



Fig. 1. José Joaquín del Pozo. *Inmaculada*. Fines Siglo XVIII. Ministerio de Cultura del Perú.

# Breves consideraciones sobre el retrato en la pintura virreinal peruana

---

Jaime Mariazza Foy  
 Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
 jmariazza61@gmail.com  
 Lima-Perú

## Resumen

Este artículo propone el estudio de la pintura virreinal peruana desde el enfoque de las características sociales bajo las cuales se formaban los aprendices de pintor, sus alcances como estudiosos del natural y sus habilidades para reproducir diferentes tipos de texturas. De igual manera, se señala el grado de consideración social que las imágenes pintadas recibieron, por un lado, de parte de un estamento social culto y, por otro, como síntesis votiva y piadosa de un imaginario popular que alcanzaba a la mayor parte de la población. Hemos empleado el género del retrato como vía para explorar tentativamente las particularidades de la pintura durante los siglos XVI al XVIII.

**Palabras clave:** pintura, virreinato, entorno social, estilo.

## Abstract

*This article proposes the study of the Peruvian viceroyalty painting from the approach of the social characteristics under which the apprentices of painter were formed, their scopes as studios of the natural one and their abilities to reproduce different types of textures. Similarly, the degree of social consideration that the painted images received, on the one hand, from an educated social class and, on the other, as a votive and pious synthesis of a popular imaginary that reached the majority of the population. We have used the genre of portraiture as a way to tentatively explore the particularities of painting during the 16th to 18th centuries.*

**Keywords:** painting, viceroyalty, social environment, style.

A fines del siglo XVIII, el presbítero Matías Maestro, hombre cercano al arzobispo de Lima, Juan Domingo Gonzáles de la Reguera, y relacionado con el comercio virreinal, solicitó al pintor José del Pozo<sup>1</sup> un lienzo con la imagen de la Inmaculada<sup>2</sup> (Mariazza, 1987) para el Tribunal del Consulado de la ciudad de Lima<sup>3</sup> (Fig. 1). En dicho lienzo, además de la imagen de María, trabajada según el modelo creado por Mateo Cerezo en 1664 y difundido en la centuria siguiente por el grabador Salvador Carmona (Sebastián, 1969) entre muchos otros, Pozo incluyó los retratos de quienes se encargaron inicialmente de conducir las

- 
- 1 Sobre este pintor consultar los conocidos textos de Vargas Ugarte, 1947, y el de Harth-Terré y Márquez Abanto, 1963. También en Velaochaga Rey, 1979. Igualmente, en Wuffarden, 2006.
  - 2 Una cronología diferente es la que establece Mendiburu quien asegura que toda la obra de pintura de del Pozo en dicho Tribunal data de 1819, dos años antes de su muerte. Mendiburu, 1934, pp. 238-239.
  - 3 El tribunal del consulado se estableció en Lima en 1613 y fueron sus primeras autoridades el prior don Miguel Ochoa y los cónsules don Juan de la Fuente Alimonte y don Pedro Gonzales Refolio. Para otros aspectos del Tribunal se recomienda: Moreyra y Paz-Soldán, 1994.

labores del Tribunal en el reino del Perú, el prior y los dos cónsules, hombres que vivieron más de un siglo y medio antes que él, cuyos nombres, rostros, vestidos y peinados estaban lejos de serle familiares. No conocemos las fuentes gráficas que él usó para recrear los rostros de aquellos hombres, no tenemos sus retratos pintados ni grabados, y posiblemente, él tampoco los tuvo. Debemos pensar, entonces, que tales figuras fueron un ejercicio de imaginación agregado al modelo de la Inmaculada. Con estas herramientas, Pozo creó una obra nueva cuyo propósito posiblemente no fue otro que rendir homenaje a las primeras autoridades del Tribunal, a la vez que renovar los votos institucionales a la Inmaculada Concepción, su patrona.<sup>4</sup>

La reelaboración de modelos fue una costumbre extendida en la práctica artística del momento; muchos de los contemporáneos de nuestro pintor solían hacerlo en gran medida, de tal forma que se generó una enorme producción de lienzos. Hoy puede ser citada como medio ilustrativo de la escena ecléctica de la pintura limeña de fines del setecientos en los que el anacronismo fue solo uno de los variados aspectos que la componen y que, en nuestra opinión, se debió principalmente a una clientela acostumbrada a ciertas fórmulas estéticas heredadas de épocas anteriores. Las sutiles novedades aparecidas a fines de dicho siglo no llegaron a conformar nunca un horizonte homogéneo, pues el apego a la tradición mostrado por un amplio sector de la población y las propuestas de cambio adoptadas por algunos miembros de los estamentos sociales y políticos más altos, solo contribuyeron a delinear un panorama artístico absolutamente fragmentado (Mariazza, 2004). El discurso del cuadro citado, pone de manifiesto dos peculiaridades importantes en el perfil estético de la ciudad de Lima en esos años: la ya mencionada presencia de una tendencia arcaizante entre los pintores que satisface las exigencias del mercado local, y la no necesaria coincidencia en el tiempo del pintor y del modelo en lo que al retrato se refiere.

Desde sus inicios, la función de la pintura virreinal peruana osciló entre dos posiciones que tienen en común la recepción de la obra de arte como instrumento de fe. Por un lado, la preservación de la tradición plástica con fines exclusivamente religiosos, rasgo fundamental de un público que no tenía necesidad de cambios en sus imágenes de culto, pues veía en el producto artístico una manera de reafirmación espiritual y el fortalecimiento de los vínculos entre miembros de una misma localidad y, por otro, las clases más altas y más cultas del virreinato tuvieron en el arte, además, una vía de expresión de sus valores de clase. Las novedades artísticas que llegaban de Europa fueron adoptadas con mayor lentitud entre los primeros que entre los segundos, permitiendo así la continuidad de ciertas modas cuyas características de forma, color e iconografía alimentaron la devoción de un amplio y mayoritario sector social. Ambas actitudes fueron sincrónicas por lo que no es de extrañar que en Cusco, por ejemplo, a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, pintores como el Maestro de la Almudena o Gerónimo Gutiérrez de las Casas,<sup>5</sup> entre otros, muestren un estilo fuertemente medieval en sus obras, en abierto antagonismo con la plástica italiana del *cinquecento* que en esos mismos años desarrollaban pintores como Bernardo Bitti o Mateo Pérez de Alesio y sus respectivos seguidores. Por otro lado, debemos recordar que el espíritu arcaizante en nuestra pintura no corresponde solo a los centros andinos como se menciona en algunos estudios (Gisbert y Mesa, 1982). En la ciudad de Lima este fenómeno fue igualmente constante. Frente a los prototipos españoles y flamencos que desde muy temprano en el siglo XVII comenzaron a popularizarse entre los pintores locales, surgió el trabajo de artistas como el del Maestro que realizó las pinturas murales de San Francisco,

4 Ver los libros de Ordenanzas del Tribunal de los años: 1680, 1768, 1820 (Biblioteca Nacional y Biblioteca Municipal de Lima).

5 *La Misa de San Gregorio* pintada en 1606 por Gerónimo Gutiérrez de las Casas en la ciudad de Cuzco es un buen ejemplo del medievalismo tardío al cual Martín S. Soria se refería en los años 50. Ver: Martín S. Soria, *La Pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, 1956.

cuya moderna actualidad para la época y a la vez recurrente empleo de fórmulas pasadas de moda ha sido ya observado por algunos historiadores (Stastny, Marzo 14, 1983 y Marzo 21, 1983. Ver también: Mariazza, 2005). Tradición y cambio, son fenómenos constantes en la pintura colonial peruana que determinarán, en alguna medida, las peculiaridades formales de las obras y el modo de trabajar de los pintores. La necesidad de satisfacer la permanente demanda de una clientela será el factor que lleve a una alternancia entre arcaísmo y vanguardia, con la hibridación que ello implica, rasgo que encontramos presente incluso entre los maestros más adelantados y que impide que apreciemos su obra como un proceso continuo de evolución.

Los modelos piadosos proporcionados por la pintura contrarreformista española, fueron una exitosa vía de identificación del sentimiento religioso con el arte, pues los códigos visuales de representación que aquella creó para narrar historias sagradas o mostrar imágenes de santidad, se fijaron de tal forma en la mente de la población evangelizada que no sorprende que las fórmulas inventadas por pintores como Francisco de Zurbarán o Murillo se encontraran todavía vigentes en las décadas finales del virreinato. Los prototipos sevillanos del siglo XVII e incluso las fuentes gráficas de éstos, fueron el antecedente que la mayoría de pintores en Lima y Cusco del siglo XVIII tuvieron en cuenta para la elaboración de sus propios trabajos en momentos en que las normas borbónicas y la Ilustración propiciaban grandes cambios en el gusto y en el pensamiento (Barriga, 2004 y O'Phelan G, 1999). Frente a la retórica neoclásica propuesta por teóricos y arquitectos como Matías Maestro y sus discípulos, tenemos la continuidad del antiguo espíritu tenebrista que había caracterizado la producción plástica de años anteriores, lo que resulta evidente en obras dieciochescas finiseculares como la Inmaculada antes referida o la *Adoración de Los Reyes* de un pintor de apellido Mendoza (1799)<sup>6</sup> en la Catedral de Lima. En el siglo XIX pintores como Miguel Espinosa, autor de dos lienzos, uno con la efigie de San Pedro y el otro con la de San Pablo, ambos fechados en 1840, o Juan Sánchez de la Torre, quien firmó *Los Mártires Franciscanos en Japón* de 1863 o, bien, Domingo Quispe que en fecha tan tardía de 1865 pintó una Dolorosa para el Arzobispado de Lima, revelan todos ellos la permanencia de una nostálgica corriente pictórica *seiscentista* de clara influencia española (Fig. 2).

En lo que se refiere al retrato, fue usual para el pintor virreinal valerse de referencias orales con el objetivo de recrear el pasado mediante escenas y figuras aisladas, en una suerte de procedimiento antropológico de rescate de la memoria.<sup>7</sup> También lo fue recurrir a fuentes gráficas que a modo de estampas grabadas contribuyeron a difundir el uso de una determinada



Fig. 2. Domingo Quispe. *Nuestra Señora de la Soledad*. 1865. Arzobispado de Lima.

6 Al reverso de la tela observamos la inscripción *Mendoza fecit* que Wuffarden identifica con el pintor José Mendoza, activo en Lima en los años finales del siglo XVIII. Ver: Wuffarden, 2004. El nombre de este pintor está precedido por el de Pedro Moncada que, de acuerdo con la inscripción que allí se lee, es el autor del marco. Es poco frecuente que el autor del marco se individualice de esa manera y menos frecuente aun es que anteponga su nombre al del pintor y firme al lado de éste.

7 Tal es el caso de los retratos de los incas que aparecen en la portada de la "Década Quinta" de la Historia General de los Hechos de los Castellanos... de Antonio de Herrera (1728). Ver: Marcos Jiménez de la Espada, *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, Madrid, 1879. Citado por Marco Dorta, 1977.



Fig. 3. Retrato de Carlos III. Grabado en base a la composición de Juan Bautista Piazzeta. Siglo XVIII. Biblioteca Nacional del Perú. Gabinete de estampas.



Fig. 4. Anónimo. Retrato de Carlos III. Siglo XVIII. Ministerio de Cultura del Perú.



Fig. 5. Anónimo. Retrato del Dr. Toribio Alfonso Mogrovejo. Siglo XVII. Colección Barbosa Stern. Lima.

favor de una uniformidad de apariencia. El pintor dio a su obra un grado de expresividad mediante el adecuado tratamiento de ojos y boca con los que se consiguió insinuar el

imagen, como la del rey Carlos III, cuya versión grabada se conserva en el gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional del Perú, y fue reproducida en algunas pinturas que conocemos en colecciones de Lima y con las que guarda una estrecha relación de forma<sup>8</sup> (Fig. 3 y 4). Si consideramos que éstos fueron procedimientos recurrentes por parte de los pintores en su búsqueda de referencias formales, deducimos, por consiguiente, que el pintor colonial, lo mismo que su contemporáneo europeo, dependió de imágenes pre-existentes que reelaboró a voluntad, pero a diferencia de éste, más importante aún, es el hecho que la mayoría de ellos en esta parte de América no tuvo la costumbre de copiar directamente del natural. En nuestra pintura no existe el paisaje como género autónomo, ni dibujos que nos revelen procesos creativos o de interpretación del modelo vivo. El estudio naturalista y la representación de sus texturas fueron programáticamente excluidas a

8 Tal como ocurrió con los retratos grabados del rey Carlos III creados por J.B. Piazzeta y vendidos en el taller del pintor y grabador Luys Bonnardel en la ciudad de Cádiz. Ver: Mariazza F., 1989.

carácter y personalidad del individuo, tal como vemos en una magnífica pintura con la imagen de Santo Toribio Alfonso Mogrovejo, perteneciente a la colección Barbosa-Stern de Lima (Fig. 5). Adicionalmente, desplegó en objetos accesorios escenográficos, toda su habilidad con el pincel llegando a la representación preciosista y minuciosa de escudos heráldicos, joyas y telas bordadas con las que hombres y mujeres del siglo XVIII aparecen –casi siempre de tratamiento bidimensional– en las pinturas firmadas por nombres tan importantes como Cristóbal Lozano, Cristóbal de Aguilar o Pedro Díaz, para referirnos solo a algunos pintores en Lima.

Desde fecha muy temprana la pose del retratado, también constituyó un prototipo repetido incesantemente, con pocas excepciones. La pose estereotipada fue un recurso protocolar que se encuentra en relación directa con el papel documental e institucional otorgado al retrato. Su origen, indudablemente, se encuentra en la pintura española. En la descripción que el historiador Alfonso Pérez Sánchez hace del retrato español antes de Velásquez podemos ver el extraordinario parecido de éstos con nuestros retratos:

El personaje retratado se representaba erguido y casi rígido, apoyado apenas en una mesa o bufete, en un interior oscuro que difícilmente se dota de profundidad con el artificio de una cortina recogida que es, a la vez, símbolo y señal de autoridad y majestad. El traje está siempre tratado con minuciosidad que reproduce, sin olvidar ninguno, todos los bordados, joyas o encajes del atuendo (Pérez Sánchez, 2005, p.166).

Así, varias generaciones de pintores virreinales trabajaron el retrato siguiendo los mismos procedimientos. Esta práctica dio por resultado no una experiencia acumulada a través del tiempo, en relación a procesos miméticos del natural que hubieran podido servir como guía a nuevos pintores, sino que se convirtió en una repetida puesta en escena del estamento socio-político que el individuo representaba. Bastaba con que la imagen se pareciera al modelo, la cartela que lo acompañaba con su nombre y los datos esenciales de su biografía confirmaban su identidad. Sin embargo, los objetos alrededor de éste, adquieren la categoría de símbolos pues como códigos de clase y vías de reconocimiento público, aludían a los méritos por los que sería recordado, por tanto, debían estar claramente definidos sobre la superficie del lienzo. Tales objetos –llámense papeles en la mano del retratado, tinteros y plumas de escribir, escudos heráldicos, mobiliario, libros, medallas y condecoraciones, joyas y ropas– aparecen una y otra vez en los retratos coloniales para señalar la posición social del individuo.<sup>9</sup> El rey, el virrey, los nobles, las autoridades políticas, eclesiásticas, universitarias y otros representantes del poder establecido se presentan en el marco de sus respectivas instituciones, es decir, con los símbolos que corresponden a éstas, ya que cada una solía tener elementos del mundo objetual que le eran propios y las identificaban. De este modo, el objeto confiere una categoría de valor al sujeto, pues está referido a una idea que trasciende al representado. Sucede así, por ejemplo, con los símbolos de la monarquía hispana, la corona, el *toison d'or*, entre otros, o en la función política virreinal sintetizada en la forma de un bastón de mando.

Estos elementos establecen un vínculo innegable con la figura retratada, pero la naturaleza de este vínculo difiere del que existe entre una imagen religiosa y su atributo iconográfico.

En el caso de los retratos profanos, los objetos que allí se exponen tienen un claro discurso apologético institucional, no identifica necesariamente al individuo ni alude a su espiritualidad sino a la función pública por él desempeñada. En cuanto a la pintura religiosa, los atributos de las imágenes son medios de identificación individual y síntesis de sus

9 Menos frecuente fue el uso de escenas urbanas de carácter narrativo como vemos en el retrato del virrey Manso de Velasco pintado por Cristóbal Lozano en la catedral de Lima o en el del virrey Amat en el Monasterio de las Nazarenas de Lima atribuido a Cristóbal de Aguilar.



Fig. 6. *Defensa de la Eucaristía*. Siglo XVIII. Museo Pedro de Osma.



Fig. 7. *Virrey Conde de Lemos*. Siglo XVII. Museo Larreta, Buenos Aires.

respectivas leyendas. Constituyen, por consiguiente, medios retóricos individuales y excluyentes. No obstante, sea profano o religioso, el discurso visual propone la reafirmación de sus propios valores en el imaginario popular y sitúan al conjunto de la pintura virreinal en un plano de idealización más que de interpretación cabal de la realidad. Algo similar vemos en la pintura española del siglo XVII donde la representación del mundo externo se pone al servicio de una realidad última o espiritual (Pérez Sánchez, 2007).<sup>10</sup>

Los retratos, fueron encargos de la nobleza, de las instituciones virreinales o bien de los sectores más cultos e intelectualmente más avanzados, cuyos miembros formaron la vanguardia de las ciencias y las letras. Es cierto que el pintor y el modelo dependieron del marco cultural que nos unía a España, pero ambos parecen haber tenido una actitud diferente hacia el retrato. Mientras el primero fue siempre un pintor básicamente religioso convertido en retratista de modo ocasional, pero permanente y exitoso en el género durante el siglo XVIII, el segundo supeditó sus exigencias sobre el género a las reales posibilidades del maestro cuyo contexto estaba más cerca de lo medieval que de las posibilidades de formación y práctica académicas que la Edad Moderna ofrecía a sus símiles del viejo mundo. Esta peculiaridad debe haber determinado un grado de consideración social. Posiblemente eran considerados solo “maestros pintores” o “maestros en el arte de pintar”, tal como se les llama y se llaman así mismos en los conciertos de obras, sin que ello signifique una estima social mayor que la que hoy le damos al artesano, por ejemplo. De momento, compartimos la opinión de la historiadora Margarita Cuyás (1999), quien afirma en su artículo sobre el retrato del virrey Amat firmado por Pedro José Díaz en 1773, que se guarda en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, que el carácter documental de estos retratos era considerado por encima de su valor plástico.

En este panorama donde, en la mayor parte de los casos, el retratista se relaciona de modo indirecto con su modelo y donde el retrato

10 Sobre el particular es imprescindible la consulta del libro de De la Flor, 2002.

cumple el papel de medio enaltecedor de la jerarquía social, política o cultural en la que se integran los retratados, identificamos distintos tipos de retratos.

El retrato nobiliario, cuya lectura puede hacerse a dos niveles, alude de modo apolo-gético a la institución monárquica a la vez que enaltece la responsabilidad política inherente a la obra. Podemos establecer aquí diversas categorías que van desde la figura del rey a las autoridades virreinales. Sus posturas son todas muy parecidas entre si y similares a las descritas en el apartado del retrato institucional, pose que podríamos llamar protocolar, con pocas excepciones, referidas éstas al retrato del monarca cuyo único estereotipo entre nosotros se centra en la figura de Carlos II y su defensa de la iglesia cristiana simbolizada en una custodia (Fig. 6). Otros retratos de reyes que conservamos todavía, como los de Felipe V en San Francisco de Ayacucho, o Fernando VII en colecciones privadas de Lima, muestran una mayor inventiva y plasticidad en el modelado.

En el caso del retrato ecuestre, una variante del retrato nobiliario de claro simbolismo político, conocemos solo los del virrey conde de Lemos, en el Museo Larreta de Buenos Aires y el de don José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, pintado por Cristóbal Lozano, perteneciente al Museo de América en Madrid. Poco más de sesenta años separan a ambos retratos y el enfoque que se ha dado a

los mismos es absolutamente distinto. En el primero (Fig. 7), el movimiento es dinámico con preponderancia del volumen que llena casi todo el espacio disponible, jinete y animal se dirigen hacia el espectador con ropas y arneses decorados. El segundo retrato (Fig. 8), presentado de perfil con el virrey mirando hacia un punto fuera del cuadro, es menos agitado que el anterior y contiene, en nuestra opinión, diversos elementos simbólicos. En la parte baja del lienzo vemos la representación de una ciudad rodeada de agua, sin duda se trata de la ciudad de Lima, cuya notoria desproporción con la figura del virrey y el caballo no solo obedece a razones de perspectiva sino al deseo de enfatizar la figura del gobernante como reconstructor de la ciudad luego del terremoto de 1746 (Fig. 9), tarea que culminó con éxito y como tal la alegoría de la fama y el triunfo aparecen sobre él. Las instituciones virreinales como los tribunales, la universidad, las distintas escuelas profesionales, los



Fig. 8. Cristobal Lozano. Retrato ecuestre del Virrey Don Jose Antonio Manso de Velasco Conde de Superunda. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid.



Fig. 9. Detalle del cuadro anterior.





Fig. 10. *San Malchus*, Siglo XVII. Cusco.

colegios mayores, etc., conformaron el engranaje administrativo y burocrático del virreinato, estuvieron dirigidas por un sector de la nobleza o el clero, y en fecha tardía del siglo XVIII, por todo aquel que reuniera las condiciones para ello. Las imágenes de estos hombres integran el retrato institucional donde, independientemente del estamento de origen de cada uno de sus miembros, sus imágenes enfatizan el espacio específico de actuación de la institución. El ejemplo más importante de este género de pinturas es la galería de retratos de rectores de la universidad de San Marcos, que comentaremos más adelante.

Por otra parte, el retrato de devoción, tiene una larga trayectoria en la historia de la pintura virreinal, pues integra el horizonte de imágenes religiosas que alimentaron la fe de la población. Se compone de santos, beatos, monjes, papas, cardenales, obispos y otros hombres y mujeres de la Iglesia, cuyas efigies unipersonales aluden y enfatizan el aspecto espiritual y humano de su existencia, en una clara retórica evangelizadora y ejemplificadora de los preceptos que rigen la vida cristiana. En este apartado podemos incluir una serie de retratos de anacoretas cuyas virtudes individuales sirvieron como modelo de conducta cristiana para reforzar la educación y formación de sacerdotes jóvenes en la recoleta franciscana de Cusco. Los retratos de tales santos fueron el ejemplo a seguir en una casa de estudiantes novicios donde se ponía en práctica los ejercicios de vida contemplativa, a imitación de los antiguos padres del desierto. Son retratos unipersonales que aparecen en diferentes ocupaciones, sobre un fondo de paisaje, sin atributos iconográficos precisos, excepto por el momento de su vida en el que están representados y que los identifican al estar relacionados con su biografía. Las diecinueve pinturas de la serie cusqueña proceden de grabados creados por Martín de Vos, fueron copiados por diferentes impresores flamencos a lo largo de los siglos XVI y de los siguientes, además de servir también como medio catequizador de las virtudes cristianas, tanto en Europa como en América. Uno de esos retratos, por ejemplo, es el de Malchus cuya historia fue escrita por San Jerónimo en



Fig. 11. Cristóbal de Aguilar. *Retrato de Sor Isabel del Espíritu Santo Matoso*. 1756. Monasterio de la Concepción. Lima.

gos, pero llevó una vida matrimonial casta en total acuerdo con su esposa que era religiosa de un monasterio. La narración exalta el mantenimiento de la fe y la castidad, dos de las virtudes de los anacoretas, que con frecuencia eran tentados por las fuerzas del mal (Fig. 10).

Otros retratos que si bien no se refieren necesariamente a la santidad del personaje, son ejemplos del reconocimiento a sus méritos espirituales y esforzado trabajo en beneficio de su comunidad; nos referimos a los retratos de monjas y abadesas, algunos de gran calidad como el de Sor Isabel del Espíritu Santo Matoso, pintado por Cristóbal de Aguilar en 1756, que se guarda en el Monasterio de la Concepción de Lima, magnífico ejemplo de representación del natural (Fig. 11) que encuentra su par en el rostro del ilustre Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides (Fig. 12), del mismo autor. En ambos casos el tratamiento ha sido similar: sobre el esquema de un dibujo preciso y firme, Aguilar ha trabajado a base de gradaciones de color y de luz para describir de manera minuciosa los rasgos que conforman el rostro de sus modelos, tanto en lo que se refiere

Belén, hacia el año 385 de nuestra era, con propósitos aleccionadores y características de aventuras.<sup>11</sup> Su título, *Malchus el monje cautivo*, nos adelanta un relato novelesco que constituye su cuerpo central, donde no se habla de milagros, tampoco hallamos mayores noticias sobre su vida o su muerte. La obra se ocupa de explicarnos que el santo cometió un error a consecuencia del cual fue hecho prisionero por los sarracenos, siendo enviado a servir a uno de ellos en un oasis, y puesto al cuidado de un rebaño de ovejas, situación en la que se mantuvo hasta que el santo logró escapar y llegar a un monasterio cristiano. La moraleja de la historia es que el santo comprendió que su cautiverio era el castigo que debía pagar por una culpa, y que en sus horas de mayor oscuridad mantuvo intacta su fe en Dios. Fue obligado a casarse, él aceptó para no revelar su credo cristiano ante sus enemi-



Fig. 12. Dr. Pedro de Peralta, detalle de la Fig.18.

11 San Jerónimo escribió la biografía de Pablo el Ermitaño, hacia el año 376, y también la de San Hilarión, en torno al 393 de nuestra era. Tal como declara el mismo Jerónimo en las líneas finales de VM1, el propósito de las tres biografías fue escribir una historia de la Iglesia de Cristo en los diferentes aspectos que ofrecía por entonces la vida monacal.



Fig. 13. Anónimo. *Inmaculada con Donantes*. Siglo XVIII. Colección Privada. Lima.



Fig. 14. Detalle del cuadro anterior.

a los volúmenes como a sus texturas. De igual manera conocemos el retrato del padre Verástegui, obra del mismo pintor, en el convento de los Padres Descalzos de Lima, cuya solución escenográfica, calidad de ejecución e introspección psicológica lo acercan a estos dos cuadros comentados. Una variante del retrato religioso femenino es el de las monjas coronadas que en nuestro medio tuvo poca repercusión. Solo tenemos algunos ejemplos en el Monasterio de Santa Catalina de Arequipa, en Ayacucho y en algunas casas religiosas de Lima (Guerrero, 2005), a diferencia de la enorme popularidad que alcanzó en los virreinos de Nueva España o en el de Nueva Granada (Fernández Félix, 2003).

Otras modalidades del retrato colonial, son el retrato votivo y el reivindicativo que no se relacionan con instituciones, pero sí con las aspiraciones de un sector de la población indígena que perseguía prerrogativas sociales y económicas, por la nobleza de su linaje o bien unía a estas pretensiones la propuesta de cambios estructurales que permitieran concretar un programa ideológico a favor del indio. El retrato votivo aparece bajo la forma de donantes, figuras de cuerpo entero o medio cuerpo asociadas a imágenes religiosas, cuya protección se invoca de modo encomiástico no solo por la creencia en el credo cristiano, sino por constituir un modo de demostrar su integración al sistema virreinal al que se planteaba reclamos de índole dinástica desde la posición de realeza dependiente.<sup>12</sup> Por tanto, sus imágenes pintadas en lienzos religiosos eran útiles para hacer pública la demostración de su fe y al mismo tiempo afirmar su lugar dentro del grupo. Así se ve en un cuadro cusqueño de la Inmaculada con dos donantes (Fig. 13), allí los donantes -indígenas o mestizos

12 Un documento demostrativo de este caso, es el presentado por los hermanos Francisco Prieto y Barbarán Minollulli y José de la Rosa y Barbarán Minollulli, donde puede leerse cómo ambos remontan sus ancestros hasta los mismos Incas y decoran su pliego con un retrato pintado de Manco Capac, para enfatizar la naturaleza de su reclamo. Se llaman así mismos fervientes católicos y se refieren al Rey de España como "amantísimo padre al que tienen gran afecto". Ver: Ejecutoria de Nobleza de Septiembre de 1782, escribano José Vásquez Meléndez, Archivo del Monasterio de la Concepción de Lima.

como en la mayoría de los casos- lucen, uno de ellos, ropas con encajes y, el otro, la beca azul ornada con un escudo real que identifica a los estudiantes del real convictorio de San Bernardo en el Cuzco, fundado por el virrey príncipe de Esquilache (Unánue, 1985). El primero es indio y el segundo mestizo, ambos relacionados por parentesco, se unen no solo en la actitud orante sino también por la puesta en escena de los elementos que señalan su posición social (Fig. 14).

El componente discursivo mencionado para el caso de los donantes, es el mismo que encontramos en figuras de indios e indias nobles, retratados de cuerpo entero procedentes del siglo XVIII. Tales retratos fueron estudiados por John Howland Rowe en 1984 quien encuentra en la calidad de su ejecución la intención de usarlos principalmente como documentos probatorios de naturaleza reivindicativa (Rowe, 1984), (Fig. 15). Esta opinión se enmarca en el proceso histórico de dicho siglo con referencia a las demandas de diversa índole por parte de la sociedad andina, especialmente sobre sus estamentos nobiliarios y además enfrentados a la autoridad virreinal, hecho determinante que dio lugar a las revueltas y luchas violentas que desencadenarían en una situación de insurgencia generalizada hacia 1780. En este ambiente de inquietud política aparecieron, además, retratos agrupados de incas y reyes españoles de acuerdo al conocido modelo de Alonso de la Cueva, retratos agrupados de incas en una variante del prototipo citado, como el que se guarda en el Museo Pedro de Osma en Lima, donde se ha suprimido toda referencia española, o también, temas como la unión de la casa imperial del Cuzco con los descendientes de los santos jesuitas Ignacio y Francisco de Borja, todos propuestos como vías de reconciliación social y que constituyen hoy una invención iconográfica propia de los Andes, surgida de la dinámica interacción entre la sociedad y sus artistas. Semejante producción se cuenta entre lo más original de la pictórica virreinal.

Revisemos ahora uno de los conjuntos de retratos más importantes en la historia de la pintura peruana cuya sección colonial ofrece todos los rasgos señalados hasta aquí. Nos referimos a los retratos de catedráticos de la universidad de San Marcos que conforman una serie de enorme interés por su valor documental y plástico. Fue estudiada en 1975 por Francisco Stastny en un conocido catálogo donde se muestran once retratos fechados entre el siglo XVI y los años finales del XVIII, y como bien apunta allí su autor, a través de ellos se perenniza la larga trayectoria de la universidad (Stastny, 1975). En 1997, Ricardo Estabridis se ocupó de comentar la misma serie con ocasión de la restauración de dieciséis lienzos que se exhibieron en las salas del Museo de Arte de la universidad, como parte de la colección de catedráticos y hombres de estudio que desempeñaron un rol activo en la docencia universitaria colonial (Estabridis, 1997), poniendo así de manifiesto el significativo papel que muchos de ellos cumplieron en el desarrollo de la vida intelectual, religiosa y artística del virreinato. El más antiguo de la serie es el retrato del jurista sevillano doctor don Jerónimo López Guarnido (Fig. 16), rector y primer catedrático de prima de leyes, quien asumió sus funciones en 1575 ejerciéndolas hasta el año siguiente, luego sería elegido para un nuevo periodo el año 1578, fue igualmente Letrado de la Ciudad de Lima y Defensor de Indios; cuyo retrato es atribuido



Fig. 15. Marco Chiguan Topa. Museo Histórico Regional del Cuzco.



Fig. 16. Atribuido a Bernardo Bitti. *Retrato del Doctor Jerónimo López Guarnido*. Siglo XVI. UNMSM. Lima.



Fig. 17. Antonio Bermejo. *Retrato del Dr. Juan de Reinaga Salazar*. Primera mitad Siglo XVII. UNMSM. Lima.

ción cortada. Es el único retrato que conocemos de Mermejo, otros dos cuadros que llevan su firma, una *Magdalena Penitente* y un *San José con el Niño*, se encuentran hoy en casas

al pintor Bernardo Bitti pues el año en que éste llega a Lima en 1575, es el mismo en el que asume sus funciones en la universidad y se presume que los servicios del mejor pintor de Lima en ese año fueron requeridos para un personaje de la importancia de López Guarnido.<sup>13</sup> El mal estado de la pintura fue comentado ya por Stastny en 1975, quien denunció entonces la pérdida casi total del original en el cuerpo y detalles accesorios, con excepción del rostro y parte del escudo donde todavía es posible ver los trazos de un pincel enérgico y una mano segura en la definición de los rasgos. El rostro es uno de los mejor logrados en la pintura virreinal tanto en el dibujo y suave gradación de luz como en la carga psicológica del individuo que se manifiesta a través de la mirada y el rictus de los labios, los que insinúan una cierta ironía como un aspecto del carácter del letrado.

Otros retratos de la colección se relacionan con nombres igualmente importantes en la historia de las bellas artes de Lima y del virreinato, nos referimos al pintor Mateo Pérez de Alesio cuyo nombre se asocia a la imagen del doctor don Luis López de Solís por atribución de Bruno Roselli, debido a que un retrato de este personaje aparece en el inventario realizado después de la muerte del pintor (Porras Barrenechea, 1955), atribución que recogen algunos estudiosos contemporáneos (Gisbert y Mesa, 1972). No sabemos si el retrato de López de Solís que figura en el inventario de Pérez de Alesio es el mismo que conocemos en la colección sanmarquina, ni siquiera podemos apreciar la mano del pintor en este cuadro pues su estado actual no lo permite. Numerosos repintes y restauraciones bien intencionadas pero mal realizadas han determinado que lo que hoy podemos ver, sea solo un lienzo donde la especulación académica de su autoría es el principal punto de atracción.

Otros pintores limeños se encuentran presentes en la serie, tal es el caso de Antonio Mermejo, autor del retrato del doctor don Juan de la Reinaga Salazar (Fig. 17), limeño de nacimiento, caballero de la Orden de Santiago y escritor de temas políticos. La firma del autor aparece en la parte inferior del lienzo junto con una inscripción cortada.

13 La atribución corresponde a F. Stastny, Op. Cit., 1975.

religiosas de Bolivia sobre los que Héctor Schenone dio noticias en 1951 y 1952. En una publicación de 1984, Francisco Stastny menciona a este pintor como uno de los introductores del naturalismo, corriente estética opuesta al artificio manierista que precede en algunos años al lenguaje barroco. Al mismo pintor se atribuye otro retrato de la colección, el del catedrático de Vísperas don Tomás de Abendaño que guarda una estrecha analogía formal con el cuadro comentado (Stastny, 1984).

Entre los personajes del siglo XVII aquí retratados tenemos a don Gregorio de Rojas y a don Diego de León Pinelo. Con sus trajes negros y camisas blancas –moda usual en la corte española desde los tiempos del rey Felipe II– aparecen rígidos, en la pose institucional de casi todos los catedráticos de la serie y oscurecidos por la oxidación del barniz. De ambos sabemos que tuvieron un papel activo en la vida académica de la Universidad de San Marcos bajo el gobierno del virrey Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos,<sup>14</sup> y que el primero de ellos fue víctima del asalto de la muchedumbre en los graves disturbios desatados debido a la falta de acuerdo en la votación por las provisiones de cátedras. Tales disturbios se originaron en el interior del claustro sanmarquino y amenazaron con alterar el orden público al extenderse por calles y plazas de la ciudad. La autoridad del virrey intervino entonces para reestablecer el orden anulando indefinidamente la votación mientras consultaba a Madrid sobre nuevos procedimientos para el otorgamiento de las cátedras universitarias (Basadre, 1945). El segundo era miembro de una familia portuguesa de origen judío, nació en la ciudad argentina de Córdoba, estudió Artes y Teología en Chuquisaca y Cánones y Leyes en Salamanca. Se graduó en Leyes en San Marcos poco después de 1632 y obtuvo la cátedra de Código, luego fue titular de Víspera de Cánones, desempeñó la de Prima de Leyes y, finalmente, desde 1646 obtuvo a perpetuidad la cátedra de Prima de Cánones; fue rector entre 1656 y 1657 y desempeñó diversos cargos como abogado de la universidad. Desde 1633 estuvo relacionado con la Audiencia de Lima y se convirtió en abogado de los virreyes conde de Chinchón y marqués de Mancera en sus respectivos juicios de residencia. Fue el abogado más prestigioso de Lima al que el virrey conde de Lemos prodigó un gran respeto y admiración (*Ibidem*). Los infolios detrás de él que vemos en su retrato, aluden a su desempeño como hombre de leyes y a su trabajo escrito, entre los que se cuenta un opúsculo sobre las celebraciones por la beatificación de Santa Rosa de Lima y una obra apologética escrita en latín a favor de Lima y de la Universidad de San Marcos.

Uno de los hombres más importantes en el ámbito de la cultura virreinal es don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides (1664-1743) cuyo retrato, pintado en 1751 por Cristóbal de Aguilar, se encuentra en esta galería de hombres célebres que fueron parte de la historia de la Universidad de San Marcos durante el virreinato (Fig. 18). Don Pedro de Peralta fue abogado de la Real Audiencia de Lima, contador de Particiones, catedrático de Prima de Matemáticas en San Marcos, cosmógrafo Mayor e Ingeniero Mayor del Reino, participó de la Academia fundada



Fig. 18. Cristóbal de Aguilar. Retrato de Don Pedro Peralta Barnuevo Rocha y Benavides. 1751 UNMSM. Lima.

14 El retrato del virrey conde de Lemos es uno de los mejores ejemplos de este género en nuestra pintura por sus valores plásticos y cromáticos. Se encuentra en la colección del Palacio de Gobierno de Lima.



Fig. 19. José Joaquín Bermejo. Retrato de Don Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla. Siglo XVIII, UNMSM. Lima.



Fig. 20. Pedro Díaz. Retrato del Virrey Don José Fernando de Abascal y Sousa. 1807. UNMSM. Lima.

por el virrey Castell-dos-Rius y fue socio de la Academia de Ciencias de Paris. Escritor y humanista, estuvo relacionado con la universidad, fue rector entre 1715 y 1717 y docente durante más de treinta años, en una época en que los Colegios Mayores compartieron y lucharon por tener cada vez más las prerrogativas pedagógicas propias de la institución universitaria<sup>15</sup>. El mejor estudio que conocemos sobre Peralta Barnuevo es el de Luis Alberto Sánchez, quien desde un punto de vista biográfico y crítico a la vez analiza la larga y brillante trayectoria de este hombre, cuya profundidad de conocimiento y diversidad de tareas emprendidas, justifican que se le compare con las mentes más preclaras del Renacimiento italiano (Sánchez, 1967).

Entre las obras que Peralta escribió, citemos solo algunas de las más importantes para conocer la variedad de su erudición, por ejemplo, *Lima Triunfante*, con ocasión de la entrada a Lima del virrey marqués de Castell-dos-Rius y su recibimiento por miembros de la universidad (1708), *Imagen política del gobierno del virrey Don Diego Ladrón de Guevara (1714)*, *Oración....en Acción de Gracias....al haber sido elegido rector de San Marcos (1715)*, *El templo de la fama vindicado*, discurso en honor del virrey arzobispo D. Fr. Diego Morcillo Rubio de Auñón (1720), *Fúnebre pompa....*, en las exequias por Francisco Farnese, duque de Parma, mandadas a hacer por el virrey marqués de Castelfuerte (1728), *Historia de España vindicada (1730)*, *Lima fundada o conquista del Perú (1733)*, *Pasión y triunfo de Cristo (1738)*, *Lima inexpugnable (1740)* y otras publicaciones de análisis de la cultura de su época.<sup>16</sup>

El magnífico retrato del jurista y catedrático de leyes Dr. don Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla (Fig. 19) fue pintado por José Joaquín Bermejo, autor de retratos y temas religiosos de conocida trayectoria en Lima durante la segunda mitad del siglo XVIII, se le menciona en documentos de archivo en calidad de tasador y apreciador de pinturas, pero son pocas las obras que conocemos de su propia mano; tenemos dos retratos, uno del virrey conde de Superunda en el Museo de Antropología, Arqueología e Historia

15 Sobre el estado de la universidad en el siglo XVIII y la competencia de los Colegios Mayores, ver: Valcárcel, 1968. También: Sánchez, 1966; Barreda Laos, 1964.

16 Para mayor información remitimos al lector al estudio de Sánchez, Op. Cit. 1967.

del Perú y el otro de don José de la Fuente Ibáñez, en la iglesia de Copacabana de Lima, obra firmada en 1796; igualmente, firma un lienzo de la Trinidad en el monasterio de Santa Rosa de las Monjas y otras dos pinturas en la serie de la vida de San Pedro Nolasco, en el monasterio mercedario de Lima, en las que trabajó al lado de Julián Jayo, autor de la mayor parte de los lienzos que componen la serie y que constituye el mayor proyecto pictórico de Lima a fines del setecientos. En el retrato del catedrático sanmarquino, Bermejo se presenta como un colorista de pincelada vaporosa con un suave manejo del claroscuro, habilidades que se aprecian en el rostro y en los objetos que se encuentran junto al personaje, elementos de gran valor plástico por la calidad de las texturas.

El último cuadro en nuestros comentarios es el que corresponde al retrato del virrey Abascal (Fig. 20). Su autor es el pintor Pedro Díaz de quien conocemos varios cuadros de tema religioso y retratos firmados entre los siglos XVIII y XIX y que hoy se encuentran tanto en Lima como en Arequipa, Ayacucho y Barcelona. Aquí, el pintor rompe con la manera acostumbrada para este tipo de escenarios al presentar al virrey en un ambiente luminoso de tonalidades nuevas en la pintura virreinal, que si bien pueden ser descritas como frías, quedan matizadas por lo cálido de los colores con los



Fig. 21. Detalle del cuadro anterior.

que logra efectos de volumen, rasgos cromáticos que se extienden al ajedrezado del suelo con el que se enfatiza la profundidad de la composición. Alrededor del virrey vemos los elementos de siempre, es decir, la cortina recogida, la columna, el escritorio con papeles, tintero y pluma de escribir y el escudo heráldico. El virrey sostiene el bastón de su autoridad en mano izquierda. En el fondo, hacia la derecha, a través de una ventana, aparece un arco, una plaza y la fachada de un edificio de dos plantas cuya parte central se ha trabajado como un templete neoclásico con frontón triangular de remate; en el tímpano quedan restos de letras no legibles; en la parte superior del edificio el pintor ha colocado insinuaciones de esculturas en grisalla; sobre el escritorio del virrey vemos varios documentos con diseños de algunas de las obras emprendidas durante su gobierno como son el Colegio del Príncipe, el Cuartel de la Concordia, el panteón y los baluartes de defensa en las murallas de Lima y en las fortalezas del Callao, de todos ellos nos llama la atención la entrada al panteón creado por Matías Maestro con la antigua capilla en la que trabajaron el propio Maestro y el pintor del Pozo y que hoy ya no existe (Fig. 21).

De acuerdo a lo expuesto, el trabajo de los maestros pintores coloniales revela ciertos rasgos referentes a su formación y a su percepción del natural. Señala, además, algunas características particularmente importantes en el ámbito peruano de la época, como son, una relativa independencia de reglas académicas y una aproximación intuitiva a la realidad. En una ciudad como Lima, capital colonial, donde las modas de la metrópoli eran reproducidas a una escala de mayor simplicidad y donde no existieron instituciones oficiales para la enseñanza artística en grado tal que vertebrara esta actividad, un aprendiz de pintor recibe su educación en el taller del maestro. Los conocimientos que allí adquiere le son útiles para aprobar el examen de suficiencia que el Ayuntamiento le exige antes de ser considerado



él mismo como un maestro con autoridad para ejercer su oficio y celebrar contratos. Sin embargo, su práctica denuncia una manera dogmática y repetitiva de lo aprendido en el taller, lo que equivale a decir que ninguno de los pintores, ni siquiera los más destacados, revelan la intención de trascender las fórmulas aprendidas. Por lo menos, no hemos hallado testimonios documentales ni obras que evidencien un análisis del entorno. Al contrario, las reglas por las cuales solían regirse para el tratamiento del espacio o de los volúmenes no cambian jamás. Como tampoco cambia la actitud de la clientela hacia sus propias imágenes, pues aceptó complacientemente las propuestas del pintor sin exigir nada que fuera más allá de lo usual. La consecuencia de ello es que a través del tiempo, ciertas señales de aplicación mecánica de los rudimentos del arte pasaron a integrar el conjunto de caracteres externos de las pinturas.

Por otro lado, en este panorama es necesario destacar que los procedimientos descritos por los cuales nuestros retratistas se proveían de modelos no fueron del todo distintos a los empleados por los pintores religiosos, en lo que a la dependencia de arquetipos preexistentes se refiere. Estos procedimientos limitaron en gran medida su aprendizaje del natural y condicionaron el resultado final de su trabajo. Sin embargo, la acusada personalidad de algunos nombres, en cuyas obras y sus detalles se aprecia una constante preocupación por lograr resultados fidedignos en la representación de las texturas, los sitúa por encima de la regularidad del medio. Desde retratos del siglo XVI como el del jurista Jerónimo López Guarnido, atribuido a Bernardo Bitti, al del virrey Abascal, obra de Pedro Díaz, ambos en la galería del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, hay una variedad enorme de retratos, profanos y religiosos, todos muy sugerentes del interés por parte del autor de aplicar en sus modelos las pautas de la moda de su tiempo. Fue en el Siglo XVIII, finalmente, cuando los centros de producción artística del virreinato alcanzaron su mayor desarrollo en cuanto a la madurez en el tratamiento de sus modelos y a la actividad de sus talleres. A esta centuria pertenecen algunos pintores cuyos nombres hemos mencionado en estas páginas como ejemplo de calidad en el dibujo y gusto colorista, y como elementos que equilibran la escena virreinal.

## Referencias bibliográficas

- Barreda Laos, F. *Vida Intelectual del Virreinato del Perú*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.
- Barriga M. *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- Basadre, J. *El Conde de Lemos y su tiempo*. Lima: Edición de las EE. EE. AA., 1945.
- Cuyás, M. "Una pintura de procedencia colonial en la colección del MNAC. El retrato de Manuel d'Amat i de Junyent Virrey del Perú de 1761 a 1776" En *Miscelánea* en homenaje a Joan Ainaud de Lasarte, vol. II, Biblioteca Abat Oliva, Catalunya, 1999.
- De la Flor, F. *Barroco Representación e Ideología en el Mundo Hispánico 1580-1680*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- Estabridis R. "Recuperación del patrimonio histórico-artístico de San Marcos", separata de la revista *Letras*, 94, Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997.
- Fernández Félix, M. (coordinador). *Monjas Coronadas, Vida Conventual Femenina en Hispanoamérica*. México: Landucci, s.a.de c.v., 2003.
- Gisbert, T. y Mesa, J. de. *El pintor Mateo Pérez de Alesio*, La Paz: Ediciones de la Universidad Mayor de San Andrés, 1972.
- Gisbert, T. y Mesa, J. de. *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Limitado, 1982.
- Guerrero, M. *Retratos de monjas del monasterio limeño de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora*. (Tesis de licenciatura). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

- Harth-Terré, E. y Márquez Abanto, A. "Pintores y Pinturas en Lima Virreinal". En *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XXVII, Lima, 1963.
- Marco Dorta, E. "Las pinturas que envió y trajo a España don Francisco de Toledo". En *separata de Historia y Cultura*, 9, revista del Museo Nacional de Historia, Lima, 1977.
- Mariazza Foy, J. "La Inmaculada en la Obra de Marcelo Cabello y José del Pozo", En revista *Plaza Mayor*, 26 de julio 1987.
- Mariazza Foy, J. "Dos pinturas y un grabado de Carlos III" en *El Comercio*, 4 de Febrero de 1989.
- Mariazza Foy, J. "Aspectos relativos a las nociones de estilo y escuela en la pintura peruana del siglo XVIII", en *Tradicón, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*. México: Edición a cargo de María Concepción García Sáiz y Juana Gutiérrez Haces, 2004.
- Mariazza Foy, J. "Las pinturas murales de San Francisco de Lima" En *Patrimonio Cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperación*, cuadernos ILLA, serie cooperación 26, año 2005.
- Mendiburu, M, de. *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, Tomo IX. Lima: Imprenta Gil SA, pp. 238-239, 1934.
- Moreyra y Paz-Soldán, M. "Tráfico marítimo colonial y tribunal del Consulado de Lima". En: *Estudios Históricos I*. Espinoza Ruíz & Grover Antonio, comp. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.
- O'Phelan Godoy, S. (Comp.), *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Publicación 179, Lima, 1999.
- Pérez Sánchez, A. "Velásquez y el retrato barroco". En *El retrato español, del Greco a Picasso*, Madrid: Ediciones del Museo Nacional del Prado, 2005.
- Pérez Sánchez, A. *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid: Ediciones Manuales Arte Cátedra, 2007.
- Porras Barrenechea, R. "Un inventario iconográfico del siglo XVI" En *Cultura Peruana*, 90, diciembre, 1955.
- Rowe, J. H. "Retratos Coloniales de los Incas Nobles". En *Revista del Museo e Instituto de Arqueología*, N° 23, Cusco: Universidad Nacional de San Antonio Abad, 1984.
- Sánchez, L. A. *La Literatura Peruana*, tomos II y III, Lima, 1966.
- Sánchez, L.A. *El Doctor Océano*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.
- Schenone, H. "Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia". En *Anales de Investigaciones Estéticas*, N° 6, Buenos Aires: UBA, 1952.
- Schenone, H. "Notas sobre el arte renacentista en Sucre". En *Anales de Investigaciones Estéticas*, N° 3, Buenos Aires: UBA, 1951.
- Sebastián, S. "Descubrimiento del grabado que inspiró la Inmaculada de Antonio José Landae-ta", separata del *Boletín Histórico de la Fundación John Boulton*, 19, Caracas, 1969.
- Stastny Mosberg, F. "La pintura limeña y los retratos de la universidad de San Marcos". En *Exposición Pintores y Catedráticos*. Lima: Ediciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1975.
- Stastny Mosberg, F. "La Historia del arte como ciencia ficción" En revista *Oiga*, Lima, Marzo 14, 1983.
- Stastny Mosberg, F. "Una lectura iconológica", En revista *Oiga*, Lima, Marzo 21, 1983.
- Stastny, F. "Jaramillo y Bermejo, caravaggistas limeños", separata de la revista *Cielo Abierto*, volumen IX, N° 27, Lima, Enero-Marzo de 1984.
- Unánue, H. *Guía política, eclesiástica y militar del virreinato del Perú para el año 1793*, Lima: COFIDE, edición, prólogo y comentarios de José Durand, 1985.
- Valcárcel, D. *Historia de la Educación Colonial*. Lima: Editorial Universo SA, 1968.
- Vargas Ugarte, R. *Ensayo de un Diccionario de Artífices de América Meridional*. Lima: Editorial Testigo 13, 1947.
- Velaochaga Rey, I. *Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el camarín de Nuestra Señora del Rosario en el templo de Santo Domingo*. (Tesis inédita). Universidad de Piura, 1979.
- Wuffarden, L. E. "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura" En *La Basílica Catedral de Lima*, Lima: Ediciones del Banco de Crédito del Perú, 2004.
- Wuffarden, L. E. "Avatares del "bello ideal". Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En Mujica Pinilla, Ramón (coord.). *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006.

Recibido el 13 de agosto del 2019

Aprobado el 13 de setiembre del 2019