mando, no tenía que devolver este anticipo. Para sufragar los gastos de sus casas, se les consideró no afectos al almojarifazgo en efectos hasta con un importe de 16,000 ducados a los de Nueva España y 20,000 a los del Perú. Anualmente y durante el tiempo del mando podían embarcar efectos con valor hasta por 4,000 ducados, los de Nueva España; y 8,000 los del Perú, libres del referido almojarifazgo.[328]

Respecto a su menaje y compañía y debido a que les "[…] estaba prohibida la exportación de joyas y vajillas de plata, se les facultó para sacar de España todas esas alhajas. Normalmente llevaban en su compañía numeroso servicio, pues 70 criados y 20 esclavos negros era regular que se embarcaran como familia del Virrey".[329]

---

[327] Antonio de León Pinelo y Juan de Solórzano Pereira, *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias*, libro III, título III, ley 72, Impr. Ivlian de Paredes, Madrid, 1681.
[328] Jorge Ignacio Rubio Mañé, *El virreinato: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, vol. 1, FCE-IIH-UNAM, México, 1983, p. 212. El almojarifazgo fue un impuesto aduanero que se pagaba por el traslado de mercancías que ingresaban o salían de los territorios del imperio español o que transitaban entre los diversos puertos, equivalente al arancel contemporáneo.
[329] *Ídem.*

Por ejemplo, al Virrey Juan de Mendoza y Luna el monarca le había autorizado a llevar setenta criados.[330] Pero en realidad se llevó 83 como consta en el *Testimonio de la visita a la nao, durante el viaje, a Juan Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, virrey de Nueva España;*[331] La cantidad de personas que viajaban en el séquito era muy alta y es seguro que en su menaje llevaban imágenes religiosas de diversos tipos, por ejemplo, la noticia que recogió Cayetano Cabrera Quintero sobre el lienzo de la Virgen de Guadalupe llevado al virreinato del sur por el virrey Luis Enríquez de Guzmán:

> […] conde Alva de Liste, y uno de los virreyes, y príncipes señaladamente devoto del Santuario de Guadalupe, y su admirable imagen, quien no contento con lo que fomentó sus cultos en esta septentrional América, los promovió consigo a la meridional, y pasando a hacer también las veces de su majestad al Perú, lo primero que fletó de México, como la mayor presea de aprecio, fue la copia de Ntra. Sra. De Guadalupe; la que embarcó en Acapulco: con toda solemnidad de cristianas salemas, y salvas, encomendándola desde entonces no solo el buen suceso de su viaje, sino los aciertos que deseaba en su Gobierno: lo que continuó fiando a su patrocinio sus más arduas expediciones principalmente la que maduró su prudencia al de 1658, en que haciendo una armada contra los enemigos que infestaban aquellas costas, arbolado, llevó consigo al Callao la santa imagen, o pendón que imprimió a España el cielo con ella; donde habiéndola solemnizado, cantádole misa y sermón, que predicó, y imprimió entre los suyos el r. fr. Andrés Herrera del orden de predicadores, en su convento de aquel puerto; la embarcó en la Capitana Real, y con toda celebridad por mar, y tierra la colocó en un altar magnífico, que se le había erigido en la popa, donde le encomendó el gobernalle, y prosperidad de la armada.[332]

---

[330] Ver la r*eal cédula al presidente de la Casa de la Contratación de Sevilla*, AHN-*España, Códices 1275B*, ff. 8r-9r, 19 de abril de 1603.

[331]AGI, *Casa de la Contratación, Pasajeros a Indias, Informaciones y licencias de Pasajeros a Indias*, Juan Mendoza y Luna, legajo 5273, exp. 3, 22 de julio de 1603, citado en Pilar Latasa, "Poder y favor en la corte virreinal del Perú: los criados del marqués de Montesclaros (1607-1615)", en *Histórica*, vol. XXXVI, Lima, 2012, p. 58.

[332] Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de Mexico: celestial proteccion de esta nobilissima ciudad, de la Nueva-España, y de casi todo el Nueva Mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente apparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el passado de 1737, en la angustia que ocasionò…*, Impr. Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, Nueva España, 1746, p. 366.

Es probable que gracias a los inventarios realizados a raíz de los juicios de residencia y a los registros realizados al embarcarse haya quedado noticia de algunas de aquellas pinturas que acompañaron a los virreyes y a sus cortes entre reino y reino. Hace falta buscar detenidamente en la documentación que se resguarda en el Archivo General de Indias.

Virreyes de la Nueva España que pasaron al virreinato de Perú.

	Nombre	Periodo de gobierno en Perú
1.	Antonio de Mendoza. 1° Virrey de Nueva España, 2° Virrey en Perú.	14 de septiembre de 1551 a 21 de septiembre de 1552.
2.	Martín Enríquez de Almansa. 4° Virrey de Nueva España, 6° Virrey en Perú.	15 de mayo de 1581 a 9 de marzo de 1583.
3.	Luis de Velasco y Castilla. 8° Virrey de Nueva España, 9° Virrey en Perú.	24 de junio de 1596 a 8 de diciembre de 1604.
4.	Gaspar de Zúñiga Acevedo y Velasco. 9° Virrey de Nueva España, 10° Virrey en Perú.	8 de diciembre de 1604 a 10 de febrero de 1606.
5.	Juan de Mendoza y Luna. 10° Virrey de Nueva España, 11° Virrey en Perú.	21 de diciembre de 1607 a 18 de diciembre de 1615.
6.	Diego Fernández de Córdoba. 13° Virrey de Nueva España, 13° Virrey en Perú.	25 de julio de 1622 a 14 de enero de 1629.
7.	García Sarmiento de Sotomayor. 19° Virrey de Nueva España, 16° Virrey de Perú.	20 de septiembre de 1648 a 24 de febrero de 1655.
8.	Luis Enríquez de Guzmán. 21° Virrey de Nueva España, 17° Virrey de Perú.	24 de febrero de 1655 a 31 de julio de 1661.
9.	Melchor Portocarrero Lasso de la Vega. 29° Virrey de Nueva España, 23° Virrey en Perú.	15 de agosto de 1689 a 22 de septiembre de 1705.

Tabla

Elaboración propia con datos de Carlos Contreras y Marina Zuloaga, *Historia mínima de Perú*, El Colegio de Mexico, México, 2014 y Jorge Ignacio Rubio Mañé, *El virreinato: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes,* vol. 1, FCE-IIH-UNAM, México, 1983.

Migración temporal y definitiva

Otra vía por la cual se llevó obra novohispana al virreinato de Perú fue la migración; la había definitiva, de aquellas personas que primero llegaban a Nueva España y de allí seguían su viaje con dirección al sur y de lo cual hay muchos casos registrados sobre todo en el siglo XVI, o bien por migración temporal, donde algunas personas por situaciones específicas viajaban a la Nueva España para luego regresar al sur. Este fue el caso de los frailes bethlemitas, quienes entre 1763 y 1768 tuvieron que viajar a la ciudad de México para celebrar su capítulo general y al cabo de uno años regresaron a Perú con la serie de prefectos bethlemitas pintada por José de Páez en 1768.

4.2 Temporalidades encontradas en documentos comerciales y obra pictórica física

Los ejemplares de pintura novohispana en Perú que se encontraron permitieron establecer dos temporalidades bien definidas sobre el arribo de obra al virreinato del sur, y un caso excepcional. El primero durante el periodo 1536-1634, a causa del proceso histórico de conquista que retrasó el desarrollo de los gremios y centros pictóricos en el virreinato de Perú; el segundo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando aunque ya existían más de dos centros pictóricos bien afianzados en el virreinato del sur, la fama y fortuna crítica de los pintores novohispanos generaron demanda entre el gusto de la población y la advocación guadalupana del Tepeyac comenzó a estar presente fuera del territorio novohispano.

4.2.1 Pintura novohispana del periodo 1536-1634 en el virreinato de Perú

Como se revisó en el capítulo anterior, durante el periodo 1536-1634 parte de las necesidades religiosas de los peruanos eran satisfechas con grandes cargamentos de artículos de devoción y de ornato de origen novohispano, debido a que, en el virreinato septentrional la producción de estos enseres y la creación de gremios se originó antes que en Perú. Durante la investigación fue imposible localizar pinturas novohispanas que datasen de esa época; en gran medida porque, una gran cantidad de sismos azotaron la ciudad de Lima a lo largo del siglo XVII, de los cuales siete fueron severos y uno casi arrasó la ciudad, estos se sucedieron: el 25 de octubre de 1606; 27 de noviembre de 1630; 19 de dicembre de 1630; 13 de noviembre de 1655; 17 de junio de 1678; 1 de abril de 1687; el mayor, el 20 de octubre de 1687; finalmente, el del 20 de noviembre de 1690.[333] Estos desastres mantuvieron a la ciudad en constante reconstrucción y en el campo artístico muy pocas piezas del siglo XVI sobrevivieron, por eso solo queda el registro documental.

En los documentos consultados[334] se encontraron asentadas 549 imágenes durante el periodo que va de 1572 a 1581; sin embargo, hay que señalar que estas fuentes son solo una muestra del envío de pintura novohispana a Perú y es un trabajo que recién comienza, habrá que esperar por nuevos datos que sean fruto de nuevas investigaciones sobre el tema. A continuación presento los detalles:

1. El primer documento aparece nombrado en el ensayo ya mencionado de Luis Eduardo Wuffarden; pude localizarlo, aunque con otra clasificación, en el Archivo General de Perú. Es una carta de pago entre los mercaderes Juan de

---

[333] *Cfr.*, María Antonia Durán Montero, *Lima en el siglo XVII. Arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1994, pp. 36-47.
[334] En el anexo documental se presentan fotografías de las fuentes originales.

Alvarado y Hernán Mexía a Luis de Anaya por concepto de mercancías entre las cuales se encuentras las pinturas novohispanas.

Dice: *Ytem* Quince imágenes de México pintadas. [335]

Como dato adicional se tiene información de Hernán Mexía como "[…] mercader estante en Lima, heredero de Francisco Díaz del Moral […] "[336] de 1557.

2. El segundo documento es una licencia de viaje que otorgó el virrey Martín Enríquez a Juan Báez para ir a Perú con su familia, llevando seis mil pesos de mercaderías de diferente tipo.

Dice: *Ytem* Cien retablos pequeños de devoción a cuarenta tomines cada uno.[337]

Un tomín es un real de plata, equivale a 34 maravedís; esto significa que cada pintura costaba 1360 maravedís, lo que equivale a 5 pesos de plata americana; esto significa que eran bienes costosos para el grueso de la población.

3. Cuatro años después el mismo virrey, Martín Enríquez le concedió licencia a Juan de Valdirivalle para ir a Perú, llevando mercancías por valor de tres mil treinta y tres pesos de oro común.

Dice:

Ytem dieciocho docenas de imágenes del tamaño *ilegible* […] 6 pesos

Ytem dos docenas de imágenes de tamaño de capilla. 10 pesos

Ytem doce docenas de imágenes de tamaño para rosario. 4 pesos[338]

---

[335] *Carta de pago (entre mercaderes) de Juan de Alvarado y Hernán Mexía*, AGN-Perú, *Archivo Colonial, Protocolos Notariales*, prot. 84, siglo XVI, ff. 1331-1332, 9 de octubre de 1572.

[336] *Finiquito,* AGN-Perú, Archivo Colonial, *Protocolos Notariales*, prot. 58, f. 168v, Lima, 6 de febrero de 1557.

[337] *Licencia de viaje que otorgó el virrey don Martín Enríquez a Juan Báez*, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. I, exp. 338, f. 78, 24 de noviembre de 1575.

[338] *Licencia de viaje que otorgó el virrey don Martín Enríquez a Juan de Valdirivalle*, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. II, exp. 275, f. 57v, 30 de octubre de 1579.

4. El último documento que localicé de este siglo fue una memoria que realizó Lorenzo Suárez de Mendoza de las mercaderías de Domingo Ortiz,

> […] vecino de la Ciudad de Lima en los reinos del Perú donde tiene su casa y salió de ella con licencia del virrey que a la sazón governaba para la provincia de Nicaragua a […] su sabienda y por no haber hallado en que le convino pasar a esta ciudad donde acomprado las mercaderías y cosas contenidas en la memoria de esta otra parte con las que pretende volver a su casa y me pidió que atento a los usos de yo a la tinta.[339]

Dice: *Ytem* Y cincuenta imágenes de los mismos [se refiere a imágenes sobre metal, posiblemente sobre cobre o latón].[340]

Los datos obtenidos de los registros documentales de las obras coinciden perfectamente con lo revisado en el capítulo anterior sobre el primer auge mercantil de las exportaciones novohispanas hacia el virreinato de Perú. De esto se infiere que la vía principal por la cual arribó pintura novohispana a Perú en el siglo XVI fue el comercio. ¿Habrá ocurrido igual en los siglos XVII y XVIII?

4.2.2 Pintura novohispana del siglo XVII en el virreinato de Perú

Únicamente pude localizar un documento del siglo XVII entre las fuentes escritas, el cual, de manera sorpresiva, corresponde al periodo de prohibición efectiva del comercio intervirreinal revisado anteriormente. Este documento es un registro de la Media Anata[341] del año 1672 que incluye un inventario de

---

[339] *Memoria que realizó don Lorenzo Suárez de Mendoza de las mercaderías de Domingo Ortiz,* AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. II, exp. 1364, f. 286v., 3 de enero de 1581.

[340] *Ídem.*

[341] La Media Anata era el impuesto que se pagaba por el ingreso de cualquier beneficio eclesiástico, pensión o empleo y correspondía a la mitad de su valor durante el primer año instituido por real cédula del 22 de mayo de 1631.

géneros y mercaderías con destino a Perú. Además, en el catálogo se tiene el registro de dos pinturas de este siglo, una Virgen de Guadalupe que podría ser del pincel de Juan Correa o de alguno de los hermanos Arellano y una tabla de la serie de la vida de san Ignacio de Loyola, sin embargo, aunque ambas estén fechadas en el siglo XVII, nada garantiza que su arribo al virrienato del sur de América haya sido en este mismo siglo. Se aprecia que este envío de pinturas no era de excelente calidad, no sólo porque menciona la palabra *entrefinas* sino porque el precio va de 1.5 a 2.5 pesos cada pieza. No así el caso de los cajones de biombos, donde aunque lamentablemente no especifíca cuantos biombos traía cada cajón, tomando en cuenta la información que Alberto Baena señala en su artículo *El comercio de biombos en el Pacífico (1582-1785)*,[342] es posible que fuesen dos, lo que haría que cada biombo costase la fuerte suma de 20 pesos.

Dice:

Cajones de pinturas entrefinas medianas de México a treinta pesos la docena [2.5 pesos cada ejemplar].

Cajones de biombos de México a cuarenta [pesos] cada cajón.

Cajones de pintura ordinaria de países de México a dieciocho pesos la docena [1.5 pesos cada ejemplar].[343]

En ambas temporalidades las imágenes encontradas fueron de diferentes tamaños; en las descripciones las nombran indistintamente como retablos, imágenes de devoción, imágenes para rosario o simplemente imágenes

---

[342] Alberto Baena Zapatero, "El comercio de biombos en el Pacífico (1582-1785)", en María Isabel Montoya Ramírez y Miguel Ángel Sorroche Cuerva (edits.), *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*, Editorial Universitaria, Granada, 2014, pp. 155-170, disponible en: http://hdl.handle.net/10481/35 105, consultado: 19 de septiembre de 2017.

[343] *Registro de la Media Anata*, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Media Anata*, vol. 25, exp. único, f. 55, 11 de mayo de 1672.

mexicanas, de calidad ordinaria, fina o entrefina; no aparecen registradas con firmas o temáticas; pero sí su valor, que va de los 1.5 pesos a los 20 pesos.

Tomando en cuenta el proceso histórico del virreinato del sur es presumible que gran parte de estas obras fuesen para satisfacer el mercado de Lima, que era la sede de la corte y tenía una sociedad entre la que circulaban grandes cantidades de plata amonedada. "La Casa de Moneda de Lima fue creada el 21 de agosto de 1565, por real cédula de Felipe II, emitida, en la ciudad española de Segovia, ordenando la amonedación en plata. Los trabajos se iniciaron en 1568, utilizándose por entonces un local en las "Cajas Reales", ubicado en una esquina de lo que hoy en día es Palacio de Gobierno, frente a Desamparados".[344]

4.2.3 Pintura novohispana del siglo XVIII en el virreinato de Perú

Al estudiar pintura novohispana dieciochesca en el virreinato de Perú conté con la fortuna de encontrar una importante cantidad de piezas pictóricas; sin embargo a diferencia de lo sucedido con los siglos XVI y XVII, no localicé un solo documento que mostrara flujos de exportación de pinturas como los del primer momento, o como ese inventario atípico del siglo XVII, ni siquiera en los inventarios de géneros y mercaderías que revisé correspondientes al siglo XVIII. En cambio, durante la búsqueda de obra en los principales recintos religiosos, museísticos y de colecciones privadas de Lima, Cusco y Cajamarca fue posible obtener los siguientes datos:

52 obras de importancia para la investigación, de ellas;

49 piezas novohispanas localizadas.

---

[344] s/a, "Historia de la Casa de Moneda", en *Banco Central de Reserva de Perú*, disponible en: http://www.bcrp. gob. pe/billetes-y-monedas/casa-nacional-de-moneda/historia.html, consultado: 25 de julio de 2016.

42 piezas fotografiadas.

48 con técnica de óleo sobre tela.

3 con incrustaciones de concha nácar sobre tabla.

1 con técnica de óleo sobre lámina de cobre.

En total se logró identificar la autoría de 26 piezas: del siglo XVII una es de Juan González; del siglo XVIII son doce lienzos de Miguel Cabrera, uno del círculo de Miguel Cabrera, nueve óleos de José de Páez y piezas unitarias de Juan Rodríguez Juárez, Francisco Antonio Vallejo, Rafael Joaquín Gutiérrez y José de Alcíbar. Es posible que una de las pinturas del siglo XVII sea de la autoría de Juan Correa o de alguno de los hermanos Arellano El resto son de autor desconocido de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX. Además, cuatro piezas obedecen a otras circunstancias: dos son de evidente influencia novohispana; y dos casos especiales que arribaron a Perú en el siglo XX.

Con las 52 piezas estructuré un catálogo donde se revisa cada lienzo individualmente; se presentan distribuidas por ciudad y por tipo de recinto. Esta clasificación permite identificar varios elementos de una manera inmediata: en qué ciudad se encuentra la mayor cantidad de obras; la naturaleza de estos espacios, es decir, si son colecciones privadas o de carácter religioso; la cantidad de ejemplares que se encuentran en cada sitio; y, en su caso, la importancia jerárquica religiosa del recinto en el que se hallen las obras de arte.

4.3 Lista de obra

4.3.1 Pinturas novohispanas en recintos religiosos.

Lima

Basílica catedral de Lima

Imagen 20.
Virgen de Guadalupe
Nueva España
Ca. 1770-1790
Basílica catedral de Lima
Imagen tomada de *La basílica catedral de Lima*.

Descripción

La imagen de la Virgen de Guadalupe fue la representación novohispana más recurrente que encontré durante mi búsqueda en Lima y Cusco. La historia de su difusión y gradual arraigo en el virreinato del sur se ha convertido en uno de los

ejes centrales de esta investigación. Su arribo al virreinato de Perú data del siglo XVII; como lo mencioné líneas atrás, según Cayetano Cabrera Quintero, el propio virrey Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alba de Liste fue una de las importantes personalidades que difundieron su culto en el sur, ya fuese embarcándola con toda pompa en su viaje inicial hacia el virreinato austral; o bien, acudiendo a su imagen para la defensa del puerto en el año de 1658 cuando

> […] arbolado, llevó consigo al Callao la santa imagen, o pendón que imprimió a España el cielo con ella; donde habiéndola solemnizado, cantádole misa y sermón, que predicó, e imprimió entre los suyos el r [everendo] fr [ay] Andrés Herrera del orden de predicadores, en su convento de aquel puerto; la embarcó en la Capitana Real y con toda celebridad por mar, y [en] tierra la colocó en un altar magnífico, que se le había erigido en la popa, donde le encomendó el gobernalle, y prosperidad de la Armada.[345]

Luis Eduardo Wuffarden sostiene que este lienzo del virrey fue la primera imagen de la guadalupana del Tepeyac venerada en Lima.[346] Si bien, en Lima, santa Rosa, el señor de los Milagros y la Virgen de la Leche son las representaciones más populares, poco a poco la devoción a la guadalupana del Tepeyac se fue asentando en el gusto de los peruanos; como señalé en el segundo capítulo, existen variaciones y casos específicos de esta imagen, desde lo que hoy es Ecuador hasta Argentina.

La basílica catedral de Lima fue jerárquicamente el centro religioso más importante del virreinato peruano; la presencia de la Virgen de Guadalupe en este recinto, irremediablemente le confiere a la imagen un rango y un estatus devocional de primera importancia. ¿Acaso al colocarse la imagen guadalupana en la catedral, el resto de iglesias y conventos importaron sus propias pinturas

---

[345] Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México…*, *op. cit.*, p. 366.
[346] *Cfr.*, Luis Eduardo Wuffarden, "Presencia de la pintura…, *op. cit.*, p. 164.

para dedicar sus propios altares a esta advocación? ¿Temporalmente el lienzo de catedral es el primero de las guadalupanas en esta investigación? A estas preguntas solo una revisión técnica de los lienzos podrá darles respuesta; una buena restauración de la pintura nos ayudaría a compararla temporalmente con las otras guadalupanas encontradas, para así contrastar la hipótesis sobre si fue esta la primera Virgen de Guadalupe colocada en un recinto catedralicio de Perú y de allí difundida al resto de las instituciones religiosas.

El lienzo de la basílica catedral de Lima es una representación de la Virgen de Guadalupe consecuente con la tradición virreinal desarrollada en el siglo XVIII; la Virgen se encuentra al centro de la composición; está acompañada por cuatro medallones con las apariciones marianas y una representación del santuario de Guadalupe, estos elementos se hayan enlazados por un listón azul que presenta una secuencia de pequeños ángeles y ramilletes de rosas; las escenas aparicionistas en cada esquina, inspiradas en los grabados del artista sevillano Matías de Arteaga y Alfaro que fueron publicados en la edición de 1685 del libro *Felicidad de México*[347], están enmarcadas por hojas de acanto y roleos en los que se narran las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe acaecidos al indígena de Cuautitlán, Juan Diego.

[347] Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México…*, imprenta de Thomás Lopez de Haro, Sevilla, 1685.

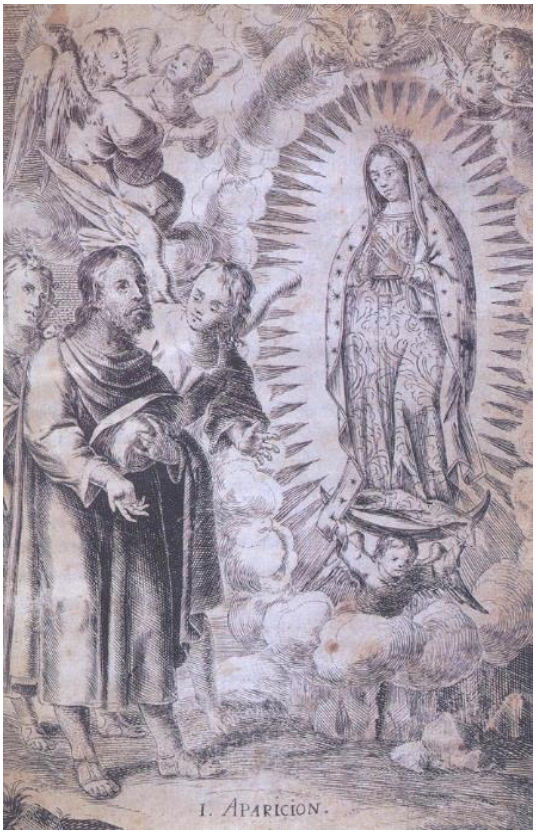


Imagen 21.
Primera aparición
1685
Imagen tomada de *Felicidad de México…*

Imagen 22
Detalle, *Virgen de Guadalupe*
Nueva España
Ca. 1770-1790
Basílica catedral de Lima
Fotografía de Paulina H. Vargas

Imagen 23.
Segunda aparición
1685
Imagen tomada de *Felicidad de México…*

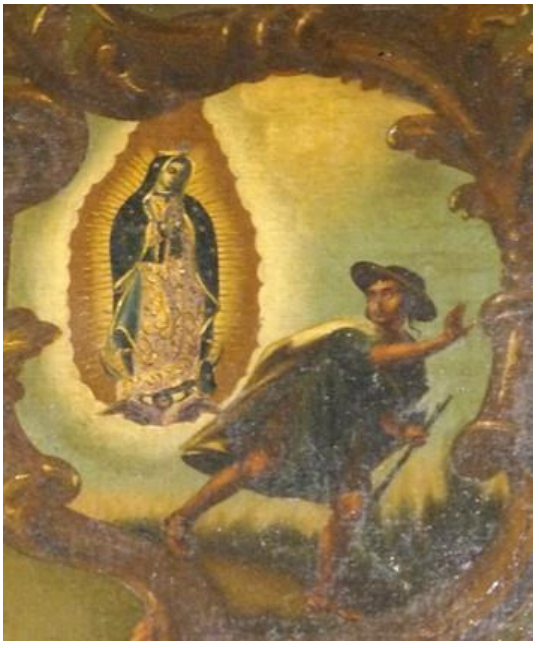


Imagen 24.
Detalle, *Virgen de Guadalupe*
Nueva España
Ca. 1770-1790
Basílica catedral de Lima
Fotografía de Paulina H. Vargas

Imagen 25.
Tercera aparición
1685
Imagen tomada de *Felicidad de México…*

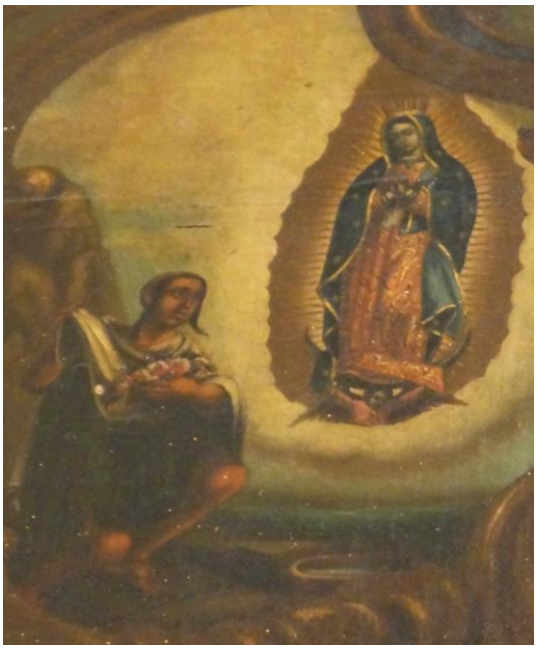


Imagen 26.
Detalle, *Virgen de Guadalupe*
Nueva España
Ca. 1770-1790
Basílica catedral de Lima
Fotografía de Paulina H. Vargas

Imagen 27.
Cuarta aparición
1685
Imagen tomada de *Felicidad de México…*

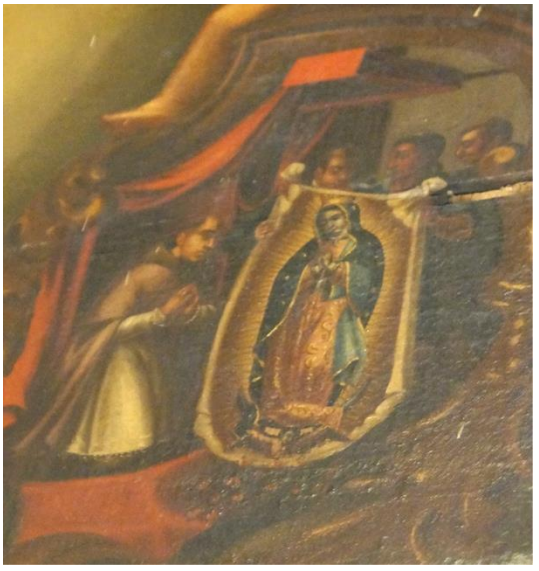


Imagen 28.
Detalle, *Virgen de Guadalupe*,
Nueva España
Ca. 1770-1790
Basílica catedral de Lima
Fotografía de Paulina H. Vargas

En la parte inferior central se encuentra el medallón que representa la vista del santuario de Guadalupe, a todas luces inspirada en el afamado óleo del pintor novohispano de apellido Arellano.

Imagen 29.
Detalle, *Virgen de Guadalupe*
Nueva España
Ca. 1770-1790
Basílica catedral de Lima
Imagen tomada de *La Basílica catedral de Lima*.

Imagen 30.
Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe
1709
Colección particular
Madrid, España
Imagen tomada de *Latinamericanart.com*

Respecto a la iconografía tradicional de esta advocación la principal alteración que sufrió la imagen es el blanqueamiento del tono de piel que se aprecia en rostro y manos, el cual contrasta con la tonalidad morena de la piel de la Virgen que sí se observa en los medallones aparicionistas; en relación a esta alteración, encontramos que en los costados inferiores hay una cartela que informa: "Se refacciono esta imagen por su devota Nicolasa W. Valdez". Es imposible, en este punto de la investigación, precisar cuando ocurrió esta

intervención de la imagen, lo que sí podemos apreciar es que alteró el color de piel iconográfico tradicional hacia uno evidentemente claro. ¿Por qué fue blanqueada? ¿El repinte ocurrió en Nueva España o en Perú? ¿De qué época data? Son interrogantes que aún quedan pendientes por responder. Los siguientes elementos iconográficos se mantienen de manera tradicional: el rostro ligeramente inclinado hacia la izquierda y las manos en actitud orante; el manto azul cubierto de estrellas; la túnica rosa; el listón ceñido a la cintura; el drapeado que cae sobre la media luna que muestra la punta del pie izquierdo de la Virgen; la luna sostenida por un querubín; el torrente de luz cenital que baña a la Virgen; la mandorla abierta;[348] finalmente, se debe señalar que es una Virgen coronada; este atributo fue suprimido del lienzo original por José Salomé Pina por encargo del abad Antonio Plancarte y Labastida en 1895.

Como veremos más adelante en Lima existen guadalupanas del Tepeyac en San Pedro, San Agustín, San Francisco y Santo Domingo, aunque en estas últimas sean impresiones contemporáneas.

He comenzado la sección de imágenes novohispanas en Perú con esta imagen por dos razones, la primera que es la única pintura novohispana que se encuentra en exposición en la basílica catedral de Lima, sede del arzobispado y recinto de primera importancia para el culto en Perú; la segunda, adelantándome un poco a las conclusiones de esta investigación, porque el culto a la Virgen de Guadalupe de México en Perú es la principal interculturación tangible entre los virreinatos.

Sobre el tema, sugiere el investigador Luis Eduardo Wuffarden que "[…] el ingreso oficial de las guadalupanas al culto público en los recintos catedralicios

---

[348] *Cfr.*, Jaime Cuadriello, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 1, Azabache, México, 1994, pp. 276-278.

y en muchos otros templos del Perú parece haberse producido solo después de su solemne proclamación oficial como patrona de México por el papa Benedicto XIV en 1754, a juzgar por el estilo de las pinturas que vemos en las iglesias mayores de Arequipa, Trujillo y Lima".[349] Sin embargo, durante mi búsqueda en las catedrales de las tres ciudades encontré que solo en la de Lima había una pintura del siglo XVIII; en Trujillo recién se estaba creando un altar para ella. Hecho por cierto, de importancia, pues ya había una imagen de la primera aparición en uno de los muros de la columna del arco del altar principal; mientras que, en el ala derecha, un maestro tallador de Ayacucho había sido contratado para realizar el retablo donde sería colocada una escultura de la guadalupana.

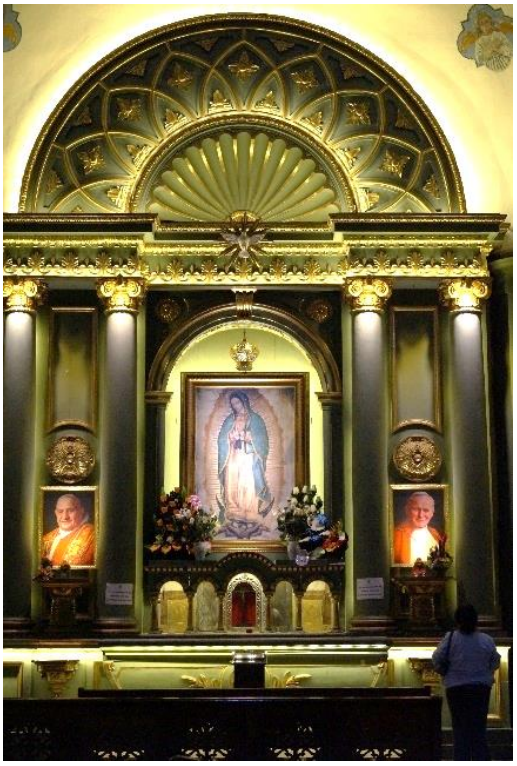


Imagen 31.
Retablo de la Virgen de Guadalupe
Convento de Santo Domingo de Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

[349] Luis Eduardo Wuffarden, "Presencia de la pintura…, *op. cit.*, p. 165.

Imagen 32.
Vista de la construcción del retablo de la Virgen de Guadalupe y su escultura, junto al maestro tallador ayacuchano
Catedral de Trujillo, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

Sobre la difusión de su culto es muy posible que haya comenzado en el siglo XVII, cuando se afianza en Nueva España y puede comenzar a ser difundido. El caso del lienzo del virrey Luis Enríquez de Guzmán es en realidad notable, pues el conde adoptó el culto durante su estancia en el virreinato septentrional y lo llevó de manera oficial al virreinato del sur; es muy posible que haya girado instrucciones para que la imagen se colocase en la capilla del palacio virrienal, en alguna iglesia principal o en la misma catedral, pero no existe registro de esto. Esta información queda como antecedente, pues dicho lienzo de la devoción del virrey Enríquez se encuentra perdido y la mayoría de guadalupanas de las que iremos hablando no corresponden al siglo XVII, excepto una. ¿Llegaron más de estas pinturas a través del tráfico ilegal en el Mar del Sur? ¿Se perdieron junto con sus pares peruanas durante las diversas catástrofes que azotaron la ciudad? Son interrogantes que siguen esperando respuesta. Lo que sí podremos revisar son las otras pinturas de la virgen del Tepeyac, las de los siglos XVIII y tal vez de inicios del XIX que llegaron a Perú cuando sus fieles deseaban tener una imagen.

Santuario de Santa Rosa de Lima

Imagen 33.
Santa Rosa de Lima con el niño
Nueva España
Siglo XVIII
Santuario de Santa Rosa, Lima, Perú
Imagen tomada de *ARCHIPE*.

Descripción

Esta representación de santa Rosa con el Niño realizada por Miguel Cabrera se encontraba expuesta en el interior del santuario de Santa Rosa de Lima de la avenida Tacna; su origen tardó en ser correctamente identificado, "el padre

Vargas Ugarte y Jorge Bernales Ballesteros en sus trabajos sobre el tema de santa Rosa en el arte mencionan este lienzo. El primero de ellos lo califica como obra española de influencia italiana y Jorge Bernales lo atribuye a un seguidor de A. Sacchi".[350] Sin embargo, Ricardo Estabridis fue quien pudo encontrar la firma de Cabrera; en su texto agrega sobre las atribuciones anteriores "[…] que ambos historiadores no pudieron apreciar de cerca el lienzo (antes estaba colocado a considerable altura en el muro de pie de la Iglesia), ya que la firma es perceptible en el ángulo inferior derecho".[351]

La pintura muestra el momento íntimo en que santa Rosa de Lima carga al niño Jesús. El primer elemento que resalta es la composición en claroscuro que realizó el pintor, muy atípica en su obra; la santa se encuentra representada de medio cuerpo portando el hábito dominico, aunque es conocido que en realidad nunca lo vistió; porta la corona de rosas y, en la mano izquierda, la vara de azucenas (símbolo de pureza); su rostro está inclinado hacia su lado izquierdo como mirando al suelo mientras carga al niño Jesús, quien está vestido con una túnica transparente en la que se aprecian los brillos de los pliegues y es arropado con una tela roja al momento en que recarga sus pies en un cojín de tono azul; el niño, con suavidad, le acerca su mano derecha al rostro de Rosa y apenas alcanza a tocar la barbilla de la santa con el pulgar derecho. Destaca la interacción que presenta el niño Jesús, pues su mirada está completamente dirigida al espectador, a la par que el foco de luz, que nace del lado superior derecho, ilumina los rostros de ambos personajes, lo que permite enfatizar la dulzura de los gestos.

Sobre la composición en general, Ricardo Estabridis agrega que "el suave modelado y la dulzura de las actitudes es de raigambre murillesca; la soltura y

---

[350] Ricardo Estabridis Cárdenas, "Santa Rosa de Lima en el pincel de Miguel Cabrera <<El Divino>>", en *Kantú*, núm. 2, octubre, Lima, 1986, p. 21.
[351] *Ídem*.

efectismo del tratamiento de las rosas contrasta con el blando modelado de las manos".[352] Podríamos añadir que es una composición original de Cabrera, inspirada no solo en el afamado lienzo de Bartolomé Esteban Murillo, sino en los grabados de Benoit Thiboust y en la obra de Juan Valdés.

Imagen 34.
La beata Rosa de Santa María
1669
Roma, Archivo General de la Orden de Predicadores
Imagen tomada de *La primera flor de santidad de América Latina: santa Rosa de Lima*.

Imagen 35.
Santa Rosa de Lima con el niño
Ca. 1670
Museo Lázaro Galdiano, Madrid
Imagen tomada de *Museo Lázaro Galdiano*.

352 *Ídem.*

Finalmente, en diciembre de 2015, luego de varias ocasiones en las que fui al santurario de avenida Tacna para buscar esta pintura, una de las monjas dominicas[353] que apoyan el día a día me ayudó a localizar información sobre esta; en el inventario del recinto aparecía asentado que debido a la importancia del óleo había pasado al resguardo del arzobispado; sin embargo, ni en la catedral ni en el museo del arzobispado se encuentra expuesta y, aunque pregunté a los encargados del museo, no me brindaron una respuesta sobre el paradero de la pieza. Es relevante que esta pintura haya sido trasladada a la custodia del arzobispado de Lima. Perú es conocido por la gran cantidad y calidad de su arte virreinal; aún así se privilegió esta pieza para su resguardo, posiblemente, a raíz de la experiencia que dejó el robo de la iglesia de la casa de ejercicios espirituales de avenida Abancay en Lima en el año de 2008.[354]

Miguel Cabrera es un nombre que encontré recurrentemente en Perú, seguramente porque su fortuna crítica alcanzó al virreinato peruano; sin embargo, tampoco hallé registro de la forma en la que esta pintura se integró a los acervos de la orden dominica, materia que queda pendiente para nuevas investigaciones.

---

[353] Agradezco enormemente a la comunidad del santuario de santa Rosa de la avenida Tacna que me ayudaron a buscar el registro de la pintura.

[354] Profundizo la información hemerográfica sobre este robo en el apartado de la serie de la vida de Jesús.

Imagen 36.
Detalle, *Los cinco santos canonizados en 1671: Gaethano Thiene, Francisco de Borja, Filippo Benizi, Luis Beltrán, Rosa de Lima*
Ca., 1671
Roma, Archivo de Estado
Imagen tomada de *La primera flor de santidad de América Latina: santa Rosa de Lima*.

Imagen 37.
Santa Rosa de Lima juega con Jesús
Ca. 1671-1675
Barcelona, col. privada
Imagen tomada de *La primera flor de santidad de América Latina: santa Rosa de Lima*.

Imagen 38.
Virgen de Passau
Nueva España
Siglo XVIII
Santuario de Santa Rosa, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

Descripción

Esta obra es un caso muy interesante, pues ha sido atribuida a diferentes tradiciones pictóricas y solo hasta 2008 Luis Eduardo Wuffarden le concedió origen novohispano. El inicio de la advocación se le debe a Lucas Cranach "El Viejo" quien creó en su taller una gran cantidad de cuadros de la Virgen con el niño; con el tiempo, uno de ellos fue colocado en la iglesia de la Santa Cruz de Dresde, a la que tituló Maria Hilf (María auxiliadora); desde 1650 hasta la fecha,

la obra se localiza en la catedral de Santiago en Innsbruck, Alemania. Luego en Passau se construyó el primer santuario para su culto y desde entonces ha sido considerada protectora de las mujeres embarazadas, de los recién nacidos y contra las pestes; se popularizó de tal manera que en el mismo siglo llegó a la Nueva España, donde se fue enriqueciendo y aumentando el número de personajes en la escena. De la segunda mitad del siglo XVII datan los óleos que se conocen de esta representación.

Imagen 39.
Maria hilf
Ca. 1537
Catedral de San Jacoboco, Innsbruck, Austria
Imagen tomada de *Lucascranach.org*.

El lienzo más rico en ornamentos y de mejor calidad de esta advocación sobre el que se tenga registro es el que se encuentra en el actual Museo Nacional de las Intervenciones de la ciudad de México (antiguo convento de Churubusco) firmado por Diego Pérez . Por su semejanza con la pieza del santuario de santa Rosa de Lima y por la calidad superior de la obra, bien pudo haber sido el modelo

y, por lo tanto, concuerda con la atribución que Luis Eduardo Wuffarden hace de la pintura que nos ocupa; en contraposición a otros autores que la han considerado de manufactura europea.

La escena central es donde apreciamos la iconografía tradicional que no ha variado: la Virgen sentada sobre un trono de madera finamente tallado, con el niño Jesús en brazos; María mira directamente al espectador; está vestida de atuendo rosa y el tradicional manto azul; representada con el cabello rizado y rubio; tiene la cabeza inclinada hacia su lado derecho, de manera que su mejilla roza la del niño Jesús, éste tiene la pierna izquierda sobre la pierna de la Virgen y la derecha sobre la mano izquierda de María, mientras que con su mano derecha acaricia el rostro de su madre en un hermoso acto de ternura mutua. Dicha representación fue inspirada directamente por la iconografía desarrollada por Cranach, que fue popularizada por los grabados de Adrian Van Melar y Jean Boulanger.

Imagen 40.
Virgen de Passau
Siglo XVII
Imagen tomada de *Graphic Art Collection Göttweig Abbey*.

Imagen 41.
Virgen de Passau
Siglo XVII
Imagen tomada de *The British Museum*.

La composición vertical original evolucionó hacia una distribución horizontal simétrica y armónica que se vale de ornamentos característicos del barroco y un manejo artificial de la luz. El primer elemento con el que se enriqueció la composición es un par de querubines que están descendiendo para coronar a la Virgen; a los costados de María se incluyeron dos personajes pequeños, el del lado derecho es un angel de falda verde y túnica rojiza que porta en su mano derecha un ramo de rosas y azucenas, su mano izquierda parece señalar a dos palomas que se encuentran a sus pies; el del lado izquierdo es san Juan niño arrodillado, porta el vestido de piel de camello, con su mano izquierda acaricia un pequeño cordero y con la mano derecha señala hacia la escena central, a sus pies se encuentra la representación de la cruz; sobre la escena, dos querubines más están recogiendo un rico cortinaje rojo que cae de la parte superior de la imagen; a los pies de la Virgen se observa una cartela con una

inscripción que dice *N.S. La Pasabiense/in conceptione tua Virgo/ inmaculata permansisti*.[355] Las diferencias entre uno y otro óleo se aprecian, no en la variación de los ornamentos, pues poseen exactamente los mismos, sino en la maestría del lienzo, que en el caso del localizado en Lima es menor al de Churubusco; también, en la inscripción de la cartela, que en el cuadro de Churubusco dice *N.S. la Pasabiense V. In Conceptione tua, Virgo/ Inmaculata permansisti/ R. Ora pro nobis Patrem/ Cuius Filium peperisti*.[356] Finalmente, a mi regreso a México conversé esta atribución con Rogelio Ruiz Gomar,[357] y está de acuerdo con el origen novohispano de la pieza así como con la posibilidad de que haya sido una copia de la excelente pieza de Diego Pérez.

Imagen 42.
Virgen de Passau
Siglo XVII
Museo Nacional de las Intervenciones, INAH, México
Fotografía de Paulina H. Vargas

[355] En la concepción Virgen / te quedaste inmaculada.
[356] En la concepción Virgen / te quedaste inmaculada/ Ruega por nosotros al Padre, cuyo Hijo tú engendraste.
[357] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar, Ciudad de México, 8 de noviembre de 2016.

Iglesia de San Pedro

Imagen 43.
Virgen de Guadalupe
Nueva España
¿siglo XIX?
Iglesia de San Pedro, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

Descripción

Como se mencionó anteriormente, en Lima existen representaciones guadalupanas del Tepeyac en los principales recintos del clero regular y secular. Esta pieza no tiene un retablo propio, al momento de ser fotografiada se

encontraba al pie del retablo de san Ignacio de Loyola en el lado del evangelio de la iglesia jesuita dedicada a san Pedro.

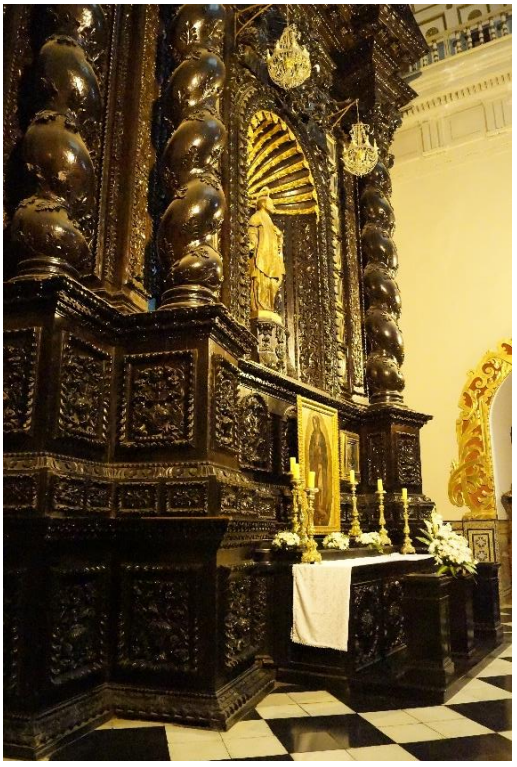


Imagen 44.
Retablo de san Ignacio
Iglesia de San Pedro, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

A diferencia del lienzo con el que se comenzó este catálogo, esta obra no tiene ninguna ornamentación adicional salvo la imagen de María con sus propios elementos iconográficos, sin variaciones evidentes del tipo que se detectó en la pintura de la catedral; se aprecia la sobriedad de la imagen donde únicamente aparece la Virgen colocada al centro con su característica piel morena, con el rostro ligeramente inclinado hacia la izquierda y las manos en actitud orante, porta el manto azul cubierto de estrellas, túnica rosa, el listón ceñido a la cintura y la luna sostenida por un querubín a los pies de María; sin embargo, la figura no aparece muy estilizada y, sí en cambio, ancha; la Virgen aparece rodeada de la mandorla y con corona, lo cual podría ayudar a situar la elaboración de la pintura

antes de 1895; finalmente, el fondo es de color amarillo y su estado de conservación es regular sobre todo en la mitad superior del lienzo.

Los datos de esta obra los obtuve del catálogo de arte colonial que ha realizado de manera interna el Ministerio de Cultura de Perú,[358] allí aparece fechada como una pintura del siglo XIX, pero por las características anteriormente mencionadas bien pudiera ser del siglo XVII. No existe mayor información sobre ella, sólo la realización de análisis físicos ayudará a fecharla adecuadamente.

[358] Consulta *in situ,* Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura de Perú, 6 de noviembre de 2015.

Monasterio del Prado

Imagen 45.
Virgen de Guadalupe
Nueva España
Siglo XVIII
Monasterio del Prado, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

Descripción

Esta representación de la Virgen de Guadalupe proviene del monasterio del Prado de Lima,[359] donde se expone en la sala capitular del recinto. La existencia

[359] "El monasterio fue una fundación de agustinas recoletas ermitañas a cargo de doña Ángela de Zárate y Recalde el 2 de septiembre de 1640. La acompañaron en su iniciativa, su hermana doña Francisca y otras religiosas de velo negro exclaustradas del monasterio de la Encarnación de Lima, el primero en establecerse en América del Sur. Doña Ángela, antes de salir a fundar el

de la pieza se dio a conocer en 2010 por Luis Martín Bogdanovich a raíz de su participación como responsable, junto con Cécile Michaud, de la *Investigación histórica y técnica de bienes muebles pertenecientes al monasterio de nuestra señora del Prado en Barrios Altos*.

Una vez más, como en el caso de lienzo mariano de catedral, se aprecia a la Virgen en su advocación de Guadalupe enmarcada por los cuatro medallones aparicionistas y una representación del santuario del Tepeyac; y por una elaborada ornamentación de flores, listones y ángeles. En esta pintura no se aprecia ninguna alteración en los elementos iconográficos tradicionales: María aparece con un rostro muy dulce, ligeramente inclinado hacia la izquierda; las manos, muy bien logradas, en actitud orante; el manto azul cubierto de estrellas; la túnica rosa y el listón ceñido a la cintura; el drapeado que cae sobre la media luna muestra la punta del pie izquierdo de la Virgen mientras la luna es sostenida por un querubín; la Virgen está bañada con un torrente de luz cenital y, tras de ella, se encuentra una mandorla abierta; finalmente; se debe señalar que también es una Virgen coronada. Las escenas aparicionistas también fueron inspiradas en los grabados del artífice sevillano Matías de Arteaga y Alfaro anteriormente citados y de la misma manera, se encuentran enmarcadas por hojas de acanto y

---

monasterio del Prado en busca de vivir una vida más recogida había sido abadesa de la Encarnación. Las reglas y constituciones de este nueva fundación permitía tan sólo 33 monjas de votos perpetuos, a diferencia del monasterio de la Encarnación en el que para 1637 había más de 700 mujeres entre religiosas de velo negro y blanco, donadas, seglares, sirvientas y esclavas. Las religiosas escogieron para sentar las bases de su nueva casa el lugar que ocupaba desde septiembre de 1602 una capilla cercana a la doctrina de indios de Santiago del Cercado. Esta primitiva iglesia, establecida por don Antonio Poblete de Loayza, fue consagrada a nuestra señora del Prado, pequeña imagen tallada por Poblete de un fragmento de madera de la talla románica de la Virgen del Prado de Ciudad Real, España. Poblete, pasó al Callao con la imagen en 1576". Luis Martin Bogdanovich, "El monasterio de nuestra señora del Prado en Barrios Altos, Lima", en *Lucidez*, Cultura, Lima, 24 de enero de 2015, disponible en: http://www.lucidez.pe/cultura/el-monasterio-de-nuestra-senora-del-prado-en-barrios-altos-lima/, consultado: 7 de septiembre de 2015.

roleos, sin embargo, los elementos están menos elaborados y son más pequeños que los del lienzo de la catedral de Lima; entre los cuatro medallones aparece una profusa labor de decoración a base de cintas en tonos azules, cuidadas rosas en colores blancos, rojos y rosados (en vínculo simbólico con las apariciones) y un par de ángeles regordetes que parecen sostener los medallones superiores; por último, en la parte inferior central del lienzo, aparece nuevamente la representación del santuario de Guadalupe acompañada de la inscripción: "Santuario de Ntra. Sra. de Guadalupe". Las características de la pieza permiten fecharla en el siglo XVIII.

Según la tradición oral de las monjas, que me fue transmitida gracias al entrañable apoyo de Rubén Ramos[360], desde que la obra arribó al recinto ha permanecido en el mismo lugar. Como con el resto de las pinturas encontradas en esta investigación, no se sabe el año de ingreso al recinto, ni si fue donada o comprada exprofeso;[361] según la información de Bogdanovich, desde la fundación del monasterio y hasta la disolución de la clausura en 1940, las religiosas acumularon una importante colección de arte integrada de: pinturas, esculturas, retablos, textiles, piezas de orfebrería y cerámica que proceden de diferentes latitudes como Italia, España, México, Ecuador, Bolivia y desde luego Perú.[362]

---

[360] El Lic. Rubén Esteban Ramos Campos forma parte del cuerpo docente del colegio Nuestra Señora del Prado, su intercesión fue fundamental para llevar a buen término la investigación de las obras de arte pertenecientes a la colección del monasterio del Prado.

[361] Debido al tiempo tan limitado que tuve de estancia en Perú no me fue posible revisar los archivos donde pudiesen encontrarse las respuestas a estas interrogantes. Dejo aquí los datos para aquel investigador curioso que se decida a profundizar en el tema: Archivo del Arzobispado (Lima), *Monasterio del Prado*, VIII legs. y Archivo del Monasterio del Prado (Lima), hoy regentado por las Terciarias Agustinas que mantienen vivo el espíritu agustiniano y devoción a la Virgen del Prado en aquel barrio marginal de Lima como en sus orígenes.

[362] *Cfr.*, Luis Martin Bogdanovich, "El Monasterio de Nuestra…, *op. cit.*

En 2010, Luis Martín Bogdanovich hizo la atribución de la pieza a Juan Patricio Morlete Ruiz; ante ciertas dudas sobre esta atribución, acudí con Rogelio Ruiz Gomar, quien al revisar la imagen sostuvo que esta pintura es mucho más cercana a José de Ibarra o Miguel Cabrera, sobre todo por la forma en la que se encuentran realizados los ángeles. Sin embargo, hará falta una revisión exhaustiva del óleo en el futuro para concretar la autoría.

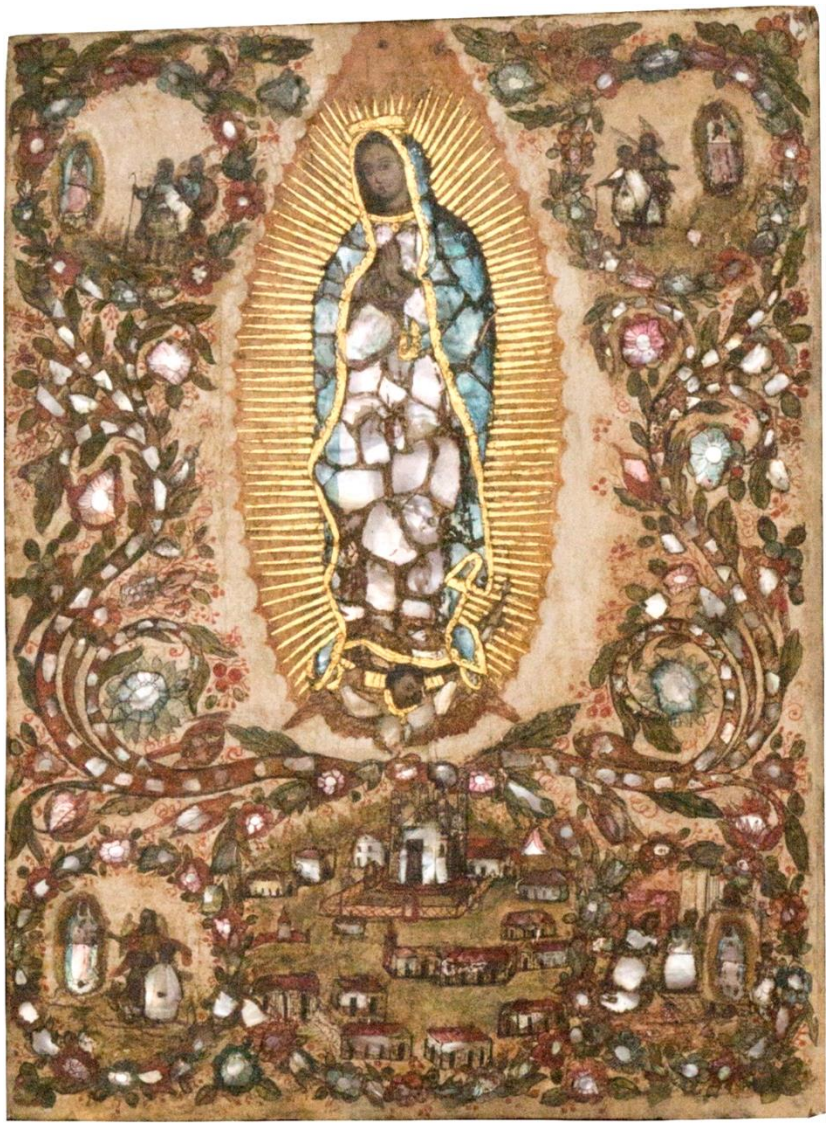


Imagen 46.
Virgen de Guadalupe
Nueva España
Siglo XVIII
Monasterio del
Prado, Lima, Perú
Fotografía de
Gustavo Ortiz

Descripción

Esta obra también se encuentra en el monasterio del Prado de Lima, en las oficinas de la madre superiora. Hasta el momento solo se tenían contabilizadas veintitrés ejemplares de este tipo en la investigación que realizó Sonia Ocaña,[363]

[363] Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, FFyL-UNAM, México, 2011, p. 562.

la localización de la pieza es un aporte más al catálogo de guadalupanas con incrustación de concha nácar.

El óleo con incrustaciones de concha nácar sobre tabla tiene las mismas características iconográficas que se aprecian en la pintura anteriormente revisada de la catedral de Lima: la Virgen María se encuentra al centro, en su advocación de Guadalupe; está rodeada de las cuatro escenas aparicionistas y del santuario del Tepeyac; dichos elementos son enlazados por profusos adornos vegetales. La obra, resalta por el uso de múltiples colores sobre las incrustaciones de concha nácar en la representación de los diferentes elementos iconográficos; lo cual, la hace una pintura excepcional al no tener una paleta restringida con predominio del amarillo.[364] María aparece con un rostro muy dulce, ligeramente inclinado hacia la izquierda; las manos, no muy bien logradas, en actitud orante; el manto azul cubierto de estrellas; la túnica rosa y el listón ceñido a la cintura; el drapeado que cae sobre la media luna muestra la punta del pie izquierdo de la Virgen mientras la luna, no muy bien definida, es sostenida por un querubín; alrededor de la Virgen se dibujan los rayos de sol y tras de ella se encuentra una mandorla abierta; finalmente; se debe señalar que también es una Virgen coronada. Como en las piezas anteriores que incluyen escenas aparicionistas, fueron inspiradas en los grabados del artista sevillano Matías de Arteaga y Alfaro ya citados y de la misma manera, se encuentran enmarcadas aunque en la pintura no se utilizan hojas de acanto y roleos, sino guirnaldas de flores y hojas. Entre los cuatro medallones aparece una guirnalda más grande y rica que ocupa todos los espacios libres entre cada escena. Por último, en la parte inferior central de la obra, aparece, también rodeada con elementos vegetales, la representación del santuario de Guadalupe.

---

[364] *Cfr., ídem.*

Imagen 47.
Detalle de las escenas aparicionistas y vista del santuario del Tepeyac
Virgen de Guadalupe
Nueva España
Siglo XVIII
Monasterio del Prado, Lima, Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

Esta obra fue uno de los hallazgos más felices por su unicidad y belleza, resalta cómo el tamaño de cada tesela de nácar varía en función de la escena que está representando, además, se aprecia que el autor cuidó de mantener el brillo aún en aquellas sobre las que aplicó color. Actualmente, la imagen se encuentra sin marco y el estado de conservación es muy bueno. Nada se sabe del arribo de esta obra a Perú, aunque, como sucede con la otra imagen de la Virgen de

Guadalupe que resguardan en el monasterio, es muy probable que haya sido adquirida en el siglo XVIII al propagarse la devoción guadalupana, sobre todo, porque es una presencia devocional a una Virgen netamente americana cuya figura se volvió una constante en los principales recintos religiosos de Lima.

Monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto)

Imagen 48.
Virgen de Guadalupe
Nueva España
¿siglo XVIII?
Monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto), Lima, Perú
Imagen tomada de *Catálogo de exposición: Para vos nací, historia, arte y patrimonio del carmelo teresiano de Lima, 1643-2015*

Descripción

En agosto de 2015 se cumplieron quinientos años del natalicio de santa Teresa de Jesús; para celebrarlo, la comunidad de Carmelitas Descalzas de Lima y la galería Pancho Fierro prepararon una exposición con algunas de las piezas más

representativas de su acervo, las cuales, por primera vez salieron de la clausura. La muestra llevó por nombre *Para vos nací, historia, arte y patrimonio del carmelo teresiano de Lima, 1643-2015*; dentro de las piezas seleccionadas, tres fueron novohispanas: una guadalupana, que según tradición oral[365] entró al monasterio durante la época virreinal; y dos más que llegaron en el siglo XX (cuya historia e imágenes incluyo en otro apartado por las características que poseen).

Esta pintura de la Virgen en su advocación de Guadalupe del Tepeyac, a diferencia de la que se revisó en la catedral de Lima, no posee ningún elemento adicional ni ornamental excepto su iconografía tradicional: María tiene el rostro, pintado de manera excepcional, levemente inclinado hacia la izquierda; aparece en actitud orante, con las manos finamente pintadas; piel morena; túnica rosa; listón ceñido a la cintura; manto azul cubierto de estrellas; un drapeado que cae sobre la media luna deja ver la punta del pie izquierdo de la Virgen mientras la luna es sostenida por un querubín; alrededor de la Virgen se dibujan los rayos de sol y tras de ella se encuentra una mandorla abierta; finalmente; aparece coronada. Al no contar con las típicas representaciones dieciochescas de las apariciones, ni algún otro elemento decorativo, la imagen podría ser de la segunda mitad del siglo XVII o de inicios del siglo XIX, por lo que es muy deseable análisis físicos que permitan ubicar temporalmente al lienzo.

[365] Esta información me la transmitió Luis Martín Bogdanovich durante una de las visitas que realicé a la exposición en la galería municipal de Lima Pancho Fierro.

Basílica del convento de la Merced de Lima

Serie de la vida de la Virgen

Esta serie tiene una gran importancia dentro de la presente investigación por varias razones: la primera es que —como varias otras pinturas estudiadas— había sido considerada española, italiana o de cualquier otra procedencia, menos novohispana, lo cual nos hace suponer que en Perú muchas otras pinturas novohispanas aún se encuentran sin ser identificadas, gracias a Pedro Guibovich y a Luis Eduardo Wuffarden se localizó y se dio a conocer, respectivamente, el documento que prueba la procedencia novohispana de la serie, así como el nombre de la persona que la donó al convento de la Merced de Lima; el segundo motivo obedece a que es una serie que llegó prácticamente completa al virreinato sudamericano en el mismo siglo XVIII en el que fue pintada; la tercera razón es que fue donada por una persona de buena posición económica, lo que indica que debió haberla adquirido para su uso personal y, por lo tanto, ayuda a reforzar la hipótesis de que ese tipo de pintura era adquirida por individuos adinerados a través de relaciones comerciales o al mudarse; el último motivo es la unicidad de la mayoría de las pinturas que conforman la serie, como se verá más adelante, muchas de las piezas tienen elementos que destacan por su originalidad y que hacen a la serie diferente a cualquier otra sobre la vida de la Virgen conocida hasta el momento.

El documento que encontró el historiador Pedro Guibovich y que lleva por título *Libro de sacristía y sus inventarios y demás alhajas, año de 1777*, actualmente se encuentra bajo el resguardo de la *Andean Collection de la Sterling Memorial Library* de la Universidad de Yale. En este inventario se señala que

> […] en mayo de 1775, a solo un mes del siniestro [incendio que sufrió el convento de la Merced en abril de 1775], Nicolasa Manrique, vecina de Lima, había vendido al convento ≪un juego de lienzos, pintura fina de México, en número de diecisiete de la vida de la Santísima Virgen, con marcos de cristal, propios de mi uso y ornato≫. El precio convenido fue de mil pesos, a pesar de que su valor real se estimaba en seis mil y que tenía otros postores. La propietaria cedió la diferencia como limosna a la Virgen de las Mercedes, ≪para que con ellos se reponga el ornato y decencia del referido convento≫, con la condición expresa de que dichas pinturas no fuesen sacadas de la sacristía, donde hasta hoy permanecen.[366]

Según Wuffarden, el documento indica que era un juego de lienzos de diecisiete piezas, "al parecer la serie no estaba completa y el convento encargaría entonces un lienzo más a un pintor limeño, quien tuvo que adecuarse al estilo del conjunto, al punto que resulta difícil determinar cuál es la escena añadida".[367] Por lo que en total habría dieciocho piezas. Sin embargo, las piezas que actualmente se encuentran en la sacristía y que forman parte de la serie de la vida de la Virgen son solo catorce y de ellas dos son de un pincel no novohispano: el *Nacimiento de María, Presentación de María en el templo,* los *Desposorios,* la *Anunciación,* la *Inmaculada concepción de María,* la *Visitación,* la *Natividad de Jesús,* la *Adoración de los reyes, Huida a Egipto, Presentación de Jesús en el templo,* la *Circuncisión de Jesús, Jesús entre los doctores,* la *Coronación de la Virgen* y la *Asunción.* Esto me lleva a suponer que cinco lienzos novohispanos se perdieron y que se fueron añadiendo piezas que ayudaran a mantener la secuencia narrativa. Sostengo que las pinturas correspondientes a los pasajes de Jesús entre los doctores y la coronación de la Virgen son de un pincel no novohispano, lo cual trataré en la parte correspondiente.

---

[366] Luis Eduardo Wuffarden, "Presencia de la pintura…, *op. cit.,* pp. 167-168.
[367] *Ibídem,* p. 168.

Imagen 49.
Nacimiento de María
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

1. Nacimiento de la Virgen

En la Nueva España, como en el resto de los territorios cristianos, fue recurrente la representación pictórica del nacimiento de la Virgen. Aunque con variantes, esta pieza inicial de la serie cumple los elementos iconográficos tradicionales del suceso. La escena se desarrolla en tres planos, dentro de una habitación ricamente alfombrada: en el primero, María recién nacida aparece con una expresión

angelical, cuidadosamente envuelta en una túnica blanca y una cinta dorada; la sostiene con ambas manos una doncella joven vestida de colores azul, rojo y marrón que solo asoma el perfil; del lado derecho se encuentra otra doncella ataviada de rosa y azul cuya presencia resalta, ya que es la variante iconográfica de la pintura, mientras acerca las palmas de sus manos hacia la recién nacida, mira fijamente al espectador. Detrás de la doncella mencionada, hay una mujer mayor envuelta en una túnica roja que mira tiernamente a la pequeña María, posiblemente sea la partera; en el segundo plano, otra mujer está vestida de blanco y azul, levemente inclinada hacia la derecha en dirección de María, mientras carga una cesta llena de paños; un poco más al fonso de ella aparece sentado san Joaquín, representado de edad avanzada y vestido de verde y rojo; mirando hacia arriba. Finalmente, en la esquina superior derecha del lienzo santa Ana está recostada en una cama y recargada sobre cojines, cubierta con una colcha marrón y una capa roja; mira hacia el cielo en actitud de complacencia; su cama tiene un rico dosel y a los pies se encuentra una tina marrón.

Los tratamientos de los cuerpos son buenos y proporcionados, igual que en la mayoría de las telas que presentan una moderada soltura; es necesario detenerse en la variante detectada en este óleo, pues, hasta el momento, en el repertorio de la pintura novohispana, no se conoce otra representación de este pasaje donde un personaje secundario, como es el caso de la doncella, se encuentre mirando de frente al espectador. ¿Será acaso una donante? A medida que pasemos al análisis de las siguientes piezas se reforzará esta idea. Además, Rogelio Ruiz señala la posibilidad de que sea una modificación posterior, lo cual podría confirmarse con un análisis físico.

Imagen 50.
Presentación de María en el templo
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

2. Presentación de María en el templo

Esta pintura es una representación muy poco común en la Nueva España de la presentación de la Virgen en el templo; en ella, se muestra al rabino sentado al recibir a María; además, nuevamente aparece con un protagonismo inusual un personaje secundario, pero ahora no es una mujer, sino un hombre de piel morena.

En la escena central está María de muy corta edad, vestida de blanco y azul, con los brazos cruzados y arrodillada ante el rabino del templo; este personaje está sentado en la parte alta de la escalinata, porta una suntuosa capa y mira paternalmente a la Virgen, a quien extiende sus brazos para recibirla. A los pies de los cinco escalones, adornados con flores, aparecen las figuras de san Joaquín y santa Ana en actitud humilde mirando hacia el cielo; en el siguiente plano, del lado derecho, tres doncellas observan tiernamente a la niña; al fondo se aprecia, apenas dibujada, la arquitectura monumental del templo; en la parte superior derecha de la escena se abre un rompimiento de gloria de donde sale un conjunto de ángeles y querubines. Finalmente, en el primer plano, del lado inferior izquierdo, se encuentra observando la escena un personaje, aparentemente, de piel morena, ricamente vestido con una túnica de tonos blanco y marrón, arrodillado en el primer escalón. ¿Acaso será el esposo de la mujer que está representada en la primera pintura de la serie? ¿Será una pareja de donantes que desearon ser representados en estos momentos de la vida de la Virgen?

En estos dos lienzos se aprecian la misma mano del artista y el comienzo de una continuidad pictórica de la serie que, como se verá en las siguientes pinturas, se romperá e incluirá nuevos elementos iconográficos y posiblemente otros pinceles.

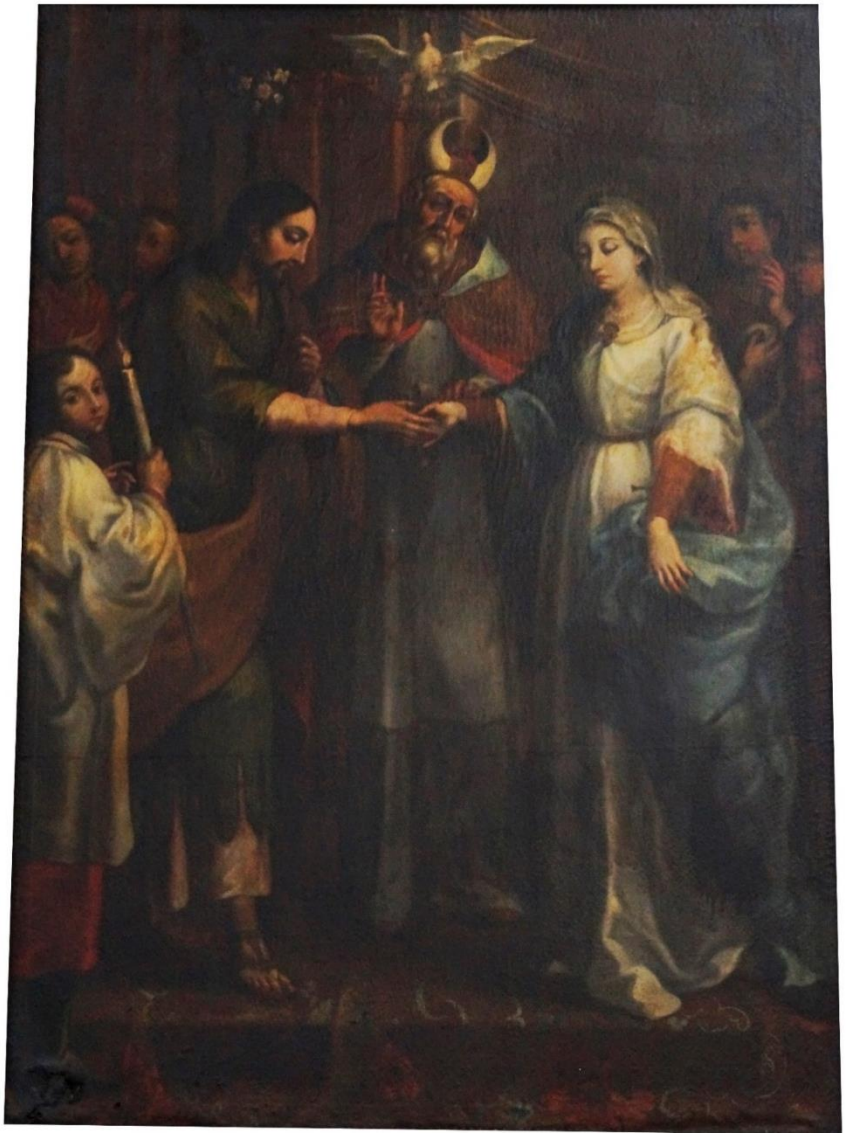


Imagen 51.
Desposorios
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

3. Desposorios

Este ejemplar mantiene el esquema iconográfico que inauguró Luis Juárez en la Nueva España, el cual prevaleció durante todo el siglo XVII y parte del siglo XVIII. Al igual que las dos primeras pinturas de la serie, este lienzo nuevamente presenta ciertos elemenos excepcionales que merecen ser revisados puntualmente.

Lo primero que se aprecia es el formato rectangular con "…disposición vertical y el esquema compositivo que prevalece es el llamado <<frontal-piramidal>> en el que el sacerdote se encuentra al centro de los contrayentes y de frente al espectador. En el caso de todas las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen con san José del siglo XVII es regido bajo este canon sin excepción".[368] De igual manera, esta representación va conforme a los lineamientos establecidos para la celebración del matrimonio canónico (el sacerdote, los testigos y la conjunción de las manos derechas), el cual

> […] adquiere forma jurídico-eclesiástica y una liturgia puntual por medio del decreto *Tametsi de Reformatione Matrimonii*, celebrado en 1563 durante el Concilio de Trento, a partir del cual, para que un matrimonio sea válido debe celebrarse ante la presencia del párroco o de su delegado y de la de cuando menos dos testigos. Además, debido a que el matrimonio católico tomó su conformación jurídico-canónica del derecho romano de la época imperial, el enlace se contrae por medio del recíproco consentimiento de los consortes, lo que se manifiesta visualmente a través de la conjunción de las manos derechas.[369]

La escena central la conforman María, José y el sacerdote; tradicionalmente la Virgen "[…] es presentada hermosa, muy joven y de tez blanquísima. Su rostro refleja su pureza y su bondad y su actitud la manifiesta odebiente y sumisa a la voluntad de Dios. En la mayoría de las obras aparece con su largo cabello suelto y vestida con una túnica larga de color rojo o rosa y manto azul […]"[370] En esta pintura no se aprecia bien si María lleva su cabello suelto, pues un velo blanco le cubre la cabeza; sin embargo, sí se aprecia lo rubio del cabello, ya que dos rizos se asoman sobre el brazo izquierdo; la túnica que porta es de color blanco y el

---

[368] Carmen de Montserrat Robledo Galván, *Iconografía de las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen. Siglo XVII*, tesis para obtener el título de licenciada en Historia, FFyL-UNAM, México, 2010, p. 265.
[369] *Ibídem*, p. 259.
[370] *Ibídem*, p. 266.

manto azul; además, está ataviada con ricas joyas, en el cuello porta un collar de perlas y sobre el pecho un broche dorado. La imagen de José en esta pintura coincide completamente con la representación propia del siglo XVII, dice Carmen Robledo que:

> A san José se le representa anciano durante los siglos XIV y XV, pero hacia finales de esta última centuria se le comienza a mostrar de manera contundente como un hombre en edad viril. Cuando es así, su fisonomía es muy semejante a la reconocida para Jesucristo. En general, es mostrado como un hombre de reconocida probidad espiritual. Su indumentaria usualmente consiste en túnica verde y manto ocre. […] El atributo con el que se acostumbra representarlo es una vara de flores de almendro o de azucenas.[371]

La pareja mira humildemente hacia la unión de sus manos, mientras el sacerdote bendice la unión; a él se le muestra de edad avanzada, barbado; con una túnica blanca y capa roja y con una mitra en forma de lúnula, vestimentas más propias del rito católico que del judío. En la parte central superior está el Espíritu Santo representado como una paloma blanca con sus alas extendidas. En tercer plano, detrás de los personajes principales, aparecen los testigos mirando en diferentes direcciones de la escena. Poca atención se pone en la representación del lugar donde se realizan los desposorios, éste parece ser el interior de un templo porque, aunque el fondo es prácticamente neutro, detrás de los personajes hay elementos arquitectónicos y una alfombra decorada que cae sobre un escalón. Finalmente, el personaje que cobra una relevancia inusual es el acólito que se encuentra en primer plano, del lado inferior izquierdo, mirando al espectador ¿será acaso el hijo de los personajes/donantes anteriores?

---

371 *Ídem.*

Imagen 52.
Anunciación
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

4. Anunciación

Esta escena en general obedece a los cánones establecidos por Pacheco:

> Ha de estar la santísima señora de rodillas […] con una manera de bufete, o sitial delante, donde tenga un libro abierto y un lado un candil de mesa […] El ángel no ha de venir cayendo o volando y descubiertas las piernas (como hacen algunos) antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran

> respeto y reverencia delante de su Reina y señora, y ella humilde y vergonzosa (de la edad […] de catorce años y cuatro meses), bellísima, su cabello tendido, y con un sutil velo sobre él, *manto azul y ropa rosada*, ceñida con su cinta […] Traerá el ángel vistosas alas y ropas cándidas de alegre cambiantes […] Se le podrán poder unas azucenas en la mano izquierda[…] En lo alto se suele pintar una Gloria con el Padre Eterno, y muchos serafines y ángeles y el espíritu Santo con figura de paloma echando de sí rayos resplandecientes de luz […] [372]

Sin embargo, tres elementos hacen única a esta pintura: el primero es María, quien aparece viendo hacia arriba en una actitud opuesta al tradicional recogimiento de la escena; la Virgen aparece en primer plano, del lado izquierdo, de la escena vestida de túnica rosada y manto azul; tiene ambos brazos extendidos con las palmas hacia arriba en señal de recibir el don divino; su rostro juvenil blanquísimo y con mejillas rosadas también mira hacia arriba donde se encuentra el Padre Eterno y el Espíritu Santo. El segundo elemento es la sustitución del atril por dos ángeles pequeños, composición original que no se conoce en ninguna otra obra de dicho pasaje en el arte novohispano; frente a María se observan un par de ángeles regordetes, apenas cubiertos por unos paños pintados con soltura; sostienen las escrituras que estaba leyendo María cuando fue interrumpida por la sagrada presencia. El último elemento, es el ángel Gabriel arrodillado, lo que de acuerdo con Rogelio Ruiz Gomar, es poco común en este tipo de representaciones, el mensajero de Dios se encuentra en el lado inferior derecho, ataviado de túnica verde y manto rojo, se encuentra humildemente arrodillado ante María con los brazos cruzados sobre su pecho y mirando hacia abajo. Junto a él se encuentra en el suelo una flor de azucena.

---

[372] Francisco Pacheco, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas: se describen los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos…*, Imp. Simón Fajardo, Sevilla, 1649 p. 498, disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCke79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consultado: 30 de septiembre de 2016.

El pasaje se desarrolla dentro de una habitación en cuyo suelo se aprecia una rica alfombra y una especie de escalón sobre el que se encuentra María; en la parte superior de la escena un gran rompimiento de gloria presenta al Padre Eterno del lado derecho, con los brazos extendidos hacia la Virgen; un poco más abajo, en el centro, aparece el Espíritu Santo del cual sale un rayo divino hacia la joven María; en el borde izquierdo del rompimiento de gloria un ángel mira humildemente la escena con los brazos cruzados; por último, tres pares de querubines regordetes acompañan la escena rodeando al Santo Padre.

Imagen 53.
Inmaculada concepción de María
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

5. Inmaculada Concepción

Esta escena de la inmaculada concepción de María, que a simple vista hace gala de ser una representación netamente barroca, también presenta una serie de elementos excepcionales: en primer lugar, el Padre Eterno como figura central de un rompimiento de gloria, del cual desciende representado como un hombre bastante mayor y de manto rojo a posar paternalmente sus manos sobre los

hombros de María, es decir la toca físicamente; el segundo elemento es la medalla roja en el cuello de la Virgen, la cual no se conoce en alguna otra pintura del tema; María se encuentra al centro vestida con la característica túnica blanca y manto azul, porta en su mano izquierda una flor de azucena, y se halla parada sobre un mundo y cinco querubines, que la miran atentamente; el último elemento es el manejo en el equilibrio de las formas a partir de un eje central que da armonía y movimiento a la imagen, el cual destaca porque permite una distribución magistral de los elementos iconográficos que acompañan a la madre de Dios.

En cada extremo del rompimiento de gloria hay sendos conjuntos de ángeles y querubines regordetes de cabellos castaños posados sobre las nubes, cuatro en total de cada lado; los del lado derecho del lienzo portan una medalla con un triángulo dentro, "símbolo de la divinidad que reposado sobre su base reviste un significado femenino"[373] y el conjunto del lado izquierdo sostiene el espejo sin mácula; en segundo plano, entre ellos y el Padre Eterno se encuentra el sol como símbolo mariano; en la parte inferior, en primer plano se encuentran enmarcando la escena un conjunto de elementos iconográficos asociados a las letanías marianas: el *Hortus conclusus*, estos son, de derecha a izquierda, el cedro, el pozo, el olivo, la torre de Babel y la palmera, mientras que, en segundo plano aparecen la torre de marfil y la *Civitas Dei*; finalmente, el fondo es casi neutro en tonos azules y cafés y no existe un foco natural de luz.

Ahondando un poco sobre el primero de los elementos anteriormente mencionados, es posible que el autor de la pintura se haya inspirado en la *Mística ciudad de Dios* de Cristóbal de Villalpando donde tanto Jesús como el Padre Eterno aparecen tocando suavemente a María.

---

[373] José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984.

Imagen 54.
Mística ciudad de Dios
Nueva España
1706
Museo de Guadalupe
Exconvento de
Propaganda Fide de
Nuestra Señora de
Guadalupe, INAH,
México,
Imagen tomada de
Mediateca INAH.

Imagen 55.
Visitación
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

6. Visitación

Esta es una de las pinturas de la serie que no presenta ningún elemento excepcional; es bastante tradicional y se desarrolla a la entrada de la casa de Isabel y Zacarías, lo cual se aprecia por los apenas dibujados elementos arquitectónicos en tono gris como la columna que está al fondo.

La escena central la ocupan la Virgen y su prima Isabel, la primera viste de túnica roja y manto azul, la segunda de tonos verde, blanco y marrón, ambas calzan sandalias; María se encuentra representada de tres cuartos sosteniendo a su prima que está en actitud de arrodillarse, mientras la Virgen se lo impide dulcemente; detrás de ellas, del lado derecho de la escena se encuentran dos mujeres que miran de reojo el reencuentro de las primas; del lado izquierdo de la pintura se aprecian a José, bastante joven, vestido de túnica verde olivo y a Zacarías, de edad avanzada, con una túnica azul y manto rojo, ambos se saludan estrechando sus manos; finalmente, en primer plano, en el lado inferior derecho, aparece un pequeño perro blanco. La obra está muy oscurecida y tiene dos rasgaduras importantes en el lienzo del lado superior izquierdo.

Imagen 56.
Natividad
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

7. Natividad

Esta es la segunda pintura de la serie que no presenta ningún elemento relevante. Aquí se muestra a Jesús recién nacido sobre el pesebre rodeado por sus padres, ángeles y algunos animales. El pequeño Jesús aparece sin vestiduras, con los brazos cruzados y mirando hacia arriba. Del lado derecho del lienzo se encuentran: un ángel arrodillado, posiblemente el arcángel san Miguel, vestido

con una camisa azul, una falda rosa y una túnica en tonos rojo y verde, aunque su cuerpo está dirigido hacia Jesús, su rostro se dirige al espectador, junto a él, en el suelo se aprecian el yelmo con plumas tricolor y su espada; atrás del ángel se representa a José, también arrodillado ante su hijo recién nacido, solo se aprecia su rostro inclinado dulcemente y sus manos juntas en oración ante el pequeño; entre el ángel y José hay un buey blanco que mira al recién nacido. Del lado izquierdo también aparecen: un ángel de mejillas rosadas cuyo rostro no se aprecia, pues se encuentra, casi de espaldas, mirando hacia el recién nacido y orando, viste una camisa blanca y una falda café; atrás de él, la Virgen mira amorosamente hacia su hijo con las manos juntas en oración, viste de túnica roja, manto azul y una capa color olivo, lleva el cabello marrón recogido y a su espalda se asoma un asno para ver al niño. En segundo plano, en la parte superior central, un par de ángeles sostienen una filacteria con la frase *GLORIA IN EXCELSIS ET IN TERRA*.[374] En los extremos superiores de la pintura apenas y se dibujan los bordes curvos de la cueva que el pintor escogió como escenario para el nacimiento del mesías. Finalmente, en el último plano se encuentra Belén entre las montañas. El óleo está muy oscurecido.

[374] Gloria en el cielo y en la tierra.

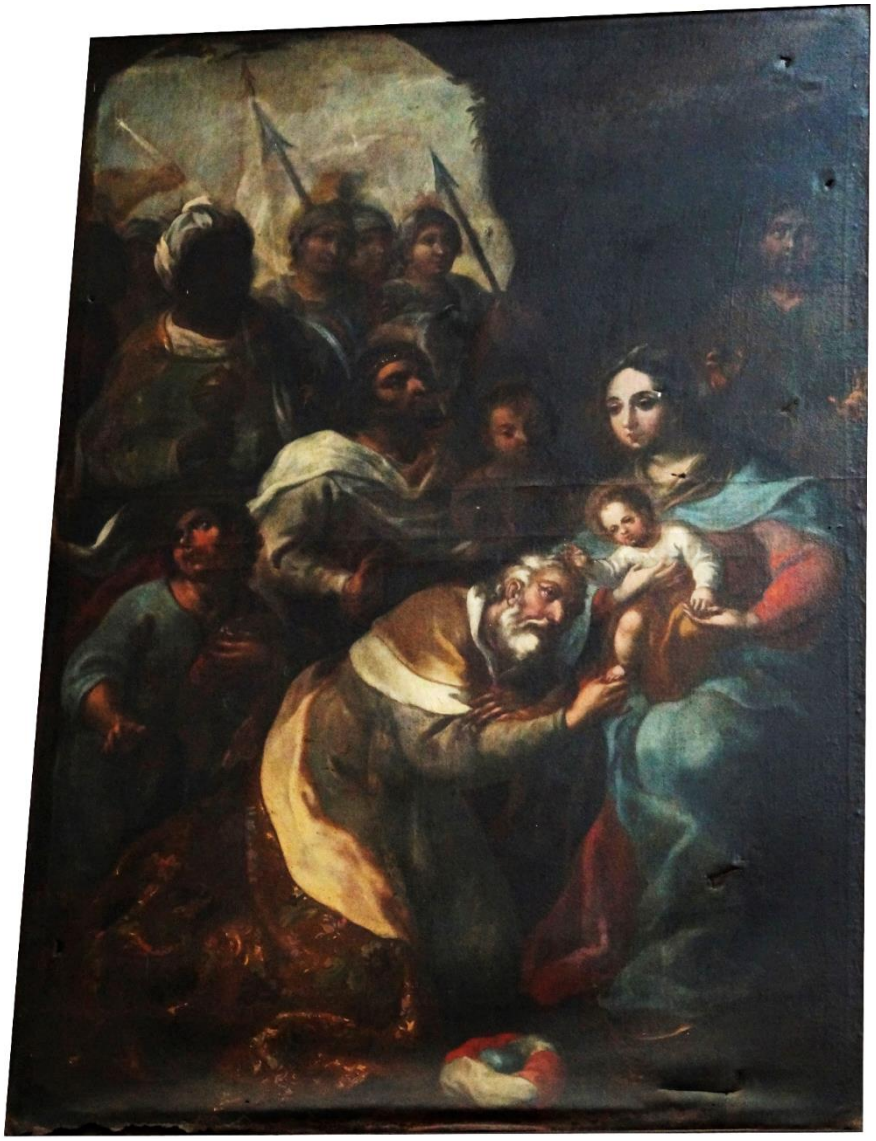


Imagen 57.
Adoración de los reyes
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

8. Adoración de los reyes

Esta pintura narra el momento en que los reyes magos, tras haber sido guiados por la estrella de Belén, llegaron desde tierras muy lejanas a reunirse con el niño Jesús. Si bien, en su factura no muestra un colorido o pincel sobresaliente, resalta por varios elementos: el primero es su composición, presentada en sentido vertical y con los personajes muy próximos entre sí, parece inspirada en las obras

de Zurbarán y Murillo;[375] el segundo es el paisaje en el que está situada la escena, una especie de cueva o un lugar rodeado de piedras; el último es el papel de José, aunque tradicionalmente no es una figura principal; aquí aparece en un plano muy secundario, está posado de frente, pero con la cabeza y manos levantadas, como ajeno a la escena principal.

El resto de los elementos se representa de manera más tradicional: los reyes magos, un par de pajes y un séquito militar se reúnen en torno a la Virgen con el niño sentado en su regazo; la diagonal que marca Melchor, Jesús y la Virgen separa en dos la pintura y permite apreciar la luz que proviene del lado superior izquierdo y que ilumina al niño Jesús y al resto de los personajes como único foco de iluminación; de esta manera el espectador se concentra en la imagen de María sentada sosteniendo al niño, mientras Melchor, el más viejo de los tres reyes, toma el pie del recién nacido para besarlo y Jesús posa su mano derecha sobre él; la Virgen está vestida de túnica roja y manto azul y tras de ella se encuentra de pie José; el rey mago está ataviado con lujosas ropas en tonos verde y dorado y una capa ricamente bordada, su turbante, de colores blanco, rojo y azul, está en el suelo. En segundo plano, en el lado izquierdo de la escena, aparece un pequeño paje vestido de azul que tiene volteado el rostro hacia el cielo, mientras con la mano izquierda sostiene la capa del rey arrodillado; Gaspar se muestra vestido de blanco y está acompañado de otro paje; detrás de este rey mago, Baltasar está de pie; porta túnica verde, capa dorada y turbante azul con blanco y sostiene, en su mano derecha, una copa de oro. Finalmente, en el último plano se aprecia el séquito con lanzas y el borde de la cueva. El óleo está muy oscurecido y tiene tres rasgaduras importantes.

---

[375] Francisco de Zurbarán, *La Adoración de los Magos*, 1638-39, óleo sobre tela, Musée des Beaux Arts, Grenoble; Bartolomé Esteban Murillo, *Adoración de los Reyes Magos*, 1660-65, óleo sobre tela, The Toledo Museum of Art, Ohio.

Imagen 58.
Presentación de Jesús en el templo
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

9. Presentación de Jesús en el templo

De la misma manera que algunos otros óleos de la serie, se aprecia una composición poco común dentro de la pintura novohispana de este pasaje bíblico. La escena central la conforman la sagrada familia y el sacerdote: la Virgen está ataviada de rosa y azul; casi hincada y con los brazos extendidos en señal de que acaba de entregar a su hijo; frente a ella, Simeón, de blanco y rojo, ataviado

como rabino mira hacia el cielo, mientras sostiene en brazos a Jesús envuelto en una manta blanca. Atrás de María, se encuentra José de perfil mirando hacia abajo; con su diestra acerca hacia el sacerdote la vela y con su mano izquierda se dirige hacia la mujer que está cargando la canasta con palomas. En opinión de Rogelio Ruiz Gomar esta representación es muy rara, pues presenta a José como desentendido de la escena y casi relegado a un segundo plano.[376] Del lado izquierdo, en el mismo plano, tres personas se asoman curiosas a ver al niño; Ana, vestida de rojo y manto blanco y dos hombres de quienes solo se aprecian los rostros. En el lado inferior izquierdo del lienzo está sentada sobre los escalones del templo una mujer con un niño en brazos; tiene la cabeza cubierta con su mano y mira ligeramente hacia su derecha, mientras el niño, cubierto con el mismo manto, mira hacia María. Detrás del sacerdote hay un cortinaje en tono café que ocupa toda la parte superior izquierda del lienzo; en la esquina superior derecha, un par de ángeles descienden desde el cielo entre nubes portando un incensario de plata. Finalmente, al fondo en la parte superior derecha del lienzo se aprecian las columnas del templo.

Durante la búsqueda de posibles referencias pictóricas localicé, en la pinacoteca del templo de la Compañía de Jesús de Guanajuato, un óleo de origen veneciano con la misma composición que la obra aquí referida, ¿habrá sido el modelo para el autor de este óleo o habrán sido ambas pinturas frutos de un grabado en común?

[376] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar…, *op. cit.*

Imagen 59.
Detalle, *Presentación de Jesús en el templo*
Venecia
¿siglo XVIII?
Pinacoteca del templo de la Compañía de Jesús, Guanajuato, México
Imagen tomada de *periodicocorreo.com.mx*

Imagen 60.
Huida a Egipto
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

10. Huida a Egipto

La mayoría de las pinturas conocidas de la Nueva España que representan este pasaje son escenas diurnas; la que aquí se presenta, en cambio, transcurre de noche, lo que permite localizarla, de acuerdo con el relato evangélico, al principio de la huida.

La escena central adquiere un ambiente íntimo, casi melancólico, por la candela de la parte superior que está sostenida por intercesión divina por una pequeña nube; María va sobre un asno envuelta en su manto azul cargando al pequeño Jesús, quien la mira amorosamente; del lado derecho del lienzo, se aprecia uno de los dos ángeles que acompañan a la familia en su camino, vestido de camisa ocre, manto rojo y alas blanquísimas, en su mano izquierda lleva una antorcha para iluminar el camino; del lado izquierdo de la escena se representa a José, recargado en su vara mientras voltea a ver a María, a su espalda lleva un fardo que es levantado por el segundo ángel para aliviar su peso; en el siguiente plano hay una montaña y al fondo se aprecia el cielo estrellado. Este cuadro, al igual que el resto de las pinturas de la serie, está muy oscurecido y además tiene dos pérdidas de la capa pictórica en la parte superior derecha.

Imagen 61.
Circuncisión de Jesús
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

11. Circuncisión de Jesús

Esta pintura llama la atención debido a que el autor siguió con bastante cercanía la composición realizada en el grabado de Hieronymus Wierix de 1593, lo que no hizo con el resto de las imágenes; lo cual me hace pensar que el pintor conocía una gran variedad de soluciones formales de cada escena, y con libertad, escogió las que deseaba para armar su propia serie de la vida de la Virgen.

Imagen 62.
Circuncisión de Jesús
1593
Imagen tomada de *Fine Arts Museums of San Francisco*

La escena principal se desarrolla dentro de la sinagoga. Al centro, sobre una mesa, se encuentra el niño Jesús rodeado por sus padres y los sacerdotes encargados de realizar el ritual; del lado derecho del lienzo están José y María, ataviados con sus colores tradicionales, la Virgen luce preocupada, en actitud de acercarse al niño; en la parte central, justo detrás de la mesa, se encuentra uno de los sacerdotes sosteniendo al pequeño Jesús con ambas manos, este personaje viste de rojo y blanco y porta una capa dorada con forro blanco y una mitra blanca en forma de lúnula; junto a él, del lado izquierdo del lienzo, se encuentra el segundo sacerdote vestido de blanco y cinto rojo, es el que está efectuando la circuncisión; al frente se encuentran dos pequeños asistentes vestidos con camisas amarillas y mantos rosas; el del lado derecho del lienzo tiene el cabello lacio y castaño, sostiene una jarra con agua y está de espaldas con el rostro ligeramente volteado hacia María; el del lado izquierdo tiene el cabello rizado y

rubio, porta una charola de plata con los frascos de aceites y tiene el cuerpo ligeramente volteado hacia el espectador; a quien mira. En el siguiente plano, del lado izquierdo de la pintura, se encuentran otros dos sacerdotes de edad avanzada; sobre la cabeza del sacerdote del centro se encuentra colgando una lámpara de seis velas y un brazo central que podría recordar una menorá, esta parece colgar de un rompimiento de gloria rodeado por nubes que en el centro, en color rojo, presenta las iniciales *IHS*. Finalmente, al fondo de la escena bajo las nubes se aprecian las cortinas colgantes de la sinagoga. Como el resto de las pinturas de la serie, esta también está muy sucia y oscurecida; además, presenta dos perforaciones en la parte inferior izquierda del lienzo.

Imagen 63.
María y José encuentran a Jesús entre los doctores
Serie de la vida de la Virgen
¿Italia?
¿siglo XVIII?
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

12. María y José encuentran a Jesús entre los doctores

Este cuadro presenta diferencias notables a primera vista que lo alejan del resto de la serie: los colores rojo, verde y azul son mucho más encendidos; las expresiones de los rostros se muestran más duras; el tratamiento de los cuerpos maneja escalas diferentes y las telas recuerdan a la pintura de Italia. Esto se nota sobre todo en la escena central: Jesús está del lado derecho, vestido de túnica rosa,

manto azul y sandalias; mantiene el brazo izquierdo alzado, su diestra en el pecho y el ceño fruncido; actitud que transmite gran molestia, como recriminándole a María; en cambio, la figura de la Virgen contrasta sobremanera, aparece vestida con una túnica de un rojo muy brillante y un hermoso manto azul; su gesto es sereno, mira de frente a su hijo y parece deterlo o calmarlo posando su brazo izquierdo sobre el hombro derecho de Jesús.

El resto de los elementos del óleo también recuerdan a la pintura italiana; atrás de María está José de pie, con túnica blanca, manto café y la vara en la mano derecha, observando la escena que ocurre entre su esposa y su hijo; del lado inferior derecho, dos hombres sentados observan la escena central, el más viejo, cuyo perfil está pintado con gran maestría, viste túnica verde, manto rojo y sandalias; el segundo, más joven y rubio, aparece vestido de blanco y tiene posado su brazo sobre la espalda del anciano; en el siguiente plano, del mismo lado, dos hombres con el entrecejo fruncido señalan en dirección a la escena central; otro más, vestido de túnica color naranja, está sentado sobre unos escalones. También se aprecian una pared y el inicio de un arco, elementos arquitectónicos que nos indican que la escena se desarrolla en el templo; finalmente, al fondo, del lado superior izquierdo, se aprecia un árbol y el paisaje de Jerusalén. La pintura se encuentra menos sucia que el resto; sin embargo, en la parte superior derecha, la tela ha perdido rigidez y tiene dos perforaciones.

Imagen 64.
Coronación de la Virgen
Serie de la vida de la Virgen
¿Lima?
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

13. Coronación de la Virgen

Tomando como base la información del inventario resguardado en Yale, la serie original estaría conformada por dieciocho pinturas en total; sin embargo, las que actualmente se encuentran en la sacristía que forman parte de ella solo son catorce; de estas, dos corresponden a pinceles no novohispanos. La primera de las piezas añadidas es *María y José encuentran a Jesús entre los doctores*; la segunda

es *la coronación de la Virgen*, sobre este óleo sostengo que fue el que se añadió en Lima al conjunto de pinturas novohispanas en la época de la donación por Nicolasa Manrique; la pintura presenta un intento no muy exitoso por homologar colores, formato y personajes con el resto de la serie, lo cual se aprecia, sobre todo, si ponemos atención en los rostros, las manos y la forma en la que están realizados los angeles; además, autores peruanos ya se han ocupado de analizar la pintura, incluso han reconocido el origen limeño del pincel. Ugarte y Sarmiento mencionan que:

> […] ha sido muy inteligentemente compuesta dentro de los cánones tradicionales, formando una pirámide invertida. Nuevamente siguiendo el estilo de la pintura limeña, la paleta es restringida, prefiriéndose una serie de matices dentro de un mismo color, a una variedad de colores. Toda la escena está tratada con una suave luz cenital que moldea en forma muy delicada las texturas de piel y pliegues de tela, espacialmente por sus efectos en el manto de Cristo.[377]

La escena central de este cuadro es la coronación de la Virgen. Arriba está la Santísima Trinidad, de derecha a izquierda se encuentran: el padre celestial, vestido de túnica blanca y manto rojo, sentado sobre las nubes, en su mano izquierda tiene un cetro y en la derecha una de las esquinas de la corona que está a punto de posar sobre la cabeza de María; al centro está el Espíritu Santo en forma de paloma, de su pecho sale un rayo que ilumina la corona; Jesús aparece de pie, envuelto por un manto rojo, sobre su hombro izquierdo tiene recargada la cruz de la pasión y con su diestra está sosteniendo el otro extremo de la corona roja. La Virgen se encuentra al centro, vestida de túnica blanca y manto azul; aparece con las manos al pecho y arrodillada sobre un conjunto de nubes. En la parte inferior, cuatro ángeles regordetes y un par de querubines miran hacia

[377] Juan Manuel Ugarte Elespuru y Ernesto Sarmiento, *Pintura virreinal*, BCP, Lima, 1975, p. 83.

María. El lienzo está seriamente dañado con rasgaduras profundas en la figura del Padre Eterno y con una pequeña pérdida de tela en la esquina inferior izquierda.

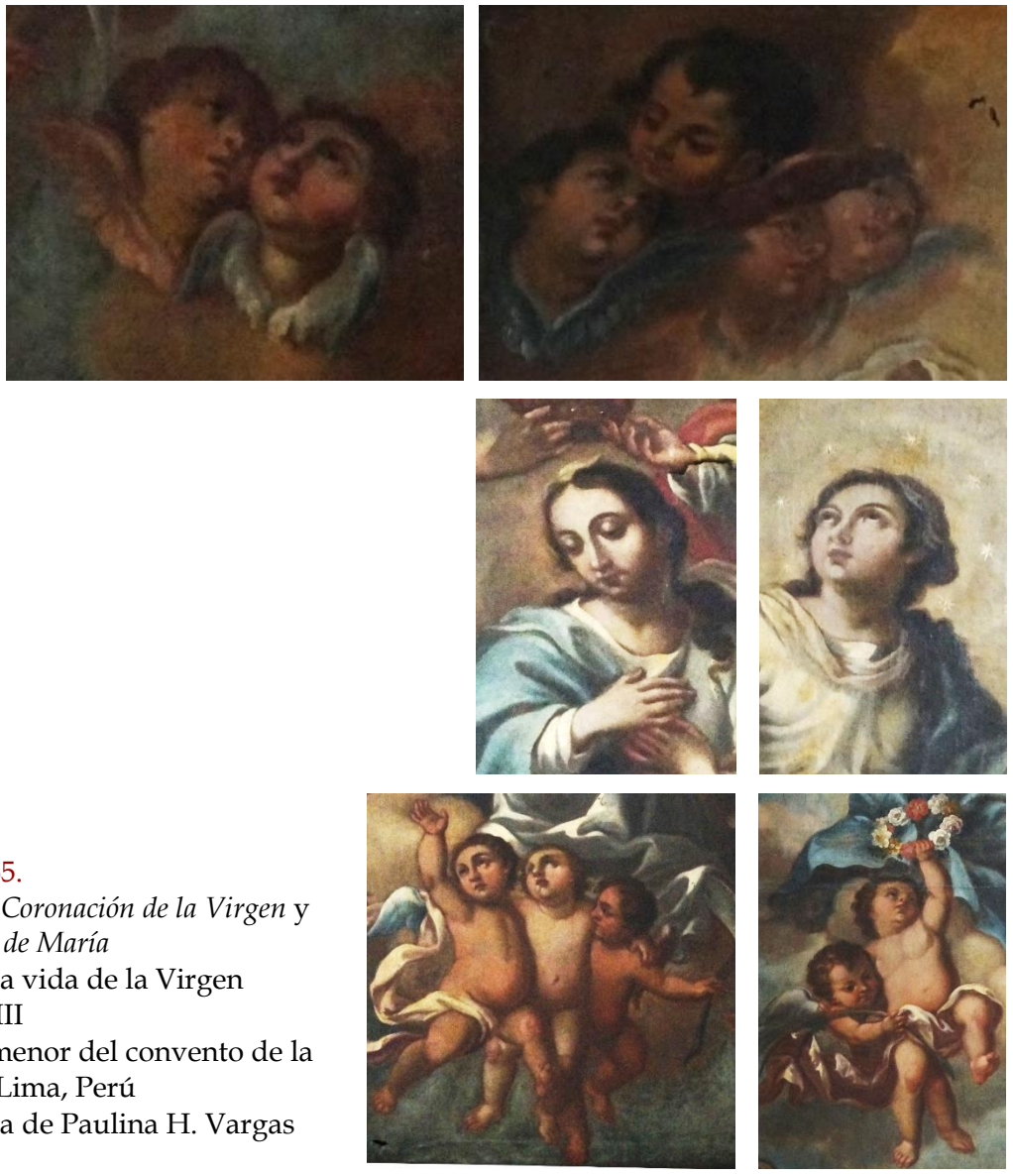


Imagen 65.
Detalles, *Coronación de la Virgen* y *Asunción de María*
Serie de la vida de la Virgen
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

Imagen 66.
Asunción de María
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

14. Asunción de María

Esta es la última y más bella pintura de la serie. Representa el momento en que María asciende a los cielos en cuerpo y alma. La composición se inspira en la representación que inauguró Rubens en la catedral de Bélgica,[378] donde María

[378] Peter Paul Rubens, *Asunción de la Virgen*, 1625-1626, óleo sobre tela, 490 x 325 cm., catedral de Amberes, Bélgica.

asciende a los cielos posada sobre una nube, mientras deja asombrados a los testigos del milagro.

En esta pintura María está representada con la piel muy blanca, mejillas rosadas y cabello castaño; sentada sobre una nube; vestida con una túnica blanca, un manto azul y una cinta de color marrón en la cintura; tiene los brazos abiertos y las manos con las palmas hacia arriba; su mirada la dirige al cielo; alrededor de su cabeza están seis estrellas y una aureola dorada apenas dibujada. En la parte superior de ambos lados de la imagen, dos grupos de querubines miran a la reina del cielo. Bajo la nube, a los pies de María están tres querubines más; del lado inferior izquierdo un pequeño ángel le ofrece a la Virgen una corona de flores blancas, rojas y amarillas, mientras otro ángel sostiene la palma de la virtud. En la parte inferior del lienzo cuatro personajes miran asombrados, con las manos en alto, el memorable hecho. La pintura tiene zonas muy sucias y amarillentas, sobre todo en la túnica de María; también presenta pérdida de la capa pictórica en la nube y en el lado derecho del óleo y perforaciones con evidente pérdida de tela en la parte superior izquierda.

Gracias a la entrevista que sostuve con Rogelio Ruiz Gomar[379] y a sus pertinentes observaciones, quiero enfatizar que la mayoría de los óleos que conforman la serie tienen elementos que destacan por su originalidad; esto la hace diferente a cualquier otro conjunto sobre el mismo tema del que se tenga conocimiento, hasta el momento, en la misma pintura novohispana. Como se fue revisando en cada imagen, la mayoría tiene representaciones *sui géneris* de los pasajes bíblicos (líneas adelante dejaré una síntesis de estas); no se asemejan al trabajo del algún pintor bien identificado de la Nueva España; aunque hay una buena secuencia temática y una consistencia innegable en la forma de pintar, en

[379] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar…, *op. cit.*

los rostros de los ancianos, se aprecian leves variaciones que nos podrían hablar de un trabajo realizado por varios pinceles, que bien podrían ser de un mismo taller, sobre todo por la gran calidad del lienzo de la asunción de la Virgen.

Finalmente, como se fue señalando en cada pintura, los primeros tres óleos presentan a tres personajes inusuales que, revisados en conjunto, podrían ser una familia de donantes: madre, padre e hijo que quisieron ser representados en los primeros momentos de la vida de la Virgen.

Imagen 67.
Detalles, *Nacimiento de María*, *Presentación de María en el templo*, y *Desposorios*
Serie de la vida de la Virgen
Nueva España
Siglo XVIII
Basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú
Fotografía de Paulina H. Vargas

Escena	Elemento poco común
Nacimiento de María.	La presencia de la mujer viendo completamente de frente al espectador.
Presentación de María en el templo.	En la Nueva España es poco común la representación del sacerdote sentado, aunque existe.
Los desposorios.	El acólito representado a manera de donante y volteando al espectador.
La anunciación.	María aparece viendo hacia arriba en una actitud opuesta al tradicional recogimiento de la escena. Hay una sustitución del atril por dos ángeles pequeños. Es poco común la representación del ángel Gabriel arrodillado.
Inmaculada concepción.	María aparece con una especie de medallón rojo al pecho. María porta en su mano izquierda una flor de azucena. El Padre Eterno desciende para tocar ambos hombros de María.
Adoración de los reyes.	José, aparece en un plano muy secundario y poco común, está posado de frente, pero con la cabeza y manos levantadas, como ajeno a la escena principal.
Presentación de Jesús en el templo.	Composición poco común dentro de la pintura novohispana de este pasaje bíblico.
Huida a Egipto.	La candela de la parte superior y el que sea una escena nocturna, lo que es muy poco común en la Nueva España.

Me parece muy probable que esta serie de la vida de la Virgen sea de un pintor novohispano del siglo XVIII que aún no hemos identificado; cuya área de trabajo pudo ser la ciudad de México o algún centro pictórico diferente, como Puebla. Sin embargo, también existe la posibilidad de que, debido al éxito de Ibarra y Cabrera, el trabajo del pintor de la serie haya sido destinado exprofeso para su exportación y por eso no se conozca alguna pintura de él. Queda abierta la puerta para nuevas investigaciones.

Casa de ejercicios de la tercera orden franciscana de Lima

Serie de la vida de Jesús

Imagen 68.
Resurrección de Lázaro
Serie de la vida de Jesús
Siglo XVIII
Tercera orden seglar franciscana
Fraternidad de los Doce Apóstoles, Lima, Perú
Imagen tomada de *Artfixdaily.com*

Descripción

Los días 4 de mayo y 8 de julio de 2008, se produjeron robos en la casa de ejercicios espirituales de la orden franciscana seglar, Fraternidad de los Doce

Apóstoles, ubicada en el cercado de Lima, Perú. Fueron sustraídos setenta y ocho bienes en total; de ellos, nueve piezas formaban parte de una serie de la vida de Jesús que pintó Miguel Cabrera en once óleos. En 2009, los cuadros intentaron ser vendidos en dos casas de subastas estadounidenses: la primera, ubicada en Iowa (cuyo nombre no fue dado a conocer) recibió los óleos, pero ante la sospecha de su origen, informó a la autoridades y ayudó a la recuperación de las pinturas, ocho lienzos en total; la segunda, *Sotheby's* de New York, sí sacó a subasta el óleo *Jesús caminando sobre las aguas*, que incluía la firma de Cabrera, pero las autoridades la recuperaron a tiempo. En 2014, los nueve óleos recuperados fueron entregados oficialmente al gobierno peruano durante una conferencia de prensa.[380] Sin embargo, no ha habido mayor noticia sobre si ya fueron regresados a la casa de ejercicios de la tercera orden franciscana de Lima.

La serie llegó a Perú en la época virreinal aunque no hay precisión de la fecha; sobre su ingreso a la casa de ejercicios, Jaime Mariazza encontró los documentos que señalan que fueron una donación del pintor Matías Maestro (Vitoria, Álava, España 1766- Lima, Perú 1835) en 1808, hecho que originó el error de atribuirlos al pintor vitoriano:

> En los archivos de la orden terciaria, los documentos consultados muestran que Matías Maestro donó estos cuadros a dicha casa de ejercicios sin mencionar que el arquitecto y pintor español haya sido su autor. Este error de interpretación ha sido repetido por casi todos aquellos que han tratado sobre el tema. La firma [de Miguel Cabrera] en tres de los once cuadros y el estilo en que éstos están ejecutados son razones que hablan por sí mismas para devolver la paternidad de esta serie a quien verdaderamente corresponde.[381]

---

[380] *U.S. Returns Nine Stolen Miguel Cabrera Paintings to the Republic of Peru*, disponible en: https://www.yout ube.com/watch?v=nTk0pC9yZOI, consultado: 26 de septiembre de 2015.
[381] Jaime Mariazza Foy, "Miguel Cabrera, un pintor mexicano en Lima", en *Plaza Mayor*, núm. 4-5, Lima, 1982, p. 48.

No se sabe cómo, cuándo y dónde las adquirió Matías Maestro. Luis Eduardo Wuffarden supone que "al pasar por México, alrededor de 1787, Maestro había adquirido una serie de once escenas firmadas por Cabrera con pasajes de la vida de Cristo".[382] No obstante, no hay ningún indicio seguro de este hecho, incluso, la serie también pudo haberla comprado el hermano de Matías Maestro durante su paso hacia el virreinato de Perú, o bien, pudo haber llegado al sur como parte del comercio que existía; el abanico de opciones amplio. De lo que sí se tiene registro es, según la opinión de Jesús María González de Zárate,[383] la posible primera mención escrita que se tiene sobre la serie en Lima, del siglo XIX de la autoría de Max Radiguet, quien emite un juicio muy poco halagador de las pinturas, dice:

> La primera vez que visité el convento de San Francisco; habiéndome casi perdido en el dédalo de las galerías, subía por una escalera oscura, cuando apercibí, parado sobre las gradas superiores y colocado como para cerrarme el paso, un monje grande, encapuchado y vestido con un hábito azul. Una lumbrera echaba un vivo rayo de luz sobre su rostro huesudo y lívido y lo iluminaba de una manera tan sepulcral, que se podía pensar que había desertado de una tela de Zurbarán. Iba sin embargo a proseguir mi ascensión, cuando de repente el franciscano se puso a hacerme gestos y muecas. A cada uno de ellos, yo bajaba una grada temiendo tener que vérmelas con un loco, o al menos con un maniático. No era nada de eso; ese extraño personaje era simplemente masón, quien esperando encontrar en mí un hermano, ensayaba esos gestos, para provocar en mí un reconocimiento. Una vez desengañado de su esperanza, se ofreció para dirigirme en mi paseo a través de los claustros, lo que yo me apresuré a aceptar. Me hizo visitar, en el fondo del convento una capilla oscura y severa; pinturas de bastante dimensión y mediocres en su mayor parte, ocupaban su círculo. Llaman a esa capilla, de los Ejercicios, porque se parece a un lugar especialmente visitado por los limeños que quieren, durante el año, consagrar un tiempo al retiro y a los ejercicios religiosos.[384]

---

[382] Luis Eduardo Wuffarden, "Presencia de la pintura…, *op. cit.*, p. 169.

[383] Jesús María González de Zárate, *Matías José Maestro [1766-1835] arquitecto, escultor, pintor, músico, escritor… vitoriano olvidado en la memoria de la ciudad*, Euskara, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, Álava, 2007, p. 318.

[384] Según consta en el archivo de la tercera orden, libro I, folio 234. Max Radiguet, *Lima y la sociedad peruana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, Edición digital basada en la de Lima,

Por la descripción que da Radiguet, es pósible inferir que la capilla a la que se refiere es la general, que se encuentra a un costado del claustro principal. Luego esta serie se dispuso más tarde en el refectorio,[385] y, al parecer, en algún punto se regresó a la capilla general, pues la última noticia de la serie se recogió de una descripción personal en un blog de la Pontificia Universidad Católica de Perú en 2011 donde señala que:

> Luego del vestíbulo, compuesto por altas arquerías de medio punto, se ingresa a la capilla. Su altar mayor es de principios del XIX, que tiene dos columnas grandes de orden corintio que sostienen un arco de medio punto que corona el conjunto. Al centro, hay un retablo con ocho columnas pequeñas, también de estilo corintio, que rodean una escultura de san Francisco (esta es probablemente del siglo XVIII); corona este retablo una imagen del Cristo Crucificado. El coro alto, tallado en madera, también es neoclásico. Hay una serie de lienzos (escenas de la vida de Cristo) y una escultura del arzobispo de la Reguera atribuidos a Matías Maestro.[386]

Lamentablemente, no pude rastrear mayor información ni conseguir la autorización para incluir las fotografías de todos los óleos que conforman la serie. Presento aquí la imagen de *la resurrección de Lázaro*, que obtuve de una de las páginas de internet que dieron la noticia del proceso de recuperación de las piezas, y las descripciones que se redactaron en el boletín internacional que emitió la embajada de Perú sobre el robo de las obras de arte en 2008.[387] El resto de las pinturas presentan un formato apaisado que aparenta la presencia de

---

Biblioteca Nacional del Perú, 1971, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/lima-y-la-sociedad-peruana/html/ff391362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1_, consultado: 6 de septiembre de 2016.

[385] Jesús María González de Zárate, *Matías José…, op. cit.*, p. 318.

[386] Juan Luis Orrego Penagos, "Capilla de la tercera orden franciscana", en *Rumbo al bicentenario*, disponible en: http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2011/10/, consultado: 14 de noviembre de 2015.

[387] s/a, "Sustracción de bienes de la casa de ejercicios espirituales de la orden franciscana seglar, Lima, Perú", en *La embajada de Perú en Argentina informa*, disponible en: http://v2012.cultura.gob.ar/traficoilicito/sustraidos.php%3Fview=detalle&id_rd=92&sustraido=1.html, consultado: 15 de julio de 2015.

marcos de madera en forma de óvalo que cubren partes de los lienzos, pero que en realidad están pintados simulando madera.

La pintura representa el momento en el que Lázaro vuelve a la vida y se quita las vendas, una vez que ha salido del sepulcro ante el llamado de Jesús. La composición está tomada del grabado de Boetius Adams Bolswert (1580-1633), que a su vez se inspiró en Rubens. De derecha a izquierda se encuentran: Jesús de pie, vestido con túnica azul, de perfil, con los brazos extendidos hacia el frente, la derecha con la palma hacia el espectador, mientras que la izquierda queda sobre la cabeza de cabellos rubios de María, una de las hermanas de Lázaro; esta se encuentra arrodillada con túnica rosada y manto rojo, tiene las manos cruzadas al pecho mientras mira agradecida Jesús; Marta, la otra hermana de Lázaro, de cabello castaño, está de hinojos mirando hacia el resucitado, vestida con túnica blanca y manto marrón, mientras se recarga sobre el brazo de Lázaro con su mano derecha con la izquierda sostiene una de las blancas vendas que están cayendo del cuerpo de Lázaro. Finalmente, hasta el extremo izquierdo del lienzo Lázaro está incorporándose mientras sale de su sepultura y le ayudan a deshacerse de las vendas, está pálido con el torso semidesnudo y la rodilla derecha flexionada. Un hombre barbado le está ayudando.

Imagen 69.
Resurrección de Lázaro
Grabado
Siglo XVII
Imagen tomada de *Wellcome Library*.

El resto de los personajes que aparecen en la escena son los que el pasaje bíblico menciona llanamente como "la gente que estaba cerca"[388] y que presenciaron el milagro, estos aparecen en segundo plano; del lado derecho del lienzo hay dos hombres; uno con túnica blanca, el otro con una de color rojo. En ese mismo plano detrás de las hermanas de Lázaro, en el lado izquierdo del lienzo, se encuentran los cuatro hombres que ayudaron a mover la piedra de la tumba, dos en la parte inferior y dos en la parte superior, estos últimos tienen los brazos extendidos hacia abajo. Del lado izquierdo del lienzo se aprecia la sepultura de piedra y al fondo el cielo.

A continuación, presento las descripciones de los óleos robados que se dieron a conocer en el boletín anteriormente mencionado, lamentablemente la

[388] *La Biblia*, Juan, 11:36, disponible en: https://www.biblegateway.com/passage/?search=Juan+11&version= NTV, consultado: 23 de mayo de 2017.

información que dan es muy pobre, sin embargo, sirve para darse una idea de las pinturas que conforman esta serie:

1. Jesús y la adúltera
Jesús vestido con manto plomo y túnica celeste, semiarrodillado, escribe sobre el suelo, a los pies de la adúltera, que viste de blanco. Observan la escena varios personajes vestidos a la usanza oriental; fondo de columnas. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm. El lienzo presenta lagunas.
2. Resurrección de Lázaro
Jesús a la derecha, de pie, con las manos en alto, vestido con túnica y manto azul, se dirige a Lázaro que está cubierto en parte por mortaja descubierta por hombre y mujer, en la parte superior personajes observan. Junto a Jesús, a la izquierda, hay una mujer arrodillada y a la derecha tres hombres con túnica roja, azul y blanca. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 122 x 160 cm. (lienzo), 128 x 167 cm. (marco), lienzo destemplado, craquelado, con desprendimiento de capa pictórica, escena encerrada en óvalo.
3. Jesús entrega las llaves a Pedro
Jesús de pie, vestido con túnica celeste y manto azul, con mano derecha en alto y la izquierda extendida hacia Pedro entregándole las llaves, éste se encuentra arrodillado, con mano sobre pecho, viste túnica azul y manto siena, están rodeados por los apóstoles que se encuentran de pie observándolos. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm., lienzo craquelado, marco con carcoma, escena encerrada en óvalo.
4. Jesús ante los doctores
Jesús niño de pie en las escalinatas del templo, vestido de túnica celeste y manto azul, con una mano en alto, está rodeado por los Doctores vestidos con vestimenta oriental. A sus espaldas, de pie, la Virgen y san José que señala al Niño. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm., lienzo con desprendimiento de capa pictórica, escena encerrada en óvalo.
5. Jesús con la samaritana
Jesús sentado al pie del pozo, viste túnica celeste y manto azul, dirige la mirada hacia la samaritana, lleva mano sobre el pecho y señala el cántaro que sostiene ella; la samaritana viste de túnica roja y manto siena, lado izquierdo detrás de árbol; personajes observan la escena, uno de ellos de espaldas; fondo de paisaje con colores claros; lado derecho, construcción urbana. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm., lienzo craquelado, marco con carcoma, escena encerrada en óvalo.
6. Jesús en casa de Martha
Jesús sentado, vestido con túnica celeste y manto azul, mano derecha en alto, la otra extendida, dirige la mirada hacia mujer sentada en el suelo con manos entrelazadas sobre rodillas, lleva túnica celeste y manto ocre; cerca de Cristo, de pie, mujer dirigiéndose a Él, vestida con túnica roja y manto marrón; tres personajes

observan; lado derecho extremo, hombre con bandeja; lado izquierdo, dos ángeles de pie. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm., lienzo craquelado, desprendimiento de capa pictórica, escena encerrada en óvalo.
7. Curación del ciego [como puede observarse, la información de este óleo así aparece repetida en el boletín]
Jesús sentado, vestido con túnica celeste y manto azul, mano derecha en alto, la otra extendida, dirige la mirada hacia mujer sentada en el suelo con manos entrelazadas sobre rodillas, lleva túnica celeste y manto ocre; cerca de Cristo, de pie, mujer dirigiéndose a él, vestida con túnica roja y manto marrón; tres personajes observan; lado derecho extremo, hombre con bandeja; lado izquierdo, dos ángeles de pie. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 122 x 160 cm. (lienzo), 130 x 170 cm. (marco), lienzo destemplado, craquelado, desprendimiento de capa pictórica.
8. Expulsión de mercaderes del templo
Jesús en el extremo superior izquierdo, de pie con túnica celeste y manto azul, una mano en alto con látigo, junto a él dos apóstoles; a la derecha grupo de personas, hombre de espaldas, otro jalando buey y mujer con niño cargado, junto a ella ovejas; a la izquierda, personaje caído con túnica azul, manto ocre y turbante blanco. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm., lienzo craquelado, rasgado, roto en forma horizontal.
9. Jesús con los niños
Jesús sentado con brazos abiertos, viste túnica celeste y manto azul, junto a él dos niños y otros personajes, en primer plano a la izquierda dos mujeres, una de pie y la otra sentada, detrás anciano con dos niños y otras personas en penumbra. Técnica mixta sobre lienzo y acabado barnizado, siglo XVIII, 130 x 170 cm., lienzo craquelado, escena encerrada en óvalo.[389]

Los óleos *Jesús caminando sobre las aguas* (130 x 160 cm.) y *La transfiguración* (116 x 160 cm.) no fueron sustraídos y se encuentran en la casa de ejercicios, sin embargo, tampoco fue posible conseguir fotografías de ellos. Durante la búsqueda de imágenes me fue posible acceder a unas pequeñas reproducciones digitales que acompañaban la información del catálogo de monumentos del Ministerio de Cultura de Perú, sin embargo, por diversos motivos no fue posible utilizarlas dentro de esta investigación. Lo anterior lo traigo a colación porque, parte de los comentarios que Rogelio Ruiz realizó a este trabajo en su calidad de

[389] *Cfr.,* "Sustracción de bienes…, *op. cit.*

sinodal (y como una de las personas que conoce la serie de la vida de Jesús del pincel de Miguel Cabrera) fue que las composiciones eran muy similares —o acaso iguales— a las láminas sobre cobre que realizó José de Ibarra y que actualmente resguarda el Claustro de Sor Juana. Al punto que sostiene que ambas series fueron inspiradas en un mismo modelo; o bien, la de Cabrera repite la de Ibarra. Incluyo cuatro de las láminas que se conocen de la serie de José de Ibarra, donde en efecto, comparándo ambas series, se aprecia la composición que tomó Cabrera de Ibarra.

Imagen 70.
Dejad que los niños se acerquen a mí
1737
Colección Claustro de Sor Juana
(antigua colección Buch
Imagen tomada de *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*.

Imagen 71.
Resurrección de Lázaro
1737
Colección Claustro de Sor Juana
(antigua colección Buch)
Imagen tomada de *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*.

Imagen 72.
Jesús y la mujer adúltera
1737
Colección Claustro de Sor Juana
(antigua colección Buch)
Imagen tomada de *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*

Imagen 73.
Jesús con la samaritana
1737
Colección Claustro de Sor Juana
(antigua colección Buch)
Imagen tomada de *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*

Museo del convento de los Descalzos de Lima

Imagen 74.
Divino pastor
Nueva España
Siglo XVIII
Convento de los Descalzos, Lima, Perú
Imagen tomada de *ARCHIPE*

Descripción

De acuerdo con la información del catálogo de monumentos del Ministerio de Cultura de Perú, este cuadro se encontraba en la misma casa de ejercicios de la tercera orden franciscana de Lima, pero en 1976 lo movieron al muro de la

cajonería en la sacristía del convento de los Descalzos. Cuando visité el recinto en 2015 se encontraba en un pasillo del convento. Pensando en la anterior ubicación de esta obra, me parece muy posible que este lienzo haya llegado al virreinato de Perú junto con la serie de la vida de Jesús de la casa de ejercicios ya mencionada.

Esta imagen fue catalogada para el Ministerio de Cultura de Perú y atribuida a Miguel Cabrera por Ricardo Estabridis. En la ficha que pude consultar del archivo interno del Departamento de Catalogación de Bienes Coloniales dice: "Cristo vestido de celeste y crema, de tres cuartos al espectador con una oveja sobre los hombros, entre el brazo derecho un báculo. En la parte inferior tres ovejas cada una con una flor en la boca".[390] En efecto, una de las representaciones populares que Miguel Cabrera difundió para hacer juego a las respresentaciones de la *Divina Pastora*, fue la del *Divino pastor* "…cuya aceptación se vio favorecida por el antecedente de Jesús como el Buen Pastor; empero, quizá por gozar esta ya de una larga tradición y del favor de los devotos, impidió que la del Divino pastor cuajase, pues bien a bien venían a ser casi lo mismo".[391] Sin embargo, la composición de Cabrera no fue la única reproducida por sus contemporáneos; la del grabado de de tal manera, que aparecieron pinturas como la de José de Ibarra que se encuentra en el ex-convento de San Agustín de Acolman.

El *Divino pastor* aquí revisado presenta la paleta pastel característica de la época. Jesús está hermosamente pintado con un rostro blanco y levemente sonrojado, ojos color café y un sombrero en el mismo tono que proyecta una leve sombra sobre su frente; en sus hombros carga una oveja, símbolo de la

---

[390] Ricardo Estabridis Cárdenas, *Ficha catalográfica de Divino pastor*, Catálogo de Bienes Culturales, Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura de Perú, consultada el 6 de noviembre de 2015.

[391] Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII", en *México en el mundo de las colecciones de Arte*, vol. 1, Azabache, México, 1994, p. 251.

humanidad que es el rebaño que ha de ser guiado por el buen camino; junto a él completan su rebaño tres ovejas que portan rosas en sus hocicos. Al fondo del lado derecho del lienzo se aprecia una estructura de madera, árboles de frondoso verdor y un cielo lleno de *cúmulus nimbus.*

Consulté con Rogelio Ruiz Gomar sobre la posible autoría de la pintura; él opina que ésta es similar al *Divino pastor* de Miguel Cabrera que se encuentra en Tepotzotlán, por lo cual, es completamente entendible que se haya pensado que sea obra de este pintor, sin embargo, algunos detalles podrían ponerlo en duda. En su opinión, la obra de Perú es más débil que la de Tepotzotlán; parece más del pincel de José de Páez, que es muy buen pintor, pero que no tiene la fuerza ni la calidad de Cabrera, quien en término generales, fue más homogéneo; un elemento en la imagen que lleva en esta dirección es el manejo del rostro, que es más delicado.[392] Además, José de Ibarra ya había creado un óleo con esta misma representación, pero inspirado en el grabado de Rafael Sadeler;[393] este lienzo se encuentra en el Museo Exconvento de San Agustín en Acolman, en él se manejan de manera general los mismos colores y la imagen central, pero se agregan otros momentos de Jesús con su rebaño. ¿Acaso será que alguien del taller de Miguel Cabrera o el propio José de Páez realizara la obra? Si bien la calidad entre ambos cuadros es similar, la pintura de Lima bien cabría dentro de alguna de estas dos autorías.

[392] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar…, *op. cit.*
[393] Rafael Sadeler I, *El buen pastor, ca*. 1580.

Imagen 75.
Divino pastor
Siglo XVIII
Museo Nacional del Virreinato, INAH
Imagen tomada de *Museo Arocena*

Imagen 76.
Divino pastor
Siglo XVIII
Museo Exconvento de San Agustín en Acolman
Imgaen tomada de de *Mediateca INAH*.

4.3.2 Pinturas novohispanas en colecciones privadas.
Lima

Museo Pedro de Osma

Imagen 77.
Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola
Serie la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

Descripción

Esta pintura forma parte de la colección del Museo Pedro de Osma; es un ejemplo de una serie novohispana que ha sido separada y que se encuentra dispersa por varios países. Pertenece a una serie de nueve tablas que realizó Juan González en 1697 y sobre la cual Nuria Barahona Quintana y Sonia Irene Ocaña Ruiz han

profundizado en sus respectivas tesis de grado.[394] Sin embargo, debido a que en ninguna de las dos investigaciones se encuentran las imágenes de la serie completa, me pareció importante retomarla y reproducirla para contextualizar nuestra obra en cuestión.

En el catálogo de obra del Museo Pedro de Osma se encuentran las siguientes líneas sobre la obra:

> Por el manejo de planos, pisos y el desarrollo arquitectónico, se puede vincular esta obra con otras que conocemos. Nos referimos a las Alegorías del Credo, algunas firmadas por Miguel González. Ya vimos la técnica de dividir la pintura por sectores en una colección de Argentina de similar dimensión, que representa el tema de san Ignacio entregando al Papa la Regla de su Orden, a la que se puede relacionar también por el tratamiento de la arquitectura.
> El tema representa la muerte y los prodigios ocurridos durante el traslado de los restos del fundador de la Compañía de Jesús, san Ignacio de Loyola, como el milagro de las rosas que sucedió en el momento del descubrimiento y traslado de sus reliquias. Copia nuevamente cada uno de las escenas, de grabados, en este caso de los que ilustran la biografía del Santo publicada en 1609 en Bruselas por el P. Rivadeneira, a raíz de la beatificación de san Ignacio de Loyola.[395]

En este texto no se hace referencia a la pertenencia de esta tabla a la serie de la que formó parte originalmente y se encuentra como obra anónima; afortunadamente, sí se le relaciona con la tabla que pertenece a una colección particular argentina donde san Ignacio se encuentra con el papa. Asimismo, se recurre como fuente a los grabados que el padre Pedro Ribadeneyra encargó a los hermanos Cornelis y Theodorus Galle y que fueron editados por la famosa oficina de Baltasar Moretus en 1610. Sin embargo, no son estos catorce grabados el modelo de Juan González sino la serie que realizaron Rubens y Barbé para la

---

[394] Nuria Barahona Quintana, *Iconografía de san Ignacio de Loyola en la Nueva España*, tesis para obtener el grado de maestra en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 1999 y Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, FFyL-UNAM, México, 2011.
[395] s/a, *Catálogo Museo Pedro de Osma*, Fundación Pedro y Angélica de Osma, Lima, 2014, p. 74.

obra *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, preparada por el padre Lancicio en Roma en 1609,[396] como podremos ver más adelante.

Para entender la distribución de las escenas representadas en cada tabla de la serie, vale la pena reproducir la opinión técnica que hace María Concepción García Sáiz sobre esta serie donde señala que Juan González "se ha limitado a reproducir las imágenes que le ofrecen los grabados europeos, a los que copia con una fidelidad cargada de torpeza, llegando al extremo de dividir el espacio de que dispone de forma que las escenas queden aisladas, con lo que evita incorporar nuevos elementos a la composición".[397] Al respecto, también Nuria Barahona indica que son:

> […] treinta escenas repartidas en nueve tablas sobre la vida de san Ignacio. Están distribuidas según la técnica de la <<narratio continua>> y numeradas al estilo de los grabados elaborados por los hermanos Galle, Collaert y van Mallery, aunque en la composición, siguen el modelo gráfico de la extensa serie de grabados de Ruben y Barbé. La mezcla de las dos series, de Amberes y Roma, nos permite afirmar la presencia de los grabados en Nueva España y su uso como modelos para los pintores, mezclando grabados de una serie o de otra según la necesidad iconográfica. Están pintadas al óleo y el soporte es de madera con aplicaciones de conchaperla.[398]

Para tener un contexto adecuado sobre la obra que está en Perú conviene retomar el conjunto de las nueve tablas, para ello acudiré a lo escrito por Nuria Barahona donde siguió la biografía del padre Pedro de Rivadeneira y los grabados de la serie romana para recomponer la serie novohispana e ilustraré cada tabla con su grabado correspondiente.

---

[396] La obra se ha digitalizado para consulta libre y está disponible en la página de la *Biblioteca Nacional de Portugal*, http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html

[397] María Concepción García Saiz, "Precisiones al estudio de la obra de Miguel González", en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario,* IIE-UNAM, México, 1992, pp. 110-111.

[398] Nuria Barahona Quintana, *Iconografía…, op. cit.,* p. 34.

Tabla 1. Aparición de san Pedro a Ignacio; Ignacio convaleciente lee la vida de Cristo y de los santos; Ignacio enfermo es visitados por la Virgen; orando siente un gran temblor en la casa.

Estos pasajes se refieren a la primera época de la vida de san Ignacio donde, a consecuencia de las heridas sufridas en la batalla de Pamplona, pasa una temporada en la cama en convalecencia; en ese periodo lee la vida de Cristo y de los santos y descubre su vocación al servicio de Dios.[399]

Imagen 78.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 79.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 3, 4, 5 y 6
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

[399] *Cfr., ibídem*, p. 35.

Tabla 2. Ignacio se despide de su familia; Ignacio deja a los criados que le acompañaban; Ignacio duda vengar a un sarraceno por injurar a la Virgen; Ignacio hace el voto de castidad en la cueva de Manresa.

En esta tabla se narran los pasajes relacionados con la despedida familiar y los sucesos acaecidos en el viaje de Ignacio a Montserrat; en el cual siente la vocación religiosa y se compromete con los tres votos de rigor: pobreza, castidad y obediencia. Es el proceso místico de Ignacio, en donde escribe los ejercicios espirituales, piedra angular de lo que será la orden que fundó.[400]

Imagen 80.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 81.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 7, 8 y 9
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

[400] *Cfr., ibídem*, pp. 35-36.

Tabla 3. Antes de navegar a Italia, Ignacio arroja el dinero que lleva; Jesús consuela a Ignacio cerca de Padua; Ignacio duerme en la plaza de san Marcos de Venecia.

Estas escenas narran las peripecias y sufrimientos que Ignació vivió antes de llegar a Roma; muestran su fortalecimiento de carácter y el favor que Jesús le otorga al presentarse directamente para consolar sus penas.

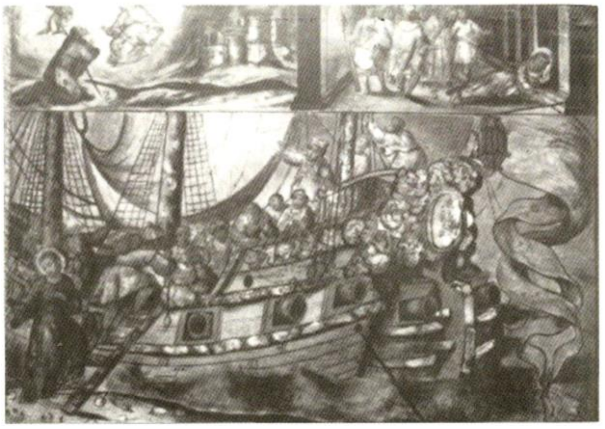


Imagen 82.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 83.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 22, 23 y 24
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

Tabla 4. Viaja al monte Olivete; se aparta de los peregrinos y es atacado por un moro; de regreso a Italia reparte dinero entre los pobres de Ferrara; Ignacio es aprehendido por los soldados españoles.

La tabla aborda el periodo de su viaje a tierra santa santa y los sufrimientos que padeció en su retorno a Italia, dice Nuria Barahona que "la experiencia acumulada en los diferentes lugares que visitó, iba fortaleciendo el espíritu de Ignacio […] Hasta aquí podríamos decir que la lectura iconográfica desprendida de las cuatro tablas, nos presenta a Ignacio en su primera y decidida etapa […]"[401]

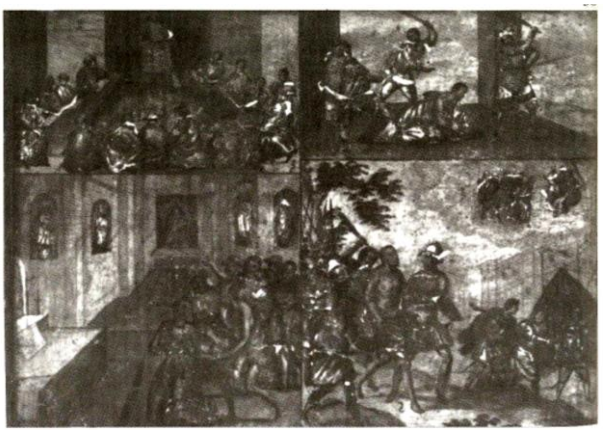


Imagen 84.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 85.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 30, 31, 32 y 33
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

[401] *Ibídem*, pp. 36-37.

Tabla 5. Un hombre moribundo se confiesa a Ignacio; haciendo oración se elevó del suelo; Ignacio sufre cárcel en Salamanca y Alcalá; se quema la casa de un hombre que desea el mal para Ignacio.

Esta tabla narra algunos pasajes de la vida que lleva el santo, su papel como intercesor del mandato divino cuando efectúa algún milagro y la pena severa que aceptó sufrir al ser encarcelado.

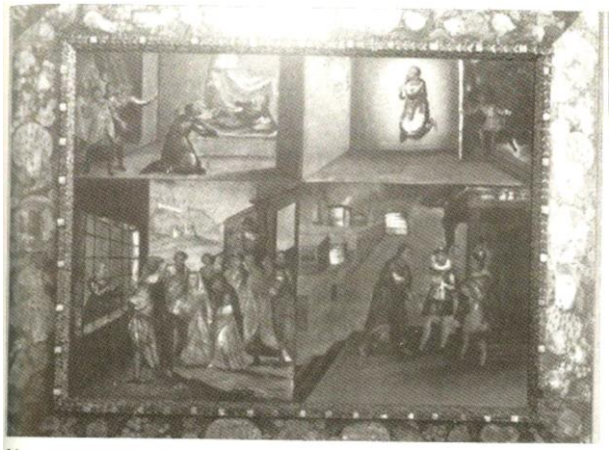


Imagen 86.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 87.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 34, 35, 36 y 37
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

Tabla 6. Una mujer recobra el brazo después de tocar las ropas de Ignacio; Ignacio y sus compañeros son ordenados sacerdotes; visita y sana al padre Simón Rodríguez; recoge en su posada al maestro Simón Rodríguez.

Esta tabla sigue la narración de la vida de Ignacio, presenta el momento en que consigue reunir a diferentes compañeros de la academia de París y hace la promesa de fundar una orden que nombrará Compañía de Jesús.[402]

Imagen 88.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 89.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 48, 49, 50 y 51
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

402 *Cfr., ídem.*

Tabla 7. El Papa Paulo III confirma la institución de la Compañía de Jesús; Ignacio escribe las Constituciones.

En esta tabla se representan los acontecimientos más importantes de la fundación de la orden jesuita; es tal su importancia que el artista los concentra en solo dos espacios. Por un lado se ve al papa Paulo III bendiciendo la institución de la nueva orden, con la confirmación los nuevos soldados de Cristo prometen, además de los tres votos tradicionales, el voto de obediencia al papa. Luego al ser elegido general de la orden por mayoría absoluta como, Ignacio se aprecia escribiendo las reglas internas de gobierno y funcionamiento de la nueva orden promovida por él.[403]

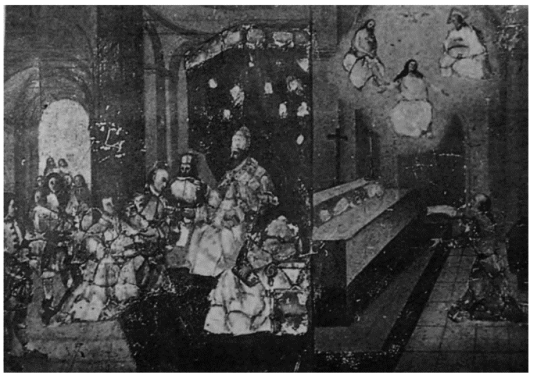


Imagen 90.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 91.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 64 y 65
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

[403] *Cfr., Ibídem*, pp. 38-39.

Tabla 8. Los padres del colegio de Loreto piden ayuda a Ignacio; Ignacio se aparece a un jesuita en Colonia.

En la octava tabla se representan varios pasajes que suceden después de la confirmación de la orden. Ambas escenas tratan del combate a la herejía protestante, representada por el jesuita de Colonia pidiendo ayuda a Ignacio. De nuevo son ilustraciones fundamentales para comprender la ideología de la Compañía de Jesús.[404]

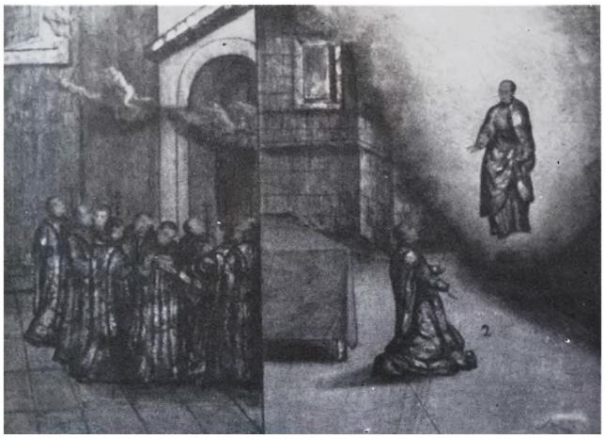


Imagen 92.
Serie de la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Colección particular, México
Imagen tomada de "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>"

Imagen 93.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 75 y 76
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

[404] *Cfr., Ibídem*, p. 39.

Tabla 9. Muerte de san Ignacio; milagros que acontecen el día de su muerte; en el velorio se escucha música celestial.

La novena y última tabla de la serie es la pieza que se encuentra en el Museo Pedro de Osma en el pasillo dedicado a los santos; poco se sabe de cómo y cuándo llegó esta pieza a Perú. El fallecido Pedro de Osma Gildemeister fue el autor de la colección del museo que lleva su nombre, en palabras de la directora Patricia Panilla "su mayor preocupación era que estas piezas salieran del país, que las compraran extranjeros y se perdieran"[405]. Es posible que la pieza haya llegado años atrás y que el coleccionista la haya adquirido en el propio Perú, pero no hay certeza. Tomando en cuenta la temática, y sobre todo la tabla siete, seguramente fue un encargo jesuita. La triste y complicada historia de la orden dispersó por el mundo su patrimonio artístico, no sería imposible pensar que llegara al virreinato austral en los últimos años del siglo XVIII o a lo largo del XIX, poco se puede asegurar, pero la existencia en Perú de más obra novohispana con incrustación de concha habla de un gusto por estas piezas y la existencia de un mercado que las solicitaba. La otra opción es que haya sido adquirida para la colección del Museo fuera de Perú en los albores siglo XX.

La tabla se compone de tres escenas, divididas por líneas de color negro: muerte de san Ignacio; milagros que acontecen el día de su muerte y en el velorio se escucha música celestial. Al igual que el resto de la serie tiene su dependencia formal e iconográfica en los grabados que realizaron Rubens y Barbé para la obra *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, mencionada anteriormente.

---

[405] *Cfr.*, Eduardo Abusada, "25 años del Pedro de Osma", en *Velaverde*, 31 de agosto de 2013, en http://www.revistavelaverde.pe/25-anos-del-pedro-de-osma/, consultado: 13 de agosto de 2016.

La primera escena es la que se encuentra en la parte superior derecha, donde se narra la muerte del fundador de la Compañía; el santo aparece vestido de blanco, tendido y cubierto hasta la cintura con una cobija verde; cuatro hermanos jesuitas rezan al pie de la cama; al costado derecho de Ignacio, uno sostiene con su diestra la imagen de Cristo. Sobre ellos un par de ángeles levantan hacia el cielo una imagen difusa que parece representar el alma de san Ignacio. Al fondo una puerta apenas dibujada permite ver un cambio de habitación, donde hay otro enfermo que acaba de expirar y cuyo espíritu también va ascendiendo.

Imagen 94.
Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris
Roma
1609
Láminas 77, 78 y 79
Imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*

Imagen 95.
Detalle, *muerte y funerales de san Ignacio de Loyola*
Serie la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

La segunda escena, que ocupa todo el lado izquierdo de la tabla, es la que trata sobre los milagros que acontecieron el día de su muerte; en específico, la que ocurre en torno al cuerpo expuesto de san Ignacio tendido sobre una cama y cubierto con una manta de color naranja. Allí, se aprecia a una una piadosa mujer con falda verde que lleva de la mano a su hija, quien sufría de llagas purulentas en su cuello; la historia dice que la madre acudió convencida de que si la niña lograba tocar los restos del santo se curaría; obtuvo una de sus prendas y la aplicó a la garganta de la pequeña quien se curó prontamente. Los demás personajes de la escena demuestran su aflicción ante la pérdida del general de la orden mientras honran los despojos mortales del santo. Es importante señalar que lo anterior se desarrolla dentro de la iglesia de la Compañía en Roma; esto se advierte por la

representación en perspectiva de la construcción de un arco con puertas laterales, al fondo un muro alto es atravesado por una puerta y sobre ella hay ornamentos tallados; Juan González representó los muros y elementos arquitectónicos del templo con un tono amarillo homogéneo.

Imagen 96.
Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola
Serie la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

La última escena es la que se encuentra en el lado inferior derecho; trata del momento en el que en el velorio se escucha música celestial. Al centro se encuentra el féretro de san Ignacio cubierto con una manta en color naranja, sobre él hay una caja con flores en tonos rojos y un cirio en la parte inferior derecha. Del lado izquierdo, junto al féretro se encuentra un jesuita de hinojos con los brazos el pecho en actitud orante. A la cabeza del ataúd, dos hombres se acercan cabizbajos; uno de ellos tiene tomado un cirio con su mano izquierda y detrás de ellos otro devoto vestido de amarillo mira al cielo en actitud de asombro. En el costado derecho, un total de doce jesuitas rezan; sobre ellos, apenas se esboza un rompimiento de gloria; origen de la música celestial. Finalmente, en la esquina superior izquierda de la imagen hay un pequeño altar donde se posa un crucifijo.

Imagen 97.
Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola
Serie la vida de san Ignacio de Loyola
Nueva España
1697
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Los dos milagros que se representan en la tabla novena no alcanzan la maestría de los grabados que fungieron como modelos; el primero es la curación de una muchacha que estaba enferma de llagas purulentas, que en el grabado se describe como escrófula,[406] el segundo es la música celestial que se escuchó durante su velorio.

[406] Según la RAE Del lat. tardío *scrofŭlae* 'paperas'. 1. f. Med. Tumefacción fría de los ganglios linfáticos, principalmente cervicales, por lo común acompañada de un estado de debilidad general que predispone a las enfermedades infecciosas y sobre todo a la tuberculosis.

Imagen 98.
Virgen de Guadalupe
Nueva España
¿siglo XVIII?
Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

Descripción

Esta obra está contabilizada dentro de las veintitrés que registró Sonia Ocaña en su tesis de doctorado;[407] sin embargo, no ahondó en ella porque no la pudo revisar a profundidad. Cuando fui a examinar la tabla al Museo Pedro de Osma

[407] Sonia Irene Ocaña Ruiz, *Láminas de concha…, op. cit.,* p. 562.

no pude manipularla, pero sí apreciar que el estado de conservación no es bueno; o es una imagen que no fue terminada, o ha perdido importantes incrustaciones de concha y de la capa pictórica de los personajes; además, la imagen está mutilada, fue recortada de los cuatro lados a tal punto que se perdieron las escenas aparicionistas y el rompimiento de gloria central. El nácar está dispuesto a modo de mosaico, con teselas rectangulares y muy regulares en la túnica y manto de la Virgen. También está embutido en los cuatro medallones y en el marco con los querubines que rodea a la patrona de México. Sin embargo, las teselas regulares de concha se reservan solo a la túnica y al manto de la Virgen, es decir, el trabajo más esmerado se halla en la imagen principal. Otro elemento que resalta de esta pieza es que no exhibe el tono turquesa habitual en las representaciones de la Virgen de Guadalupe, lo que puede sugerir que la imagen no se hubiese terminado. A simple vista no conserva ningún vestigio de pintura en dicha área, pero habrá que confirmarlo con análisis técnicos.

En la tabla resalta el uso de solo cuatro tonos: el amarillo, el blanco, el negro y los encarnados. Lo cual va en concordancia con la aseveración de Ocaña cuando hace referencia a que "la muchas veces comentada paleta restringida con predominio del amarillo halla una de sus manifestaciones más notables en las representaciones guadalupanas, pues buen número de ellas exhiben dicho color incluso en el manto de la Virgen. Esto las aleja, desde luego, de la iconografía guadalupana tradicional";[408] María aparece al centro, pintada con el rostro dulce y con el manto de nácar sin pintura; su mandorla es amarilla y presenta un trabajo inusual, ya que en torno a ella se colocó un marco adicional del mismo nácar blanco sobre el cual se pintaron doce querubines; si bien, a simple vista se identifica como una Virgen de Guadalupe del Tepeyac.

---

408 *Ídem.*

Otros elementos que destacan son los medallones con las apariciones de la Virgen, los cuales sufrieron una grave mutilación; del lado superior derecho solo se observan incrustadas cuatro conchas de forma irregular que forman el marco del medallón de la segunda aparición; del lado superior izquierdo, del mismo modo, se aprecian incrustaciones de concha de forma irregular que enmarcan la primera aparición, se aprecia la figura de Juan Diego vestido de blanco; en el ángulo inferior izquierdo se encuentra delineado el margen de la la tercera aparición, sin embargo, la escena está completamente cortada a la mitad; en cambio, aparece un rompimiento de gloria con un par de ángeles y bajo de este un hombre que podría ser Juan Diego; en último lugar, del lado inferior derecho solo se aprecian unos cuantos embutidos de concha que seguramente formaban el medallón de la escena de la estampación en el ayate.

Además de las escenas aparicionistas, están representados ocho símbolos marianos sostenidos por pequeños ángeles: del lado derecho del lienzo en orden descendente son la luna, la puerta del cielo y la fuente de la sabiduría; del lado izquierdo también, de arriba hacia abajo son: el sol, el espejo sin mácula, la palmera, la torre de Babel y la torre de David.

En la parte superior central, aunque se aprecia una pérdida considerable del embutido de concha y de la pintura, se percibe una Santísima Trinidad coronando la escena; tiene un rompimiento de gloria con nubes en un inusual tono negro, aparecen el Padre y el Hijo en actitud de coronar a la Virgen; elementos que también forman parte de la iconografía de la Inmaculada; finalmente, en la parte inferior central, se aprecian los trazos de flores que parecen caer a un "recipiente" que sostienen dos angeles.

La riqueza de esta imagen es su abundante iconografía; no tengo registro de alguna otra pieza con incrustaciones de concha nácar que presenten los

símbolos marianos como lo hace esta obra; además, es evidente que el marco que tiene no es el original, ya que cubre partes perimetrales de la pieza. Nada se sabe del arribo de esta obra a Perú; aunque, como sucede con la tabla de la vida de san Ignacio de Loyola, existe un abanico de opciones: es probable que Pedro de Osma la haya adquirido en Perú a inicios del siglo XX; también, que en alguno de sus viajes la haya adquirido he incorporado a su colección; o bien, que la pintura haya llegado tiempo atrás, entre los últimos años del siglo XVIII o a lo largo del XIX.

Museo de Arte de Lima

Imagen 99.
Patrocinio de la Virgen de la Merced
Nueva España
Ca. 1760-1770
Colección Petrus y Verónica Fernandini
Museo de Arte de Lima, Perú

Descripción

Este es el primer óleo de esta investigación que registré con soporte de lámina de cobre. El tamaño, resistencia y ligereza de este material debieron de ser características atractivas para propiciar la exportación de estas piezas, sin

embargo, no fue una constante encontrarlas en Perú, a pesar de que fueron bastante comunes en la Nueva España y que, por su formato, eran bastante prácticas de comerciar. Al respecto Clara Bargellini señala que

> A pesar de que se conoce un buen número de láminas de cobre de la primera época colonial en la región andina, no fue en Perú sino en la Nueva España donde la técnica de la pintura sobre lámina de cobre echó profundas raíces. Mientras en los Andes la presencia inicial de láminas no fue seguida por una amplia producción local, en la Nueva España el trabajo sobre cobre tuvo un desarrollo notable, comparable al de Italia y de Flandes. Durante la primera mitad del siglo XVII siguió siendo una técnica relativamente rara practicada por algunos de los mejores maestros capitalinos para mecenas cultos, pero en el siglo XVIII casi no hubo artista que no pintara sobre cobre.[409]

Como sucede con la mayoría de las pinturas presentadas en esta investigación, poco o nada se sabe sus vías de arribo al virreinato de Perú. Con el tiempo el patrocinio de la Virgen de la Merced fue adquirida para la colección Petrus y Verónica Fernandini y por esta vía ingresó al acervo que resguarda el Museo de Arte de Lima (MALI). La obra fue incluida en el catálogo más reciente del museo y Jaime Cuadriello fue el encargado de realizar la descripción y análisis de la pieza. Me parece conveniente retomar las partes fundamentales de su trabajo en cuanto a descripción e iconografía de la obra.

El primer aspecto que señala Cuadriello es el origen de la figura del patrocinio, núcleo temático de la pintura que es retomado y bajo el cual se presenta a la Virgen y al resto de los personajes.

> Consecuente con la tradición virreinal todavía vigente en el mismo siglo XVIII, el pintor novohispano Rafael Joaquín Gutiérrez desahogó este encargo piadoso bajo el formato de un patrocinio corporativo (a partir de una conocida fórmula tardo medieval basada en una visión cisterciense en donde la Virgen, como señal de

[409] Clara Bargellini, "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinatos de la Nueva España y del Perú", en *Anales*, núms. 74-75, IIE-UNAM, México, 1999, p. 84.

protección, cobijaba a los monjes bajo su manto). A sus pies se arrodillan, con mirada arrobada y las manos en oración, el fundador de la Merced san Pedro Nolasco y el mártir san Ramón Nonato (con su distintivo candado en los labios que le impedía predicar); a sus espaldas, dos cautivos genéricos con su bonete y chaqueta rojos, uniformes propios de un reo, impuestos por los sarracenos para controlarlos y estigmatizarlos.[410]

El segundo elemento es recordar el carisma principal de la orden mercedaria que, durante un largo periodo de la historia europea, fue primordial para la salvación de personas que habían sido apresadas o secuestradas al calor de las batallas y que recuperaban su libertad gracias al sacrificio de estos amorosos frailes:

Estos esclavos agradecen el rescate o el consabido intercambio de prisioneros por frailes, como moneda de cambio, para señalar el peculiar carisma de la Orden activa desde los albores del siglo XIII. O sea, la arriesgada misión que los mercedarios acometían en tierras de ocupación por los infieles para canjear y salvar rehenes por manumisión. Una obra que se hacía por mandato revelado por la Virgen y en nombre de la redención para "merced y alivio de cristianos". En efecto, un grillete abierto a los pies de la Virgen indica que los cautivos se han liberado por promesa, a la manera de un exvoto. Dada esta comisión marial a la orden aragonesa en defensa de la cristiandad, no es casual que el Niño bendiga pertrechado con sus *regalía* como monarca universal: corona de cuatro bandas y orbe político, mientras la Virgen-trono carga su respectivo cetro de potestad.[411]

Finalmente, aborda el doble papel de la Virgen en la representación, Virgen de misericordiosa y generala de sus huestes.

Pero esta escena también nos recuerda que entonces tuvo lugar la entrega del hábito blanco a Nolasco de manos de la Virgen, durante una aparición nocturna en agosto de 1218, tenida como dádiva fundacional y de iniciación militar; llamando, así, a otorgar misericordia y compasión bajo su manto o 'merced' a todos los

---

410 Jaime Cuadriello, "Patrocinio de la Virgen de la Merced", en Ricardo Kusunoki Rodríguez (Edit.), *La colección Petrus y Verónica Fernandini El arte de la pintura en los Andes*, Asociación Museo de Arte de Lima, Lima, 2015, p. 194.
411 *Ídem.*

> secuestrados por los infieles y apóstatas. Ella está investida con el mismo hábito de los frailes de acuerdo a las respectivas tradiciones de otras órdenes de inspiración mariana, como dominicos y carmelitas, pero aquí se reforzaba el carácter miliciano distintivo de sus primeros comendadores. Ella es, a un tiempo, un tipo Virgen de misericordia que extiende su *palladium* de manera acogedora tal como se usaba desde Bizancio, pero también un *socia belli* o generala que comanda a sus huestes para marchar como aliada de campaña.[412]

A lo ya mencionado por Cuadriello, tan solo queda por agregar que la obra tiene las características populares del gusto dieciochesco en la Nueva España "[…] el fondo azul grisáceo, las encarnaciones sonrosadas, los paños lechosos y la iluminación ambarina".[413] Por su temporalidad, es posible inferir que su presencia en el virreinato de Perú responde al momento en el que comenzaron a liberarse las relaciones mercantiles entre los virreinatos; no sería extraño pensar que llegó a petición de algún encargo exprofeso; o bien, fruto de las cajas con pinturas que llegaban desde Nueva España al virreinato del sur, a raíz de la fama de los pintores novohispanos.

El autor de este patrocinio fue Joaquín Gutiérrez; él formó parte de la generación que transitó de los últimos años del gusto por lo barroco hacia los cánones neoclásicos establecidos con la inauguración de la *Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos*. Con el tiempo sus encargos fueron de mayor renombre, incluso pintó el retrato oficial del rey Carlos III que presidía la sala de juntas de la academia en 1786; no en vano había sido uno de los pintores encargados de examinar la *Maravilla Americana;* es posible que su fama haya hecho eco en los principales grupos sociales y órdenes religiosas del virreinato de Perú.

---

412 *Ídem.*
413 *Ibídem*, p. 197.

Imagen 100.
Virgen de Guadalupe
Siglo XVII
Nueva España
Museo de Arte de Lima, Perú

Descripción

Gracias al apoyo del MALI pude conocer esta obra, ya que actualmente no se encuentra en exposición sino en bodegas. El cuadro solo ha sido sometido a una limpieza y su estado de conservación es realmente bueno, posiblemente —junto con la imagen guadalupana del monasterio del Prado— sea la representación más grande, bella y de mejor calidad que localicé en Lima.

Esta pintura presenta similitudes y diferencias con el lienzo de la basílica catedral de Lima que es pertinente resaltar: es una representación de la Virgen de Guadalupe consecuente con la tradición virreinal desarrollada a finales del siglo XVII. La Virgen se encuentra al centro de la composición, está acompañada con cuatro medallones con las apariciones marianas que están enlazados por elementos florales; las escenas aparicionistas en cada esquina también están inspiradas en los grabados del artista sevillano Matías de Arteaga y Alfaro de 1685, se presentan enmarcadas con rosas de colores rojo, azul y blanco. No tiene ninguna alteración respecto a la iconografía tradicional de esta advocación; se aprecia el rostro ligeramente inclinado hacia la izquierda y las manos en actitud orante; porta el manto azul cubierto de estrellas, la túnica rosa y el listón ceñido a la cintura; el drapeado que cae sobre la media luna muestra la punta del pie izquierdo de la Virgen; la luna es sostenida por un querubín, María está bañada con un torrente de luz cenital y, tras de ella, se encuentra una mandorla abierta; finalmente; se debe señalar que también es una Virgen coronada.

Aunque nada se sabe de cómo llegó esta pintura a Perú, su presencia es muy significativa, ya que es la única virgen de Guadalupe que localicé que data del siglo XVII; época en la que comenzó el culto a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac en Perú. De haber arribado a territorio peruano en la época virreinal, esta sería el registro más antiguo localizado de la principal interculturación en cuestión de devociones entre los virreinatos. Por ello, es necesario profundizar en la búsqueda de su proceso de arribo a Perú; no sería absurdo pensar que pudo haber sido un encargo exprofeso o que estuvo en alguna iglesia principal de Lima.[414] Respecto a plantear una atribución de la obra, Rogelio Ruiz Gomar dice

[414] En el siglo XX hubo una gran destrucción de conventos e iglesias para abrir nuevas avenidas en el centro de Lima que puso el acervo pictórico de esos recintos en circulación para el mercado de coleccionistas.

que "por su calidad y las escenas de las apariciones, fácilmente asemeja al trabajo de Juan Correa o de alguno de los hermanos Arellano".[415] De ser así, otra firma de gran renombre en Nueva España se sumaría a la lista de pintores de primer orden que exportaron obra al virreinato del sur.

[415] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar…, *op. cit.*

Imagen 101.
San Juan Nepomuceno
Nueva España
Siglo XVIII
Colección Barbosa-Stern, Lima, Perú

Descripción

Esta pintura responde a la popularidad de san Juan Nepomuceno en la Nueva España. Para comprender el éxito de esta devoción conviene recordar quien fue el santo. Su nombre original era Juan de Pomuk; oriundo de Bohemia

sudoccidental (República Checa); su carrera eclesiástica fue en ascenso hasta convertirse en confesor de la reina Sofía de Baviera. La historia en torno a su santificación narra cómo el rey Wenceslao le ordenó le dijese los secretos de confesión de la reina, a lo cual Nepomuceno se negó. El rey ordenó su tortura y que se le arrojara al río Moldava desde el puente de Carlos; cuando su cadáver salió a flote lo rodearon múltiples luces que posteriormente se representaron como estrellas. Enseguida la Iglesia vio en él un mártir de su soberanía ante el poder civil; así se le designó patrono de la buena fama y del buen nombre, de los clérigos y de los difamados.

Los jesuitas difundieron ampliamente su culto por el mundo como un mecanismo defensivo ante los tiempos adversos que se cernían sobre la orden; en la Nueva España gozó de una gran popularidad, al grado que "[…] generó una profusa y diversa iconografía apenas explorada en su significación social y política".[416] Los mejores trabajos que analizan la figura del santo en el virreinato septentrional son de Pavel Stepánek: *San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano* y *San Juan Nepomuceno en el arte mexicano*.[417] La importancia del personaje lo llevó a ser nombrado patrono de la Real Universidad de la ciudad de México y fue frecuente colocar alguna imagen suya cerca de los confesionarios de las iglesias de la capital novohispana.

Su autor, Francisco Antonio Vallejo acudió al grabado de Hieronymus Rusi[418] para la elaboración del óleo aquí revisado. Además, Pavel Stepánek deja

---

[416] Jaime Cuadriello, "El padre Clavijero y la lengua de san Juan Nepomuceno", en *Anales*, vol. XXXIII, núm. 99, IIE-UNAM, México, 2011, p. 1.

[417] Pavel Stepánek, "San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano", en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo III, núm. 6, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1990; Pavel Stepánek, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 7, Museo de América, Madrid, 1991.

[418] Hieronymus Rusi, *San Juan Nepomuceno*, siglo XVII, grabado, PESSCA Archive, disponible en: https://colonialart.org/artworks/2586a, consultado: 8 de febrero de 2017.

constancia de la familiaridad que este pintor novohispano tenía en sus encargos pictóricos con las representaciones devocionales de san Juan Nepomuceno.[419] En primer plano, al centro, se encuentra san Juan Nepomuceno en su tradicional ropa de sacerdote, de túnica negra, roquete blanco y muceta gris con interior rojo; se aprecia casi de rodillas sobre una nube sostenida por un ángel de cabello rizado y rubio; Nepomuceno tiene los brazos extendidos con las palmas hacia arriba; se le representa joven, de piel blanca y barbado y de cabello castaño, alrededor de su cabeza se encuentran las cinco estrellas, propias de su iconografía. En la parte superior derecha desciende un ángel con los símbolos del martirio, la palma en la mano derecha y la corona en la izquierda. Sobre la nube del lado derecho del lienzo hay un ángel de pie, vestido con una tela roja que tiene escrito *PRO SIGILLO CONFES SIONIS*.[420] En la parte central izquierda, aparece otro ángel envuelto en una tela verde, con su mano izquierda sostiene una llave, mientras se lleva el índice de la diestra a la boca en actitud de guardar silencio. En la esquina superior izquierda, dos querubines se asoman de entre las nubes a presenciar la escena. En el siguiente plano se encuentra el paisaje de la ciudad Praga con un hermoso cielo azul; allí se aprecian el puente de piedra de Carlos, formado por siete arcadas; el empequeñecido cuerpo del santo flotando en el río y, del lado izquierdo, el castillo donde habitó el rey Wenceslao.

Durante la visita que realicé a la colección Barbosa-Stern, pude conocer de primera mano casos de pérdida de patrimonio de las iglesias de Lima; donde, tras la abierta destrucción o mutilación de ellas, una gran cantidad de obras arte fueron aventadas al río Rimac; de allí múltiples piezas fueron rescatadas por la población y resguardadas en sus casas; o bien, recolectadas para ser vendidas a

---

[419] Pavel Stepánek, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano…, *op. cit.,* p. 65.
[420] Por el secreto de confesión.

anticuarios y coleccionistas ¿Cuántas piezas de esta investigación habrán llegado a manos de coleccionistas particulares producto de este sistema de destrucción patrimonial? El caso mexicano es más o menos parecido; un ejemplo principal es lo que ocurrió desde la época virreinal con el patrimonio artístico de los recintos jesuitas que fue dispersado a raíz de la expulsión y supresión de la orden de los territorios hispanos. ¿Habría sido esta pieza parte de algún conjunto jesuita que llegó a Perú después de 1767? O bien, ¿fue una pieza comprada a Vallejo exprofeso para su exportación? Son dudas quese habrá de intentar responder en otra investigación.

Imagen 102.
San Juan Nepomuceno
Siglo XVII
Imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*

Imagen 103.
Santa Rosa con el Niño
Puebla, Nueva España
Siglo XVIII
Colección Barbosa Stern, Lima, Perú

Descripción

Como se mencionó en el segundo capítulo de esta investigación, la devoción a santa Rosa de Lima tuvo una gran trascendencia en la Nueva España, debido a que fue la primera santa americana. Su culto se inició en el virreinato septentrional prácticamente al mismo tiempo que en Perú; pronto cobró gran popularidad y un nuevo y trascendental significado para el criollismo.

> […] fue parte integrante del sentimiento de grandeza mexicana; problema ontológico que determinó tantas manifestaciones culturales de la sociedad de la Nueva España. Fue también un eslabón en el proceso socio-religioso que culminó con el gran culto guadalupano. Por estas razones, el culto a santa Rosa produjo gran cantidad de hermosas obras barrocas tanto en pintura como en escultura, que se encuentran a lo largo y ancho de nuestro país. [421]

Resulta interesante que esta pintura se encuentre en Perú, pues es una de las devociones más fuertes y populares representada por los propios pintores peruanos. Durante mi visita a la colección Barbosa-Stern, Silvia Stern me pidió revisar la pieza, pues tenía serias dudas sobre su origen peruano. Cuando llegué a México y pude platicar con Rogelio Ruiz le pareció que era de evidente origen poblano "sobre todo por la forma en que está pintado el niño y la suavidad del rostro de la santa, además podría haber sido pintada entre finales del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII".[422] Durante mi búsqueda documental y de referencias pictóricas logré percatarme que no era muy común esta representación. Gracias a la investigación de Erika González,[423] encontré una estampa, bastante posterior al óleo que nos ocupa, pero con la misma composición de santa Rosa con el Niño portando el mundo; esta imagen apareció en la *Patente de fundadores y sumario de las indulgencias, y gracias concedidas por N.M.S.P. Inocencio undécimo, de felice recordación, a los cofrades de la cofradía de santa Rosa de Santa María* que se imprimió en México en 1768, lo cual establece una relación entre ambas piezas y da una primera pista para seguir ahondando en el tema en futuras investigaciones.

---

[421] Elisa Vargas Lugo, "Santa Rosa de Lima: una bandera del criollismo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 514, noviembre, México, 1993, p. 21.
[422] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar… *op. cit.*
[423] Erika Brenda González de León, *Arte y devoción en torno a la patrona del nuevo mundo: santa Rosa de Santa María*, tesis para obtener el título de licenciada en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2007.

En la pintura, santa Rosa de Lima ocupa tres cuartas partes del lienzo; aparece representada con el hábito dominico; lleva un rosario al pecho y una corona de rosas blancas y rosas, entre las que se escapan algunas hojas verdes; con su mano izquierda sostiene, usando los dedos índice y pulgar, una rosa hermosamente pintada; con la diestra carga sin problema al niño Jesús, a quien mira dulcemente; expresión que suaviza el rostro un tanto alargado de la santa. Por su parte el niño está pintado con una túnica roja y con los pies descalzos; en su mano izquierda sostiene la representación del mundo en color azul, coronado por la cruz dorada; mientras que, con su mano izquierda alza graciosamente los dedos índice y medio; el pequeño está representado con rasgos faciales muy finos y con el cabello rizado y rubio; su mirada llena de ternura la dirije hacia la santa formando una atmósfera de paz. El fondo es de tono marrón.

Imagen 104.
Patente de fundadores y sumario de las indulgencias…
México
1768
Imagen tomada de *Arte y devoción en torno a la patrona del nuevo mundo: santa Rosa de Santa María*

4.3.3 Pinturas novohispanas en recintos religiosos.

Cajamarca

Imagen 105.
Escudo de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

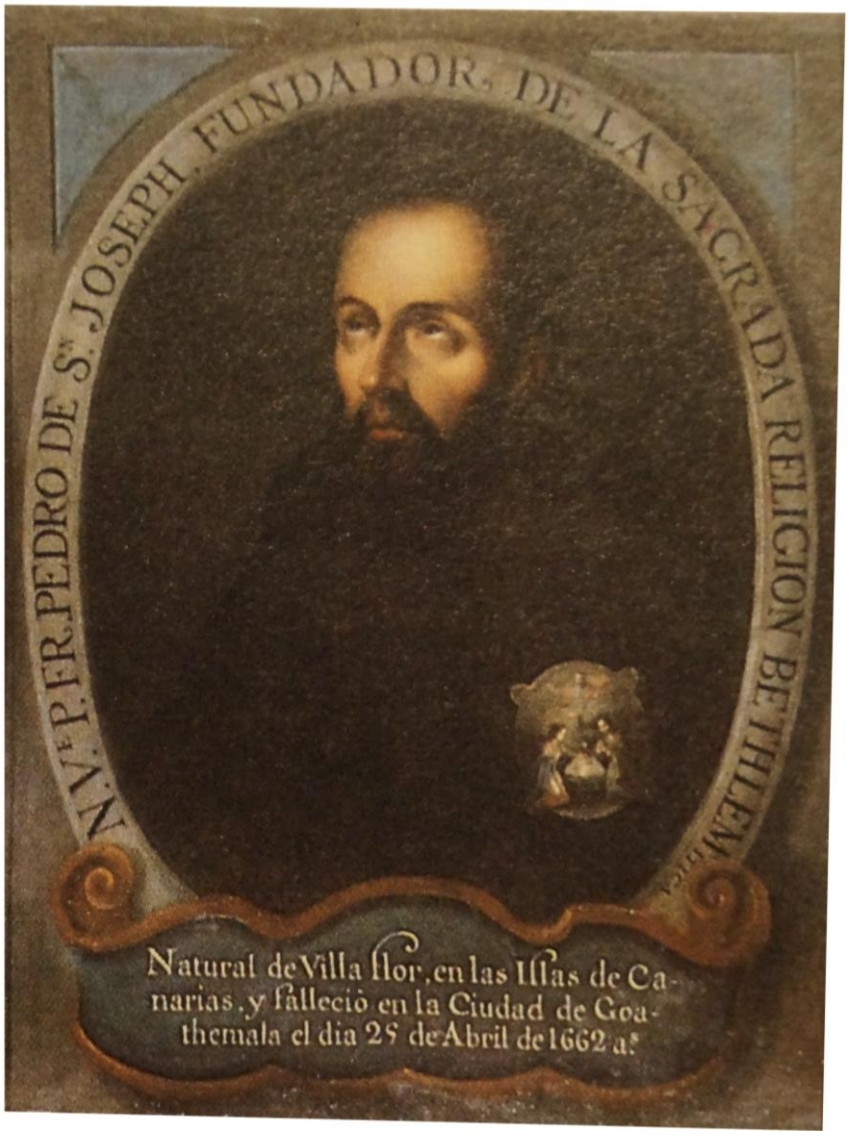


Imagen 106.
Retrato de Pedro de San José, fundador de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

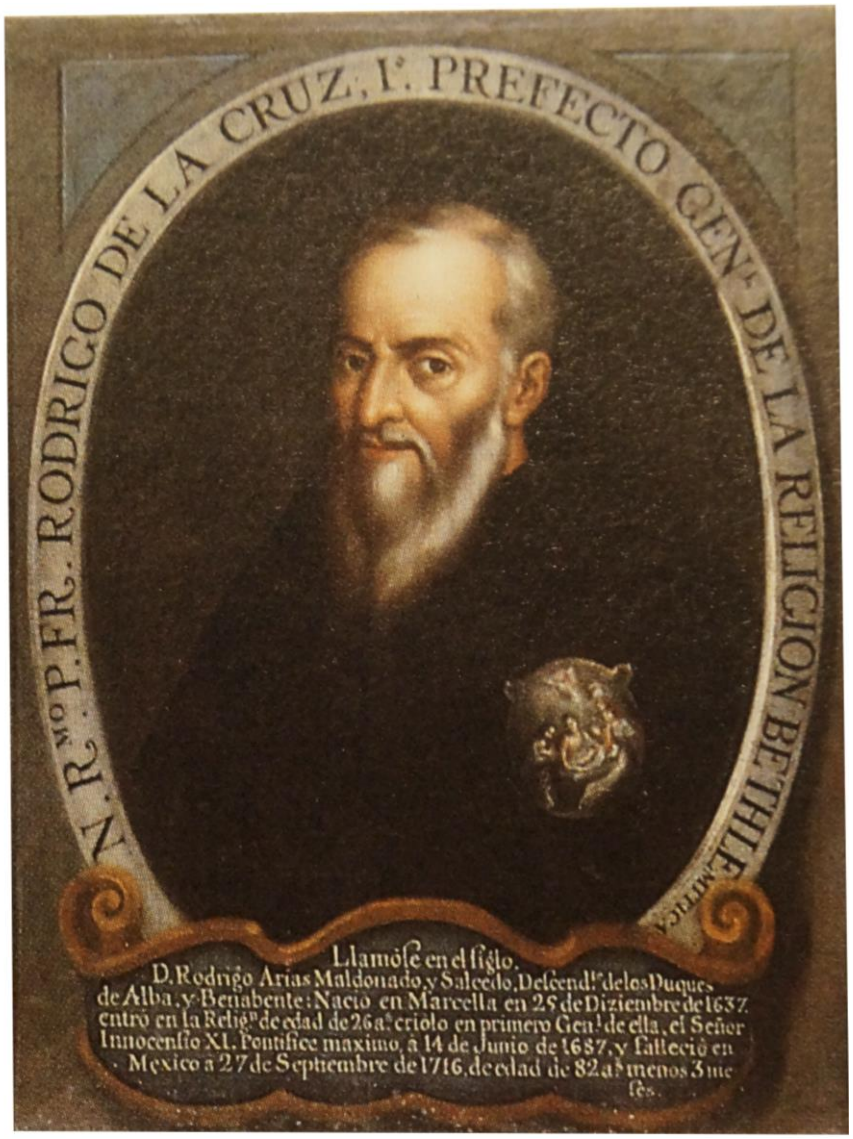


Imagen 107.
Retrato del padre Rodrigo de la Cruz, primer prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

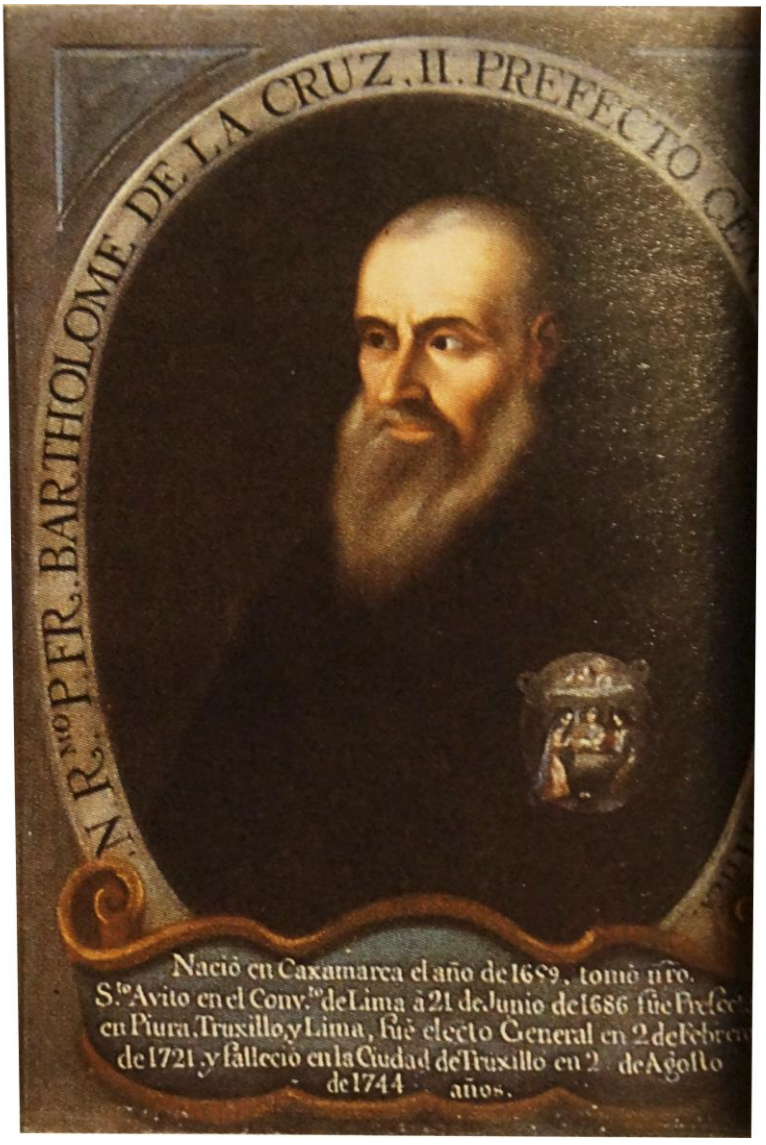


Imagen 108.
Retrato del padre Bartolomé de la Cruz, segundo prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

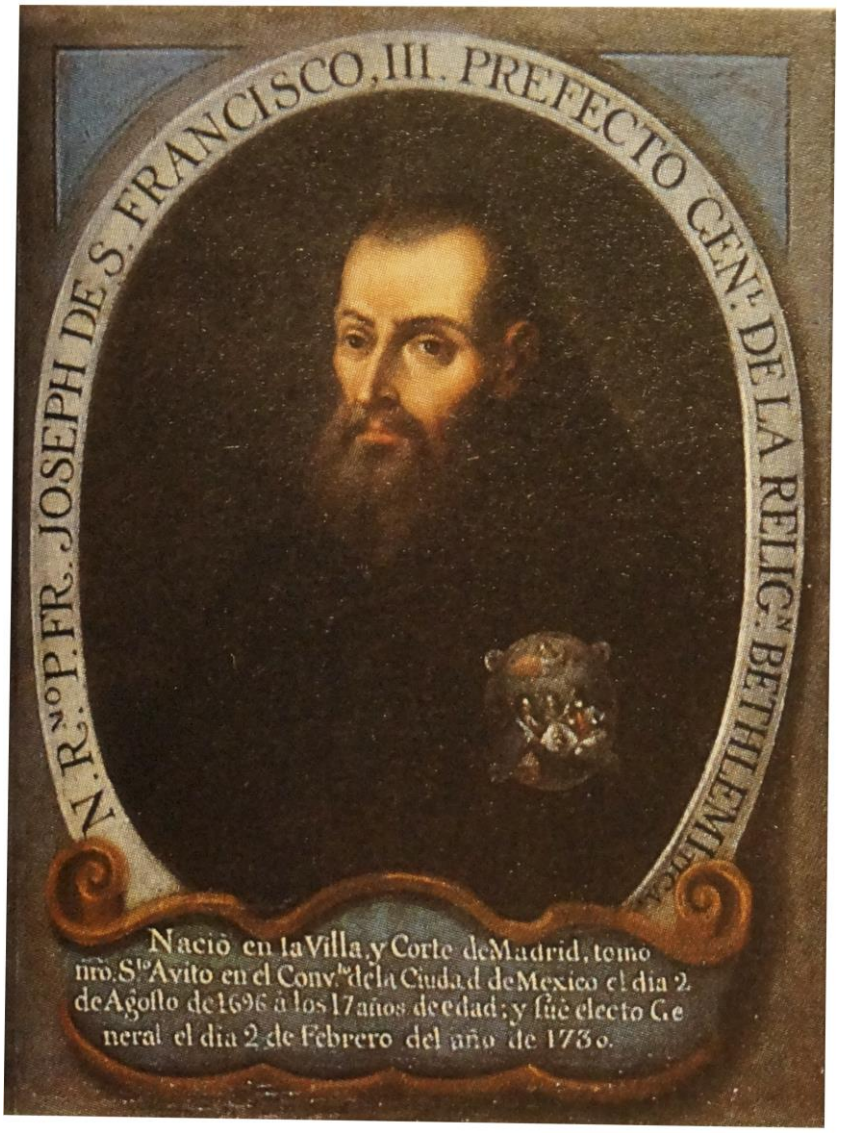


Imagen 109.
Retrato del padre José de San Francisco, tercer prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

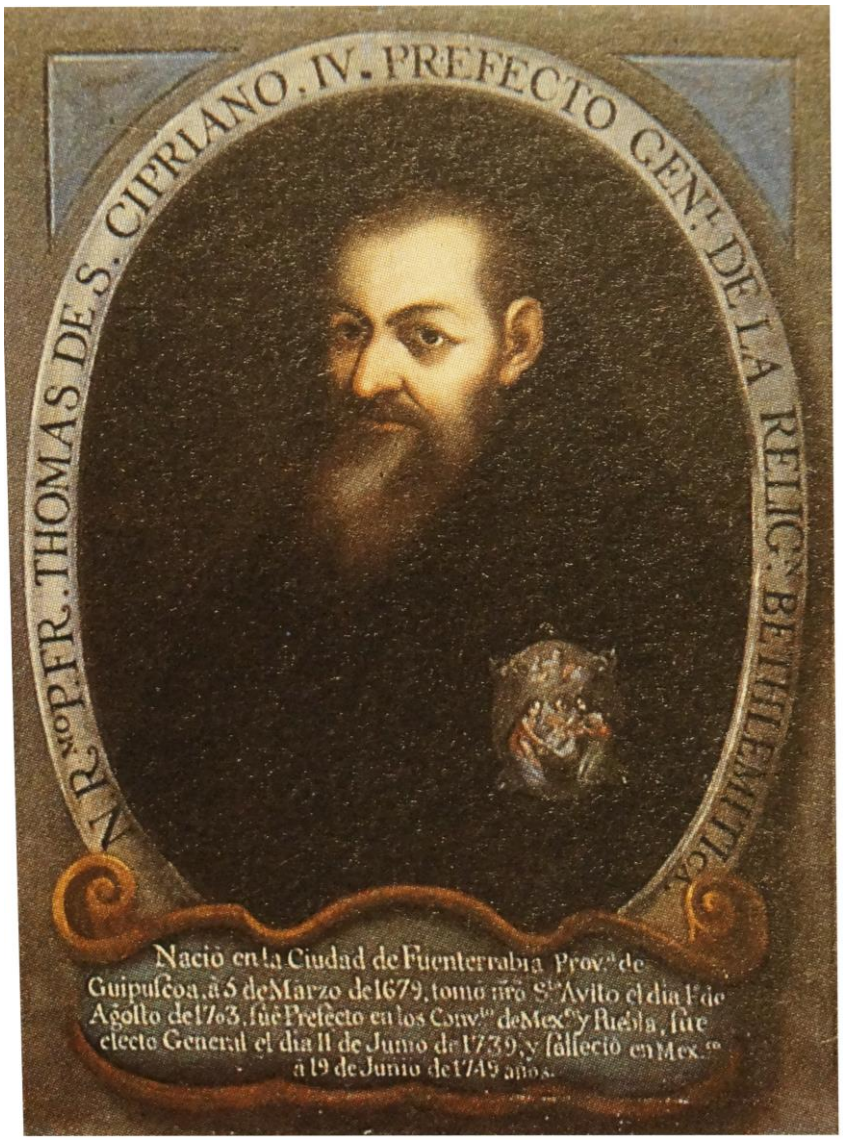


Imagen 110.
Retrato del padre Tomás de San Cipriano, cuarto prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

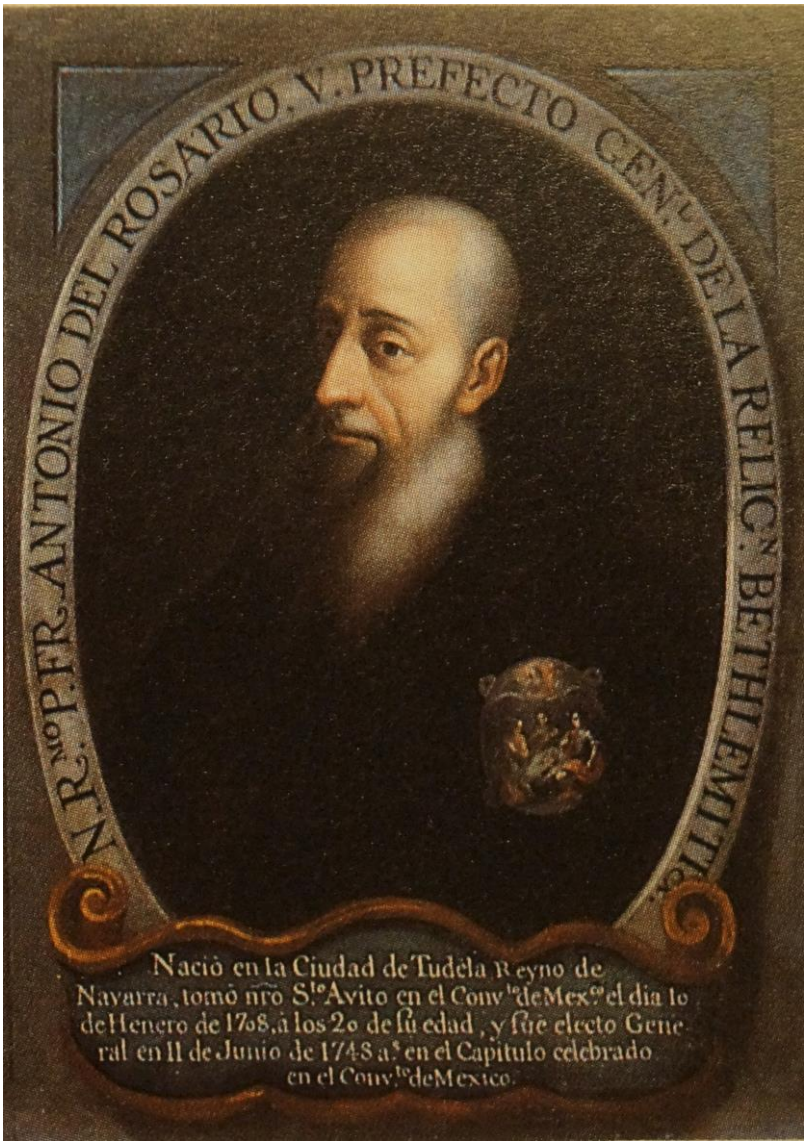


Imagen 111.
Retrato del padre Antonio del Rosario, quinto prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

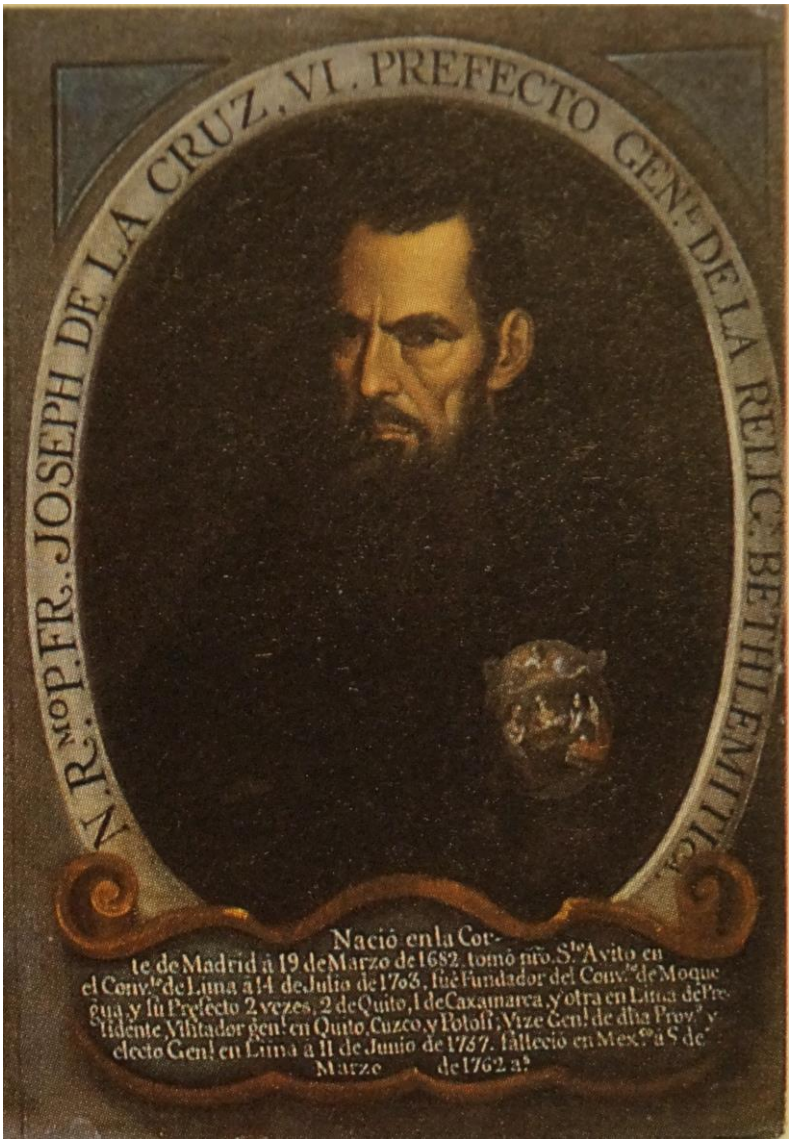


Imagen 112.
Retrato del padre José de la Cruz, sexto prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

Imagen 113.
Retrato del padre Francisco Javier de Santa Teresa, séptimo prefecto de la orden bethlemita
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez"

Descripción

La orden de los hermanos de nuestra señora de Bethlem fue fundada en Guatemala en 1656, por el misionero franciscano, originario de Tenerife, Pedro de San José de Betancur; bajo la tarea de servir a los pobres y enfermos. El 2 de mayo de 1672 el papa Clemente X emitió la bula con la cual se confirmaron "[…

] los primeros estatus de los hermanos bethlemitas […] ";[424] el 28 de julio de 1707 el papa Clemente XI publicó el breve "con el cual se comunica a la congregación de los hermanos bethlemitas los privilegios de las órdenes mendicantes y de los clérigos que sirven a los enfermos […] ";[425] el 3 de abril de 1710 publicó otro breve "con el cual la congregación de los Betlemitas se erige en verdadera y formal religión bajo la regla de san Agustín con votos solemnes […] ".[426] Su estructura establecía: una prefectura general, con cuatro asistentes; una viceprefectura general, a la que rendían cuentas los diversos hospitales; que a su vez estaban gobernados por prefectos y viceprefectos locales. Cada nueve años, se reunían en capítulo general en México o Lima como sedes que se alternaban, para elegir prefecto general; se obligaba al prefecto electo a residir en el lugar opuesto a donde se había realizado el capítulo.

La serie aquí presentada muestra los retratos de los primeros siete prefectos generales, del fundador de la orden y del escudo que la representa. Sobre estas pinturas existen trabajos previos que conviene revisar: el primero, escrito por Heinrich Berlin,[427] "Obras del pintor mexicano José de Prez [*sic*] en el Perú", de 1945; el segundo, realizado por Fernando Silva Santisteban,[428] "Prefectos Betlemitas por Joseph de Páez", de 2001, en esta publicación la serie fue

---

[424] *Bullarium latino-hispanicum Ord. Fratrum Bethlemitarum in Indiis Occidentalibus: in quo comprehenduntur omnes apostolicae litterae a summis pontificibus editae ab anno 1672 usque ad annum 1773*, Edit. Typis Reverendae Camerae Apostolicae, Roma, 1773, p. 1, versión digital disponible en: https://books.google.com.x/books?id=NjQQzfaE8rwC&pg=PA133&lpg=PA133&dq=clemente+x+bethlemitas&source=bl&ots=sxtNwbo89Y&sig=lM1L2GmVn2l85YFvl1FnjldSAig&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjPjNvQ0LbPAhUC1R4KHXLNDwMQ6AEIGzAA#v=onepage&q=bethlemitas&f=false, consultado: 30 de septiembre de 2016.

[425] *Ibídem*, p. 116.

[426] *Ibídem*, p. 133.

[427] Heinrich Berlin, "Obras del pintor mexicano José de Prez [*sic*] en el Perú", en *Anales*, núm. 16, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, 1963.

[428] Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001.

íntegramente reproducida.[429] La primera descripción la realizó Berlin indicando que eran un total de nueve cuadros; formados por la portada alegórica, el retrato del fundador y los retratos de los siete prefectos generales hasta 1768.

> En realidad, los nueve cuadros se encuentran pintados sobre un enorme lienzo de unos 6 metros de largo por 1,20 metros de alto. Parece, pues, que Páez lo pintó en forma tal que se pudiera enviar un solo rollo y que después, en el Perú, se dividiera y se pusiera en marcos individuales, cosa que no se hizo. Que realmente cada cuadro estaba destinado por el pintor a un marco individual se echa de ver por los triángulos que cada uno tiene en las esquinas superiores […][430]

Cuando vio la luz el artículo de Fernando Silva parece que el retrato de fray Francisco Javier de Santa Teresa había sido separado, dice

> La serie consta de una portada alegórica y ocho retratos, el primero es el del fundador de la orden, con el nombre de Pedro de s. Joseph, y siete prefectos; seis de ellos (junto con la portada y el retrato del fundador) en un solo lienzo. Separado se halla el retrato de fray Francisco Javier de Santa Teresa, sétimo prefecto, elegido en 1768 y a todas luces quien encargó a Páez la ejecución de la obra.[431]

Cuando Berlin y Silva Santisteban escribieron sus respectivos textos sobre la serie no tuvieron información que ayudara a dilucidar la forma o motivos por los cuales estas pinturas novohispanas llegaron al virreinato del sur. Por la búsqueda que realicé en los archivos generales de Perú y México creo poder aportar un poco de luz sobre la presencia de esta serie en el virreinato austral; sostengo que se mandó a Perú como un manifiesto de legitimidad del prefecto general recién electo y como un llamado al orden y respeto para mantener los capítulos generales conforme a las constituciones de la orden, hecho que fue muy

---

[429] Lamentablemente, durante mi estancia en Perú, el tiempo y el presupuesto no me permitieron viajar a Cajamarca para tomar registro personal de las pinturas de José de Páez.
[430] Heinrich Berlin, "Obras del pintor mexicano José…, *op. cit.,* pp. 113-114.
[431] Fernando Silva Santisteban, "Prefectos betlemitas…, *op. cit.,* p. 317.

necesario a raíz de una serie de pleitos que existieron entre los bethlemitas peruanos y novohispanos entre 1757 y 1767.

José María Marroquí dejó registrados los conflictos que existieron entre los frailes bethlemitas que interesan para esta investigación, los cuales se remontan al capítulo celebrado en Lima en el año de 1757 donde

> […] se establecieron principios que contravenían a las constituciones, entronizándose de nuevo la arbitrariedad. Impuesta de semejante abuso la casa de México, envió a las cortes de España y de Roma [un] diputado especial que los contradijera, y fue fray Francisco de San Javier [Marroquí se refiere a Francisco Javier de Santa Teresa], quien, en septiembre de 1758, presentó al consejo un memorial imponiéndole de lo ocurrido, solicitando que no se concediera pase a Roma a tales alteraciones, y pidiendo él licencia para ir a recabar de la silla apostólica una resolución que los condenara.[432]

Sin embargo, el gran conflicto resultó a raíz de la designación de los nuevos procuradores de fondos ante Roma para la beatificación del fundador que revocaba los poderes conferidos a fray José de la Madre de Dios[433], a fray Francisco de la Resurrección y a fray Nicolás de San Francisco de Paula:

> Un abuso […] fue nombrar a fray Carlos de Santo Toribio, procurador en Roma, de la beatificación del hermano Betancourt, con infracción expresa de las constituciones, por ser sacerdote, despachándole desde luego a Europa con fray Matías de los Dolores, lego, segundo procurador. Las cartas se adelantaron a fray Carlos, y los procuradores, fray Francisco de la Resurrección y fray Nicolás de San Francisco [de Paula] , el mismo mes de septiembre presentaron al consejo memoria por su parte, pidiendo que se negara el pase al nombramiento de fray Carlos, y se le recogiera; asunto cuya resolución quedó pendiente hasta tener el consejo noticia del nombramiento.[434]

---

[432] José María Marroquí, *La Ciudad de México*, vol. 1, La Europea de J. Aguilar Vera y Ca., México, 1900, p. 598.
[433] Fray José de la Madre de Dios fue un lego trinitario que tuvo temporalmente los poderes para recaudar fondos, sólo en calidad de mediador.
[434] *Ídem*.

Al mismo tiempo, el fraile Francisco Javier de Santa Teresa había emprendido un viaje a Roma para "[…] impedir que fuesen aprobadas las alteraciones hechas a [las constituciones] en el capítulo general celebrado en Lima, entre cuyas consecuencias se contaba el nombramiento de fray Carlos".[435] Para tal efecto, el fraile presentó dos memoriales[436] así estructurados:

El primero incluía:

a) Los dictámenes de los religiosos con quienes la provincia de la Nueva España consultó sobre el examen y exclusión que se pretendía hiciese el arzobispo [de México] de los siete electores.

b) Los dictámenes de las representaciones hechas al general para que tuviese a bien suspender los efectos de las novedades introducidas en el capítulo de Lima.

c) Las causas que hubo para enviarle a esa Corte y a la de Roma, con el fin de que contradijera la aprobación de las actas relativas.

El segundo se conformó de:

a) Los breves y decretos pontificios por los que constaba que a solicitud de los prelados de las cuatro casas se habían declarado nulas todas las novedades que se intentaron establecer en el capítulo celebrado en Guatemala [en] el año [de] 1703.

b) La exposición de motivos que en el caso presente ocurrían para solicitar la misma revocación.

Poco tiempo después, el conflicto escaló a tales dimensiones que el rey Carlos III intervino directamente el 24 de noviembre de 1760 ordenando que

---

[435] *Ibídem*, p. 598.
[436] *Cfr., Ibídem*, pp. 598-599.

> […] se retuvieran las tres patentes, y que entregando los religiosos dentro de ocho días en la depositaria del consejo todos los caudales y documentos que existiesen en su poder, pertenecientes a sus encargos, se presentaran en Cádiz en el término de un mes al presidente de la audiencia de la contratación, a efecto de que en primera ocasión se volviesen a sus respectivas provincias del Perú y de Nueva España, sin admitirse recurso contra esta resolución.[437]

Entretanto el vicegeneral y el definitorio de los bethlemitas de México acudieron a Roma por otros conductos, en específico, el del cardenal Galli con lo cual lograron que el papa, *motu proprio*, expidiera

> […] un breve en 7 de julio de 1763 confirmando de nuevo el decreto otra vez dado por las congregaciones de obispos y regulares, para que los religiosos bethlemitas guardasen y cumpliesen sus primitivas constituciones, anulando todo lo contra ellas hecho. Diósele el pase a este breve en 2 de julio del año siguiente, como muy propio para terminar tan escandalosa contienda, y en efecto la terminó.[438]

Sin embargo, a solo tres años del siguiente capítulo general, el prefecto general fray José de la Cruz falleció, obligando a que tanto los bethlemitas peruanos como los novohispanos comenzaran a tomar acciones; los unos, resolviendo los inconvenientes que les significaba su viaje; los otros, previendo problemas y disidencias futuras. Desde el 3 de junio de 1763, el superintendente general de Lima mandó una carta a las autoridades virreinales solicitando "[…] se le conceda permiso para fletar un barco, que conduzca al puerto de Acapulco y poder hacer [el] viaje con los capitulares que deben asistir al capítulo general a celebrarse en México, para la elección del nuevo general de la orden por muerte del rev.[erendo] padre fray José de la Cruz".[439] Sin embargo, al ser época de prohibición de relaciones marítimas entre Nueva España y Perú la respuesta fue

---

[437] *Ibídem*, p. 600.
[438] *Ibídem*, p. 602.
[439] AGN Perú, *Instituciones Coloniales, Gobierno Real,* legajo 13, exp. 242, fol. 1, Lima, 1763, 13 de junio.

> […] se prohíbe absolutamente, que con ninguno pretexto se permita que vayan navíos de estos puertos del Perú al de Acapulco, no puede concederse la licencia que se pretende no habiendo permisión alguna de su majestad, antes su expresa prohibición, que teniéndose presente todo lo expresado fueron de parecer que […] podría dar licencia al padre vice prefecto general fray Miguel de la Concepción y demás padres bethlemíticos para que puedan ir en embarcación comprada o fletada puerto de Sonsonete u otro de Guatemala que no al de Acapulco […] [440]

Los frailes peruanos debieron haber arribado a la Nueva España entre finales de 1765 e inicios de 1768, año en que se realizó el capítulo,[441] tiempo suficiente para que

> […] la provincia de México, celosa siempre de la estricta observancia de sus constituciones, y temerosa de una nueva disidencia acudi[era] a Roma sin demora por medio del cardenal Galli, suplicando a su santidad que se sirviese de ampliar el breve último, proveyendo a las nuevas emergencias que pudieran ocurrir. Accediendo a la súplica, Clemente XIII dio nuevo breve el 27 de agosto de 1764, ampliando, como se pedía, los conceptos del anterior, y facultando al señor arzobispo de México para contener y remediar todo lo que mediante la muerte del general hasta la celebración del capítulo, pudiera haberse practicado con vicio de nulidad; concediéndole facultad para presidir, con autoridad apostólica, el capítulo general, que se había de celebrar, publicando el mismo breve, y con su decreto quedar abolidas y anuladas cualesquiera novedades introducidas contra el tenor literal de las constituciones aprobadas por ambas potestades. Este breve, al que se concedió el pase en el Pardo a 5 de marzo de 1765 fue el golpe de gracia dado a la rebelión […] [442]

Otro hecho que ayudó a resolver esta etapa del conflicto; además, de la resolución del consejo de indias en favor del arzobispo como garante del buen orden del capítulo a celebrarse, fue

---

[440] AGN Perú, *Instituciones Coloniales, Gobierno Real*, legajo 13, exp. 242, fol. 4 y 5, Lima, 1763, 13 de junio.
[441] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, caja 0554, exp. 08, f. 72 reverso.
[442] José María Marroquí, *La Ciudad de…, op. cit.,* p. 602.

> […] el haberse resuelto en el consejo a favor del señor arzobispo la competencia iniciada entre él y la audiencia de México; resolución, que con fecha de 2 de diciembre de 1764, fue comunicada a este tribunal, mandándole que repusiese las cosas en el ser que tenían antes de su injerencia en ellas; y al señor arzobispo rogándole que con vista de los autos pusiese en posesión del vicariato a quien conforme a las constituciones fielmente observadas le correspondiese, porque éste era el único que legalmente podía convocar al capítulo; y que cuidase también de que este acto se celebrara en la forma y con las calidades que las mismas constituciones exigían; todo lo cual, cumplido a la letra, restableció la paz, tercera vez turbada entre los bethlemitas.[443]

Sin embargo, todavía había que esperar el retorno de fray Francisco Javier de Santa Teresa y de fray Juan de Santa Ana, procuradores ante España y Roma, que habían partido para solicitar al consejo que

> […] se recogieran los breves apostólicos expedidos después del capítulo general celebrado en Lima el año 1757, cuya legitimidad intentaban de nuevo sostener, fundándose en que dichos breves habían sido obtenidos sin información suficiente de parte de la religión; añadiendo, con respecto al último, que las facultades delegadas al señor arzobispo eran destructivas de la religión, quejándose al mismo tiempo de algunas de las disposiciones por él tomadas. El consejo consultó en 10 de febrero de 1767 que no había lugar a semejante pretensión, y que dentro de quince días salieran de la península, y volvieran a la Nueva España los supuestos procuradores. Tuvo la real sanción este acuerdo en 26 del mismo mes y año […].[444]

Una vez realizado el capítulo y llegada la calma, considero que el prefecto general recién electo, fray Francisco Javier de Santa Teresa, debió haber encargado los retratos como un manifiesto de legitimidad, ya que a pesar de los recientes problemas de la orden, su nuevo cargo lo hacía heredero de la misión del hermano Betancurt; los retratos y la continuidad lineal reforzaban la imagen del prefecto general; al mismo tiempo, debido a que al novohispano le correspondía fungir su cargo en el virreinato del sur, la serie se podía interpretar

---

443 *Ibídem, p.* 604.
444 *Ídem.*

como un llamado al orden y al respeto a mantener los capítulos generales conforme las constituciones de la orden.

Poco tiempo después los bethlemitas recibieron la noticia de que en Madrid se había dado la orden para que, junto con la orden de San Hipólito mártir, incluyeran en sus constituciones ciertos capítulos a fin de restablecer la disciplina monástica; por lo tanto, debían de esperar la llegada de los visitadores reformadores y solo entonces podrían partir al reino de Perú.[445] Mientras esto ocurría la orden reinició la recaudación de limosnas para la beatificación de su fundador[446] y, una vez resuelta la reforma, por fin comenzaron la preparación de su viaje. Según consta en la correspondencia de fray Franciso Javier de Santa Teresa, éste inició su viaje al reino de Perú el 25 de mayo de 1773,[447]además, se le dio licencia para que en el navío *El Granadero* o cualquier otra embarcación pueda pasar a Perú con su definitorio y otros compañeros.[448] Con ellos llevaban, en algún lugar de su menaje, un rollo de tela "[…] de unos 6 metros de largo por 1.20 metros de alto"[449] donde estaban pintados los retratos de los prefectos generales de la orden desde su fundador hasta el recién electo fray Francisco Javier de Santa Teresa.

La serie se encuentra en un excelente estado de conservación; ha recibido los elogios de Berlin, sobre todo por su colorido armonioso y buen pincel, dice: "a pesar de que priman las tonalidades bajas y neutras, obligado esto por los hábitos de los religiosos, la riqueza de modulación y el buen uso de la materia

---

[445] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 4990, exp. 025; c. 4953, exp. 022; c. 0138, exp. 17, c. 1857, exp. 028; *Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales y Duplicados, Reales Cédulas*, vol. 1228, exp. 24.

[446] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Parte*, vol. 48, exp. 288, f. 182, 1771.

[447] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 3978, exp. 025, f. 1.

[448] AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Parte*, vol. 48, exp. 363, f. 242v.

[449] Heinrich Berlin, "Obras del pintor mexicano…, *op. cit.*, p. 114.

nos dice de un artista hábil, poseedor de un excelente oficio".[450] En el mismo sentido va la descripción que realizó Fernando Silva:

> El primer cuadro de la serie de Cajamarca es una portada alegórica con la inscripción ARMA MILITARE NOSTRA y un querubín bellísimo sobre una nube sosteniendo una cinta con el epígrafe GLORIA IN EXCELSIS DEO y debajo las tres coronas simbólicas de la orden. En esta figura de niño es donde mejor se refleja la manera de Murillo y una diáfana influencia de la Escuela Sevillana. Alrededor del conjunto una cenefa con el texto ET IN TERRA PAX HOMNIBUS, BONAE VOLUNTATIS, LAUDAMUSTE. Le siguen, como ya se dijo, en un mismo lienzo los retratos del fundador y de los prefectos. Antes estuvieron separados por marcos sobrepuestos, los cuales han sido retirados. Todos los cuadros corresponden evidentemente a una sola mano en la que hay que admirar la perfección del trazo, muy seguro y sin vacilaciones. Así mismo, son notables las transparencias de la retina, el manejo de la luz y la suavidad de los matices.[451]

Se tiene la fortuna de que en la primera imagen de la serie —el escudo de la orden— se aprecia la firma de José de Páez, esta aparece en la parte inferior derecha dentro de la cartela.

Imagen 114.
Detalle, *escudo de la orden bethlemita*
Nueva España
1768
Conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú
Imagen tomada de "Prefectos Bethlemitas por Joseph de Páez"

[450] *Ibídem*, p. 119.
[451] Fernando Silva Santisteban, "Prefectos betlemitas…, *op. cit.*, p. 318.

Finalmente, sobre la representación que realizó Páez de los prefectos, de los hábitos y de los escudos que aparecen en los óleos, señala Berlin que puede obedecer a las propias constituciones de la orden:

> Con excepción del hermano Pedro, todos los prefectos están pintados con luengas barbas canosas y el mismo hábito en que llevan el nacimiento de Cristo. En efecto, las constituciones, aprobadas en Roma en 1687, prescriben precisamente: *El hábito exterior será de paño tosco y de color, como dicen, Buriel […] Sobre el lado izquierdo de la capa se traerá pintada en una lámina, a manera de escudo la Natividad de Jesucristo […] Y no se concederá a alguno raer o quitar la barba y en cuanto a ella, se conformará a aquella que acostumbran traer los ermitaños […] Para que cualquier de los hermanos de dicha Compañía pueda ser elegido y nombrado en prefecto general, debe tener cumplida la edad de 45 años*. Total, una serie de prescripciones que hicieron que los prefectos realmente debieron haberse parecido mucho uno al otro. Sospechamos que el escudo de los hermanos haya sido siempre igual, pero Páez, para meter algo de invento propio, los pintó diferentemente en cada cuadro. Asimismo, hay que recalcar que el uso de un hábito especial con su escudo se estableció con posterioridad a la muerte del venerable; él nunca usó ni lo uno ni lo otro.[452]

[452] Heinrich Berlin, "Obras del pintor mexicano…, *op. cit.*, pp. 117-118.

4.3.4 Pinturas novohispanas en colecciones privadas. Cusco

Imagen 115.
Ecce Homo
Nueva España
Finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII
Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

Descripción

La primera referencia que se tiene sobre esta pieza la dejó Rubén Vargas Ugarte S.J. cuando escribió sobre Nicolás Rodríguez Juárez, dice:

> En el Cusco (Museo Virreinal), existe una tela pequeña de un busto del Ecce Homo, de mérito y pintada con una técnica que no es la de la Escuela Cuzqueña, a cuyo florecimiento parece haber contribuido este pintor. Aparece firmado, según se dice, por Francisco Rodríguez Juárez ¿No será Nicolás?[453]

Teófilo Benavente Velarde secundó la atribución a Nicolás Rodríguez en su obra de 1995.[454] Sin embargo, solo hasta 2008 Luis Eduardo Wuffarden, en el ensayo que ha sido fuente recurrente para esta investigación, le otorgó la legítima autoría al pintor novohispano, al escribir "incluso un artista de transición hacia las maneras dieciochescas como Juan Rodríguez Juárez será conocido en el Cusco por un tenebrista Ecce Homo firmado por él, hoy en el Museo Regional de esa ciudad".[455] Actualmente, el óleo sigue formando parte del acervo del Museo Histórico Regional de Cusco "Casa Garcilaso". Su ingreso a la colección data de los primeros años del recinto, cuando se llamaba Museo Virreinal, el cual nació mediante el decreto D.S. Nº 1335 el 30 de abril de 1946. Este recinto inició su acervo con donaciones de la familia Concha Iberico, funcionando en el local de la antigua sociedad mutua de empleados. Posteriormente se trasladó a la casa de los "cuatro bustos" en la calle de San Agustín (hoy Hotel libertador). Considerando la importancia de las colecciones, el Instituto Nacional de Cultura

---

[453] Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, Tall. Gráf. A. Baiocco, Lima, 1947, p. 259.
[454] *Cfr.*, Teófilo Benavente Velarde, *Pintores cusqueños de la colonia. Historia del arte cusqueño,* Municipalidad de Cusco, Cusco, 1995, pp. 224-226.
[455] Luis Eduardo Wuffarden, "Presencia de la pintura…, *op. cit.*, p. 164.

adquirió la Casa del Inca Garcilaso de la Vega y mediante el decreto R.S. Nº 207, el 01 de marzo de 1967 elevó el rango del Museo Virreinal a la categoría de Museo Histórico Regional.[456] En este contexto, el *Ecce Homo* fue adquirido en 1946 mediante compra a Vidal Santiago Olivera, e inventariado por el museo al año siguiente.

Imagen 116.
Detalle del reverso, *Ecce Homo*
Nueva España
Finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII
Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

La pintura fue retirada de exhibición después de la renovación museográfica de 2010; cuando me permitieron revisarla junto con su archivo, pude percatarme que estaba registrada como anónimo cusqueño del siglo XVII.

Juan Rodríguez Juárez vivió entre 1675 y 1728; perteneció a una importante dinastía de pintores novohispanos, incluido su hermano con el que frecuentemente se le confunde. Esta pertenencia a la dinastía de los Juárez da un último elemento a incluir sobre el óleo. Durante la conversación que sostuve con Rogelio Ruiz Gomar, al mostrarle la fotografía de la obra, de inmediato, aseveró que era indiscutible la autoría de Juan Rodríguez Juárez no sólo por la evidente firma, sino porque este pintor continuamente reinterpretó algunas pinturas de su

[456] s/a, "Información General", en *Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco*, Ministerio de Cultura, disponible en: http://www.drc-cusco.gob.pe/index.php/arte-cultura/museos/museo-casa-garcilaso, consultado: 27 de septiembre de 2016.

bisabuelo, Luis Juárez.[457] Para sostener su afirmación me mostró la imagen de un óleo que se encuentra en la capilla del Espíritu Santo (ochavo) de la catedral de Puebla que el propio Rogelio Ruiz atribuye a Luis Juárez; éste representa al *Ecce Homo* de una manera casi idéntica a la pintura elaborada por Juan Rodríguez Juárez. Si bien, la primera utiliza otra paleta de colores y tanto en el trazo como en los rasgos de Jesús se aprecia mayor dureza, es innegable el parecido entre ambas piezas.

Imagen 117.
Ecce Hommo
Puebla, Nueva España
Siglo XVII
Imagen tomada de *Flickr*, *Catedrales e iglesias*

[457] Entrevista con Rogelio Ruiz Gomar…, *op. cit.*

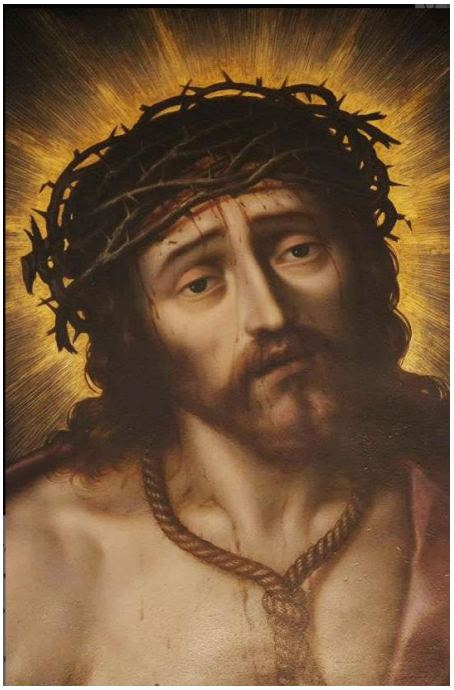


Imagen 118.
Ecce Homo
Puebla, Nueva España
Siglo XVII
Imagen tomada de *Flickr, Tacho Juárez Herrera*

La pintura de Rodríguez Juárez es una composición en busto en la que no se aprecian las manos, solo una parte del pecho. Jesús se muestra representado con los atributos propios del *Ecce Homo*: la corona de espinas, el manto rojo y en el rostro, un gesto de sufrimiento y la frente ensangrentada. Jesús aparece con cabello castaño rizado y barba; su cabeza coronada de espinas se encuentra inclinada; lleva una soga anudada en el cuello y al hombro el manto, sostenido apenas por un lazo en el pecho, solo le cubre el hombro izquierdo; posiblemente por la propia decoloración de la pintura, la piel de Jesús se aprecia muy pálida, casi blanca, lo que resalta los tenues hilos de sangre que corren sobre su frente. En el lado central izquierdo, se encuentra la firma: *Ju Rodríguez Xuarez f […]*

Imagen 119.
Pintura con marco.
Ecce Homo
Nueva España
Finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII
Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

Imagen 120.
Detalle, *Ecce Homo*
Nueva España
Finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII
Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

El lienzo se encuentra muy dañado; en los extremos y en toda la parte superior hay pérdida muy severa de la capa pictórica que abarca una buena parte de la corona de espinas; en esta parte, incluso, tiene un reentelado que se aprecia desde la parte trasera de la pieza.

Imagen 121.
Detalle del reverso, *Ecce Homo*
Nueva España
Finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII
Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú
Fotografía de Gustavo Ortiz

El marco que tiene actualmente no es el original en el que se montó la pieza, esto se aprecia porque en los extremos del lienzo hay largas líneas rectas de pérdida de capa pictórica que indican bordes que no corresponden al marco actual.

Imagen 122.
Autorretrato
Nueva España
Siglo XVIII
Museo Nacional de Arte, INBA, México
Imagen tomada de *Google Art Project*.

Colegio Nacional de Mujeres, antiguo hospital de San Juan de Dios

Imagen 123.
Virgen de Guadalupe con donante
Nueva España
1754
Colegio Nacional de Mujeres, Cusco, Perú
Imagen tomada de "Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia"

Descripción

Durante mi visita a Cusco no tuve éxito en localizar esta pintura; sin embargo, José de Mesa y Teresa Gisbert dejaron constancia de ella en un artículo de 1959 y

realizaron una muy buena descripción del óleo. Los investigadores bolivianos dicen del óleo lo siguiente:

> La imagen representada, la de Guadalupe, es copia de la milagrosa. Pero en la copia, el pintor no ha podido sustraerse a las corrientes de la época en que la realiza, mediados del siglo XVIII. El rostro de la, Virgen es muy estilizado y los paños, especialmente el manto, pese a que tratan de seguir al original, se estremecen por un viento barroco que los vuela. El dibujo de la primavera en la túnica es claramente dieciochesco. Es inusual, el añadido de un angelito que soporta la divina imagen en los aires. Los resplandores de María, se pierden en el fondo de unas nubes "cumulus" estereotipadas. Donde el maestro mexicano da claras pruebas de su talento es en el retrato del donante; que por ahora es inidentificable. El representado es un niño de unos siete u ocho años. Se halla vestido a la usanza de la época con amplia casaca de puños volteados, chaleco bordado y amplia chorrera. Al pie del cuadro hay una leyenda que dice: "VERDADERO RETRATO DE LA Sta. IMAgen DE Na, Sra. De GUAda LUPE DE MEXlco. <<La firma del autor aparece en el costado derecho del cuadro: "Joseph de Alcíbar me pinxit Mexici 1754.>> El estado [de conservación] del lienzo es aceptable. [458]

Este cuadro se hallaba en 1947 en el Colegio Nacional de Mujeres, antiguo hospital de San Juan de Dios de Cusco, según información de Mesa y Gisbert; sin embargo, tampoco saben nada de la forma en la que arribó a la capital del antiguo Tawantinsuyo, solo suponen que el óleo debió pasar a Perú en la segunda mitad del siglo XVIII.[459] El edificio en el que se encontraba la imagen guadalupana ha tenido una historia larga y compleja, ha sido: hospital, dos veces, casa de moneda, Colegio Nacional de Mujeres y colegio particular. Poco puede asegurarse sobre en qué momento ingresó la pintura al recinto; queda abierta la interrogante para nuevos investigadores interesados en profundizar en el tema.

---

[458] José de Mesa y Teresa Gisbert, "Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia", en *Anales*, vol. VII, núm. 28, IIE-UNAM, México, 1959, pp. 25-28.

[459] *Cfr.*, *Ibídem,* p. 28. Gisbert y Mesa escribieron Colegio Nacional de Educandas, pero el nombre oficial es Colegio Nacional de Mujeres.

4.3.5 Pintura de influencia novohispana en Lima

Museo del Señor de los Milagros

Monasterio de las Nazarenas Carmelitas Descalzas

Imagen 124.
Camino del cielo
Virreinato de Perú
Siglo XVIII
Museo del Señor de los Milagros, propiedad de la orden Nazarenas Carmelitas Descalzas, Lima, Perú
Fotografía de Daniel Giannoni Z.

Descripción

Como mencioné en el capítulo segundo, la transculturación de la pintura europea se realizó a través de cuatro flujos principales que convivieron a lo largo del siglo

XVI y que no fueron mutuamente excluyentes: la migración de pintores profesionales, pero no excepcionalmente buenos; la importación de pinturas; el arribo de grandes maestros y la circulación de grabados. Para el proceso de interculturación de los virreinatos se pueden encontrar más o menos los mismos procesos. Aunque se tiene constancia de grabados peruanos realizados a partir de un modelo novohispano, esta pieza es el único caso documentado que se tiene de un óleo peruano realizado utilizando como modelo un grabado novohispano.

En la pintura aparece Jesús al centro cargando la cruz sobre su hombro derecho y sostenida por ambos brazos; está vestido con una túnica marrón, una tela roja amarrada a la cintura y de su cuello cuelga una soga atada; su rostro tiene rastros de sangre que le ha ocasionado la corona de espinas; aunque está volteado hacia la izquierda de la escena, sus ojos miran hacia arriba. La cruz que carga tiene escrita la siguiente inscripción: "Está cargado de nuestros pecados". La carga simbólica de la imagen ocupa todos los espacios alrededor de la figura de Jesús y su cruz, el Hijo de Dios está posado sobre múltiples cruces de maderas apiladas entre sí y la montaña de cruces se repite hasta perderse en la perspectiva. De entre las cruces salen cintas que llevan escritos los caminos que llevan al cielo y los pecados por los cuales Jesús está pagando, a saber: testimonios, escarnio, injurias, tentaciones, fatigas, pobreza, desnudez, murmuraciones, desprecio, martirio, calumnias, tristeza, deudas, prisiones, afrentas, austeridades, ayuno, destierros, penalidades, traiciones, desamparos, enfermedades, servidumbre, menosprecio, trabajos de espíritu, estímulos, pleitos, opresión, ultrajes, oprobios, hambre, humillaciones, tormentos, esterilidad, sequedades, escrúpulos, aflicciones, dolores, desgracias, persecuciones, contradicciones y confusiones. En la parte inferior del lienzo se encuentra una cartela titulada con el texto de Mateo

16:24 "Si alguno quiere venir tras mí, tome su cruz y me siga"; continúa una franja con cuatro divisiones donde están anotadas las siguientes líneas:

Primera división

"El Ilustrísimo Señor Don Francisco Valero arzobispo/ de Toledo, concede cuarenta días de/ indulgencia a los que hicieren un/ acto de contrición delante/ esta santa imagen".

Segunda división

"Una cruz has de tener/ por más te quieras librar/ o al mundo la has de llevar/ o al infierno padecer:/ llega pues firme a escoger".

Tercera división

"Sin horrores del dolor/ la del mundo, con amor/ adorarás su amargura;/ porque solo la más dura/ es la cruz del buen pastor".

Cuarta división

El devoto que dio este divino S./ a esta santa comunidad Nazarena, P./ de por el mismo, le encomiendes a su/ divina majestad le de una/ buena muerte en su divina/ gracia. Amén./ Y […] te […] . Acabo de pintar […]

Las fechas y datos que brindan los textos anteriores generan las siguientes observaciones y cuestionamientos:

1. La cartela informa que el arzobispo de Toledo en España: otorgará indulgencias a quien haga acto de contrición con la imagen; dicho arzobispo lo fue de 1715 hasta 1720, cuando falleció.

2. Los versos que están escritos fueron tomados de la obra *Camino del cielo: emblemas cristianas* escrita por Diego Suárez de Figueroa en 1738.[460] Es evidente,

[460] Diego Suárez de Figueroa, "Emblema XVI Sin cruz no se puede ir al cielo", en *Camino del cielo: emblemas cristianas*, Madrid, 1738, p. 96.

que el arzobispo de Toledo no pudo entregar indulgencias en una imagen con un verso que no había sido escrito.

3. Existe un grabado novohispano atribuido a Manuel Galicia de Villavicencio—cuyas fechas extremas son 1753-1788—que, en mi opinión, sirvió de modelo para la factura de este óleo.

Estas interrogantes las platiqué con Ricardo Estabridis y la propuesta que él planteó es que existe un grabado anterior al óleo peruano y al grabado novohispano que llegó a ambos virreinatos. Ante esta posible explicación me di a la tarea de buscar esa fuente, pero la búsqueda resultó poco exitosa. En cambio, encontré un grabado italiano, de autor desconocido, del siglo XVI que esboza la composición del grabado novohispano; esto me lleva a plantear la posibilidad de que la pintura de Lima fuese realizada tomando como modelo el grabado novohispano, que a su vez reinterpretó este u otro grabado europeo.

Imagen 125.
La cruz de Cristo como camino de salvación
Italia
Siglo XVI
Imagen tomada de *Biblioteca Digital Hispánica*

Lo que sostengo tiene un antecedente ya investigado por María Isabel Grañén; ella identificó la ruta de transferencia de los grabados novohispanos al virreinato de Perú durante el siglo XVI; a grandes rasgos, consistía en: el arribo de un grabado procedente de Europa a la Nueva España; allí los artistas novohispanos lo reinterpretaban y reproducían; luego, esta nueva versión se exportaba al virreinato de Perú; y ahí nuevamente se reinterpretaba o reproducía.[461] Si este proceso de transferencia ocurrió y está documento en el siglo XVI bien pudo haber continuado en el siglo XVIII.

Manuel Galicia de Villavicencio (1730-1788) es conocido por grabados e ilustraciones de libros en la ciudad de México entre 1753 y 1788; Romero de Terreros acredita a Villavicencio con más de cien grabados en su libro *Grabados y grabadores en la Nueva España*,[462] y nuevas investigaciones han revelado que Villavicencio era propietario y operaba una imprenta con su esposa.

Respecto a la información que se tiene sobre el grabado novohispano, busqué directamente en el Museo de Santa Mónica donde se encuentra resguardado; en una de las fichas del expediente de la pieza Pablo F. Amador apuntó;

> El hecho de ser palabras del propio Cristo, y su especial relevancia en el contexto en el que tienen cabida este tipo de representaciones, provocó que a la par de la literatura, proliferaran un sinfín de versiones, muchas de ellas coincidentes en la particularidad de plasmar al Nazareno rodeado de múltiples cruces alegóricas. Si bien hasta el momento no se ha localizado la fuente exacta de la que debió valerse su grabador, no dudamos que ésta se encuentre en otra plancha previa, ya que las

---

[461] *Cfr.*, María Isabel Grañén, "La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI", en *Historias*, núm. 31, octubre-marzo, Dirección de Estudios Históricos, INAH, México, 1993-1994, disponible en: http://www.est udioshistoricos.inah.gob.mx/revista Historias/wp-content/uploads/historias_31_99-112.pdf, consultado: 7 de julio de 2016, pp. 99-112.

[462] *Cfr.*, Kelly Donahue Wallace, "Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City: Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño, and Manuel Galicia de Villavicencio", en *Anales*, vol. XXIII, núm. 78, primavera, IIE-UNAM, México, 2001, p. 231. Trad. Paulina H. Vargas.

evidentes dependencias formales e iconográficas que se pueden establecer así lo sugieren”[463]

Imagen 126.
Camino del cielo
Ca. 1788
Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla, México
Imagen tomada de *Juegos de Ingenio y Agudeza: La Pintura Emblemática de la Nueva España*

Posiblemente la plancha previa a la que hace mención Pablo F. Amador sea el grabado italiano anteriormente presentado. El investigador mexicano prosigue

463 Pablo F. Amador, *Ficha de archivo El camino de la Cruz*, Museo de Santa Mónica, Puebla, consultado 27 de julio de 2016, p. 1.

su análisis del grabado novohispano haciendo referencia a su relación con el texto *Camino del cielo: emblemas cristianas.*

> En cuanto a la lámina en cuestión, ésta es otra de esas piezas que vienen a relacionarse con los *juegos de ingenio y agudeza*, que se establecen derivados de la Emblemática. En su lectura general está claro que, como refiere la propia ilustración, seguir simbólicamente a Cristo en su penitencia de cruz es el *único camino* para llegar a lo *Primero,* a la contemplación de la divinidad. Así, al llevar cada uno las *alegóricas cruces* y aceptar la penitencia, nos ofrecerán las *escaleras* que lleven al alma cristiana a compartir *asiento* a los lados de Dios.[464]

El grabado novohispano presenta gran calidad y una serie de elementos iconográficos que no se encuentran en el óleo peruano, como son: las escaleras hacia el cielo y los asientos que allí están vacíos esperando por los justos, que para llegar a ocuparlos habrán de cruzar el camino llena de cruces y sufrimientos como los que padeció Jesús.

Imagen 127.
Detalle, *camino del cielo*
Ca. 1788
Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla, México
Fotografía de Gustavo Ortiz

[464] *Ibídem*, p. 2.

En la colección del Museo Nacional del Virreinato se encuentra un óleo de pequeño formato que reproduce este grabado sin la parte de la cartela; la manufactura es mala, sin embargo, su importancia radica en la presencia de la composición en el circuito de arte religioso de la Nueva España durante el siglo XVIII; esto da otra pista sobre el origen novohispano del grabado y ayuda a reforzar la hipótesis sobre su posterior exportación al virreinato del sur.

Imagen 128.
Alegoría de la crucifixión
Siglo XVIII
Museo Nacional del Virreinato, México
Imagen tomada de *Museo Nacional del Virreinato*

Finalmente, a riesgo de parecer redundante, los detalles que sí presenta el grabado novohispano y la abierta inexactitud de la cartela del lienzo peruano refuerzan mi hipótesis sobre la utilización del grabado como modelo del óleo peruano; esto, a su vez, muestra la continuidad de la transferencia de grabados novohispanos al virreinato de Perú en el siglo XVIII.

Imagen 129.
Virgen de Guadalupe
Virreinato de Perú
Siglo XVIII
Colección Barbosa-Stern, Lima, Perú

Descripción

En el primer capítulo de esta investigación señalé las modalidades existentes en el proceso de interculturación; uno de ellos, la transferencia, que consiste en la "[…] transposición de elementos culturales de una cultura a otra, o de un contexto

social a otro",[465] es pertinente como categoría para explicar esta representación de la Virgen de Guadalupe.

A simple vista, la Virgen aparece conforme a la iconografía de esta advocación: túnica rosa y manto azul cubierto de estrellas; la túnica con profusos adornos dorados que fueron elaborados según la libre interpretación del pintor y una cinta que dibuja la cintura de María; sin embargo, cuando se presta atención al rostro, se aprecia una variante formal y simbólica muy evidente: ha sido expresamente pintada con piel blanca y cabello castaño, esto también se aprecia en las manos de la Virgen; incluso, el color de piel de María contrasta con el pequeño ángel de piel más morena que se encuentra a sus pies. ¿Qué se puede inferir de esta representación? Si bien, estoy consciente de lo aventurado que resulta plantear hipótesis a partir de pocas pinturas sobre un proceso tan amplio y complejo como lo es la interculturación de la Virgen de Guadalupe en el virreinato de Perú, me parece que esta obra es una de las pruebas de la interculturación ocurrida entre los virreinatos, donde un elemento cultural se traspuso de un contexto social a otro y se adaptó. Es decir, con la evidente base común de la religión católica, los fieles peruanos se apropiaron de la advocación Guadalupana del Tepeyac para su rito propio, suprimiendo los rasgos indígenas y sustituyéndolos con el cabello castaño y la piel blanca; además, parece que el lienzo aún se encuentra en su marco original, ricamente elaborado de madera con incrustaciones de carey y plata, por lo que se puede pensar en un grupo social en específico en el que operó este proceso cultural: la élite peruana, los únicos que podían pagar la hechura de la imagen y del rico marco que la adorna a un artífice peruano. Lo anterior, no significa que la Virgen de Guadalupe se interculturizó a través del blanqueamiento de la piel en todas las pinturas realizadas por artistas

[465] Gilberto Giménez, *Globalización cultural…, op. cit.,* p. 7.

de aquel virreinato, tan solo, que la modificación evidente de la iconografía como se aprecia en esta obra, en función de los gustos propios de un estrato social, se traduce en un ejemplo claro de la apropiación definitiva de un elemento cultural venido de otro contexto social.

4.3.6 Otros casos.

Imagen 130.
Santa Teresa maestra con san José y san Juan de la Cruz
Nueva España
¿Puebla de los Ángeles?
Siglo XVII
Monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto), Lima, Perú
Imagen tomada de *Catálogo de exposición: Para vos nací, historia, arte y patrimonio del carmelo teresiano de Lima*

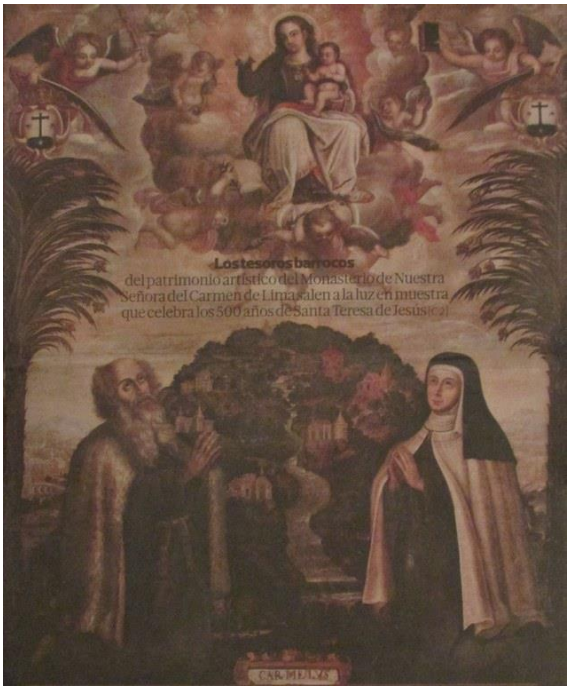


Imagen 131.
San Elias y santa Teresa
Nueva España
Siglo XVII
Monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto), Lima, Perú
Imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*

Comentario

Durante mi estancia en Perú tuve la fortuna de recibir apoyo incondicional de un gran número de investigadores y coleccionistas de arte virreinal que me ayudaron a llevar a buen término este trabajo. Parte de esto fueron las explicaciones verbales e informaciones que compartieron conmigo; así fue como Luis Martín Bogdanovich me relató la historia oral que las monjas del Monasterio del Carmen Alto le habían narrado sobre este par de óleos novohispanos; según esta, las pinturas llegaron a Perú a inicios del siglo XX resguardadas por un grupo de monjas carmelitas provenientes de Puebla; quienes se encontraban de paso por Perú en su camino hacia Bolivia donde se instalarían a fin de huir de un conflicto bélico que azotaba a México. El viaje estaba siendo extenuante así que decidieron dejar las pinturas en Perú y seguir su marcha hacia su destino final.

Aunque poco se puede corroborar de esta historia, la información de que llegaron al convento en el siglo XX me convenció de no incluirlas como piezas correspondientes a la temporalidad definida de esta investigación. De igual forma, consideré una pena no informar de su presencia en Perú. Quede aquí constancia para aquellos investigadores que deseen profundizar en tan rica narración.

4.3.7 Obra posiblemente novohispana sin fotografía

Finalmente, en el catálogo de bienes coloniales del Ministerio de Cultura de Perú se encuentran registradas las siguientes cinco piezas, aunque sin fotografía y sin todos los datos que quisiera incluir. Por su temática y temporalidad es posible que sean de origen novohispano, de tal manera que me parece pertinente dejar constancia de las piezas en espera de que nuevas investigaciones profundicen en el tema.

1. Fray Ramón Rojas (atribuido), Virgen de Guadalupe, ¿Nueva España, capitanía General de Guatemala?, inicios de siglo XIX, óleo sobre tela, 169 x 107 cm., provincia misionera de San Francisco Solano, convento de los Descalzos, Lima, Perú.

2. Autor desconocido, Virgen de Guadalupe, siglo XIX, 180 x 90 cm., iglesia de San Lázaro, Lima, Perú.

3. Autor desconocido, Virgen de Guadalupe, siglo XVIII, 170 x ¿? cm., iglesia de santa Ana, Lima, Perú.

4. Autor desconocido, Virgen de Guadalupe, siglo XVIII, 163 x 153 cm., iglesia de nuestra señora de la Soledad, Lima, Perú. La ficha incluye la siguiente anotación sobre el cuadro: "Estaba en el muro de la epístola, pero se lo robaron en 1995 según [información del diario] *El comercio* del 28 de septiembre de 2005.

5. Autor desconocido, Virgen de Guadalupe, siglo XVIII, 149 x 108.6 cm., iglesia de San Agustín, Lima, Perú. Respecto a la procedencia Ricardo Estabridis escribió "procedencia no determinada, limeña".[466]

---

[466] Ricardo Estabridis Cárdenas, *Ficha catalográfica de Virgen de Guadalupe*, Catálogo de Bienes Culturales, Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura de Perú, consultada el 6 de noviembre de 2015.

Conclusiones

I

La América Latina que conocemos actualmente es producto de una serie de procesos de interculturación violentos y pacíficos que han dejado huellas y rastros de toda índole. Mucha tinta ha corrido en las investigaciones que han estudiado la conquista y, otro tanto más, en las que han abordado los problemas estructurales con los que el territorio fue incorporado al capitalismo mundial y los problemas que esto ha significado. También, se ha escrito de su colorido y calidez, sus mercados y paisajes, del ambiente festivo que se respira en los pueblos y de ese rasgo peculiar que hace similares a pueblos diferentes entre sí. A mí me correspondió ahondar en los momentos en los que se fueron tejiendo esos pocos, pero fundamentales, rasgos culturales compartidos durante la época virreinal.

Para lograr la investigación escogí a Nueva España y el virreinato de Perú, territorios comparables en extensión, importancia y riqueza cultural, que tuvieron una historia común y, sobre todo, reinos que estuvieron relacionados al paso de los siglos. Lograr desentrañar cuáles fueron los procesos de

interculturación que existieron entre los virreinatos de Nueva España y Perú no fue sencillo. La interdisciplina; es decir, el diálogo entre el arte y las ciencias sociales me permitieron encontrar una parte de esta complicada respuesta; que solo fue posible realizar a través de los estudios comparativos, la investigación documental e histórica y el trabajo de campo. Así, adentrarme en el estudio del complejo mundo del arte virreinal latinoamericano como expresión del desarrollo mundial del capitalismo y como medio de interculturación entre los territorios a raíz de su carácter como objetos de comercio, me permitió entender la manera en que funcionaron estos flujos de difusión cultural.

II

El primer proceso que se estudió fue una variante de la interculturación, denominada transculturación: lo que transita de una cultura a otra y ayuda a los actores de diferentes culturas aceptarse como partes de un mismo conjunto. Como se señaló en el marco teórico, se ha ahondado sobre esta variante en diferentes obras de varias disciplinas, pero para efecto de esta investigación su importancia radica en que permite entender cómo una sociedad puede llegar a una situación de relativa unificación, gracias a la presencia de uno o varios elementos transculturales comunes que pueden ser producidos mediante un proceso de interculturación pacífica o coactiva y que, además, siguen siendo modificados por otras variantes de interculturación; es decir, por otros entrecruzamiento de aculturaciones recíprocas.

Por lo tanto, podemos explicar que aún con las diferencias culturales originales entre los pueblos de Mesoamérica y la zona andina central —e incluso con el resto de Sudamérica y el Caribe—, después de la conquista hispana las

sociedades de la Nueva España y del virreinato de Perú hayan podido llegar a una situación de relativa unificación cultural; donde los elementos transculturales que son fáciles de identificar son: el idioma, la religión católica y los cánones artísticos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Sobre el primer proceso se concluye que:

a) La pintura virreinal de América Latina es producto de la transculturación[467] de la pintura europea importada a raíz de: las necesidades generadas por la evangelización, en primera instancia; y la demanda de obra suntuaria y de imágenes sacras para la devoción ya afianzada, en un segundo momento.

b) La transculturación operó a través de cuatro flujos que comenzaron en el siglo XVI y que no fueron mutuamente excluyentes, estos son: la migración de pintores profesionales, pero no excepcionalmente buenos; la importación de pinturas; el arribo de grandes maestros; y la circulación de grabados.

c) Estos cuatro flujos llegaron a interactuar con contextos artísticos específicos, preexistentes (mesoamericanos/andinos) que abonaron a las particularidades resultantes de la pintura en Nueva España y el virreinato de Perú.

d) Las manifestaciones palpables de esta transculturación se aprecian en los materiales usados y en la existencia de tres elementos principales: las vírgenes morenas y las vírgenes cerro, los santos americanos y los ángeles arcabuceros.

[467] Véase definición de transculturación en la página 39 de esta investigación.

III

El segundo proceso que se comprobó —sobre el cual aún falta mucho por investigar— fue la interculturación que existió entre Nueva España y Perú, a raíz de las relaciones culturales sostenidas a través del arte, en específico de la pintura, que llegó de la Nueva España al virreinato de Perú. Sobre este proceso se concluye que:

a) La interculturación opera a múltiples niveles, con diferentes efectos y siempre a raíz de las relaciones interculturales y, si estas nunca se expresaron en abstracto sino por la acción de sujetos portadores de cultura, significa que las relaciones sostenidas entre los virreinatos fueron culturales y ellas debieron expresarse de algún modo.

b) Por la naturaleza de los objetos que se intercambiaban, el comercio intervirreinal fue la vía por excelencia para las interculturaciones entre ambos virreinatos, sobre este flujo se debe precisar que;

1. Las relaciones comerciales entre los virreinatos de Nueva España y Perú formaron parte del desarrollo del sistema-mundo capitalista, en el cual la monarquía hispana a través de sus territorios y recursos que obtenía de ellos aportaba la mayor cantidad de plata y oro que entraba en circulación, ya fuese vía Europa o Asia.

2. Las relaciones comerciales entre los dos virreinatos principales de América existieron desde 1536 y se regularon en función de las necesidades geopolíticas, comerciales y financieras de la Corona y de los intereses de los grupos de presión: los comerciantes novohispanos, peruanos y sevillanos.

3. En general se vivieron tres grandes etapas en las relaciones comerciales intervirreinales. La primera fue de establecimiento y libre comercio entre sí en el

periodo de 1536 a 1631-34; el segundo momento fue de prohibición ordenada por la Corona, entre 1634 a 1779; que incluye una etapa de prohibición efectiva entre 1640 a 1680, una época de esplendor de comercio ilegal entre 1680 a 1740 y el declive del comercio ilícito entre 1740 y 1774 y; la tercera etapa, que fue de una serie de reaperturas al libre comercio en varios momentos entre 1774 hasta 1821, año de la consumación de Independencia de la Nueva España.

c) En estas condiciones tan ricas y complejas, además de las relaciones comerciales, otros dos flujos influyeron en el proceso de interculturación: el traslado de funcionarios eclesiásticos o civiles y sus cortes y la migración, ya fuese temporal o permanente (como se constata en el caso de los frailes bethlemitas).

d) El envío de estas pinturas tuvo consecuencias en el plano de lo cultural en su nivel subjetivo-identitario a través de dos procesos: el primero, a través de la difusión, aceptación y apropiación del culto a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac; el segundo, en los hábitos de consumo de las élites peruanas, quienes tenían la capacidad económica para adquirir obra de las principales firmas novohispanas del siglo XVIII.

1. De las 52 piezas localizadas, nueve fueron representaciones de la Virgen de Guadalupe. Esta devoción exportada de Nueva España a Perú se interculturizó a través del proceso de transferencia,[468] pues implicó la "[…] transposición de elementos culturales de una cultura a otra, o de un contexto social a otro".[469] Este fenómeno pone de manifiesto el éxito del proceso de transculturación de la cultura hispana en ambos virreinatos, al cual fue posible reforzarlo a través de un elemento cultural "originado" de este lado del mundo. Si bien la propia guadalupana del Tepeyac tiene orígenes históricos y culturales

[468] Este concepto se explicó en el apartado 1.2
[469] Gilberto Giménez, *Globalización cultural…, op. cit.,* p. 8.

"de un modelo de imagen denominado *mulier amicta sole* (la mujer rodeada de sol), proveniente de los Países Bajos y de Alemania",[470] la narración mariana habla de una Virgen morena, de rasgos indios que escogió esta tierra y a sus hijos más humildes representados en la figura de Juan Diego para bendecirlos. Esta creencia otorgó un elemento cultural nuevo, producto de las herencias indígena e hispana, que logró rebasar la frontera del virreinato novohispano y llegar al resto de los territorios de América transfiriéndose; otorgándoles también este rasgo cultural bajo la convicción de que esta tierra también era digna de que la madre de Dios la visitara y bendijera. En 1754 el papa Benedicto XIV confirmó a la Virgen del Tepeyac como patrona de Nueva España y la dotó oficialmente con su propia fiesta y misa cada 12 de diciembre; a partir de este reconocimiento era lógico que las iglesias, monasterios femeninos y conventos masculinos comenzaran a incorporar esta advocación dentro de sus recintos. La mayoría de las pinturas aquí registradas que representan la figura de la guadalupana son novohispanas, tomando en cuenta que se encontraron en monasterios femeninos e iglesias principales es evidente que la importación fue la vía por la cual adquirieron las pinturas. Sin embargo, la obra de la colección Barbosa-Stern nos muestra cómo también pintores peruanos utilizaron sus pinceles para plasmar esta advocación; si bien se respetó la iconografía de la Virgen de Guadalupe, en ese ejemplo se logra apreciar como la representación fue modificada suprimiendo los rasgos indígenas y sustituyéndolos con: el cabello castaño y la piel blanca. Sin buscarlo, la interculturación novohispana reforzaba la transculturación hispana en América. Este rasgo cultural sigue tan vigente en Perú que recién en diciembre de 2014, el conocido devoto guadalupano mexicano Alex Lora fue invitado para

[470] Gisela Von Wobeser, "Antecedentes…, *op. cit.,* p. 178.

cantarle *Las mañanitas* a la Virgen del Tepeyac en la iglesia de San Francisco, uno de los principales recintos católicos de Lima.

2. A diferencia de las pinturas comerciadas en el periodo 1536-1634, algunas de las obras del siglo XVIII no solo ayudaban a satisfacer las necesidades devocionales de las élites peruanas —que bien podían haber sido cubiertas por pintores limeños o cusqueños—, sino que la compra, ya sea por encargo exprofeso o no, de las principales firmas novohispanas del siglo XVIII otorgaban un gran prestigio social; esto podía obeder al hecho que de fuese productos de importación o bien, porque eran obra de pintores que tuvieron la gracia de examinar el lienzo del Tepeyac, a saber: Miguel Cabrera, Francisco Antonio Vallejo y José de Alcíbar.

IV

El último objetivo de esta investigación fue la creación de un catálogo comentado de obra novohispana localizada en Perú, aquí se presenta como fuente primaria y como prueba de los procesos de interculturación entre los virreinatos, pero también espero que sirva de materia prima para nuevas investigaciones sobre el tema.

a) Sobre las temporalidades de arribo de las obras novohispanas al virreinato de Perú, se encontraron dos periodos principales en los que hubo importantes flujos: el primero, de 1536 a 1634, que dató del inicio de las relaciones comerciales entre ambos virreinatos y hasta su prohibición definitiva; el segundo flujo, que comenzó a partir de 1774, cuando se permitió nuevamente el comercio entre los reinos, hasta inicios del siglo XIX, momento de las independencias de

ambos virreinatos. Esta temporalidad explica la presencia de tanta obra pictórica de la segunda mitad del siglo XVIII.[471]

1. En el periodo 1536-1634 se envió pintura porque el proceso histórico de conquista retrasó el desarrollo de los gremios y centros pictóricos en el virreinato de Perú.

2. En el siglo XVII no se envió pintura porque las relaciones comerciales intervirreinales fueron prohibidas a la par que los centros pictóricos principales, Cusco y Lima, se fundaron y consolidaron en la producción de obra que satisfacía las necesidades devocionales de la población. Habiendo oferta no era necesario que se importara obra de Nueva España ya fuese por vías legales o ilegales. En este punto, la lista de mercancías de 1672 en plena época de prohibición efectiva genera una nueva vía de investigación para los casos especiales que pudieron haber ocurrido en este periodo prohibitivo del comercio intervirreinal.

3. A finales del siglo XVIII se envió pintura novohispana al virreinato de Perú por dos motivos: el primero, por la popularidad que alcanzó la devoción a la Virgen de Guadalupe; el segundo, porque aunque ya existían más de dos centros pictóricos bien afianzados en el virreinato del sur, la fama y fortuna crítica de los pintores novohispanos generaron demanda entre el gusto de la población.

V

Por último, no quiero ahondar más en las premisas y argumentos que se encuentran presentados en extenso en los diferentes capítulos de la investigación. Me interesa dedicar las últimas palabras a lo que considero las fortalezas que me

[471] En este punto, la lista de mercancías de 1672 en plena época de prohibición efectiva genera una nueva vía de investigación para los casos especiales que pudieron haber ocurrido en este periodo prohibitivo del comercio intervirreinal.

ha dejado la realización de esta tesis; así como, a los temas pendientes que en un futuro me interesa abordar.

La primera fortaleza que observo es el carácter interdisciplinario de la investigación. Parecería un argumento gastado, pues ya hace tiempo que diversos especialistas trabajan integrando múltiples disciplinas y no es algo nuevo en realidad. Sin embargo, es alentador que en los Estudios Latinoamericanos se incentive a trabajar desde este enfoque.

También pude darme cuenta de la extrañeza que causaba el tema de esta tesis; que más parecía propio de la Historia, de la Historia del arte o, incluso, de la Antropología, pero que no terminaba de encasillarse en sólo alguna de esas disciplinas. Al respecto, hago un llamado a los latinoamericanistas a que se sumen en el estudio de la etapa virreinal de nuestra región; en la base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México se tienen registradas 1703 tesis de nuestra disciplina —incluyendo licenciatura y posgrados—; sin embargo, en la búsqueda que realicé sólo encontré 31 investigaciones que versan sobre temas del periodo virreinal de América Latina. No debemos olvidar que lo que hoy consideramos contemporáneo tiene su origen más allá de las fechas de independencia de los virreinatos; se remonta a las guerras de conquista a través de las cuales Latinoamérica fue incorporada a la economía-mundo capitalista que hoy nos rige. Con todas las implicaciones culturales que esto significa.

El siguiente aspecto que me parece fundamental es el carácter interregional de la investigación. Gracias a la búsqueda de imágenes que llevé a cabo, pude viajar por diferentes lugares de la zona andina, de la costa a la sierra y del norte de Perú hasta el corazón de Bolivia; esto me permitió nutrir la investigación con experiencias vividas de primera mano en otro rincón de América Latina. A final de cuentas, esos procesos de interculturación no se pueden pensar sólo desde un

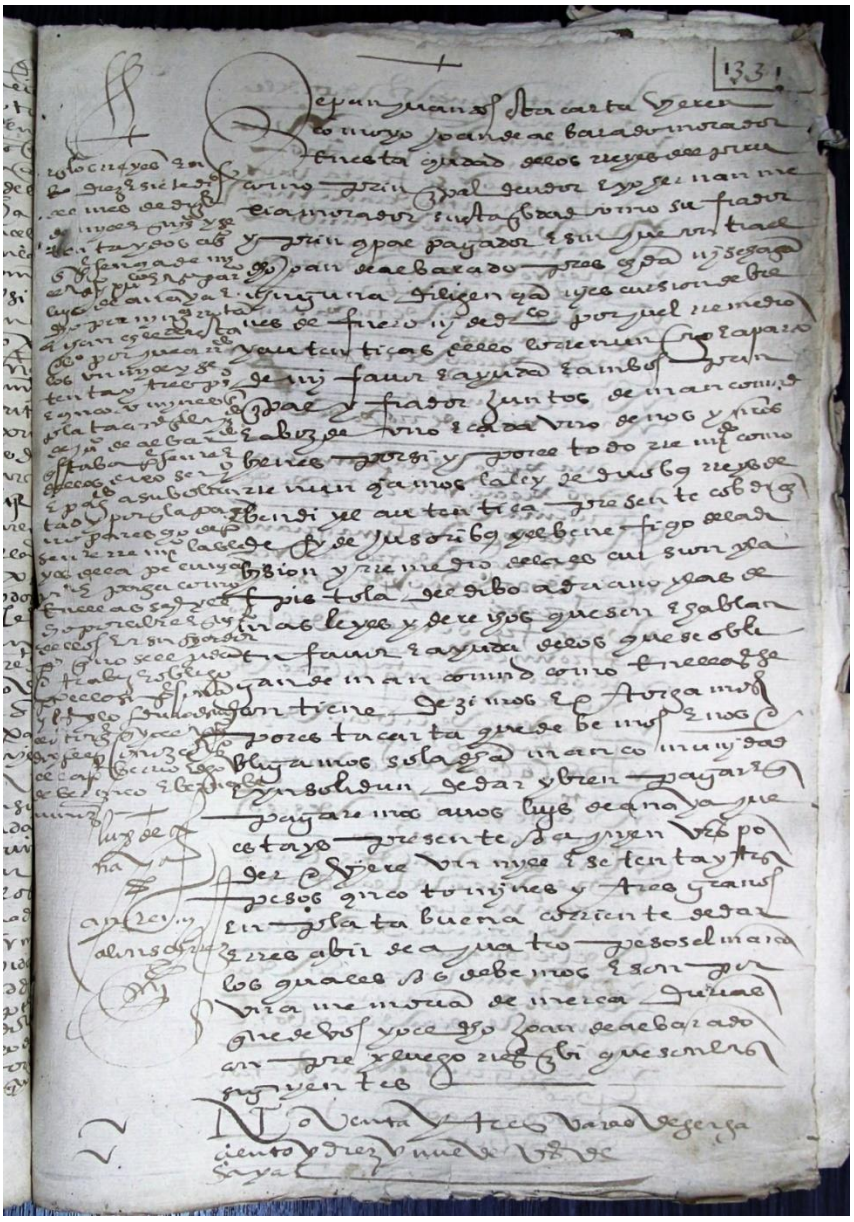
escritorio y una pantalla; es necesario experimentarlos y sentir las diferencias que nos pesan; pero también, las similitudes que nos hermanan, en este caso a Perú y a México.

Por otro lado, estoy consciente de la falta que hace el abordar procesos interculturales en sentido inverso, como es el culto a santa Rosa en México o la presencia de pintura peruana en Nueva España, espero poder emprender la tarea en tiempos futuros.

Para finalizar, me gustaría hacer referencia al aporte de esta investigación, más allá de su naturaleza académica: que se estudien las relaciones entre ambos territorios en el pasado nos permite pensar el presente y el futuro de nuestra región bajo ese mismo término; el de las relaciones y sus consecuencias para uno y para el otro. Es decir, dejando tras de sí nociones nacionalistas abstractas para poder entender que ese pasado común generó elementos que, aún con nuestra megadiversidad, nos unen como pueblos de nuestra querida América Latina.

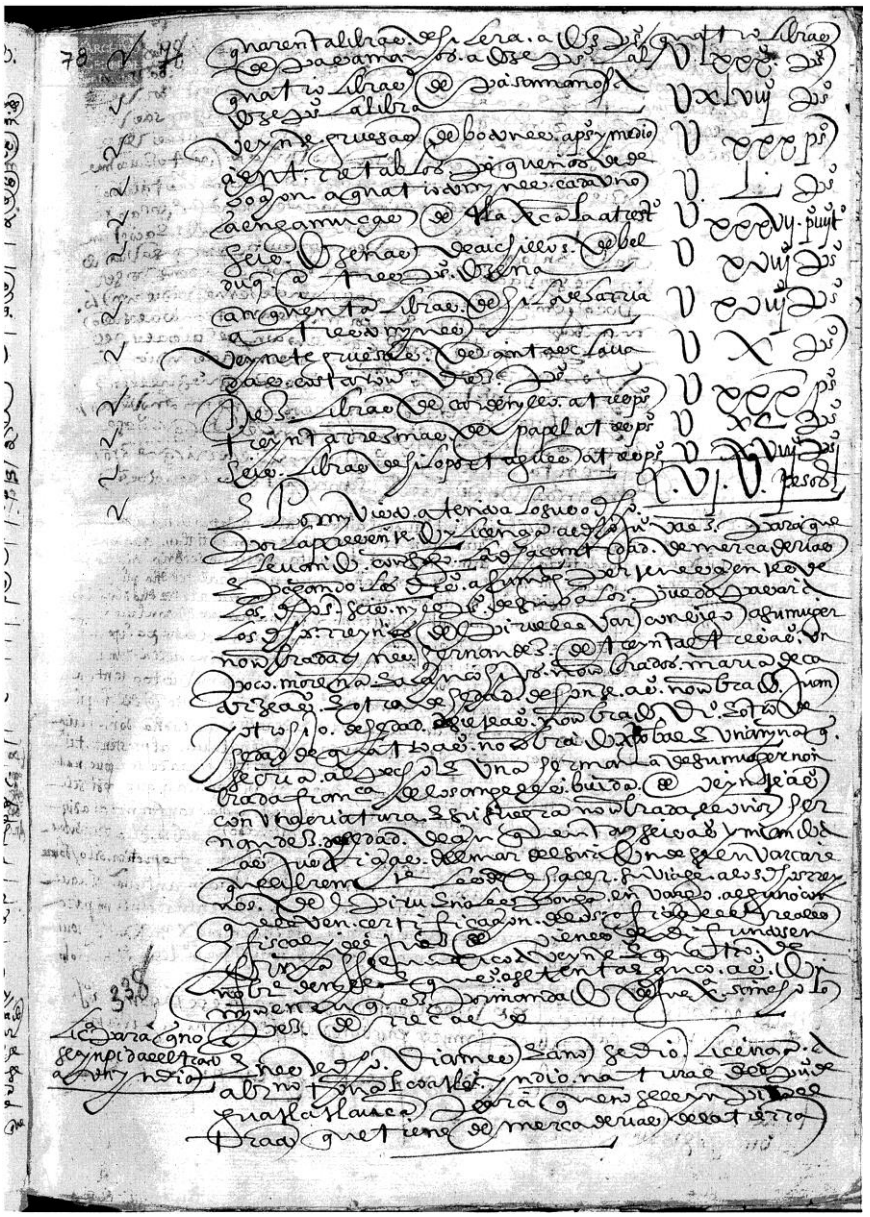
Anexos documentales

Carta de pago (entre mercaderes) de Juan de Alvarado y Hernán Mexía, AGN-Perú, *Archivo Colonial, Protocolos Notariales*, prot. 84, siglo XVI, ff. 1331-1332, 9 de octubre de 1572.

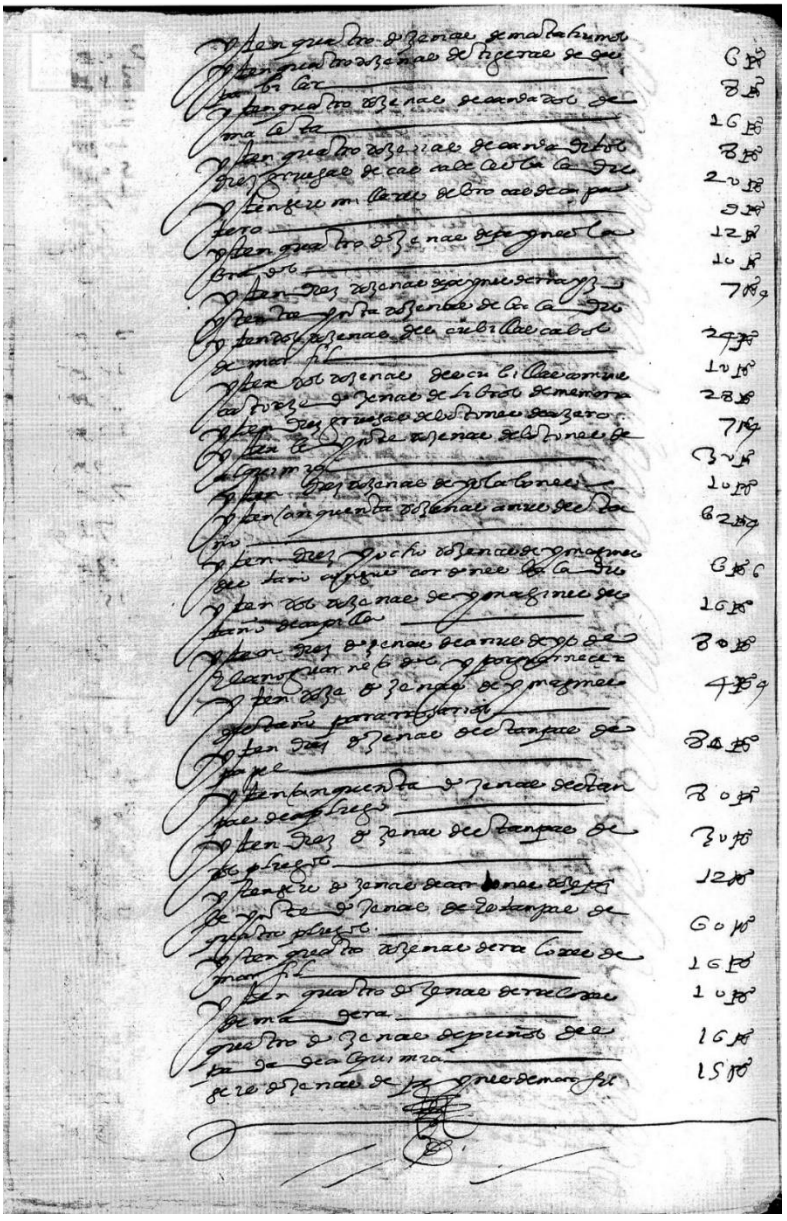


Y dos dezmaes de xxi vel
vynare y tres dos maços de
valorio
Y seis libras de margarita
Y seis dozenas de veruas
Y una dozena de cascabeles
Y seis tebontes de grana
Y nueve dozenas y diez y ocho
de cedacos
Y diez y seis guantes de
cordovan
Y ochenta y cinco dedos de
guantes de cabritto
Y dos o tres dedos dorado
o frenezo
Y cinco dedos de medias de
cordella
Y quinze dozenas y un de
magenas de la vieja
Y cuarenta y una dozenas de
magenas y media
Y cuarenta y cinco dozenas
de cintas de seda
Y tres dozenas de cordones de
seda
Y treinta y siete dozenas de
cintas de sicadiles
Y una libra y una onça de seda
agarcan
Y tres o quatro y media de seda
floja
Y diez y dos libras y un de
tiritrema
Y cinco o seis onças de cintas
de franqat de seda
Y una libra y media de filo de
vieja
Y tres o quatro marcos
Y una onça de pasamanos de
plata y seda
Y quarenta y nueve libras
de gieso de Alcarreto de Sie
Y tres libras de gieso de Alan
tre
Y dos o tres dozenas
Y diez o seis de cintas de tela
car
Y quinze y magenas de me
dia o tafetta

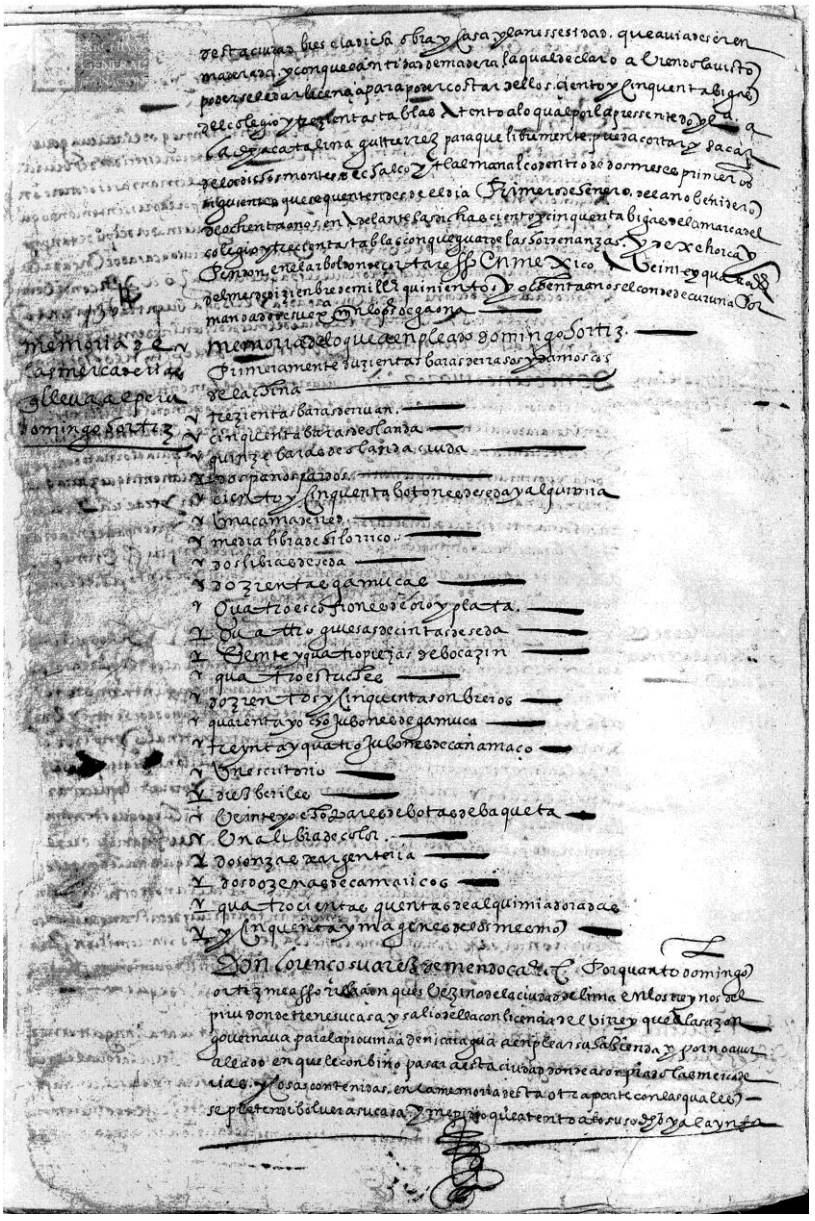
Licencia de viaje que otorgó el virrey don Martín Enríquez a Juan Báez, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. I, exp. 338, f. 78, 24 de noviembre de 1575.



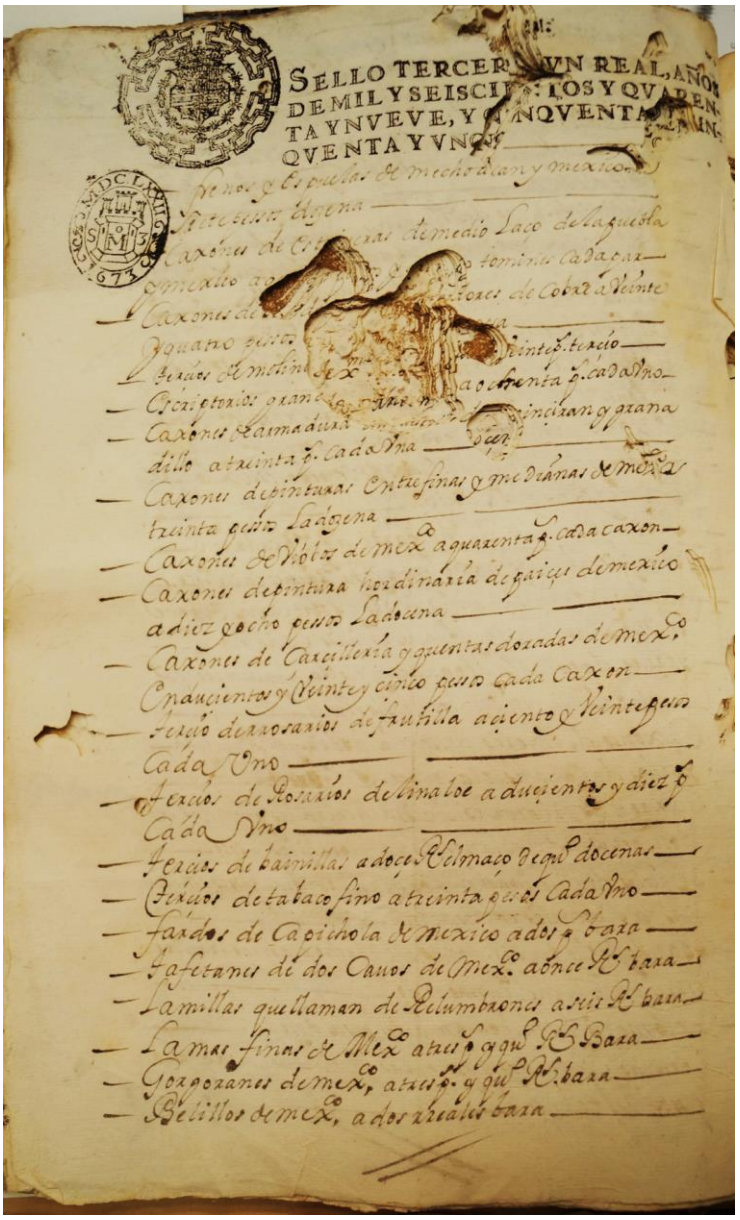
Licencia de viaje que otorgó el virrey don Martín Enríquez a Juan de Valdirivalle, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. II, exp. 275, f. 57v, 30 de otubre de 1579.



Memoria que realizó don Lorenzo Suárez de Mendoza de las mercaderías de Domingo Ortiz, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. II, exp. 1364, f. 286v., 3 de enero de 1581.



Registro de la Media Anata, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Media Anata*, vol. 25, exp. único, f. 55, 11 de mayo de 1672.



Lista de imágenes

Imagen 10. Diego de Ocaña, *Virgen de Guadalupe*, 1601, óleo sobre tela, 126 x 80 cm., catedral de Sucre, Bolivia, imagen tomada de *Baroque Art*, disponible en: http://baroqueart.cultureplex.ca/artworks/12070/, consultado: 5 de marzo de 2016.

Imagen 11. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, siglo XII, madera tallada, monasterio real de Santa María de Guadalupe, Cáceres, Extremadura, España, imagen tomada de *Cofrades*, disponible en: http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/kkhkhj, consultado: 5 de marzo de 2016.

Imagen 12. Autor desconocido, *Virgen de Andacollo*, siglo XVII, madera tallada y policromada, Andacollo, Chile, imagen tomada de perfil de Facebook *Devotos de la Virgen de Andacollo*, consultado: 5 de marzo de 2016.

Imagen 13. Autor desconocido, *Virgen del cerro de Potosí o Lienzo de la Moneda*, siglo XVIII, óleo sobre tela, museo Casa Nacional de la Moneda, Potosí, Bolivia, imagen tomada de *Loupiote.com*, disponible en: http://www.loupiote.com/photos/5042651315.shtml, consultado: 15 de junio de 2016.

Imagen 14. Autor desconocido, *Virgen del cerro de Potosí, Ca*. 1720, óleo sobre tela, 88 x 74 cm., Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, imagen tomada de *Museo Nacional de Arte*, disponible en: http://www.mna.org.bo/colecciones.php, consultado: 10 de marzo de 2016.

Imagen 15. Autor desconocido, *Virgen del cerro*, ¿siglo XVIII?, óleo sobre tela, colección particular, imagen tomada de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert & Cía., La Paz, 1980, p. 35.

Imagen 16. ¿Juan Francisco de la Puente?, *Virgen del cerro*, ¿siglo XVII?, óleo sobre tela, parroquia de Copacabana, Potosí, imagen tomada de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert & Cía., La Paz, 1980, p. 34.

Imagen 17. Detalle, autor desconocido, *Rafael arcángel*, virreinato de Perú, siglo

XVIII, óleo sobre tela, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú, imagen obtenida de *Museo Pedro de Osma*, disponible en: http://museopedrodeosma.org/temas/, consultado, 5 de marzo de 2016.

Imagen 18. Autor desconocido, *Virgen del Rosario de Pomata*, virreinato de Perú, siglo XVIII, óleo sobre tela, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú, imagen obtenida de *Museo Pedro de Osma*, disponible en: http://museopedrodeosma.org/temas/, consultado, 5 de marzo de 2016.

Imagen 19. Mapa realizado con información de Woodrow Borah, *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*, trad. Roberto Gómez Ciriza, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, México, 1975, pp. 71-73.

Imagen 20. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, *Ca*. 1770-1790, óleo sobre tela, 254 x 182 cm., basílica catedral de Lima, imagen tomada de Guillermo Lohmann (Coord.), *La basílica catedral de Lima*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2004, p. 292.

Imagen 21. Matías de Arteaga, *Primera aparición*, 1685, impresión de grabado sobre plancha de metal, imagen tomada de Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México…*, imprenta de Thomás Lopez de Haro, Sevilla, 1685, imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*, disponible en: https://colonialart.org/artworks/770A/artw ork_zoom, consultado: 15 de marzo de 2017.

Imagen 22 Detalle, autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, *Ca*. 1770-1790, óleo sobre tela, 254 x 182 cm., basílica catedral de Lima, fotografía de Paulina H. Vargas, agosto de 2015.

Imagen 23. Matías de Arteaga, *Segunda aparición*, 1685, impresión de grabado sobre plancha de metal, imagen tomada de Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México…*, imprenta de Thomás Lopez de Haro, Sevilla, 1685, imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*, disponible en: https://colonialart.org/artworks/770A/artwork_zoom, consultado: 15 de marzo de 2017.

Imagen 24 Detalle, autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, *Ca*. 1770-1790, óleo sobre tela, 254 x 182 cm., basílica catedral de Lima, fotografía de Paulina H. Vargas, agosto de 2015.

Imagen 25. Matías de Arteaga, *Tercera aparición*, 1685, impresión de grabado sobre plancha de metal, imagen tomada de Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México…*, imprenta de Thomás Lopez de Haro, Sevilla, 1685, imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*, disponible en: https://colonialart.org/artworks/770A/artwork_zoom, consultado: 15 de marzo de 2017.

Imagen 26 Detalle, autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, *Ca*. 1770-1790, óleo sobre tela, 254 x 182 cm., basílica catedral de Lima, fotografía de Paulina H. Vargas, agosto de 2015.

Imagen 27. Matías de Arteaga, *Cuarta aparición*, 1685, impresión de grabado sobre plancha de metal, imagen tomada de Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México…*, imprenta de Thomás Lopez de Haro, Sevilla, 1685, imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*, disponible en: https://colonialart.org/artworks/770A/artwork_zoom, consultado: 15 de marzo de 2017.

Imagen 28 Detalle, autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, *Ca*. 1770-1790, óleo sobre tela, 254 x 182 cm., basílica catedral de Lima, fotografía de Paulina H. Vargas, agosto de 2015.

Imagen 29. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, *Ca*. 1770-1790, óleo sobre tela, 254 x 182 cm., basílica catedral de Lima, imagen tomada de Guillermo Lohmann (Coord.), *La basílica catedral de Lima*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2004, p. 292.

Imagen 30. José de Arellano (atribuido), *Traslado de la imagen y estreno del santuario de Guadalupe*, 1709, óleo sobre tela, 176 x 260 cm., colección particular, Madrid, España, imagen tomada de *Latinamericanart.com*, disponible en: http://www.latinamericanart.com/artworksimages/114/9cc1cfcb-8693-416a-

abdf-d1a2d1e9cd03.jpg, consultado: 1 abril de 2016.

Imagen 31. *Retablo de la Virgen de Guadalupe*, convento de Santo Domingo de Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, septiembre de 2015.

Imagen 32. *Vista de la construcción del retablo de la Virgen de Guadalupe y su escultura, junto al maestro tallador ayacuchano*, catedral de Trujillo, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, octubre de 2015.

Imagen 33. Miguel Cabrera, *Santa Rosa de Lima con el niño*, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 82 x 62 cm., santuario de Santa Rosa, Lima, Perú, imagen tomada de *ARCHIPE*, disponible en: http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/113, consultado: 3 de agosto de 2016, fotografía de Daniel Giannoni.

Imagen 34. Benoit Thiboust, *La beata Rosa de Santa María*, 1669, impresión de grabado sobre plancha de metal, Roma, Archivo General de la Orden de Predicadores, imagen tomada de Vittorio Casale (edit.), *La primera flor de santidad de América Latina: santa Rosa de Lima*, Instituto Italiano di Cultura, Lima, 2011 p. 52.

Imagen 35. Bartolomé Esteban Murillo, *Santa Rosa de Lima con el niño*, *Ca.* 1670, óleo sobre tela, 169.50 x 133 cm., Museo Lázaro Galdiano, Madrid, imagen tomada de *Museo Lázaro Galdiano*, disponible en: http://www.flg.es/murillo-bartolome-esteban#.WTN0Tow1-Uk, consultado: 15 de marzo de 2017.

Imagen 36. Detalle, autor desconocido, *Los cinco santos canonizados en 1671: Gaethano Thiene, Francisco de Borja, Filippo Benizi, Luis Beltrán, Rosa de Lima*, *Ca.*, 1671, Roma, Archivo de Estado, imagen tomada de Vittorio Casale (edit.), *La primera flor de santidad de América Latina: santa Rosa de Lima*, Instituto Italiano di Cultura, Lima, 2011, p. 79.

Imagen 37. Juan Valdés Leal, *Santa Rosa de Lima juega con Jesús*, *Ca.* 1671-1675, Barcelona, col. privada, imagen tomada

de Vittorio Casale (edit.), *La primera flor de santidad de América Latina: santa Rosa de Lima*, Instituto Italiano di Cultura, Lima, 2011, p. 93.

Imagen 38. Autor desconocido, *Virgen de Passau*, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 197 x 241 cm., inscripción: *N.S. La Pasabiense/in conceptione tua Virgo/ inmaculata permansisti*, santuario de Santa Rosa, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 39. Lucas Cranach "El viejo", *Maria hilf, Ca. 1537*, óleo sobre tela, 85 x 60 cm., catedral de San Jacoboco, Innsbruck, Austria, imagen tomada de *Lucascranach.org*, disponible en: http://lucascranach.org/AT_DJI_NONE-DJI001, consultado: 15 de enero de 2017.

Imagen 40. Adrian Van Melar, *Virgen de Passau*, siglo XVII, impresión de grabado sobre plancha de metal, 42.3 x 30.4 cm., firmado abajo a la izquierda: A. Melar, C. Galle, inscripción: S. MARIA AVXILIATRIX PASSAVIENSIS, MIRACVLIS CLARA, editor Cornelis Galle II, imagen tomada de *Graphic Art Collection Göttweig Abbe*y, disponible en: http://www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?objId=Vg_047, consultado: 10 de marzo de 2017.

Imagen 41. Jean Boulanger, *Virgen de Passau*, siglo XVII, impresión de grabado sobre plancha de metal, 40.8 x 30 cm., inscripción: *S. MARIA AVXILIATRIX PASSAVIENSIS, MIRACVLIS CLARA*, editor Herman Weyen, imagen tomada de *The British Museum,* consultado: 11 de marzo de 2017.

Imagen 42. Diego Pérez, *Virgen de Passau*, siglo XVII, óleo sobre tela, 178 x 251 cm., inscripción: *N.S. la Pasabiense V. In Conceptione tua, Virgo/ Inmaculata permansisti/ R. Ora pro nobis Patrem/ Cuius Filium peperisti*, Museo Nacional de las Intervenciones, INAH, México, fotografía de Paulina H. Vargas, octubre de 2016.

Imagen 43. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, siglo XIX, óleo sobre tela, 156 x 92 cm., iglesia de San Pedro, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, diciembre de 2015.

Imagen 44. Autor desconocido, *Retablo de san Ignacio*, iglesia de San Pedro, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, diciembre de 2015.

Imagen 45. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 111 x 176 cm., monasterio del Prado, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, diciembre de 2015.

Imagen 46. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, siglo XVIII, óleo con incrustaciones de concha nácar sobre tabla, *Ca*. 55 x 38 cm., monasterio del Prado, Lima, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz, diciembre de 2015.

Imagen 47. Detalle, autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, siglo XVIII, monasterio del Prado, Lima, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz.

Imagen 48. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, ¿siglo XVIII?, óleo sobre tela, 185 x 108 cm., monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto), Lima, Perú, imagen tomada de *Catálogo de exposición: Para vos nací, historia, arte y patrimonio del carmelo teresiano de Lima, 1643-2015*, Municipalidad de Lima, Perú, 2015, contraportada.

Imagen 49. Autor desconocido, *Nacimiento de María*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 50. Autor desconocido, *Presentación de María en el templo*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 51. Autor desconocido, *Desposorios*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 52. Autor desconocido, *Anunciación*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 53. Autor desconocido, *Inmaculada concepción de María*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 54. Detalle, Cristóbal de Villalpando, *Mística ciudad de Dios*, Nueva España, 1706, óleo sobre tela, 189 x 114 cm., Museo de Guadalupe, Exconvento de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe, INAH, México, imagen tomada de *Mediateca INAH*, disponible en: http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas/2163-2163-m%C3%ADstica-ciudad-de-dios.html?lugar_id=472&item_lugar=405&seccion=lugar, consultado: 3 de junio de 2017.

Imagen 55. Autor desconocido, *Visitación*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 56. Autor desconocido, *Natividad*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 57. Autor desconocido, *Adoración de los reyes*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 58. Autor desconocido, *Presentación de Jesús en el templo*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la

Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 59. Detalle, autor desconocido, *Presentación de Jesús en el templo*, Venecia, ¿siglo XVIII?, pinacoteca del templo de la Compañía de Jesús, Guanajuato, México, imagen tomada de *periodicocorreo.com.mx*, disponible en: http://periodicocorreo.com.mx/luc en-obras-arte-sacro-la-compania/, consultado: 5 de mayo de 2017.

Imagen 60. Autor desconocido, *Huida a Egipto*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 61. Autor desconocido, *Circuncisión de Jesús*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 62. Hieronymus Wierix, *Circuncisión de Jesús*, 1593, impresión de grabado sobre plancha de metal, imagen tomada de *Fine Arts Museums of San Francisco*, disponible en:https://art.famsf.org/hieronymus-wierix/circumcision-plate-5-p-jeronimo-nadal-evangelicae-historiea-imagines-antwerp-1593, consultado: 24 de septiembre de 2016.

Imagen 63. Autor desconocido, *María y José encuentran a Jesús entre los doctores*, serie de la vida de la Virgen, ¿Italia?, ¿siglo XVIII?, óleo sobre tela, 192x133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 64. Autor desconocido, *Coronación de la Virgen*, serie de la vida de la Virgen, ¿Lima?, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 65. Detalles, *Coronación de la Virgen*, serie de la vida de la Virgen, ¿Lima?, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192

x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015 y autor desconocido, *Asunción de María*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 66. Autor desconocido, *Asunción de María*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 67. Detalles, *Nacimiento de María*, *Presentación de María en el templo*, y *Desposorios*, serie de la vida de la Virgen, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 192 x 133 cm., basílica menor del convento de la Merced, Lima, Perú, fotografía de Paulina H. Vargas, noviembre de 2015.

Imagen 68. Miguel Cabrera, *Resurrección de Lázaro*, serie de la vida de Jesús, siglo XVIII, óleo sobre tela, 122 x 160 cm. del lienzo, 128 x 167 cm. con marco, tercera orden seglar franciscana Fraternidad de los Doce Apóstoles, Lima, Perú, imagen tomada de *Artfixdaily.com*, disponible en: https://www.artfixd aily.com/news_feed/print/1127-us- returns-9-stolen-paintings-to-peru(BetsyFeuerstein/U.S. Attonrey'sOffice/SDNY), consultado: 15 de julio de 2015.

Imagen 69. Boetius Adams Bolswert, *Resurrección de Lázaro*, impresión de grabado sobre plancha de metal, siglo XVII, 60.7 x 49.4 cm., imagen tomada de *Wellcome Library*, # 34546i, Londres, Inglaterra, disponible en: https://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0035154.html, consultado: 23 de mayo de 2017.

Imagen 70. José de Ibarra, *Dejad que los niños se acerquen a mí*, 1737, óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm., colección Claustro de Sor Juana (antigua colección Buch), inscripción: *Sinite parvulos ad me venire. Math. XIX*, imagen tomada de Agustín Velazquez Chavez, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura*

colonial mexicana, Gobierno del Estado de Hidalgo, Hidalgo, 1986, p. 394.

Imagen 71. José de Ibarra, *Resurrección de Lázaro*, 1737, óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm., colección Claustro de Sor Juana (antigua colección Buch), inscripción: *Lazari veni foras. Joann XI*, imagen tomada de Agustín Velazquez Chavez, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*, Gobierno del Estado de Hidalgo, Hidalgo, 1986, p. 396.

Imagen 72. José de Ibarra, *Jesús y la mujer adúltera*, 1737, óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm., colección Claustro de Sor Juana (antigua colección Buch), inscripción: *Qui sine peccato est vestrum, primus lapidem mittat*, imagen tomada de Agustín Velazquez Chavez, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*, Gobierno del Estado de Hidalgo, Hidalgo, 1986, p. 398.

Imagen 73. José de Ibarra, *Jesús con la samaritana*, 71x98 17371737, óleo sobre lámina de cobre, 71 x 98 cm., colección Claustro de Sor Juana (antigua colección Buch), inscripción: *Domine da mihi hane aquam. Joan. IX*, Agustín Velazquez Chavez, *La pintura colonial en Hidalgo en Tres siglos de pintura colonial mexicana*, Gobierno del Estado de Hidalgo, Hidalgo, 1986, p. 393.

Imagen 74. Círculo de Miguel Cabrera, *Divino pastor*, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 79 x 100 cm., convento de los Descalzos, Lima, Perú, imagen tomada de *ARCHIPE*, disponible en: http://www.archi.pe/public/index.php/foto/index/250, consultado: 13 de febrero de 2016, fotografía de Daniel Giannoni.

Imagen 75. Miguel Cabrera, *Divino pastor*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 125.4 x 94.8 cm., Museo Nacional del Virreinato, INAH, imagen tomada de *Museo Arocena*, disponible en: http://www.museoarocena.com/miguelcabrera, consultado: 28 de octubre de 2016.

Imagen 76. José de Ibarra, *Divino pastor*, óleo sobre tela, Museo Exconvento de San Agustín en Acolman, imagen

tomada de *Mediateca INAH*, disponible en: http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/search/dc.creator%3ª%22Ibarra%2C%5C%20Jos%C3%A9%5C%20de%22, consultado: 24 de mayo de 2017.

Imagen 77. Juan González, *Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola*, serie la vida de san Ignacio de Loyola, Nueva España, 1697, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre tabla, 47.2 x 63.3 cm., Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Imagen 78. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 75.

Imagen 79. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 3, 4,5 y 6, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 80. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 75.

Imagen 81. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 7, 8 y 9, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 82. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte*

colonial, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 76.

Imagen 83. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 22, 23 y 24, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 84. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 76.

Imagen 85. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 30, 31, 32 y 33, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 86. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 77.

Imagen 87. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 34, 35, 36 y 37, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 88. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 78.

Imagen 89. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 48, 49, 50 y 51, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 90. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 81.

Imagen 91. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 64 y 65, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 92. Juan González, *Serie la vida de san Ignacio de Loyola*, Nueva España, 1697, colección particular, México, imagen tomada de María Concepción García Sáiz y Juan Miguel Serrera, "Aportaciones al catálogo de <<enconchados>>", en *Cuadernos de arte colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, 1990, p. 81.

Imagen 93. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 75 y 76, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 94. Rubens y Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, Roma, 1609, láminas 77, 78 y 79, imágenes tomadas de *Biblioteca Nacional de Portugal*, disponible en: http://purl.pt/14486/1/index.html#/11/html, consultado: 21 de mayo de 2017.

Imagen 95. Detalle, Juan González, *Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola*, serie la vida de san Ignacio de Loyola, Nueva España, 1697, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre

tabla, 47.2 x 63.3 cm., Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Imagen 96. Detalle, Juan González, *Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola*, serie la vida de san Ignacio de Loyola, Nueva España, 1697, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre tabla, 47.2 x 63.3 cm., Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Imagen 97. Detalle, Juan González, *Muerte y funerales de san Ignacio de Loyola*, serie la vida de san Ignacio de Loyola, Nueva España, 1697, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre tabla, 47.2 x 63.3 cm., Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Imagen 98. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, Nueva España, ¿siglo XVIII?, óleo, temple e incrustaciones de concha nácar sobre tabla, 56.10 x 32.70 cm., Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

Imagen 99. Rafael Joaquín Gutiérrez, *Patrocinio de la Virgen de la Merced*, Nueva España, *Ca*. 1760-1770, óleo sobre lámina de cobre, 59 x 45 cm., colección Petrus y Verónica Fernandini, Museo de Arte de Lima, Perú.

Imagen 100. ¿Juan Correa?, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVII, Nueva España, óleo sobre tela, 176 x 111 cm., Museo de Arte de Lima, Perú.

Imagen 101. Francisco Antonio Vallejo, *San Juan Nepomuceno*, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, *Ca*. 50 x 40 cm., colección Barbosa-Stern, Lima, Perú.

Imagen 102. Hieronymus Rusi, *San Juan Nepomuceno*, siglo XVII, impresión de grabado sobre plancha de metal, imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*, disponible en: https://colonialart.org/artworks/2586a, consultado: 8 de febrero de 2017.

Imagen 103. Autor desconocido, *Santa Rosa con el Niño*, Puebla, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, *Ca*. 100 x 80 cm., colección Barbosa Stern, Lima, Perú.

Imagen 104. *Patente de fundadores y sumario de las indulgencias…,* México, 1768, 13 hojas, AGN-México, *Jesuitas*, vol. III-23, exp. 35, 13 fs., imagen tomada de Erika Brenda González de León, *Arte y devoción en torno a la patrona del nuevo mundo: santa Rosa de Santa María*, tesis para obtener el título de licenciada en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2007, p. 148.

Imagen 105. José de Páez, *Escudo de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 314.

Imagen 106. José de Páez, *Retrato de Pedro de San José, fundador de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 316.

Imagen 107. José de Páez, *Retrato del padre Rodrigo de la Cruz, primer prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 316.

Imagen 108. José de Páez, *Retrato del padre Bartolomé de la Cruz, segundo prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 316.

Imagen 109. José de Páez, *Retrato del padre José de San Francisco, tercer prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm.,

conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 317.

Imagen 110. José de Páez, *Retrato del padre Tomás de San Cipriano, cuarto prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 317.

Imagen 111. José de Páez, *Retrato del padre Antonio del Rosario, quinto prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 317.

Imagen 112. José de Páez, *Retrato del padre José de la Cruz, sexto prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 317.

Imagen 113. José de Páez, *Retrato del padre Francisco Javier de Santa Teresa, séptimo prefecto de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre lienzo, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos Bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001, p. 317.

Imagen 114. Detalle, José de Páez, *Escudo de la orden bethlemita*, Nueva España, 1768, óleo sobre tela, 82 x 65 cm., conjunto monumental de Belén, Cajamarca, Perú, imagen tomada de Fernando Silva Santisteban, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en

Pintura en el virreinato de Perú, BCP, Lima, 2001, p. 314.

Imagen 115. Juan Rodríguez Juárez, *Ecce Homo*, Nueva España, finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII, óleo sobre tela, 42.5 x 35.5 cm., Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz, diciembre de 2015.

Imagen 116. Detalle del reverso, Juan Rodríguez Juárez, *Ecce Homo*, Nueva España, finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII, óleo sobre tela, 42.5 x 35.5 cm., Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz, diciembre de 2015.

Imagen 117. Luis Juárez (atribuido), *Ecce Hommo*, Puebla, Nueva España, siglo XVII, imagen tomada de *Flickr*, *Catedrales e iglesias*, "Catedral de Puebla, capilla del Espíritu Santo (Ochavo) Puebla de los Ángeles", disponible en: https://www.flickr.com/photos/eltb/6271025861/in/photostream/, consultado 8 de noviembre de 2016.

Imagen 118. Luis Juárez (atribuido), *Ecce Homo*, Puebla, Nueva España, siglo XVII, imagen tomada de *Flickr, Tacho Juárez Herrera*, disponible en: https://www.flickr.com/photos/tachidin/25200832135, consultado: 8 de noviembre de 2016.

Imagen 119. Juan Rodríguez Juárez, *Ecce Homo*, Nueva España, finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII, óleo sobre tela, 42.5 x 35.5 cm., marco 61.5 x 52.5cm., Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz, diciembre de 2015.

Imagen 120. Detalle, Juan Rodríguez Juárez, *Ecce Homo*, Nueva España, finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII, óleo sobre tela, 42.5 x 35.5 cm., Museo Histórico Regional "Inca Garcilaso", Cusco, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz, diciembre de 2015.

Imagen 121. Detalle del reverso. Juan Rodríguez Juárez, *Ecce Homo*, Nueva España, finales del siglo XVII inicios del siglo XVIII, óleo sobre tela, 42.5 x 35.5 cm., Museo Histórico Regional "Inca

Garcilaso", Cusco, Perú, fotografía de Gustavo Ortiz, diciembre de 2015.

Imagen 122. Juan Rodríguez Juárez, *Autorretrato*, Nueva España, siglo XVIII, óleo sobre tela, 66 x 54 cm., Museo Nacional de Arte, INBA, México, imagen tomada de *Google Art Project*, disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Juan_Rodr%C3%ADguez_Ju%C3%A1rez_-_Self-portrait_-_Google_Art_Project.jpg consultado: 30 de septiembre de 2016.

Imagen 123. José de Alcíbar, *Virgen de Guadalupe con donante*, Nueva España, 1754, óleo sobre tela, Colegio Nacional de Mujeres, Cusco, Perú, con leyenda que dice: "VERDADERO RETRATO DE LA Sta. IMAGEN DE Na. Sra. De GUADaLUPE DE MEXIco, imagen tomada de José de Mesa y Teresa Gisbert, "Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia", en *Anales*, vol. VII, núm. 28, IIE-UNAM, México, 1959, p. 28.

Imagen 124. Autor desconocido, *Camino del cielo*, virreinato de Perú, siglo XVIII, *Ca*. 180 x 150 cm., Museo del Señor de los Milagros, propiedad de la orden Nazarenas Carmelitas Descalzas, Lima, Perú, fotografía de Daniel Giannoni Z.

Imagen 125. Autor desconocido, *La cruz de Cristo como camino de salvación, Italia, siglo XVI*, impresión de grabado sobre plancha de metal, en CHRISTI DEI OPT. MAX. VIRGINIS Q. MATRIS DEI ET COMPLIRIVM SANCTORV IMAGINES ... IN VOLUMEN COLLECTAE, edit Antonio Lafrerio auctore, imagen tomada de *Biblioteca Digital Hispánica*, grabados de El Escorial, disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer. vm?id=0000026318, consultado: 5 de noviembre de 2016.

Imagen 126. Manuel Villavicencio (atribuido), *Camino del cielo*, *Ca*. 1788, impresión de grabado sobre plancha de metal iluminada, 32 x 40 cm., Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla, México, imagen tomada de Ana Laura Cué, *Juegos de Ingenio y Agudeza: La Pintura Emblemática de la Nueva España*, catálogo de

exposición, Museo Nacional de Arte, México, 1994-1995, p. 323.

Imagen 127. Detalle, Manuel Villavicencio (atribuido), *Camino del cielo*, *Ca*. 1788, grabado sobre plancha de metal iluminada, 32 x 40 cm., Museo de Arte Religioso Exconvento de Santa Mónica, Puebla, México, fotografía de Gustavo Ortiz, julio de 2016.

Imagen 128. Autor desconocido, *Alegoría de la crucifixión*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 63 x 49 cm., Museo Nacional del Virreinato, México, imagen tomada de *Museo Nacional del Virreinato*, disponible en: http://www.virreinato.inah.gob.mx, consultado: 15 de julio de 2017.

Imagen 129. Autor desconocido, *Virgen de Guadalupe*, virreinato de Perú, siglo XVIII, óleo sobre tela, *Ca.* 25 x 20 cm., colección Barbosa-Stern, Lima, Perú.

Imagen 130. Autor desconocido, *Santa Teresa maestra con san José y san Juan de la Cruz*, Nueva España, ¿Puebla de los Ángeles?, siglo XVII, óleo sobre tela, 226 x 164.3 cm., monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto), Lima, Perú, imagen tomada de *Catálogo de exposición: Para vos nací, historia, arte y patrimonio del carmelo teresiano de Lima, 1643-2015*, Municipalidad de Lima, Perú, 2015, p. 205.

Imagen 131. Autor desconocido, *San Elias y santa Teresa*, Nueva España, siglo XVII, óleo sobre tela, monasterio Virgen del Carmen (Carmen Alto), Lima, Perú, imagen tomada de *PESSCA Colonial Art*, disponible en: https://colonialart.org/a rtwo rks/3027b/view, consultado 3 de noviembre de 2016

Fuentes consultadas

Bibliografía

Alcántara Rojas, Berenice y Navarrete Linares, Federico (Coords.), *Los Pueblos amerindios: más allá del Estado*, UNAM-IIH, 2011.

Alonso, Gavilán, *Historia de nuestra señora de Copacabana*, Academia Boliviana de la Historia, La Paz, 1976.

Alted Vigil, Alicia y Torre Gómez, Hipólito de la, *España y Portugal S. IX-XX: vivencias históricas*, Síntesis, Madrid, 1998.

Alzate y Ramírez, José Antonio de, *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la gra*na (1777), Archivo General de la Nación, México, 2001.

Ardao, Arturo, *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos"-Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 1980.

Báez Macías, Eduardo, "El grabado durante la época colonial", en *Historia del arte mexicano*, vol. 6, Salvat, México, 1982.

Bargellini, Clara, "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos", en Gutiérrez Haces, Juana (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, Fomento Cultural Banamex, México, 2010.

Bargellini, Clara, "La pintura colonial en América Latina", en *Revelaciones. Las artes en América Latina 1492*-1820, Fondo de Cultura Económica, Bélgica, 2007.

Barrio Lorenzot, Juan Francisco del (Comp.), *El trabajo en México durante la época colonial: ordenanzas de gremios de la Nueva España, compendio de los tres tomos de la compilación nueva de ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial*

Ciudad de México, Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo-Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, México, 1920.

Becerra Tanco, Luis, *Felicidad de México…*, imprenta de Thomás Lopez de Haro, Sevilla, 1685.

Benavente Velarde, Teófilo, *Pintores cusqueños de la colonia. Historia del arte cusqueño,* Municipalidad de Cusco, Cusco, 1995.

Bernales Ballesteros, Jorge, "La pintura en Lima durante el virreinato", en *Pintura en el virreinato del Perú*, BCP, Lima, 2002.

Bethell, Leslie, *Historia de América Latina*, trad. Antonio Acosta, vol. I, Edit. Crítica, Barcelona, 1990.

Bonialian, Mariano Ardash, *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680-1784),* El Colegio de México, México, 2012.

Borah, Woodrow, *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*, trad. Roberto Gómez Ciriza, Instituto Mexicano de Comercio Exterior, México, 1975.

Braudel, Fernand, *Civilización material, económica y capitalismo siglos XV-XVIII*, vol. 3, Alianza Edit., Madrid, 1984.

Braudel, Fernand, *La dinámica del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Brown, Jonathan, "Introducción", en Gutierrez Haces, Juana (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*, vol. 1, Fomento Cultural Banamex, México, 2008.

Brown, Jonathan, "La pintura en Sevilla y en la Ciudad de México, 1560-1660: influencias y diferencias", en Gutierrez Haces, Juana (Coord.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*, vol. 1, Fomento Cultural Banamex, México, 2008.

Burke, Marcus, "Print sources in Mexican painting", en Buntel, Linda y Burke, Marcus, *Spain and New Spain: Colonial Arts in their European Context*, Art Museum of South Texas, Texas, 1979.

Burke, Peter, *¿Qué es la Historia cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006.

Burke, Peter, *Formas de Historia cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Cabrera y Quintero, Cayetano, *Escudo de armas de Mexico: celestial proteccion de esta nobilissima ciudad, de la Nueva-España, y de casi todo el Nueva Mundo, Maria Santissima, en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente apparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el passado de 1737, en la angustia que ocasionó…*, Impr. Viuda de Joseph Bernardo de Hogal, Nueva España, 1746.

Calderón Quijano, José Antonio, *Historia de las fortificaciones en Nueva España*, Gobierno de Veracruz-Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Madrid, 1984.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana,* Akal, Madrid, 2008.

Carrasco, Pedro y Céspedes, Guillermo, *Historia de América Latina, I. América indígena, La conquista*, Alianza, Madrid, 1985.

Casas, Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria*, UNAM, México, tomo I, 1967.

Castellanos, Juan de, "Elegía a Benalcázar", en *Elegías de varones ilustres de Indias*, 1589, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, Imprenta de La Publicidad, Madrid, 1847.

Castelló Yturbide, Teresa, *et. al.*, *El arte plumaria en México*, Fomento Cultural Banamex, México, 1993.

Castillo, Pedro del, *La Estrella de Occidente, la Rosa de Lima. Que de lo regio del lugar se erigió princesa de las flores. Vida y milagros de la santa Rosa de santa*

María…, Impreso por Bartholomé de Gama, México, 1670. Citado en Yáñez García, Juan Manuel, *Un predicador excelente del pincel: el obispo de Antequera fray Tomás de Monterroso, 1664-1678*, ensayo académico para obtener el grado de maestro en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2011.

Chez Checo, José, *Primacías de América en la Española 1492-1542*, Comisión Dominicana Permanente para la Celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América, Santo Domingo, 1989.

Contreras ,Carlos y Zuloaga, Marina, *Historia mínima de Perú*, El Colegio de Mexico, México, 2014.

Cuadriello, Jaime, "La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 1, Azabache, México, 1994.

Cuadriello, Jaime, "Patrocinio de la Virgen de la Merced", en Kusunoki Rodríguez, Ricardo (edit.), *La colección Petrus y Verónica Fernandini El arte de la pintura en los Andes*, Asociación Museo de Arte de Lima, Lima, 2015.

Cueva, Agustín, *El desarrollo del Capitalismo en América Latina*, Siglo XXI, México, 1977.

Cummins, Tom, "A Tale of Two Cities: Cusco, Lima, and the Construction of Colonial Representation", en *Converging Cultures Art & Identity in Spanish America*, The Brooklym Museum, New York, 1996.

Curiel, Gustavo, "San Felipe de Jesús: Figura y culto (1629-1862) en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Estudios de Arte y Estética, vol. 30, IIE-UNAM, México, 1988.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1999.

Duby, Georges, "Histoire des mentalités", en Samaran, Charles (coord.), *L'histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris, 1961.

Durán Montero, María Antonia, *Lima en el siglo XVII. Arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1994.

Estabridis Cárdenas, Ricardo, "El grabado virreinal como documento histórico artístico", en *Historia de la Cultura Peruana*, vol. 1, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2001.

Estabridis Cárdenas, Ricardo, "Influencia italiana en la pintura virreinal", en *Pintura en el virreinato del Perú,* BCP, Lima, 2001.

Ferguson, Marjorie, "Globalisation of Cultural Industries: Myths & Realities", en Breen, Marcus (Ed.), *Cultural industries: National Policies and Global Markets*, Circirt, Melbourne, 1993.

Flores, Oscar, "La escuela poblana de pintura, un acercamiento historiográfico", en García Sáiz, Concepción y Gutiérrez Haces, Juana (editoras), *Primer seminario de pintura virreinal, tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Fomento Cultural Banamex-BCP-OEA-IIE-UNAM, México, 2004.

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Galí Boadella, Monserrat, "Juan de Palafox y el arte. Pintura arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox", en *Juan de Palafox y Mendoza y el arte barroco en Puebla, Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII, Congreso internacional de IV Centenario del Nacimiento de Don Juan de Palafox y Mendoza*, Universidad de Navarra, Navarra, 2000.

García Martínez, Bernardo, "La creación de Nueva España", en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000.

García Sáiz, María Concepción, "Precisiones al estudio de la obra de Miguel González", en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano. Coloquio Internacional Extraordinario,* IIE-UNAM, México, 1992.

García, Rubial, Antonio, *et. al., Historia de la vida cotidiana de México*, vol. 2, El Colegio de México, México, 2005.

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1987.

Gentile Lafaille, Margarita E., "Pachamama y la coronación de la Virgen-cerro. Iconología, siglos XVI a XX", en *Advocaciones marianas de gloria*, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo del Escorial, Madrid, 2012.

Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CONACULTA-ITESO, México, 2007.

Gisbert, Teresa y de Mesa, José, "La Virgen María en Bolivia, la dialéctica barroca en la representación de María", en *Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco. Barroco Andino*, Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Navarra, 2011.

Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert & Cía., La Paz, 1980.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Dir.), *Historia de la vida cotidiana de México*, 5 tomos, El Colegio de México-FCE, México, 2004.

González de Zárate, Jesús María, *Matías José Maestro [1766-1835] arquitecto, escultor, pintor, músico, escritor… vitoriano olvidado en la memoria de la ciudad*, Euskara, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, Álava, 2007.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Hausberger, Bernd y Ibarra, Antonio, *Oro y plata en los inicios de la economía global: De las minas a la moneda*, Centro de estudios históricos, El Colegio de México, México, 2015.

Herskovits, Melville, *El hombre y sus obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.

Hunt, Lynn (edit.), *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, 1989.

Kottak, Conrad Phillip, *Antropología cultural: espejo para la humanidad,* McGraw Hill, Madrid, 1997.

Le Goff, Jacques, "La historia de las mentalidades. Una historia ambigua", en *Hacer la historia III: Nuevos objetos*, Laia, Barcelona, 1978.

León Pinelo, Antonio de, y Solórzano Pereira, Juan de, *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias,* Impr. Ivlian de Paredes, Madrid, 1681.

Levene, Ricardo, *Las Indias no eran colonias,* Espasa-Calpe, Argentina, 1951.

López Austin, Alfredo y Millones, Luis, *Los mitos y sus tiempos: creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*, Ediciones Era, México, 2015.

Marzal, Manuel María, "La evangelización en América", en Pease, Franklin y Carrera Damas, Germán (Eds.), *Historia general de América Latina: El primer contacto y la formación de nuevas sociedades*, vol. 2, UNESCO-Simancas Ediciones, Madrid, 2000.

Malgesini, Graciela y Giménez, Carlos, *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad*, Libros de la catarata, Madrid, 2000.

Manrique Castañeda, Jorge Alberto, "Condiciones sociopolíticas de la Nueva España", en *Pintura novohispana Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, Asociación de Amigos del Museo Nacional del virreinato A.C.-Leonardo de Luca Editori, Tepotzotlán, 1992.

Marroquí, José María, *La Ciudad de México*, vol. 1, La Europea de J. Aguilar Vera y Ca., México, 1900.

Meléndez, Juan, *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación, y aplauso: a la feliz beatificación de la bienaventurada Virgen Rosa de s. Maria […]*, Lima, 1671.

Merlo Juárez, Eduardo y Quintana Fernández, José Antonio, *Las iglesias de la Puebla de los Angeles*, vol. 1, Secretaria de Cultura Puebla, México, 2001.

Michaud, Cécile y Torres Della Pina, José (Eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú-Colección Barbosa-Stern, Lima, 2009.

Morales y Marín, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984.

Mújica Pinilla, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Estudios Tradicionales, Lima-México, 1992.

Mújica Pinilla, Ramón, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América,* Fondo de Cultura Económica-Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Institut Français d'Études Andines, México, 2004.

Navarrete Linares, Federico, *Hacia otra historia de América: nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*, UNAM-IIH, México, 2015.

Navarro, José Gabriel, *El arte en la provincia de Quito*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1960.

O'Gorman, Edmundo, "Meditaciones sobre el criollismo", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, tomo XXI, Academia Mexicana de la Lengua, México, 1975.

Ojeda Di Ninno, Almerindo, "El grabado como fuente del arte colonial.

Estado de la cuestión", en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Centro Cultural Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2009.

Olivares Gullón, Ángela, *Santa Rosa de Lima: Rosa de Lima, Rosa de América*, Edimat, Madrid, 2005.

Olivas Weston, Marcela, *Peregrinaciones en el Perú. Antiguas rutas devocionales*, Universidad San Martín de Porres, Lima, 1999.

Palma, Ricardo, "Callao y chalaco", en *Tradiciones peruanas*, tomo III, Océano, Lima, 1932.

Pérez Salazar y Haro, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla*, IIE-UNAM, México, 1963.

Pierce, Donna, *Companion to Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum*, Mayer Center for Pre-Columbian & Spanish Colonial Art, Denver Art Museum, Denver, 2011.

Portillo Martínez, Liberato y Vigueras Guzmán, Ana Lilia (edits.), *Memorias: II Congreso Internacional de grana cochinilla y colorantes naturales*, II Reunión Internacional del Grupo de Trabajo en Cochinilla CACTUSNET FAO-ONU, Universidad de Guadalajara, Departamento de Botánica y Zoología, Laboratorio de Biotecnología, México, 2002.

Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, INAH, México, 2000.

Rodrigo Alsina, Miguel, *La comunicación intercultural,* Anthropos, Barcelona, 1999.

Rodríguez Demorizi, Emilio, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1966.

Rubial, Antonio, *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

Rubio Mañé, Jorge Ignacio, *El virreinato: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, vol. 1, FCE-IIH-UNAM, México, 1983.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII", en *México en el mundo de las colecciones de Arte*, vol. 1, Azabache, México, 1994.

s/a, "Fiesta de la Virgen de Andacollo", en *El museo te ayuda a hacer tus tareas*, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2015.

s/a, *Catálogo Museo Pedro de Osma*, Fundación Pedro y Angélica de Osma, Lima, 2014.

s/a, *El papel de España en el proceso de internacionalización del capital: un estudio de comercio exterior*, Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África, Madrid, 1979.

s/a, *Relaciones geográficas de Indias*, tomo III, apéndice, p. XV, Madrid, 1897, citado en Vargas Ugarte, Rubén, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, 3ª Ed., tomo II, Madrid, 1956.

Sahagún, Bernardino de, "Adición sobre supersticiones", en Garibay Kintana, Ángel María (Ed.) *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro undécimo, Porrúa, México, 2013.

Sales Colín, Ostwald, *El movimiento portuario de Acapulco*, Plaza y Valdés, México, 2000.

Sánchez-Albornoz, Nicolás, *et. al.*, *América Latina en la época colonial*, Crítica, Barcelona, 1984.

Serna, Justo y Pons, Anaclett, *La Historia cultural. Autores, obras y lugares*, Akal, Madrid, 2005.

Serrano, Andrés, *Feliz memoria de los siete príncipes de los asistentes al trono de Dios, y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, impresor Juan Joseph Guillena Carrascoso, México, 1699.

Silva Santisteban, Fernando, "Prefectos bethlemitas por Joseph de Páez", en *Pintura en el virreinato de Perú*, BCP, Lima, 2001.

Stein, Stanley J. y Stein, Bárbara H., *La herencia colonial de América Latina*, Siglo XXI, México, 1970.

Stein, Stanley J. y Stein, Barbara H., *Silver, Trade, and War: Spain and America in the Making of Early Modern Europe*, JHU Press, Maryland, 2000.

Suárez de Figueroa, Diego, "Emblema XVI Sin cruz no se puede ir al cielo", en *Camino del cielo: emblemas cristianas*, Madrid, 1738.

Terán, Marta y Serrano, José Antonio (Eds.), *Las guerras de Independencia en la América Española*, El Colegio de Michoacán-INAH, México, 2002.

Thompson, Lawrence, *El grabado en la América colonial*, Editorial Universitaria Luz, Maracaibo, 1965.

Thuillier, Jacques, *Teoría general de la Historia del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Tord, Luis Enrique, "La pintura virreinal en el Cusco", en *Pintura en el virreinato del Perú*, BCP, Lima, 2002.

Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, 3ª Ed., IIE-UNAM, México, 1990.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*, tomo III, Grupo Financiero Bancomer, México, 1997.

Trusted, Marjorie, *The Arts of Spain Iberia and Latin America 1450-1700*, V&A Publications, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2007.

Ugarte Elespuru, Juan Manuel y Ernesto Sarmiento, *Pintura virreinal*, BCP, Lima, 1975.

Vargas Lugo, Elisa, "Iconografía de santa Rosa de Lima en los virreinatos del Perú y de la Nueva España", en *X Coloquio Internacional de Historia del Arte.*

Simpatías y Diferencias. Relaciones del Arte Mexicano con el de América Latina, Estudios de Arte y Estética, vol. 28, IIE-UNAM, México,1988.

Vargas Ugarte, Rubén, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, Tall. Gráf. A. Baiocco, Lima, 1947.

Vargas Ugarte, Rubén, *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*, 3ª Ed., tomo II, Madrid, 1956.

Vázquez Mendoza, Nahui Ollin, *Pueblo a orilla del Mar. Huatulco en el siglo XVI (1522-1616)*, Colección Diálogos Pueblos Originarios de Oaxaca, Culturas Populares, CONACULTA/Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno de Oaxaca-Fundación Alfredo Harp Helú-Oaxaca, 2013.

Wallerstain, Immanuel, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: un análisis de sistemas*, Akal, Madrid, 2004.

Wallerstein, Immanuel, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, Siglo XXI, México, 2005.

Widmer, Rolf, *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur (1522-1680)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Regiones, México, 1990.

Bibliografía digital

Bakewell, Peter, "La minería en la Hispanoamérica colonial", en Bethell, Leslie (Ed.), *Historia de América Latina*, tomo III, Cambridge University-Editorial Crítica, Barcelona, 1999, p. 81, disponible en: https://archive.org/stream/ColeccionHistoriaDeAmericaLatina-bethellTomosDel1Al8YDiccionarioDe/Bethellled._historiaDeAmricaLatinaT.3#page/n78/mode/1up, consultado: 15 de junio de 2016.

Demorgon, Jacques, *Critique de l'intercultural. L'horizon de la sociologie*, Edit. Económica/Anthropos, París, 2005, citado en Giménez, Gilberto, *Globalización cultural, procesos de*

interculturación y derechos culturales, disponible en: cisnex.amc.edu.mx/congreso/Ciencias_Sociales_Humanidades/Multiculturalismo/ponencias/Gimenez_pdf.pdf6, consultado: 15 de noviembre de 2014.

Gestoso y Pérez, José, *Diccionario*, t. II, Sevilla, disponible en: http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014480, consultado: 22 de abril de 2016.

Giménez, Gilberto, *Globalización cultural, procesos de interculturación y derechos culturales*, disponible en: cisnex.amc.edu.mx/congreso/Ciencias_Sociales_Humanidades/Multiculturalismo/ponencias/Gimenez_pdf.pdf6, consultado: 15 de noviembre de 2014.

La Biblia, disponible en: https://www.biblegateway.com, consultado: 23 de mayo de 2017.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas: se describen los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple*, Impresor Simón Fajardo, Sevilla, 1649, disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCke79YUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consultado: 30 de septiembre de 2016.

Radiguet, Max, *Lima y la sociedad peruana*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, Edición digital basada en la de Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/lima-y-la-sociedad-peruana/html/ff391362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_1_, consultado: 6 de septiembre de 2016.

s/a, *Bullarium latino-hispanicum Ord. Fratrum Bethlemitarum in Indiis Occidentalibus: in quo comprehenduntur omnes apostolicae litterae a summis pontificibus editae ab anno 1672 usque ad annum 1773*, Edit. Typis Reverendae Camerae Apostolicae, Roma, 1773, versión digital disponible en: https://books.google.com.mx/books?id=NjQQzfaE8rwC&pg=PA133&lpg=PA133&dq=

clemente+x+bethlemitas&source=bl&ots=sxtNwbo89Y&sig=lM1L2GmVn2l85YFvl1FnjldSAig&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjPjNvQ0LbPAhUC1R4KHXLNDwMQ6AEIGzAA#v=onepage&q=bethlemitas&f=false, consultado: 30 de septiembre de 2016.

De Icaza, Francisco, *Diccionario de conquistadores y pobladores de la Nueva España*, t. II., Impr. El adelantado de Segovia, Madrid, 1923, p. 321, disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000140440&page=1, consultado: 25 de mayo de 2016.

Hemerografía

Ardao, Arturo, "La idea de Latinoamérica", en *Semanario Marcha* núm. 1282, Edit. Carlos Quijano, Montevideo, 27 de noviembre de 1965.

Bargellini, Clara, "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinatos de la Nueva España y del Perú", en *Anales*, núms. 74-75, IIE-UNAM, México, 1999.

Berlin, Heinrich, "Obras del pintor mexicano José de Prez [*sic*] en el Perú", en *Anales*, núm. 16, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, 1963.

Bonialian, Mariano Ardash, "Las aguas olvidadas de la Mar del Sur. Comerciantes novohispanos y sus reexportaciones de mercaderías extranjeras hacia el Perú (1680-1740)", en *Historia mexicana,* vol. 61, ene-mar, El Colegio de México, México, 2012.

Castelli, Amalia, "La importancia de la imprenta Plantin para la América Colonial", en *Histórica*, vol. XX. núm. 2, Lima, 1996.

Castelló Yturbide, Teresa, *et. al.*, "Tesoros de México: arte plumario y de mosaico", en *Artes de México*, núm. 137, año XVIII, México, 1970.

Castro Morales, Efraín "Ordenanzas de pintores y doradores de la ciudad de Puebla de los Ángeles", en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 9, agosto,

Dirección de Monumentos Históricos, INAH, México, 1989.

Choque Porras, Alba "El proceso de creación artística en el antiguo Perú", en *Arqueología y sociedad*, núm. 27, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2014.

Cuadriello, Jaime, "El padre Clavijero y la lengua de san Juan Nepomuceno", en *Anales*, vol. XXXIII, núm. 99, IIE-UNAM, México, 2011.

Dean, Carolyn, "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings", en *Art Bulletin*, vol. LXXVIII, núm. 1, New York, 1996.

Domínguez Torres, Mónica, "¿Una visión frustrada? Un lienzo de Miguel Cabrera y la residencia jesuita en la Maracaibo colonial", en *Anales*, vol. XXIX, núm. 90, IIE-UNAM, México, 2007.

Donahue Wallace, Kelly, "Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City: Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño, and Manuel Galicia de Villavicencio", en *Anales*, vol. XXIII, núm. 78, primavera, IIE-UNAM, México, 2001.

Donahue Wallace, Kelly, "The Print Sources of New Mexican Colonial Hide Paintings", en *Anales, v*ol. XVIII, núm. 68, IIE-UNAM, México, 1996.

Estrada, Elena Isabel, "La plumaria, expresión artística por excelencia", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. 3, Azabache, México, 1994.

Espinoza Soriano, Waldemar, "Alonso Ramos Gavilán. Vida y obra del cronista de Copacabana", en *Historia y cultura,* núm. 6, MNAAHP-Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1973.

Estabridis Cárdenas, Ricardo, "Santa Rosa de Lima en el pincel de Miguel Cabrera <<El Divino>>", en *Kantú*, núm. 2, octubre, Lima, 1986.

Fajardo de Rueda, Marta, "Grabados europeos y pintura en el nuevo reino de

Granada", en *Historelo*, vol. 6, núm. 11, Medellín, 2014.

Fernández, Martha, "Andrés de Concha: nuevas noticias, nuevas reflexiones", en *Anales*, vol. XV, núm. 59, IIE-UNAM, México, 1988.

Gisbert, Teresa y Mesa, José de, "Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Perú y Bolivia", en *Anales*, vol. VII, núm. 28, IIE-UNAM, México, 1959.

Gisbert, Teresa, "El cerro de Potosí y el dios Pachacámac", en *Chungara Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1, Arica, 2010.

Justo Estebaranz, Ángel, "Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial", en *Estudios Ecuatorianos: un aporte a la discusión*, tomo II, Abya-Yala-Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, 2007.

Kirchhoff, Paul, "Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales", en *Suplemento de la revista Tlatoani*, núm. 3, ENAH, México, 1960.

Latasa, Pilar, "Poder y favor en la corte virreinal del Perú: los criados del marqués de Montesclaros (1607-1615)", en *Histórica*, vol. XXXVI, Lima, 2012.

Lempérière, Annik "El paradigma colonial en la historiografía latinoamericanista", en *Istor Revista de Historia Internacional*, vol. 5, núm. 19, CIDE, México, 2004.

Lévi-Strauss, Claude, "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociología y antropología,* Tecnos, Madrid, 197.

López de Velasco, Juan, "Geografía y descripción universal de las Indias recopilada por el cosmógrafo-cronista Juan López de Velasco desde el año de 1571 al de 1574", en *Boletín de la sociedad geográfica de Madrid*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Madrid, 1894.

Luján Muñoz, Luis, "Nueva información sobre la pintura de

Cristóbal de Villalpando en Guatemala", en *Anales,* vol. XV, núm. 57, IIE-UNAM, México, 1986.

Manrique Castañeda, Jorge Alberto, "La estampa como fuente del arte de Nueva España", en *Anales*, vol. XIII, núm. 50, tomo I, IIE-UNAM, México, 1982.

Mariazza Foy, Jaime, "Miguel Cabrera, un pintor mexicano en Lima", en *Plaza Mayor*, núm. 4-5, Lima, 1982.

Moyssén, Xavier, "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gersón", en *Anales*, vol. IX, núm. 33, IIE-UNAM, México, 1964.

Navarro García, Luis, "El comercio interamericano por la Mar del Sur en la Edad Moderna", en *Revista de Historia*, vol. IV, núm. 23, Centro de Estudios Históricos, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1965.

Ortega Dato, José Ángel, "Los dineros en El Quijote", en *Suma*, núm. 52, junio, Badalona, Cataluña, 2006, p. 36.

Plath, Oreste, "Santuario y tradición en Andacollo", en *En viaje*, núm. 212, junio, Santiago, 1951.

Ramos Medina, Manuel, "El virreinato novohispano en tiempo de los Austrias", en *Estudios: filosofía, historia letras,* Departamento Académico de Estudios Generales, Nueva Época, ITAM,vol. 2, núm. 69, verano, México, 2004.

Ramos Pérez, Demetrio, "Minería y comercio interprovincial en Hispanoamérica (siglos XVI, XVII y XVIII)", en *Estudios y documentos*, núm. 31, Departamento de Historia Moderna, UVA, Valladolid, 1970.

Ríos Saloma, Martín, "De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 37, ene-jun, IIH-UNAM, México, 2009.

Ruiz Gomar, Rogelio, "Noticias referentes al paso de algunos pintores a

la Nueva España", en *Anales*, núm. 53, IIE-UNAM, México, 1983.

Samanez Paz, Luz, "San Blas barrio de artífices", en *Mensajes*, núm. 26, Southern Peru Copper Corporation, Lima, 1984.

Sánchez del Río, Manuel; Martinetto, Pauline; Solis, Corina y Reyes-Valerio, Constantino, "PIXE Analysis on Maya Blue in Prehispanic and Colonial Mural Paintings", en *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research*, Elsevier, Ámsterdam, 2006.

Solange, Alberro, "La historia de las mentalidades: trayectoria y perspectivas", en *Historia Mexicana*, vol. 42, núm. 2, El Colegio de México, México, 1992.

Soto Serrano, Carmen, "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha", en *Anales,* vol. XXV, núm. 83, tomo II, IIE-UNAM, México.

Stastny Mosberg, Francisco, "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI", en *Estudios de Arte Colonial*, vol. I, Institut Français d'Études Andines- MALI, Lima, 2013.

Stepánek, Pavel, "San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano", en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo III, núm. 6, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1990.

Stepánek, Pavel, "San Juan Nepomuceno en el arte mexicano", en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 7, Museo de América, Madrid, 1991.

Stewart, Alex, "La chilena mexicana es peruana: Multiculturalism, Regionalism, and Transnational Musical Currents in the Hispanic Pacific", en *Latin American Music Review*, vol. 34, núm. 1, primavera-verano, University of Texas Press, Texas, 2013.

Tirzo Gómez, Jorge y Hernández, Juana Guadalupe, "Relaciones interculturales, interculturalidad y multiculturalismo: teorías, conceptos, actores y referencias", en *Cuicuilco*, núm. 48, enero-junio, INAH, México, 2010.

Torre Revello, José, "Obras de arte enviadas al nuevo mundo en los siglos XVI y XVII", en *Anales,* núm. 1, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, 1948.

Torre Villar, Ernesto de la, "Diego Antonio Bermúdez de Castro en la historiografía novohispana", en *Historia Mexicana*, vol. 39, núm. 2, oct-dic, El Colegio de México, México, 1989.

Tovar de Teresa, Guillermo, "Presencia europea en México a través de pinturas y grabados", en *Arte Novohispano*, vol. 4, Azabache-Leonardo De Luca Editori, México, 1992.

Vargas Lugo, Elisa, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial", en *Anales*, vol. XIII, núm. 50, tomo I, IIE-UNAM, México, 1982.

Vargas Lugo, Elisa, "Santa Rosa de Lima: una bandera del criollismo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 514, noviembre, México, 1993.

Victoria, José Guadalupe, "Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyns", en *Anales*, vol. XIV, núm. 55, tomo II, IIE-UNAM, 1986.

Von Wobeser, Gisela, Antecedentes iconográficos de la imagen de la Virgen de Guadalupe, en *Anales*, vol. XXXVII, núm. 107, IIE-UNAM, México, 2015.

Wuffarden, Luis Eduardo, "Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú", en *Histórica*, vol. 32, núm. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008.

Hemerografía digital

Abusada, Eduardo, "25 años del Pedro de Osma", en *Velaverde*, 31 de agosto de 2013, en http://www.revistavelaverde.pe/25-anos-del-pedro-de-osma/, consultado: 13 de agosto de 2016.

Baena Zapatero, Alberto, "El comercio de biombos en el Pacífico (1582-1785)", en Montoya Ramírez, María Isabel y Sorroche Cuerva, Miguel Ángel (edits.), *Espacios de tránsito. Procesos culturales*

entre el Atlántico y el Pacífico, Editorial Universitaria, Granada, 2014, pp. 155-170, disponible en: http://hdl.handle.net/10481/35105, consultado: 19 de septiembre de 2017.

Bogdanovich, Luis Martin, "El monasterio de nuestra señora del Prado en Barrios Altos, Lima", en *Lucidez*, Cultura, Lima, 24 de enero de 2015, disponible en: http://www.lucidez.pe/cultura/el-monasterio-de-nuestra-senora-del-prado-en-barrios-altos-lima/, consultado: 7 de septiembre de 2015.

Claro, Samuel, "La música virreinal en el nuevo mundo", en *Revista Musical Chilena*, vol. 24, núm. 110, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 1970, disponible en: http://www.anuariocdh.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/112 42/11575, consultado: 22 de noviembre de 2014.

Grañén, María Isabel, "La transferencia de los grabados novohispanos del siglo XVI", en *Historias*, núm. 31, octubre-marzo, Dirección de Estudios Históricos, INAH, México, 1993-1994, disponible en: http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_31_99-112.pdf, consultado: 7 de julio de 2016.

Haring, Clarence Henry, "American Gold and Silver Production in the First Half of the Sixteenth Century", en *Quarterly Journal of Economics*, núm. 29, Harvard University, Massachusetts, 1915, en Bakewell, Peter, "La minería en la Hispanoamérica colonial", en Leslie Bethell (Ed.), *Historia de América Latina*, tomo III, Cambridge University-Editorial Crítica, Barcelona, 1999, disponible en: https://archive.org/stream/ColeccionHistoriaDeAmericaLatina-bethellTomosDel1Al8YDiccionarioDe/Bethellled._historiaDeAmricaLatinaT.3#page/n78/mode/1up, consultado: 15 de junio de 2016.

Hernández Reyes, Dalia, "El teatro como instrumento de reafirmación americana en la beatificación de Rosa de Lima (México, 1671): recepción y práctica del modelo cortesano", en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 9, Vanderbilt University,

Nashville, 2013, disponible en: http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/download/3928/1960, consultado: 16 de noviembre de 2014.

Orrego Penagos, Juan Luis, "Huacas de Lima", en Blog de Juan Luis Orrego Penagos, PUCP, 8 de diciembre de 2016, disponible: http://blog.pucp.edu.pe/item/39801/huacas-de-lima, consultado: 17 de septiembre de 2017.

Redfield, Robert, Linton, Ralph and Herskovits, Melville J., "Memorandum for the Study of Acculturation", en *American Anthropologist*, American Anthropological Association, vol. 38, 1936, disponible en: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/aman.1936.38.issue-1/issuetoc, consultado: 25 de mayo de 2006.

Tisserand, L. M., "Situation de la latinité", en *Revue des races latines*, vol. 24, núm. 1, libro 55, enero, París, 1861, disponible en: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6355062z/f648.image.r=, consultado: 25 de mayo de 2015.

Tesis

Barahona Quintana, Nuria, *Iconografía de san Ignacio de Loyola en la Nueva España*, tesis para obtener el grado de maestra en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 1999.

Barandica Martínez, Luis Abraham, *Los oficiales de las Coronas castellana y lusitana en los enclaves ibéricos en el sureste asiático desde las primeras expediciones hasta la década de 1620*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia, FFyL-UNAM, México, 2008.

Espinoza, Odicio y Gladys Nancy, *El periodismo regional: el caso del semanario "El Faro del Callao"*, informe profesional para obtener el título de licenciados en Comunicación Social, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004.

Flores Estrella, Josefina Hitsuri, *El personaje perdido. La nobleza indígena y el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco,* tesis

para obtener el grado de maestra en Historia, FFyL-UNAM, México, 2004.

García Escudero, María del Carmen, *Cosmovisión Inca: Nuevos enfoques y viejos problemas*, tesis para obtener el grado de doctora, Departamento de Sociología y Comunicación, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2010.

González de León, Erika Brenda, *Arte y devoción en torno a la patrona del nuevo mundo: santa Rosa de Santa María*, tesis para obtener el título de licenciada en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2007.

González Leyva, Alejandra, *Pintura y escultura de la Mixteca alta. Unos ejemplos del siglo XVI y principios del XVII*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 1998.

González Tirado, Rocío Carolusa, *Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel*, tesis que presenta para obtener el grado de maestra en Ciencias, especialidad Ciencias de la Conservación, Montfort University, Leicester, 1998.

Granados Redonda, Jonathan, *Los artistas indígenas en el taller de San José de los Naturales durante el siglo XVI*, tesis que presenta para obtener el título de licenciado en Historia, FFyL-UNAM, México, 2015.

Guzmán Velázquez, Daniel, *La "crisis" de las ciencias históricas hacia el final del siglo XX. Observaciones desde la historiografía cultural*, tesis para obtener el grado de maestro en Historia, FFyL-UNAM, México, 2015.

Hernández Vargas, Paulina, *Difusión internacional de la cultura de México a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 1989-1994. Una revisión,* tesis que presenta para obtener el título de licenciada en Relaciones Internacionales, FCPyS-UNAM, México, 2013.

Jaramillo Arango, Antonio, *Interacción y diversidad en el corredor pacífico en la época prehispánica*, tesis para obtener el grado

de doctor en Estudios Mesoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2017.

Jiménez Santos, Perla Miriam, *Don Miguel de Mendoza pintor indio cacique, catálogo e itinerario artístico*, ensayo académico para obtener el grado de maestra en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2013.

Ocaña Ruiz, Sonia Irene, *Láminas de concha: un caso de autonomía en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, FFyL-UNAM, México, 2011.

Pinzón Ríos, Guadalupe, *Acciones y reacciones en los puertos de la Mar del Sur. Desarrollo portuario del Pacífico novohispano a partir de sus políticas defensivas*, tesis para obtener el grado de doctora en Historia, FFyL-UNAM, México, 2008.

Rivas Valdés, Rosa María, *Iconografía y evangelización: el culto de Santiago Matamoros en la empresa religiosa y militar de Nueva España y Perú*, tesis para obtener el grado de maestra en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2015.

Robledo Galván, Carmen de Montserrat, *Iconografía de las imágenes novohispanas de los desposorios de la Virgen. Siglo XVII*, tesis para obtener el título de licenciada en Historia, FFyL-UNAM, México, 2010.

Yáñez García, Juan Manuel, *Un predicador excelente del pincel: el obispo de Antequera fray Tomás de Monterroso, 1664-1678*, ensayo académico para obtener el grado de maestro en Historia del arte, FFyL-UNAM, México, 2011.

Documentos

AGI, *Casa de la Contratación, Pasajeros a Indias, Informaciones y licencias de Pasajeros a Indias*, Juan Mendoza y Luna, legajo 5273, exp. 3, 22 de julio de 1603.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Bandos*, vol. 18, exp. 85.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Correspondencia de Virreyes*, vol. 180, f. 174.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Parte*, vol. 48, exp. 288, f. 182, 1771.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Parte*, vol. 48, exp. 363, f. 242v.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales y Duplicados, Reales Cédulas*, vol. 1228, exp. 24.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 0138, exp. 17.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 1857, exp. 028.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 3978, exp. 025, f. 1.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 4990, exp. 025.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, c. 4953, exp. 022.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, caja 0554, exp. 08, f. 72 reverso.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda*, vol. 465, exp. 19.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Archivo Histórico de Hacienda*, vol. 130, exp. 9.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 163, exp. 245.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 164, exp. 2.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 164, exp. 3.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 183, exp. 1.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 191, exp. 43.

AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 218, exp. 145.

AGN-Perú, *Instituciones Coloniales, Gobierno Real,* legajo 13, exp. 242, fol. 1, Lima, 1763, 13 de junio.

AGN-Perú, *Instituciones Coloniales, Gobierno Real,* legajo 13, exp. 242, fol. 4 y 5, Lima, 1763, 13 de junio.

Bando, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, caja 4217, exp. 039.

Carta de pago (entre mercaderes) de Juan de Alvarado y Hernán Mexía, AGN-Perú, *Archivo Colonial, Protocolos Notariales,* prot. 84, siglo XVI, ff. 1331-1332, 9 de octubre de 1572.

Correspondencia, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Reales cédulas originales*, vol. 146, exp. 252.

Ficha de archivo de El camino de la Cruz, Amador Marrero, Pablo Francisco, Museo de Santa Mónica, Puebla, consultado 27 de julio de 2016, p. 1.

Ficha catalográfica de Divino pastor, Estabridis Cárdenas, Ricardo, Catálogo de Bienes Culturales, Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura de Perú, consultada el 6 de noviembre de 2015.

Ficha catalográfica de Virgen de Guadalupe, Estabridis Cárdenas, Ricardo, Catálogo de Bienes Culturales, Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura de Perú, consultada el 6 de noviembre de 2015.

Finiquito, AGN-Perú, Archivo Colonial, *Protocolos Notariales*, prot. 58, f. 168v, Lima, 6 de febrero de 1557.

Licencia de viaje que otorgó el virrey don Martín Enríquez a Juan Báez, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno*

Virreinal, General de Partes, vol. I, exp. 338, f. 78, 24 de noviembre de 1575.

Licencia de viaje que otorgó el virrey don Martín Enríquez a Juan de Valdirivalle, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. II, exp. 275, f. 57v, 30 de octubre de 1579.

Memoria que realizó don Lorenzo Suárez de Mendoza de las mercaderías de Domingo Ortiz, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Partes*, vol. II, exp. 1364, f. 286v., 3 de enero de 1581.

Notario 497: Juan Pérez de Rivera (1582-1644), Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, *Protocolos III*, vol. 3360, fs. 195 r.-197 r., 1612/10/07.

Real cédula al presidente de la Casa de la Contratación de Sevilla, AHN-España, *Códices*,1275B, ff. 8r-9r, 19 de abril de 1603.

Real cédula de 17 de enero de 1774. AGN-México, *Instituciones Coloniales, Reales cédulas originales*, vol. 104, exp. 10.

Registro de la Media Anata, AGN-México, *Instituciones Coloniales, Real Hacienda, Media Anata*, vol. 25, exp. único, f. 55, 11 de mayo de 1672.

Documentos digitales

AGI, *Panamá*, 235, L. 6, F. 169-182, s/a, Audiencia de Panamá, disponible en: https: //www.archivesportaleurope.net/ead-display/-/ead/pl/aicode/ES-41091-AGI10/type/fa/id/ES-AGI-41091-UD-1859526/unitid/ES-AGI-41091-UD-1859526+-+ES-AGI-41091-UD-1859901#sthash.DVTjn8RT.dpuf, consultado: 24 de marzo de 2016.

De Albornoz, Rodrigo, *Carta del contador Albornoz al emperador*, 15 de diciembre de 1525, disponible en: *Cervantes virtual*, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68048408217915506322202/index.htm, consultado, 11 de abril de 2016.

Orrego Penagos, Juan Luis, "Capilla de la tercera orden franciscana", en *Rumbo al bicentenario*, disponible en: http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego

/2011/10/, consultado: 14 de noviembre de 2015.

s/a, "Historia de la Casa de Moneda", en *Banco Central de Reserva de Perú*, disponible en: http://www.bcrp.gob.pe/billetes-y-monedas/casa-nacional-de-moneda/historia.html, consultado: 25 de julio de 2016.

s/a, "Información General", en *Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco*, Ministerio de Cultura, disponible en: http://www.drc-cusco.gob.pe/index.php/arte-cultura/museos/museo-casa-garcilaso, consultado: 27 de septiembre de 2016.

s/a, "Sustracción de bienes de la casa de ejercicios espirituales de la orden franciscana seglar, Lima, Perú", en *La embajada de Perú en Argentina informa,* disponible en: http://v2012.cultura.gob.ar/traficoilicito/sustraidos.php%3Fview=detalle&id_rd=92&sustraido=1.html consultado: 15 de julio de 2015.

s/a, Acta de Cabildo del 21 de octubre de 1555, *Libros de Cabildo de Lima*, núm. 4, parte 2, p. 118, disponible en: http://www.munlima.gob.pe/biblioteca-virtual/libros-de-cabildos, consultado: 7 de julio de 2016.

s/a, *Resumen del Título de la unidad: "Audiencia de Panamá"*, 1.3. Ámbito territorial, AGI disponible en: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=2&txt_id_fondo=1859901, consultado: 24 de marzo de 2016.

Otros

Coloquio Rojo Mexicano. Sobre Grana Cochinilla en el Arte, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en noviembre de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GocvrhL0a-M&list=PLrCDRHBaJg-SKx4dYbkm iwyQQTEPxHUel

Consulta *in situ,* Dirección de Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles, Ministerio de Cultura de Perú, 6 de noviembre de 2015.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Entrevista con Rogelio Ruíz Gomar, ciudad de México, 8 de noviembre de 2016.

Proyecto PESSCA disponible en: http://colonialart.org/resources/printed

s/a, *U.S. Returns Nine Stolen Miguel Cabrera Paintings to the Republic of Peru*, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nTk0pC9yZOI, consultado: 26 de septiembre de 2015.