

Bibliographica Americana

Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales



DICIEMBRE 2021

17

SUMARIO

DOSSIER | pág. 3

La plástica del espacio religioso. El uso de pintura mural como articulador del aparato ornamental de los templos americanos, siglos XVI-XVIII
Juan Ricardo Rey Márquez

La agencia de las comunidades indígenas en la configuración de la pintura mural en las iglesias de la Ruta de la Plata, segunda mitad del siglo XVIII
Fernando Guzmán, Paola Corti, Marta Maier, Eugenia P. Tomasini, Magdalena Pereira, Gabriela Siracusano

La técnica pictórica en la pintura mural de la iglesia colonial de Orurillo (Perú)
Valeria Careaga, Gala Frecia Maudet, Diana Castellanos Rodríguez, Gabriela Siracusano, Marta S. Maier

Ilustración de tapa:

Pintura mural del interior de la Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana de Andamarca, Oruro, Bolivia. En: Tomasini, Eugenia, "Procesos de identificación y caracterización de pigmentos usados en pintura mural andina colonial" de la presente edición.



Pintura mural, poder y materialidad en los baptisterios de Carabuco y Curahuara de Carangas, finales del s. XVIII
Camila Mardones, Carlos Rúa, Astrid Windus

Procesos de identificación y caracterización de pigmentos usados en pintura mural andina colonial
Eugenia Tomasini

Mantas, paredes y cuadros pintados en auxilio de las iglesias neogranadinas
Guadalupe Romero Sánchez, Adrián Contreras-Guerrero

Modelos para el dispositivo ornamental de los templos surandinos. Una hipótesis de trabajo sobre la pintura mural
Juan Ricardo Rey Márquez, Agustina Rodríguez Romero

ARTÍCULOS | pág. 93

Marmontel y su *Les Incas ou la destruction de l'empire*: leyendo Crónicas de Indias durante el último tercio del siglo XVIII
Fernanda Macchi

Ceremonial de la Audiencia de Buenos Aires de finales del siglo XVIII. Protocol of the Justice Court of Buenos Aires in the late 18th century
F. Javier Campos y Fernández de Sevilla

Ángela Carranza, revisitada: teología y vida
Juan C. Sánchez Sottosanto

Programa Nacional de Bibliografía Colonial

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Agüero 2502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C1425EID)

República Argentina

Tel.: 54 (011) 4808-6000, int. 1356

MODELOS PARA EL DISPOSITIVO ORNAMENTAL DE LOS TEMPLOS SURANDINOS. UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO SOBRE LA PINTURA MURAL¹

Juan Ricardo Rey Márquez
Centro Materia, UNTREF - Argentina
jrmarquez@untref.edu.ar

Agustina Rodríguez Romero
CONICET/UNTREF - Argentina
agusrr@gmail.com

Resumen

En el presente artículo se discute la pintura mural en el espacio geográfico sur andino realizada a fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII, en los templos de Carabuco, Santiago de Callapa, Curahuara de Carangas, Corque, San José de Soracachi y Yocalla. Nuestro análisis se centra en las fuentes de la pintura mural, entendida esta última como un componente del dispositivo ornamental de los templos coloniales. Una característica particular de tales pinturas es el “fingimiento” de materialidades diversas, damasquinados, molduras de madera, cortinajes, para evocarlos en los muros. Para tal efecto, se propone caracterizar a las fuentes del mural a partir del concepto de “vector” para indicar diferentes procedencias de los materiales representados, entre las cuales identificamos el textil, la carpintería de madera y el azulejo.

Palabras clave: Pintura mural - dispositivo ornamental - templos surandinos - vector - fingimiento

Abstract

This article discusses mural paintings in the southern Andean geographical area made at the end of the 17th century and during the 18th century, in the churches of Carabuco, Santiago de Callapa, Curahuara de Carangas, Corque, San José de Soracachi and Yocalla. Our analysis focuses on the sources of mural painting, the latter being understood as a component of the ornamental device of colonial churches. A particular characteristic of such paintings is the “pretense” of different materialities, Damask fabrics, wooden moldings, curtains, to evoke them on the walls. For this purpose, it is proposed to characterize the sources of the mural from the concept of “vector” to indicate different sources of the represented materials, among which we identify the textile, the wood carpentry and the tile.

Keywords: Mural painting - ornamental device - southern andean temples - vector - pretense

Recibido: 14/07/21

Aceptado: 07/09/21

1. La investigación desarrollada para el presente escrito se enmarca en los proyectos PICT 2017-1716: “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII)”, ANPCYT, dirigido por Gabriela Siracusano, y UNTREF 32/19 80120190100138TF: “Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes en los templos del Arzobispado de La Plata (fines del siglo XVII-siglo XVIII)”, dirigido por Agustina Rodríguez Romero. Las imágenes utilizadas para este estudio fueron tomadas en el marco del Proyecto Fondecyt 1.150.974, CONICYT, Chile: “Tensiones entre política eclesiástica y participación de la comunidad en las pinturas murales del siglo XVIII de los obispados de Arequipa, Cuzco, La Paz y La Plata”, dirigido por Fernando Guzmán. El relevamiento ornamental contó con la asistencia de Marina Correa, Camila Miravalles y Verónica Velazco, integrantes del proyecto PICT 2017.

MODELOS PARA EL DISPOSITIVO ORNAMENTAL DE LOS TEMPLOS SURANDINOS. UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO SOBRE LA PINTURA MURAL



Figura de apertura. Pintura mural de la techumbre del presbiterio de Corque, Bolivia, s. XVIII.

Los templos coloniales ubicados en el área sur andina del Virreinato del Perú, en el actual territorio de Bolivia, albergan una gran cantidad de pinturas, retablos y esculturas de bulto, artefactos litúrgicos, textiles y muebles: se trata de un conjunto de artefactos culturales que se conjugan en un complejo sistema de imágenes y objetos, construido, modificado y enriquecido a lo largo de los siglos. La conjunción de estos elementos heterogéneos presentó como objetivo la articulación de un espacio sacro, un ámbito que resultase eficaz en relación con las prácticas litúrgicas y devocionales propias del catolicismo de la Contrarreforma. Dentro de este conjunto de imágenes y objetos, algunos componentes pictóricos de las iglesias quedaron relegados en su conservación y estudio, hasta tal punto que, en muchas ocasiones, fueron cubiertos por una blanca capa de cal. Nos referimos al dispositivo ornamental en pintura mural presente en muchos de los templos de la zona, conformado por elementos diversos como grutescos, elementos vegetales y geométricos organizados en guardas, frisos y cenefas; marcos, doseles y elementos arquitectónicos simulados como case-tones, así como la representación de retablos, ya sean estos de “humildad” (Contreras 2020) o “simulados” (Herrera 2006). Abordaremos estos dispositivos ornamentales en tanto estrategias visuales desplegadas en

un conjunto de templos que constituye nuestro corpus de estudio, iglesias dependientes de las diócesis de La Paz y La Plata, ubicadas en el espacio geográfico sur andino, con programas pictóricos realizados a fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII: Carabuco, Santiago de Callapa, Curahuara de Carangas, Corque, San José de Soracachi y Yocalla.

Un abordaje focalizado en la ornamentación pictórica de un templo en tanto dispositivo presenta ciertos desafíos metodológicos. En primer lugar, cabe mencionar que la presencia de elementos ornamentales en los muros de las naves, sacristías, presbiterios o baptisterios no devino de manera sincrónica o simultánea necesariamente. Al respecto, partimos de la idea de que los templos, tal como los conocemos en la actualidad, nos presentan una especie de promedio de estratos temporales que evidencian el despliegue de estrategias simbólicas a las cuales nos aproximamos en la actualidad de manera fragmentaria. En este sentido, en la mayoría de los casos no contamos con la posibilidad de conocer el programa completo de los templos que estudiamos, pues la pintura mural se sobrepone en capas sucesivas, que se renovaban para “adecentar el templo” en el marco de las visitas pastorales o las celebraciones del calendario litúrgico, o bien se perdieron con la caída del revoque de las paredes que constituye su soporte material. Sobre los retablos simulados, muchos quedaron ocultos dada la disposición provisoria de pintura mural, mientras podía llegarse a una máquina de madera, o incluso de material (Contreras 2020)², así como existe el caso de la pintura mural como complemento del retablo o los altares laterales, presentes en Nueva España, Nueva Granada y el Perú.

En consecuencia, nuestro corpus es fragmentario, inmueble por depender del muro como soporte y, al mismo tiempo, poco considerado como articulador del espacio, pues en los trabajos sobre arquitectura, la volumetría del espacio construido se suele interpretar los paños como *planos*, en el sentido extenso del término. Esta última noción es una herencia que puede rastrearse en trabajos influyentes en la historiografía americana como *Invariantes castizas de la arquitectura española*, de Fernando Chueca Goitia (1911-2004), editado en 1947 y reimpresso en varias ocasiones. Chueca Goitia invita a considerar el espacio arquitectónico como un conjunto de *cuantos* geométricos, de figuras puras que constituyen las estructuras (Chueca Goitia 1979: 37-47), consideración que el autor luego haría extensiva a la arquitectura colonial en un ensayo titulado *Invariantes en la arquitectura hispanoamericana* (Chueca Goitia 1979: 157-202). Probablemente, tal mirada haya influido en una concepción del espacio arquitectónico que prescinde de los murales, a menos que estos sean protagónicos por su iconografía o por su calidad, como sucede con las iglesias de Andahuaylillas y de Huaro, en Perú. Por lo pronto, así lo podemos verificar en la influencia que dejó Chueca Goitia en historiadores como Santiago Sebastián, quien al definir el mudejarismo en Hispanoamérica pensó en espacios puros contrarios a “...una decoración vigorosa [que] destruiría la limpidez geométrica de sus volúmenes” (Arbeláez Camacho y Sebastián 1967: 151). De la misma manera, Damián Bayón retoma el concepto de la decoración como *alhaja*, término con el cual Chueca Goitia explicaba que, en la sobriedad de los interiores hispánicos, bastaba para ornamentar el espacio con un elemento “colgado” que resaltara por la pureza de los muros, como es el caso de: “...los artesonados mudéjares o renacientes, de ciertos frisos esculpidos y en general de toda la decoración que prolifera en la parte superior de los muros” (Bayón 1974: 148). De esta manera el muro forma parte de una estructura que *contiene* y por ello es separable de su *contenido* decorativo de altares y ornamentación arquitectónica. Bajo estas consideraciones, no hay cabida para el mural en el área andina que, para el momento en que los autores citados escribieron, llevaba décadas –cuando no siglos– cubierto:

De la pintura mural de esta primera época catequística y evangelizadora, de 1560 a 1630 aproximadamente, quedan pocos ejemplos. Fueron diversos los motivos que provocaron la desaparición de gran cantidad de murales, por lo general debido a los párrocos que, influidos por las modas cambiantes a través del tiempo, decidían quitar las pinturas murales existentes y pintar otras sobre las anteriores o simplemente dejar los muros vacíos para blanquearlos y colocar pinturas en lienzo. Además, fenómenos naturales como los sismos, así como la incuria y el abandono, contribuyeron al deterioro cuando no a la destrucción de numerosos templos que, según se tiene referencia, poseían pintura mural. (Kuon Arce y Samanez 1993: 107)

2. Es conocido el caso de altares de adobe en el Virreinato del Perú que en algunas zonas de Bolivia se conservan, según comunicación de Astrid Windus, y que fueron muy comunes en el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII. “En las Constituciones sinodales de Bartolomé Lobo Guerrero (1606), se exigía que todas las iglesias ‘y en particular, en los pueblos de indios’ se contara con una mesa de altar ‘de piedra o de ladrillo o adobes’ además de ‘un tabernáculo de madera’” (Contreras 2020: 23).

A diferencia del mobiliario del templo, es imposible separar las pinturas de los muros para analizarlas independientemente pues ellas los modulan, acentúan o modifican. Por ello proponemos ver la pintura mural como un recurso especial del dispositivo ornamental en el templo hispanoamericano, además de ser uno de los más tempranos pues antecede a la pintura de caballete, la imaginería y la retablistica.

La consideración en profundidad de estos problemas resulta de una relativa novedad, aunque existan menciones sobre la pintura mural desde los trabajos fundacionales de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta (1945). Esto se debe a que se han estudiado casos puntuales cuya conservación e importancia simbólica les confiere un valor especial.³ Esto sucede con la pintura conventual mexicana de Atotonilco, Actopan, Acolman, etc., de finales del siglo XVI a principios del XVII (Sebastián et al., 1985: T I, 110-199), la pintura cuzqueña atribuida a Tadeo Escalante (Sebastián et al., 1985: T II, 553-562) o una mirada más amplia a la producción existente en el patrimonio arquitectónico de Cuzco (Kuon Arce y Samanez 1993; Cohen Suárez 2016). Cabe destacar las publicaciones recientes que apuntan a una interrelación entre la pintura mural de la península ibérica con la americana (Almansa Moreno, Martínez Jiménez y Quiles García 2018; Almansa Moreno, Moraes Mello y Molina Martín 2020). Por supuesto, cualquier aproximación a estos temas debe referirse a los trabajos ya mencionados. El asunto que proponemos apunta, más que a la crítica, a una mirada que incluya aquellas producciones periféricas de los centros artísticos de los virreinos del Perú y Río de la Plata, concretamente la Audiencia de Charcas.

A diferencia de la pintura de caballete, la imaginería y la retablistica, la pintura mural empezó a ser considerada como un campo de estudio hacia el último cuarto del siglo XX. Entonces surgieron trabajos como los ya mencionados para el área cuzqueña, e incluso aproximaciones generales (Vallín Magaña 1995).⁴ En cualquiera de estos trabajos, sin embargo, se mantiene una aproximación a los murales ya sea en relación con problemas iconográficos comunes a la pintura de caballete, o como decoraciones aisladas de un programa decorativo complejo. En estos estudios, el grabado es considerado como fuente primaria y exclusiva para tales imágenes. Entonces, no parece haber la necesidad de abordar el caso de la pintura mural de manera especial, ni con respecto a la inspiración de sus motivos, ni de su articulación con el espacio.

Ahora bien, como señalamos, nos interesa abordar el conjunto de elementos ornamentales de un templo en tanto dispositivo que cumple, en principio, dos funciones. En primer lugar, junto con las imágenes y objetos del templo, contribuye con la construcción de un espacio sagrado según lo establecido en el primer concilio limense: “procurará el tal sacerdote adornarla de arte que entiendan la dignidad del lugar dedicado para Dios y para el culto y los oficios divinos” (Vargas Ugarte 1951: 8). Tal como se desprende del texto conciliar, y como señala Fernando Guzmán, es el adorno el que otorga dignidad a los espacios, mientras que las imágenes le confieren un carácter sacro.⁵

Por otra parte, el dispositivo ornamental constituye un andamiaje estructural para la representación de escenas o personajes sobre lienzo y sobre muro, en particular para este último soporte, en tanto organiza y modula el espacio de representación a partir de esquemas establecidos por la tradición artística. La amplitud de los muros que sirven de soporte es así segmentada y organizada gracias a la ornamentación que permite, entre otras cosas, delimitar espacios, generar marcos para las pinturas y complementar la iconografía y simbología del programa (Cohen Suárez 2011). Como ejemplo, podemos citar las pinturas de Bernardo Bitti para la primera iglesia de la Compañía, en el Cuzco, “...están los dichos lienzos encajados y asentados en las paredes de la capilla mayor, en aquel blanco que dejó para su colgadura el Hermano Juan Mosquera, entre la cenefa o ajedrezado de abajo y los cartones de arriba” (Gisbert 1992: 109-145).⁶

Nuestra propuesta radica en el estudio de los dispositivos ornamentales en la pintura mural de los mencionados templos, con el objetivo de profundizar y poner en discusión el modo en que estos motivos se interrelacionan con otras imágenes y objetos. Esta relación daría cuenta de modelos en común, un repertorio de motivos ornamentales que se enriquece al considerar fuentes heterogéneas. Como hemos señalado, resulta

3. No tenemos en cuenta en nuestro estudio la Casa de Juan de Vargas, en Tunja, (Soria 1956: 15-42) o la Casa del Deán por tratarse de pinturas murales en arquitectura civil, aunque su contenido se relacione con temáticas religiosas.

4. En estas consideraciones incluimos el trabajo de Rodolfo Vallín Magaña y Clemencia Arango (1998) sobre los murales neogranadinos que, aunque se encarga de los murales en el actual territorio colombiano, tiene una presentación general sobre el mural en Suramérica.

5. Guzmán, Fernando, comunicación personal, 2021.

6. Citado por Kuon Arce y Samanez (1993: 107-108).

claro en tanto posible punto de partida para tal abordaje, considerar el recurso a las estampas, cuyo uso como fuente iconográfica para el arte de la temprana modernidad es indiscutible. Ya fuera suelta o incluida en libros o cuadernillos, la imagen grabada se convirtió en un vector de circulación de modelos e ideas para la producción artística, tanto en América como en Europa, pues, además de la iconografía, debemos contemplar su uso como recurso visual para la arquitectura y para los repertorios decorativos y ornamentales (Rodríguez Romero 2012; Guzmán et al. 2017).

Efectivamente, la organización de los textos y las imágenes dentro de los libros se articuló con el desarrollo de las letras capitales, guardas y separadores. Por ejemplo, la edición de la *Biblia Sacra* de Jan van Moerentorf presenta una imagen de San Marcos enmarcada por cuatro amplias guardas ornamentales con grutescos, o el sinnúmero de estampas sueltas que presentan marcos ornamentales con motivos florales y jarrones, volutas y formas geométricas, figuras zoomorfas y antropomorfas, entre otros.⁷ Ahora bien, estos repertorios ornamentales cobraron autonomía dada su utilidad para artistas y artesanos. Así encontramos numerosas publicaciones con figuras de todo tipo, como el *Livre de diverses grotesques*, editado por Michel Dorigny en 1647, o las profusas decoraciones de Daniel Hopfer y sus hijos, del siglo XVI. Prueba del uso de estos repertorios impresos es la pintura mural de la Casa del Escribano Don Juan de Vargas, Tunja, Colombia, cuyos motivos se encuentran basados en el conjunto de estampas creadas por René Boyvin a partir de los diseños de Léonard Thiry (Sebastián 2006: 75).

Por su versatilidad, la pintura mural permitió incluir en los interiores una amplia variedad de motivos cuya presencia en rara ocasión se encuentra aislada. Si para las escenas principales se recurre a los mismos temas y fuentes disponibles para la pintura de caballete, para su inclusión en el muro –al parecer– los tratados de arquitectura fueron el origen de toda aquella decoración, ya fuera como enchapes de materiales preciosos (principalmente mármol), colgaduras textiles, guardas, cenefas, etc., e incluso elementos realizados en yesería o madera (molduras, listeles, marcos, etc.). Ante tanta diversidad de motivos cabría pensar en el recurso a otras fuentes de inspiración, además de los libros o estampas, como objetos de materiales diversos que se presentarían como el origen o medio de circulación de tipos decorativos.

Vectores para la decoración ornamental

Ante la consideración de otras fuentes posibles para la circulación de motivos ornamentales diversos, resulta interesante leer con atención el segundo volumen de *El museo pictórico y escala óptica*, dedicado a la práctica de la pintura. Allí nos encontramos con la descripción de varios programas iconográficos ejecutados por el propio Antonio Palomino, entre los cuales nos interesa el caso de la iglesia de San Nicolás de Bari, en Valencia (pp. 166-174); para la decoración de la bóveda el tratadista y su discípulo Dionís Vidal, se decidieron por un programa adecuado a los doce lunetos, para intercalar escenas de la vida del santo con la pintura de los apóstoles en un mismo *Lazo Retórico* “...variando solamente los símbolos, y figuras morales, según lo pidieren las alusiones” (1724: 167). Conforme se va desarrollando la descripción, Palomino nos presenta la manera en la que se separaban cada una de las escenas con las figuras subsidiarias de los apóstoles y las virtudes, para lo cual empleó múltiples recursos decorativos adaptados a la arquitectura: “...una medalla de colorido, guarnecida de una guirnalda de frutas de oro [...] que ocupan la mayor parte del Capialzado del Luneto” (Palomino 1724: 167). A los elementos alegóricos y las imágenes principales se les sumaron textos inscritos en ornamentación arquitectónica pintada, junto a decoraciones vegetales: “[...]adyacente a la Caridad] en la Tarjetilla, en que termina el ángulo inferior del Luneto se leerá este texto: *Omnia vestra in Charitate fiant* [...] se pondrá otra figura, que represente a la Gratitude; la cual tendrá en la mano derecha un ramo de habas, y de Altramuces, o Lupinos (que en Andalucía llaman Chochos) por ser estas legumbres de tan rara virtud, que no solo no gastan la fertilidad a la tierra [...] sino que antes la fecundan...” (Palomino 1724: 168). De esta manera podemos ver cómo se alternan diferentes motivos y temas para continuar un mismo discurso alegórico, en los que cada uno de ellos fue ejecutado de la manera más apropiada, aplicando oro y plata o *finjiendo* materiales diversos para las tarjas y tarjetas de los textos. Palomino indica en cada caso la fuente de su programa: para las alegorías usa a Cesare Ripa y para las alusiones al mundo vegetal se inspira en Plinio, mientras que las frases salen de fuente sagrada (los evangelios, los salmos, profetas, etc.).

7. Christoffel van Sichem III, San Marcos, en Moerentorf, Jan van, *Biblia Sacra*, 1645. Colección del British Museum (1970,1212.23).

Valga el ejemplo anterior para pensar en la disposición de la pintura mural en los templos andinos. Diversos elementos decorativos aparecen para vestir la arquitectura, siguiendo una lógica interna de organización en la que se alternan escenas pictóricas principales con motivos ornamentales y arquitectónicos. Este esquema en el cual la pintura modula y ordena los muros en tanto superficies pictóricas se aprecia en la mayoría de los templos de nuestro corpus de iglesias en Bolivia que han conservado programas murales íntegros, como es el caso del programa mural del templo de Curahuara de Carangas, creado entre principios del siglo XVII y fines del XVIII, que presenta en su nave un zócalo de diseño geométrico –dispuesto perimetralmente– que sirve de base a grandes escenas rodeadas por diversos fingimientos que semejan marcos de madera policromada y colgaduras textiles.⁸ Esta disposición también se observa en Soracachi, un templo que presenta un conjunto de pintura mural del siglo XVIII.⁹ Por su parte, el techo de la zona del presbiterio del templo de Corque (véase imagen de apertura) presenta una particular organización de escenas y motivos ornamentales: una guarda de motivos vegetales y flores se ubica en la zona de unión con los muros, los cuatro doctores de la iglesia son ubicados en las esquinas, representados sedentes en espacios pictóricos delimitados por un marco de lacerías vegetales y coronas; entre los doctores, jarrones con flores, ángeles y querubines; en el centro, enmarcada de nubes, una coronación de la Inmaculada Concepción por la Santísima Trinidad. Ahora bien, en esta descripción, al hablar de la representación de los doctores enmarcadas con guardas, nos abstenemos de describirlas como *quadri riportati* de la misma manera que, para la escena central de la Coronación, no la clasificamos como un rompimiento de Gloria. Evidentemente, lo que no encontramos aquí, en relación con otros programas pictóricos murales, es el recurso a las estrategias formales de la perspectiva y del ilusionismo, y sin embargo hay ciertas cuestiones a considerar.

En relación con la idea de emulación en la pintura, desde un punto de vista técnico, podríamos considerar diversas estrategias para presentar formas y texturas de manera ilusionista, con el fin de engañar al espectador, como el *trampantojo*. No obstante, en los templos que conforman nuestro corpus hay pocos casos con tal pretensión, o quizá no hubiera los medios para realizarla. En cambio, podemos hablar de *fingimientos* que es un término asociado a la simulación de elementos materiales. Palomino lo menciona en “El parnaso español pintoresco y laureado” como un recurso empleado en la pintura mural, como en el altar de San Pedro y San Pablo, de Juan Sánchez Cotán (1560-1627), en la Capilla de los Apóstoles de la Cartuja de Granada. La pintura, enmarcada, se encuentra en medio de un retablo pintado en el muro “...fingido con tal arte, que a la verdad parece corpóreo...” (Palomino 1724: 290). De la misma manera se menciona como “...fingido al temple...” el trabajo de Matías de Torres (1635-1711), especialista en perspectivas y altares para estructuras efímeras, como la realizada para la canonización de Santa Rosa de Lima, y de quien menciona Palomino un altar –hoy desaparecido– para la llamada Capilla del Obispo, en Madrid (1724: 491).

Con respecto a las fuentes que inspiran los recursos pictóricos empleados para las decoraciones murales, pensamos en otras opciones posibles más allá de la estampa, que indican tanto su origen como una función en los muros. En otras palabras, nos interesan aquellas fuentes cuya representación nos indica su procedencia y un uso particular, casi como si transportaran una esencia visual, pues al fingir “con tal arte” para dar apariencia “corpórea” los trampantojos en pintura se comportan como si fueran cosas: el fingimiento en pintura mural de la moldura de un marco, el de un mármol en un altar, un almohadillado en un muro, un casetón en la cubierta, etc., no solo dan cuenta de modelos específicos sino también de su función, por lo que apuntan a repertorios específicos. De ahí que propongamos el concepto de vector como un tipo particular de fuente pues, como se verá más adelante, los propios motivos ornamentales indican los posibles orígenes de su morfología, así como el material que emulan.

La madera como vector

8. Corti, P.; F. Guzmán y M. Pereida. La pintura mural de la Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la Iglesia de la Natividad de Parinacota. *Entre cielos e infernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 125-132.

9. Mardones Bravo, C. Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro. *Iberoamericana*, XVI, 2016, pp. 51-70; Guzmán, F.; P. Corti y M. Pereira. La familia andina colonial y la imagen de San José en las pinturas murales de la iglesia de Soracachi en Bolivia. *Hispanic Research Journal*, 17:5, 2016, pp. 433-454.

En primer lugar, podemos considerar la tradición del trabajo en madera, en relación con la carpintería, pero de manera más específica con la marquetería dado que hay casos en los que los marcos simulados de la pintura mural remiten a ciertos detalles de la técnica del armado de marcos en madera. Encontramos ejemplo de ello en el mencionado templo de Curahuara de Carangas. Algunas de las escenas de los muros de la nave y del presbiterio se encuentran enmarcadas por un friso ornamental con motivos vegetales y mascarones alados, al cual se suma, entre el friso y la imagen, una angosta banda de color rojizo. Llama la atención la forma de representar las esquinas de esta banda, en donde una línea en diagonal imita una unión en inglete, a la manera de varillas de madera unidas en los ángulos. Este tipo de unión presente, por ejemplo, en los ángeles músicos de Curahuara de Carangas también la encontramos en las pinturas del templo de San José de Soracachi (Figura 1, A y B).



Figura 1. Vector madera. A. Ángeles músicos, coro de Curahuara de Carangas; B. Santa parentela, San José de Soracachi; C. detalle de pintura del presbiterio Curahuara de Carangas; D. Moldura fingida en pintura mural detrás de una moldura de madera, Santiago de Callapa.

Asimismo, otras escenas del presbiterio de Curahuara de Carangas se encuentran enmarcadas con motivos geométricos que también remiten al trabajo en madera: desde un centro en el que se ubica una flor se despliega, a ambos lados, un esquema que intercala zonas de color rojo, verde y azul, delimitadas por líneas semicirculares. Consideramos que este tipo de diseño retoma la huella de la gubia, herramienta básica del tallista, al generar sobre la superficie trabajada un diseño en escamas o pétalos. Resulta posible encontrar una estrategia similar en el templo de Santiago de Callapa, donde una guarda oculta detrás de un retablo muestra el mismo tipo de diseño (Figura 1, C y D). En este caso, además, la pintura mural se complementa con los marcos en madera de algunas de las pinturas sobre lienzo que enseña el mismo esquema ornamental.

Un elemento más en Curahuara se vincula, no ya con la técnica ni con los diseños, sino con la representación pictórica de un elemento tallado concreto como es la presencia de pasamanos abalaustrados en el acceso al coro alto, a los pies de la iglesia, y en el ascenso al púlpito (Figura 1, E). En ambos casos se simula la forma torneada de la madera en la pintura mural, con lo cual se señala la función del objeto *fingido* en la pintura.

Otro caso es el de los marcos de las pinturas. El Juicio final, en el muro de la epístola, tiene un marco pintado en el cual se representan motivos fitomorfos policromados, de la misma manera que la pintura de *Regina Sanctorum*, aunque en este caso la policromía es de tonos claros, con un diseño similar a la Natividad del muro del evangelio, adyacente al coro.

El vector textil

Otro vector frecuente para la simulación de materiales en la pintura mural es el textil. Este tipo de representación se encuentra en muchos templos a la manera de lienzos brocateados o telas de damasco colgantes, decoración usual en espacios europeos y americanos. Este tipo de ornamentación mural puede encontrarse en los templos de Cay-Cay, Huaro o Canincunca, todos en las cercanías de Cuzco. En el caso de nuestro corpus, encontramos la simulación de telas adamascadas en la pintura mural del templo de Carabuco con patrones textiles en rojo, verde y morado que se encuentran en los muros de la nave principal, por detrás de las pinturas sobre lienzo y retablos –lo que indicaría una realización anterior a 1684, fecha de los lienzos–, así como en el baptisterio, cuyas pinturas datan del siglo XVIII (Figura 2 A).

Para el caso de Curahuara de Carangas, podemos encontrar una clara forma textil compuesta de flecos y borlas, a modo de colgante, que recorre de manera perimetral la parte superior de la nave principal y el bautisterio (Figura 2 B). Un ejemplo de representación de cortinajes se encuentra en la pintura mural de la Virgen de Nieva, un verdadero camarín con el escudo de Santo Domingo bordado en el dosel revestido de damasco, que se abre a la vista de los fieles gracias a los ángeles que descorren las cortinas. En el plano medio del camarín se encuentran dos lámparas doradas, que enmarcan el verdadero retrato, y detrás de ellas la imagen de la Virgen, sobre su peana dorada. En este punto, la conjunción de los materiales fingidos sirve al propósito de crear la ilusión de un espacio profundo, compuesto de textiles, platería y orfebrería, madera dorada y policromada, así como la propia imagen de bulto con sus alhajas, a la manera de un trampantojo a lo divino (Figura 2 C). Otra representación de una imagen con textil se encuentra en Soracachi, sobre el dintel de la puerta de acceso, en el que se representa a San José con el Niño Jesús en brazos cubiertos por un dosel simulado de tela blanca con listas azules, amarradas por un lazo en la parte superior.

En relación con los textiles, debemos notar que su presencia simulada coincidió, en algún momento de la historia de los templos que estudiamos, con la presencia efectiva de piezas como los chuses¹⁰ utilizados para el ornato del altar, así como para el adorno de la sacristía. Es así como en el libro de fábrica de la iglesia de Corque se menciona la compra de “...un chuze de siete baras de / largo y quatro y medio de / ancho...” (Fol 2v) y “...dos chuses que se tasaron en siete pesos y los / entregó en d[ic]ho día y se pusieron en la sacristía...” (Fol 18v).¹¹ El tamaño de los textiles citados, así como su valor, nos muestra la importancia que tuvieron para el ornato eclesiástico a pesar de que no se conservaran piezas históricas hasta nuestros días. Vale aclarar que actualmente se siguen empleando textiles andinos para cubrir y engalanar altares, aunque resulta difícil determinar cualquier tipo de continuidad o ruptura, sean estas morfológicas o materiales, con los chuses históricos. Ante este hecho, cabe preguntarse acerca de las posibles conexiones entre motivos ornamentales de los textiles andinos y aquellos presentes en los murales de los templos estudiados.¹² Resulta determinante cuestionarse sobre la riqueza y variedad de los textiles representados en los murales andinos. Solamente en el bautisterio de la iglesia de Carabuco nos encontramos con la representación de diversos tipos de damasquinados, cortinajes y, en la pintura del bautizo del inca, lo que podría ser un chuse empleado como alfombra (Figura 2, A, detalle).

10. Este tipo de tejido, cuyo nombre es de origen aimara, designa un textil basto y grueso usualmente empleado como frazada o alfombra. Guamán Poma de Ayala la menciona con la palabra *chucis* “...frezadas de yndios...” y tasa su valor en un real (Murra y Adorno, 2006: 706-707, 1168).

11. Archivo del Obispado de Oruro, Libro de fábrica de Corque, (1715-1779). Agradecemos a Camila Mardones Bravo quien gentilmente nos compartió este documento.

12. Magdalena Pereira, comunicación personal con los autores, 2020.



Figura 2. Vector textil. A. Pintura de damasquinados en el bautisterio de Carabuco, detalle de chuse en el bautizo del Inca; B. Colgadura pintada de flecos y borlas, Curahuara de Carangas; C. Camarín pintado de la Virgen de Nieva, Curahuara de Carangas.

El vector azulejo

De la misma manera en que resulta llamativa la referencia a los textiles andinos como vector, nos encontramos con el caso de los azulejos como fuente iconográfica e incluso como material dotado de una lógica particular de organización en el muro. Si bien se trata de elementos presentes en varias iglesias y conventos de la capital virreinal es sorprendente constatar que no se mencionan en los trabajos generales sobre arquitectura. Nos referimos a un conjunto extenso que comprende en la catedral de Lima el sagrario, la capilla de Nuestra Señora de la Evangelización (atribuidos a Juan del Corral, 1656) y la capilla de la Sagrada Familia (atribuidos al sevillano Hernando de Valladares, 1630); también hay azulejería en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Hernando de Valladares, 1604-1606), en Santo Domingo, San Francisco, San Sebastián y San Pedro. Hacemos mención de este caso, aunque no haya azulejería en los templos estudiados, por considerarlos un vehículo de iconografías y motivos decorativos además de presentar una lógica de distribución espacial particular. Ambos aspectos son de gran relevancia pues, al indagar por las fuentes decorativas de nuestro corpus, identificamos el problema de la coexistencia de elementos de diversas temporalidades y orígenes, que no siempre se encuentran en estampa. Como consecuencia, nos parece que no todo repertorio decorativo puede explicarse enteramente por la preexistencia de estampas. Por ejemplo, en el caso de los jarrones y vasos floridos presentes en los muros, inicialmente pensamos en los tacos empleados en la edición bibliográfica para ocupar el espacio residual de una página (Figura 3, A), para los cuales tomamos como ejemplo los aparecidos en *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, por Diego López* (Valencia, Imprenta de Gerónimo Vilagrassa, 1670). De manera análoga, las cenefas fitomorfas podrían explicarse por las viñetas xilográficas para abrir un capítulo, y que suelen usarse en los márgenes superior y/o inferior, como se encuentra en obras de gran circulación entre las cuales elegimos *Política indiana* de Juan de Solórzano Pereira (Madrid, Matheo Sacristán, 1736) o *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de los indios* (Lima, Antonio Ricardo, 1584) (Figura 3, B). En cuanto a las

cartelas y tarjas que enmarcan algunas efigies, la opción lógica serían los libros de emblemática, entre los que destacamos *Emblemata centum, regio politica* de Solórzano Pereira (Madrid, Domingo García Morrás, 1653), que en sus cuerpos –parte que contiene la imagen– se sirven de tales motivos (Figura 3, C). De esta manera, nos encontramos con una serie de elementos tipográficos en libros cuyo acceso no siempre estaría abierto a los artistas. En cambio, al examinar algunos de los conjuntos de azulejería en Lima, por ejemplo, en la casa de ejercicios espirituales de San Francisco, vemos que no solo se encuentran dichos motivos, sino que, además, se encuentran articulados en un mismo panel cerámico que se compone de una cenefa fitomorfa, zócalos de flores y rombos, una imagen principal entre sendos jarrones floridos, grutescos, un ángel alegórico y un friso superior de serafines con alas coloridas sobre fondo blanco (Figura 4, A). A diferencia del material bibliográfico, el alicatado o recorte del azulejo para su emplazamiento en el muro implica un modelo decorativo comparable con el de los templos estudiados, en los que encontramos todos estos motivos en diversas combinaciones y, en particular, una profusión de cenefas de serafines sobre fondo blanco (Curahura, Carabuco, Soracachi, entre otros).

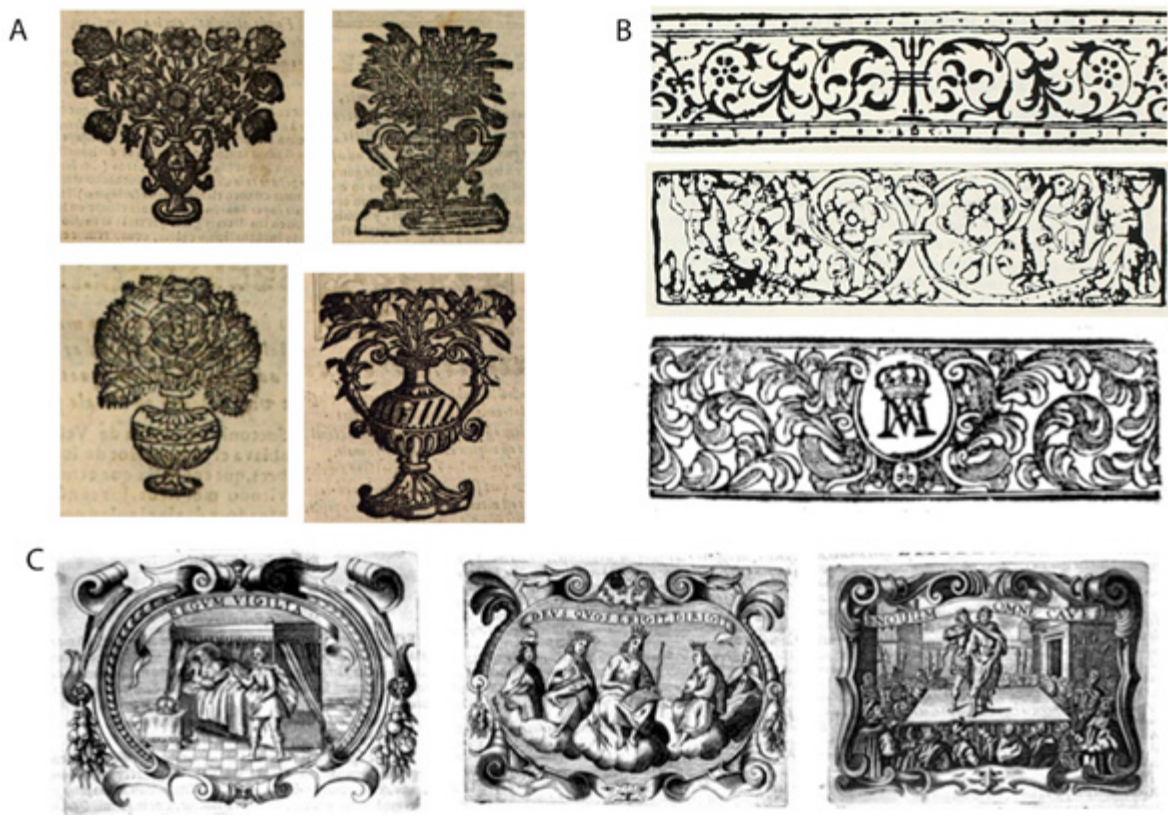


Figura 3. Vector gráfico. A. Jarrones tomados de *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato*, por Diego López (Valencia, Imprenta de Gerónimo Vilagrasa, 1670); B. Cenefas fitomorfas de *Doctrina christiana y catecismo para la instrucción de los indios* (Lima, Antonio Ricardo, 1584) y *Política indiana* de Juan de Solórzano Pereira (Madrid, Matheo Sacristán, 1736).

En consecuencia, si –como se ha señalado– fueron imitadas texturas y materiales diversos para el repertorio decorativo de los muros, por qué no pensar en la posibilidad de que la azulejería sevillana de Hernando de Valladares o en la limeña de Juan del Corral ofrecieran modelos para tal fin. Veamos algunos casos en los que resulta más claro nuestro interrogante con la comparación: algunos de los marcos decorativos presentes en las iglesias de Corque y Callapa, compuestos por elementos fitomorfos enlazados por hojas en disposición vertical, en el primer caso, y por flores de lis, en el segundo, guardan relación con azulejos del santuario de Nuestra Señora de la Soledad, en Lima (Figura 4, B); la decoración de la iglesia de Yocalla, en tanto, tiene un estilo inspirado en la cerámica del siglo XVIII –parecidos en su estilo a los de la iglesia de San Sebastián, en Lima– en el cual no solo los motivos representados sino también sus colores evocan los tonos azul, blanco y rojo empleados en mayólica, aunque la pintura mural también incluye el verde (Figura 4, C). Finalmente, en

la iglesia de Callapa podemos encontrar restos de pintura mural en el techo, compuestos por un monograma de María en una cartela coronada, flanqueado por sendos ángeles, que guarda relación con frisos cerámicos como el del sagrario de la catedral de Lima (Figura 4, D).



Figura 4. Vector de azulejería. A. Paño del beato Francisco, Casa de ejercicios espirituales de San Francisco; B. Comparación de marcos decorativos de los azulejos del santuario de Nuestra Señora de la Soledad, en Lima, con las iglesias de Corque y Callapa, respectivamente; C. Comparación de la cerámica de la iglesia de San Sebastián, en Lima, con la pintura de la iglesia de Yocalla; D. Comparación del monograma de María en la iglesia de Callapa con un friso cerámico del sagrario de la Catedral de Lima.

Los azulejos presentan una analogía llamativa con la pintura mural pues ni unos ni otros son comprendidos como parte integral de los templos en el Virreinato del Perú. Salvo casos específicos de investigación monográfica, son pocos los trabajos generales sobre arquitectura peruana en los que se mencionan o se tiene en cuenta que formaron parte de las construcciones religiosas y civiles (la casa Aliaga o el palacio Torre Tagle, para mencionar dos ejemplos, conservan murales de azulejería). Harold Wethey, quien consideró el uso de azulejería en San Francisco, llegó a opinar que se trataba de obras sevillanas por “su alta calidad” y sus “técnicas enteramente sevillanas” (Wethey 1949: 261).¹³ Una de las pocas excepciones es el trabajo del historiador claretiano español Antonio San Cristóbal Sebastián, quien estudió la ornamentación como problema arquitectónico además de darle soporte documental al taller de azulejería de Juan del Corral y la compra al taller sevillano de Valladares de los azulejos para el claustro de San Francisco (2006: 83-98 ; 2011, 436-439). Para explicar este silencio historiográfico, además de la hipótesis presentada al inicio sobre las ideas de pureza geométrica de Chueca Goitia, podríamos sumar el hecho de que se considera al azulejo y al mural artes menores. La diferencia entre los dos radica en el reconocimiento anteriormente apuntado a la iconografía o calidad de algunas pinturas murales, mientras que los azulejos han quedado relegados a trabajos sobre la influencia de las cerámicas sevillanas en América (Ventura Teixeira, 2019). Además, debemos tener en cuenta

13. Citado por San Cristóbal Sebastián (2006: 84).

que en el caso de los azulejos pesó durante décadas la opinión de Harold Wethey (San Cristóbal Sebastián 2006: 83-90) quien no reconoció la posibilidad de que el maestro ollero Juan del Corral pudiera producir cerámica vitrificada en Lima. Descubrimientos recientes de arqueología urbana en la ciudad de los reyes refuerzan los alcances de la azulejería limeña.¹⁴

A modo de conclusión

En el presente trabajo hemos abordado una serie de vectores que resultan pregnantes en un primer abordaje de los dispositivos ornamentales de los templos del corpus estudiado. Otros elementos sobre los que resta aún profundizar son la representación de plumas como motivos ornamentales, como encontramos en el intradós de uno de los accesos a la iglesia de Curahuara de Carangas, o en las guardas que rodean las escenas de la vida de la Virgen y otros asuntos en el templo de Soracachi. Asimismo, deben ser considerados los motivos ornamentales incisos en obras en metal y la reproducción de formas en este material, a la manera de tarjas y roleos geométricos, característicos de los motivos manieristas, muy difundidos en estampas. Ejemplos de esta reproducción de elementos en metal pueden ser encontrados en la pintura mural de Callapa. Así nuestro repertorio de *fingimientos* pictóricos se completa de una manera especial.

El empleo del concepto de vector habilita a señalar el posible origen de los motivos ornamentales, así como su ordenamiento. Con ello no se pretende otra cosa que ampliar el repertorio de imágenes al que tenían acceso los artistas de los virreinos americanos, para dar como resultado un mapa de interconexiones multívocas y heterogéneas. Aunque la propuesta del azulejo como vector pueda ser criticada pues, en sentido estricto, no se empleó en el Alto Perú o en Charcas, si ponemos el acento en la articulación y difusión de motivos en un medio cerámico tenemos un problema que merece nuestra atención, habida cuenta del lugar preponderante que tuvo para la capital virreinal, donde además hubo talleres de cerámica vitrificada. Quizá deberíamos ampliar también nuestra mirada hacia la forma en la que comprendían el arte de la pintura los artistas virreinales, para lo cual no hay mejor testimonio que el panel cerámico de *San Lucas pintando a la Virgen* de Juan del Corral para la escalera del convento de Santo Domingo de Lima (Figura 5). Este paño es paradigmático porque nos muestra el caso de una imagen que, a pesar de corresponder a una iconografía conocida, fue dispuesta en el muro de manera tal que sus partes se combinan creando nuevos patrones, en los que se reconoce el motivo, pero se alteran las formas al cambiar las baldosas de lugar. Toda una analogía visual de las permutaciones decorativas que se llevaron a cabo en la pintura mural andina.



Figura 5. Juan del Corral, *San Lucas pintando a la Virgen* (paño de azulejo), escalera del convento de Santo Domingo de Lima. S. XVII.

14. Véase “Perú: descubren los restos de una capilla del siglo XVII bajo una plaza de Lima” en Deutsche-Welle, https://www.dw.com/es/per%C3%BA-descubren-los-restos-de-una-capilla-del-siglo-xvii-bajo-una-plaza-de-lima/a-58268808?fbclid=IwAR3ygcZFWExOY_QPzGO4N1fackSB69BqK-vzjVMqjFH6pCA_Hg8SAFnDG90, consultado el 20 de julio de 2021.

Los fingimientos pictóricos, como los menciona Palomino, fueron una más de las herramientas a disposición para vestir la arquitectura. Así como sucedía en la península, con la pintura se engalanaba el espacio construido para otorgarle dignidad, decoro, majestad. Para “fingir con tal arte” damascos, doseles, altares, molduras, camarines, los artistas altopereanos tuvieron que recurrir a diversas técnicas que les permitieran hacer “corpóreo” el material representado (Palomino 1724: 290). Para poder analizar el alcance de las pinturas murales en los templos andinos tenemos que quitarnos la venda historiográfica establecida con las ideas de purismo decorativo, el concepto de la alhaja como único detalle ornamental entre los paños blancos de la arquitectura y pensar en las relaciones de retroalimentación entre diferentes espacios del Virreinato, que posibilitaron la circulación de motivos ornamentales e iconográficos y modelos arquitectónicos.

Bibliografía

- Almansa Moreno, José Manuel. 2020. Ilusionismo y otros trampantojos en la pintura virreinal. Almansa Moreno, J. M.; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). *La pintura ilusionista entre Europa y América*, EnredArs-Universidad Pablo Olavide- Universidade Federal de Minas Gerais, Sevilla, pp. 229-246.
- Arbeláez Camacho, C. y S. Sebastián. 1967. *Las artes en Colombia, tomo IV. La arquitectura colonial*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- Bayón, D. 1974. *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Cabeleria, J. 2020. Ilusao espacial en Portugal, Quadratura e azulejería no enalce de uma arquitetura imaginária. *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Almansa Moreno, J. M.; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). EnredArs-Universidad Pablo Olavide-Universidade Federal de Minas Gerais, Sevilla, pp. 213-228.
- Cohen Suárez, A. 2016. *Heaven, Hell, and Everything in Between, Murals of the Colonial Andes*. Austin: University of Texas Press.
- . 2011. Las pinturas murales de la iglesia de San Pedro de Cacha (Canchis, Perú), *Allpanchis*, vol. 43, N° 77/78, pp. 11-48.
- Contreras Guerrero, A. 2020. *Historia del Retablo Neogranadino (1550-1800)*. Córdoba: Editorial Universidad de Córdoba.
- Corti, P.; F. Guzmán y M. Pereida. 2011. La pintura mural de la Iglesia de Santiago de Curahuara de Carangas como patrón iconográfico de la Iglesia de la Natividad de Parinacota, en: *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 125-132.
- Chueca Goitia, F. 1979. *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispano-americana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid: Dossat.
- Guzmán, F.; P. Corti y M. Pereira. 2016. La familia andina colonial y la imagen de San José en las pinturas murales de la iglesia de Soracachi en Bolivia. *Hispanic Research Journal*, 17:5, pp. 433-454.
- Gesualdo, V. (ed.). 1968. *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba.
- Gisbert, T. 1995. La pintura mural andina. *Colonial Latin American Review*, Vol. 1, 1992 - Issue 1-2, pp. 109-145.
- Guzmán, F.; P. Corti y M. Pereira. 2017. Política eclesiástica y circulación de ideas tras las pinturas murales realizadas durante el siglo XVIII en las iglesias de la Ruta de la Plata. *Historia*. Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago, vol. II, N° 50, julio-diciembre, pp. 525-554.
- Herrera, F. 2006. Retablos simulados, Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía occidental. *Atas do IV Congresso internacional do Barroco Íbero-Americano*. Manaus, pp. 100-120.
- Kuon Arce, E.; Samanez Argumedo, R. 1993. *Pintura mural en el sur andino*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Kuon Arce, E. 2018. Aprendiendo del pasado. Pintura mural en el Cuzco colonial. *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía y Iberoamérica*. Almansa Moreno, J. M.; N. Martínez Jiménez y F. Quiles García (eds.) EnredArs-Universidad Pablo Olavide-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 220-235.
- Libro de Fábrica de la iglesia de Corque (1715-1779). Archivo del Obispado de Oruro.
- López, D. 1607. *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato, por Diego López*. Valencia: Imprenta de Gerónimo Vilagrasa.
- Mardones Bravo, C. 2016. Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro. *Iberoamericana*, XVI, pp. 51-70.

- , 2020. Escenografía sagrada: Los murales arbóreos del Santuario de Copacabana de Andamarca del Perú (c. 1790-1805). *La pintura ilusionista entre Europa y América*. Almansa Moreno, J. M.; M. Moraes Mello y R. Molina Martín (eds.). EnredArs-Universidad Pablo Olavide-Universidade Federal de Minas Gerais, Sevilla, pp. 259-282.
- Murra, J. y R. Adorno. 2006. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI.
- Palomino de Castro y Velasco, A. 1724. *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura*. Madrid: por la viuda de Juan García Infanzón.
- Rodríguez Romero, A. 2012. Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. *Travesías de la imagen. Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*. Baldasarre, M. y S. Dolinko (eds.). Buenos Aires: CAIA, pp. 29-56.
- San Cristóbal Sebastián, A. 2006. *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- , 2011. *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Sebastián, S. 2006. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria.
- Solórzano de Pereira, J. 1653. *Emblemata Regio Politica in centuriam unam redacta*. Madrid: García Morras.
- Vallín Magaña, R. 1995. La pintura mural en Hispanoamérica. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Gutiérrez R. Madrid: Cátedra, pp. 189-204.
- Vallín Magaña, R. y C. Arango. 1998. *Imágenes bajo cal & pañete: pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Vargas Ugarte, R. 1951. *Concilios limenses (1551-1772)*. Lima: s/d.
- Ventura Teixeira, C. 2019. Desde Sevilla y Talavera de la Reina hacia Lima, la difusión de un lenguaje ornamental reflejado en azulejos (1600-1650). *Espacios y muros del barroco Iberoamericano*. Fernández Valle, M. A.; C. López Calderón e I. Rodríguez Moya (eds.). Vol. 6, Universidad Pablo de Olavide, Santiago de Compostela y Sevilla, pp. 425-443.