



Detalle de marco . Colección Martín Bogdanovic

Técnicas pictóricas no tradicionales en el Perú de los siglos XVI al XIX: la pintura sobre vidrio reverso¹

Ricardo Estabridis Cárdenas

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas
 Universidad Ricardo Palma
 riresta47@gmail.com
 Lima-Perú

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo fundamental trazar el perfil del desarrollo de una técnica pictórica inédita en los estudios de las expresiones artísticas del Perú en los siglos XVI al XIX: la pintura sobre vidrio reverso, manifestación plástica de particular realización. Para ello, hemos clasificado más de un centenar de piezas ubicadas en diferentes lugares del territorio nacional, algunas procedentes de Europa y otras realizadas en territorio nacional desde años virreinales y que incluso aún se practican en el arte popular.

Palabras clave: pintura, vidrio reverso, Perú virreinal

Abstract

The main objective of this article is to trace the development profile of an unprecedented pictorial technique in the studies of the artistic expressions of Peru in the 16th to 19th centuries: a painting on reverse glass, a plastic manifestation of particular realization. To this end, we have classified more than a hundred pieces located in different parts of the national territory, some from Europe and others made in the national territory since colonial times and still practiced in popular art.

Keywords: Reverse glass, painting, Viceroyalty Peru

El arte virreinal peruano aún tiene campos inéditos a la espera de que salgan a la luz en originales pesquisas universitarias y marquen nuevos derroteros. En el marco de esa inquietud es que, en los últimos lustros, hemos dirigido nuestras investigaciones hacia el retrato (Estabridis, 2003, 2009) e, igualmente, hacia el grabado (Estabridis, 2002). Estos escritos han sentado las bases para futuras investigaciones de discípulos sanmarquinos, en importantes tesis, algunas de ellas ya publicadas (Esquivel, 2019).

Lo que buscamos con este artículo es sumar a los trabajos citados una especialidad pictórica ignorada en las investigaciones de los historiadores de arte, no solo en el Perú, sino en toda Hispanoamérica: la pintura sobre vidrio reverso; ello sobre la base de una muestra de más de un centenar de piezas ubicadas en diferentes lugares de nuestro territorio nacional.

¹ Basado en la ponencia presentada en el V CIBI Granada 2021, España.

No es nuestro objetivo estudiar el vidrio en sí, aquel rico material que tiene sus orígenes en Egipto y Fenicia y que supieron aprovechar muy bien griegos y romanos, ni tampoco los vitrales característicos de la Edad Media, porque escapan a la técnica de este estudio. La pintura, si bien tuvo como soporte el vidrio en la Antigüedad clásica, no implica la misma técnica. Una de las fuentes más importantes al respecto en los inicios del Renacimiento es el *Libro del Arte* de Cennino Cennini, escrito a finales del siglo XIV, donde se menciona cómo se trabaja la pintura en vidrio para las vidrieras y para decorar relicarios (Cennini, 1947).

La pintura sobre vidrio reverso es una técnica difícil en su ejecución, ya que la metodología implica un desarrollo inverso de la composición y del juego de las luces y las sombras, las que son aplicadas en contradicción a las formas académicas tradicionales, ya que empieza por las luces y termina con las sombras; además, hay que sumar a ello lo frágil del material de soporte, tanto para su manipulación como para su conservación a través del tiempo. A pesar de ello, han llegado hasta nosotros –en el Perú– prototipos paradigmáticos que nos han permitido trazar un perfil de su desarrollo estilístico, desde el siglo XVI al XIX.

En España tomé conocimiento de una tesis de maestría de la Universidad Politécnica de Valencia, que toca el tema desde el punto de vista de su conservación y restauración y, en el resumen dado a conocer, se afirma que no existe ningún estudio sobre esta técnica en España, quizás por haber sido considerada un arte menor, al ser el resultado de la copia de una pintura o un grabado (lastimosamente no me fue permitido consultar la tesis). Por su parte, en un artículo publicado hace tres lustros, se menciona que:

Desgraciadamente esa técnica que goza de un periodo de esplendor en los siglos XVIII y XIX en el centro de Europa y que llega a España y se desarrolla por las mismas fechas, ha desaparecido tanto aquí como en el resto del continente. (Rodríguez, 2005, p. 56).

En el Perú contamos con una muestra de más de un centenar de prototipos paradigmáticos. Así, con base en una selección de estos es que iniciamos nuestro recorrido por un documento del Archivo General de la Nación del Perú (en adelante, AGN), un protocolo fechado en 1561². En el folio331v se pone de manifiesto la obligación de Lázaro de la Serna y Gonzalo García, con don Diego de Morales, sobre la entrega de una serie de mercaderías, donde se apunta un retablo de *La Cena* en vidrio.

Habida cuenta lo expuesto es menester considerar que ya en esta fecha tan temprana para Lima, en el siglo XVI, existía un comercio de pinturas sobre vidrio reverso.

A ello podemos agregar una información del historiador jesuita Rubén Vargas Ugarte, quien al referirse a Fray Pedro Bedón (1555-1621), dominico que vino de Quito a estudiar Teología en la Universidad de San Marcos, hacia 1576, albergada por aquel entonces en los claustros de la orden de predicadores, nos dice:

En el Convento de Santo Domingo de Lima se conservan dos pequeñas pinturas sobre vidrio de este artista: la una representa una Dolorosa y la otra la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo. El colorido y el dibujo son muy recomendables. (Vargas, 1955, p. 18)

Lastimosamente, esas dos pinturas ya no se encuentran en el convento; sin embargo, nos es posible conocerlas gracias a un antiguo archivo fotográfico que conservan los dominicos³. (Fig.1)

Fray Pedro Bedón está catalogado como un discípulo del pintor jesuita Bernardo Bitti, así como un propagador del manierismo a su regreso a Quito y posteriormente a Santa Fe

2 Archivo General de la Nación. Escribano Juan Hernández & Alonso Hernández. Protocolo 81, 1557-1561.

3 Archivo de la provincia dominica San Juan Bautista del Perú. Serie: Fotografías/caja n.º1/años 1923-1954. Expediente: Fotografías de cuadros, estatuas de ángeles, padres de Cristo, de la Virgen y santos.

de Bogotá y Tunja. A pesar de ello, como bien anota Alejandra Kennedy (2002), hasta ahora no cuenta con un trabajo monográfico.

El Museo Pedro de Osma de Lima conserva una magnífica colección de pinturas sobre vidrio reverso, entre ellas, una obra al óleo catalogada como de la escuela de Baviera, copia de una pintura de Annibale Carracci que representa *La Piedad*, de magnífica factura y considerables dimensiones (67 x 94 cm). (Fig.2) Annibale Carracci, como cabeza de la escuela boloñesa, ya nos introduce en el mundo del barroco italiano, con un trabajo que reformula los cánones clásicos en una nueva sintaxis, donde el expresionismo está presente en el marco de la luminosidad de un escenario paisajístico, a diferencia del claroscuro de Caravaggio.

Se ha ubicado la pintura original de Carracci de 1606 y el grabado que pudo servirle de inspiración al pintor anónimo, obra del francés Dominique Vivant, Barón Denon, fechado en 1786.

El barroco de esta línea clasicista de Italia no ha sido muy estudiado en el virreinato peruano, pero existen obras que se relacionan con él, tanto en la técnica que nos ocupa, como es el caso de una *Dolorosa* ubicada años atrás en la Casa Goyeneche, como en la pintura al óleo sobre lienzo *Virgen velando el sueño del Niño* del Convento de los Descalzos, ambas obras ligadas estrechamente a Giovanni Battista Salvi (1609-685), conocido como Il Sassoferrato, documentado en Roma como discípulo de Domenichino. Estudios recientes han comenzado a develar igualmente una relación con el barroco italiano del siglo XVIII importado de Nápoles (Nicolò, 2019).

Desde el siglo XVI, Amberes, como un gran centro de producción de grabados, va a abastecer las necesidades de los evangelizadores americanos, que harán uso de las estampas flamencas como medio para llegar a los naturales. Está plenamente demostrado su uso por los pintores locales. En el manierismo tardío flamenco es estrecha la relación con Martín de Vos (1532-1603), por la gran cantidad de dibujos que creara y que fueron llevados a las técnicas calcográficas por muchos grabadores. Un claro ejemplo lo tenemos en la



Fig.1. Fray Pedro Bedon. *Virgen entrega rosario a Santo Domingo*. Siglo XVI. Convento de Santo Domingo.



Fig.2. Anónimo. *La Piedad*. Siglo XVII, Museo Pedro de Osma.



Fig.3. Anónimo. *Huida a Egipto*. Siglo XVII, col. María Fe García de Tello.



Fig.4. *San Agustín, San Juan Evangelista*.

estampa *Huida a Egipto* (25 x 20 cm), que representa un tema usado por el pintor cusqueño Diego Quispe Tito en un lienzo del siglo XVII, y que un anónimo pintor desarrollará igualmente en la técnica sobre vidrio reverse, inspirándose en una estampa reutilizada ya en años del barroco, al encontrarse la composición a la inversa. (Fig.3)

Rubens, el representante por excelencia del barroco flamenco —dinámico, colorista, luminoso y decorativista—, suma de su vivencia italiana, está estrechamente ligado al desarrollo del arte barroco en el Perú, sobre todo a través de sus grabadores, los que expandieron por el mundo sus creaciones, especialmente usadas en América hispana. Apostolados, escenas de la Pasión de Cristo y escenas alegóricas derivadas de los grabados barrocos flamencos abundan en lienzos por todo el virreinato peruano; a ellos sumamos versiones realizadas en vidrio reverse, como las conservadas en la sacristía de la iglesia de San Agustín de Lima, un apostolado compuesto de doce pinturas con figuras en medio cuerpo de muy buena factura, con ricos marcos enchapados en metal. (Fig.4) Asimismo, en colecciones privadas se han localizado escenas de la *Pasión de Cristo* en pequeño formato como la de *Jesús ante Caifás* de la Colección Barbosa. (Fig.5)

El siglo XVIII muestra su impronta en un ejemplar de la colección de María Fe García de Tello, donde la dinámica compositiva, el escorzo de los personajes y el resplandor lumínico, nos trasladan a las composiciones venecianas del círculo de Tiépolo, que debieron servir de modelo al pintor anónimo de esta técnica en una magnífica *Resurrección de Cristo*, lastimosamente con el vidrio quebrado.

Los elementos de rocalla hacen su aparición en el siglo XVIII en el centro de Europa, principalmente en la ciudad de Augsburgo, con el resurgimiento

católico; es en esta centuria cuando son incluidos en una gran producción de grabados, donde destacan las calcografías de los hermanos Josef Sebastián Klauber (1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787), entre otros. La influencia de los grabados de origen germano es latente tanto en Lima como en Cusco (Estabridis, 2009) no solo en pinturas, sino también en mobiliario. El mejor ejemplo lo encontramos en la cajonería de la Sacristía de la iglesia de La Merced de Lima, realizada en fecha posterior al incendio ocurrido en 1773 (Barriga, 1944). Mueble único, ya que aparte de la talla decorada en fina rocalla, alberga en su respaldo dos series de pinturas sobre vidrio reverso, una dedicada al Antiguo Testamento, con ocho escenas de la historia de José, hijo de Jacob: vendido por sus hermanos a los ismaelitas, llevado a Egipto y vendido como esclavo, la



Fig.5. Barbossa. *Jesús ante Caifás*, 25 x 20 cm.



Fig.6. Anónimo. *Parábola del hijo pródigo*. Siglo XVIII, sacristía de La Merced.



Fig.7. Anónimo. *Anás ante Esther*. Siglo XVIII, colección privada.

interpretación de los sueños del copero y del panadero del faraón, la interpretación de los mismos sueños del faraón que lo llevan a gobernador, hasta el reencuentro con su padre. La otra serie compuesta por igual número de pinturas, nos relata en imágenes la parábola del hijo pródigo; ambas series, aparte de la luminosidad de sus acabados, han incluido elementos de rocalla en el mobiliario de las composiciones, que indudablemente proceden de fuentes germanas de la segunda mitad del siglo XVIII (San Cristóbal, 1988). (Fig.6)

En el mismo estilo con soltura de ejecución y luminosidad, ubicamos en colección privada un tema poco común, igualmente del Antiguo Testamento, tomado del libro de Esther, donde Amán se hincó ante ella para rogar por su vida al rey Asuero, después de que ha sido descubierto su complot contra su tío Mardoqueo y los judíos. La reina Ester viste anacrónicamente un traje a la moda del siglo XVIII. (Fig.7)

Caso singular es un tema profano, conservado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (en adelante, MNAHP), único ejemplar que hasta el momento nos alcanza una escena galante en un salón, con los personajes vestidos igual que la reina Ester y los que aparecen en la parábola del hijo pródigo en la cajonería de la sacristía de la iglesia de La Merced, a la moda de las cortes europeas de la segunda mitad del siglo XVIII.

A su vez, se han localizado pinturas en esta técnica de probada inspiración en composiciones de los Klauer, de lo cual es un claro ejemplo la representación de *Santa Clara de Asís*

con una custodia, en un vidrio de 60 x 42 cm en el Museo Pedro de Osma⁴.

Hasta la fecha no hemos ubicado ninguna pintura firmada en el Perú que haya sido elaborada con esta técnica de ejecución; sin embargo, en el Museo Pedro de Osma de Lima, se han considerado dos representaciones de la *Inmaculada*, como obras del pincel del más importante pintor limeño del siglo XVIII, Cristóbal Lozano; la primera atribuida por el destacado historiador Francisco Stastny en las fichas de catalogación del museo, y la segunda por el exdirector del referido Museo, Pedro Gjurinovic (2005, p. 119) (Fig.8); ambas tienen como referencia un gran lienzo al óleo de su propia autoría en la Catedral de Lima, con el mismo tema iconográfico y aspecto formal, donde se distingue la ya estudiada influencia de las obras de Murillo en las pinturas de este artista (Estabridis, 2001).

En 1717, la Casa de Contratación fue trasladada de Sevilla a Cádiz, lo que conlleva un desarrollo gaditano en el comercio de obras de arte con América a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Por ello, no es de extrañar que encontremos obras, en la técnica que nos ocupa, que marquen esa procedencia, como en la *Virgen con el Niño entregando el rosario a Santo Domingo* del Museo Pedro de Osma (Fig.9), que posee una inscripción en la parte posterior del vidrio, «1751 Cádiz», y tiene como referencia una estampa de los Klauber. Asimismo, en este museo se conserva una serie de ocho pinturas de pequeño formato con escenas del Antiguo Testamento, catalogadas como del mismo origen gaditano, indudablemente de otra mano, más suelta en su ejecución, abocetada. En ellas se representaron escenas del Génesis, tales como Abraham y los tres ángeles, la expulsión de Agar, Lot y sus hijas, el sueño de Jacob, la lucha de Jacob con el ángel y José vendido por sus hermanos. Igualmente, del Éxodo se representó a Moisés salvado de las aguas, en la que la hija del faraón, anacrónicamente, lleva una vestimenta propia del siglo XVIII, en el marco del



Fig.8. Cristóbal Lozano (atribuido). Siglo XVIII, Museo Pedro de Osma.



Fig.9. 1751 Cádiz.

4 Ver página PESSCA. <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/clair-of-assisi#c2607a-2607b>[Fecha de acceso:20/10/2020]



Fig.10. Anónimo. *San Francisco Javier*. Siglo XVIII-XIX. Cajonería de la sacristía de la Iglesia de Guadalupe, Pacasmayo.



Fig.11. Marco. Colección Martín Bogdanovic.

uso veneciano. Por último, del libro de Tobías, se encuentra una representación de la curación de la ceguera por el arcángel Rafael.

No existe un estudio sobre si las pinturas fueron hechas en Cádiz o solo era un tránsito de procedencia centroeuropea. Sobre el particular hemos encontrado en el AGN un protocolo donde curiosamente se usa, en un inventario del siglo XVIII, la denominación «alemanesas» para referirse a dieciséis pinturas sobre vidrio con temas de la historia sagrada⁵. Nos referimos a la tasación de los bienes que dejó a su muerte don Agustín de Frade, personaje de gran fortuna que incluso superaba la de los Sancho-Dávila (Pérez, 2014). Aparte de la importante información que nos alcanza el documento sobre la existencia en colecciones privadas de Lima de 24 países en esta técnica pictórica, el documento de tasación está firmado por Cristóbal de Aguilar, uno de los más destacados retratistas limeños del siglo XVIII (Estabridis, 2004).

No podemos dejar de mencionar una cajonería que aún conserva la iglesia de Guadalupe en el departamento de La Libertad, al norte del Perú, por cuanto que, al igual que la cajonería de la sacristía de la iglesia de La Merced de Lima, sus respaldos están íntegramente decorados con doce pinturas sobre vidrio reverso, incluso de mayor formato (62 x 50 cm), que consideramos datan de finales del siglo XVIII o inicios del siglo XIX, ya que el mueble no posee elementos de rocalla y es de líneas muy sobrias, con doce paneles separados por columnas de fuste liso y capiteles jónicos. En ellos se representan a los principales santos de diferentes órdenes religiosas, además de un tema de la vida de Cristo, realizados por un pintor de oficio, dado el buen manejo del pincel en el juego del color y de la luz. Lastimosamente, de esta magnífica colección ya se ha echado a perder hace pocos años el tema de la vida de Cristo, cuyo vidrio está hecho pedazos. En estos vidrios se representan a los principales santos de las diferentes órdenes religiosas, tales como santa Teresa de Ávila, san Francisco de Paula, san Francisco Javier (Fig.10), san Nicolás de Bari, san Juan de Dios, Virgen del Carmen entregando el escapulario a san Simón Stock, san Antonio de Padua, san Benito de Nursia, san Diego de Alcalá, san Juan Nepomuceno y santa Catalina de Alejandría.

5 AGN. Escribano Phelipe Joseph Jarava, Protocolo 554, 1765-1767.

Los nuevos vientos del XIX hacen que las pinturas religiosas, en su sobriedad académica, sean disminuidas por los marcos ostentosos desarrollados en la misma técnica, como apreciamos entre otros en el de la Virgen del Carmen del MNAHP, en una foto antigua de la Sala De Profundis del convento de San Francisco de Lima, que demuestra que existieron varios y donde solo queda uno con partes faltantes; así como en colecciones privadas como la de la familia Bogdanovic, en un majestuoso marco con figuras masculinas de cuerpo entero, semidesnudas, sobre altos pedestales, rodeadas de aves, follaje y elementos de rocalla (Fig.11). Entre estos marcos ostentosos de bordes ondulantes, se conservan unos desarrollados como espejos cincelados y decorados con platina. Encontramos dos de ellos en la Colección Barbosa, donde se puede apreciar como refuerzo el uso de periódicos de la época. Uno de ellos conserva el fragmento de un diario que lleva la firma del famoso Murciélago, seudónimo que usaba don Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889), destacado personaje de la época con estudios en la Universidad de San Marcos quien, a través de su diario, desarrolló una aguda sátira política. La fecha del periódico marca el siglo XIX para el espejo.

La pintura sobre vidrio reverso decayó en el arte de los años de la Emancipación y República en el Perú, ya que hemos ubicado pocas piezas, entre ellas, una en el MNAHP, muy representativa, con la imagen del libertador Simón Bolívar en un soporte circular, como una miniatura que sigue los modelos de los camafeos. (Fig.12)

No cabe duda de que esta técnica se aprendió en el Perú en centurias virreinales, con la gran cantidad de piezas que nos llegaron desde Europa, desarrollada posteriormente por artistas académicos locales hasta el siglo XVIII. Sin embargo, quienes van a tomar la batuta en el siglo XIX van a ser los creadores de un arte popular, de mayor consumo en los pueblos andinos.

Un nexo entre el arte virreinal y el arte popular del siglo XIX se ubica principalmente en la ciudad de Cajamarca. Hemos visto que en la colección de Nicolás Puga Cobián se conservan pequeños retablos de puertas abatibles, con tallas en rocalla que albergan esculturas



Fig.12. Simón Bolívar.



Fig.13. Nazarenas 40c. Santa Coronada.



Fig.14. Granada. Iglesia San Juan de Dios.

y decoración floral a pincel, además de pequeños vidrios pintados en la técnica que nos ocupa, con figuras de ángeles y también fragmentos de espejos con elementos de rocalla (Olivas, 2003).

En el Monasterio de las Nazarenas de Lima, guardadas en depósito, nos ha sido posible ver una variante de esta técnica en pequeños marcos policromados y dorados de bordes mixtilíneos, algunos cincelados con aplicaciones de platinas, enmarcando estampas, que podemos clasificar como de finales del siglo XIX (Fig.13). En una estancia de hace pocos años en Granada pude ver de cerca la Capilla Mayor de la iglesia de San Juan de Dios y logré apreciar, entre las tallas, como embutidos, estas tipologías de imágenes pequeñas, con marcos que pueden considerarse como antecedentes en el barroco de los ubicados en las Nazarenas. (Fig.14)

El arte popular en la centuria pasada se pone de manifiesto y alcanza otra dimensión en el Perú al reconocerse al artesano Joaquín López Antay con el Premio Nacional de Cultura en 1976 (Castrillón, 1976). Tenemos artistas en este campo que ocupan un lugar en la plástica nacional del siglo XX, uno de ellos de origen cusqueño, Hilario Mendivil, quien ha creado sus figuras con sus característicos cuellos alargados. En este modelo apreciamos a la patrona del Cusco, la Virgen de Belén, en un pequeño altar que mantiene la tradición de los espejos cincelados y pintados. Asimismo, en el Monasterio de Santa Catalina de Arequipa se exhibe un Niño Jesús en una urna enmarcada en un espejo ondulante, ricamente decorado con flores.

En la actualidad, aún sobreviven aquellas manifestaciones plásticas que se realizaron en siglos virreinales, las que han sido retomadas en manos de artesanos que las recrean, por lo general, como objetos utilitarios y decorativos con diversos materiales y técnicas, pero siempre sobre vidrio reverso.

Referencias bibliográficas

- Archivo General de la Nación. Escribano Juan Hernández & Alonso Hernández. *Protocolo 81*, 1557-1561.
- Archivo de la Provincia Dominica San Juan Bautista del Perú. *Serie: Fotografías/caja N.º 1/años: 1923-1954. Expediente: Fotografías de cuadros, estatuas de ángeles, padres, de Cristo, de la Virgen, y de santos.*
- Barriga, Fray V. (1944). *El templo de La Merced de Lima. Documentos para la Historia del Arte*. Establecimientos Gráficos La Colmena S.A.
- Castrillón, A. (1976-77). ¿Arte popular o artesanía? *Revista del Museo Nacional de Historia*, pp. 15-21.
- Cennini Cennino. (1947). *Manual del Artesano*, cap. CLXXI y CLXXII.
- De Nicolo, F. (2019). Una Pintura napolitana en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima. *Revista Quiroga*, 16, pp. 88-92.
- Esquivel, O. (ed.). (2019) *Marcelo Cabello (1773-1842). Maestro grabador limeño*. Instituto Seminario de Historia Rural Andina/ UNMSM.
- Estabridis, R. (2001). *Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII*. III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Sevilla, Edit. Universidad Pablo de Olavide.
- Estabridis, R. (2002). *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Fondo Editorial de la UNMSM.
- Estabridis, R. (2003). El retrato en Lima en el siglo XVIII como símbolo de poder. En *El Barroco Peruano 2* (p). Banco de Crédito del Perú,
- Estabridis, R. (2004). Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII. *Revista Illapa*, 1(1), pp. 29-40.
- Estabridis, R. (2009). Los gestores de la Cultura Peruana en la Pinacoteca del Museo de Arte de San Marcos. En *Retratos Siglos XVI-XX. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, pp.17-31. Fondo Editorial de la UNMSM.
- Estabridis, R. (2009). El Rococó germánico y la vida de San Agustín en la pintura cusqueña: lo profano como alegoría cristiana. *Revista Illapa*, 6, p. 19.
- Gjurinovic, P. (2005) Iconografía de la Inmaculada Concepción en el arte virreinal peruano. En *La Inmaculada Concepción: 150 años*, p. 119. Edit. Movimiento de Vida Cristiana.
- Kennedy, A. (ed.). (2002) *Arte de la Real Audiencia de Quito, Siglos XVII-XIX*, Madrid, p. 11.
- Olivas, M. (2003). *Arte Popular de Cajamarca*. Antares y Yanacocha.
- Pérez, J. (2014). El éxito social entre los emigrantes peninsulares en el Perú: integración, prestigio y memoria. *Cuadernos dieciochistas*, 15, p. 248.
- Rodríguez, M. (2005). Los íconos rumanos pintados sobre cristal. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 7, p. 56.
- San Cristóbal, A. (1988). *Arquitectura virreinal religiosa en Lima*. Librería Studium S. A.
- Stastny, F. (2013). *Estudios de arte volonial*, vol. 1. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Vargas, R. (1955). *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Talleres Gráficos A. Baiocco.

Recibido el 15 de agosto de 2022

Aceptado el 20 de octubre de 2022