LAS MANERAS DE MIRAR Y EL USO DE ILUSIÓN DE LA REALIDAD EN LA PINTURA BARROCA DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS

Pedro Querejazu Leyton / Bolivia

LAS MANERAS DE MIRAR Y EL USO DE ILUSIÓN DE LA REALIDAD EN LA PINTURA BARROCA DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS

Pedro Querejazu Leyton / Bolivia

Este trabajo propone una mirada distinta a la tradicional propuesta por la historia del arte que trata el tema del arte americano en general y del andino en particular, según la cual esta pintura barroca carece de originalidad respecto de la europea, porque copia y sigue esos modelos de forma repetitiva, reiterativa, que es planista y que, por eso contradice en un sentido esencial lo que se entiende por Barroco, partiendo de la constatación y afirmación unánime de que el arte barroco europeo se caracteriza por el movimiento, el dinamismo, la sugerencia y la representación del espacio.

La constante e intensa búsqueda por la representación del espacio realizada por los pintores europeos desde la baja Edad Media y el Renacimiento tuvo su culminación en la mayor parte de sus aspectos durante el Barroco. En este proceso, la perspectiva euclidiana fue usada sistemáticamente por los pintores, haciéndose manifiesto por el frecuente uso de espacios urbanos y arquitectura como escenarios de fondo, contextualizando las escenas o temas desarrollados, de modo que los ejercicios de ilusión visual tuvieran máxima eficacia.

Fueron muy importantes, en este proceso de desarrollo, la sugerencia visual del espacio mediante las ilusiones ópticas, los aportes de los tratadistas de la arquitectura Sebastián Serlio y León Bautista Alberti en el siglo XV, y los posteriores como Vignola y Andrea Palladio, en la segunda mitad del siglo XVI. Pero no solo los tratadistas analizaron y desarrollaron estos temas sino que el ejercicio práctico de la arquitectura fue el ámbito de materialización de los ensayos conceptuales. Destacan en este sentido las obras de Bruneleschi como la cúpula de *Santa María dei Fiori, San Lorenzo* o el *Espíritu Santo*, siendo acaso el más exitoso y conocido Miguel Ángel, con sus obras como la *escalera de la Biblioteca Laurenziana* en Florencia y la *Plaza del Capitolio* en Roma. Durante el Barroco se continuó el proceso tanto en los tratados como en la obra monumental particularmente con la obra de Bernini en la *Plaza de San Pedro*, la *Scala regia* en el Vaticano, y otras de Borromini como *San Carlos de las cuatro fuentes* y los templos de planta central circular o elíptica. En España uno de los casos más logrados del desarrollo de la ilusión óptica, recurriendo tanto a la arquitectura como a la escultura y a la pintura es el *transparente* de la catedral de Toledo, de Narciso Tomé, que usó una serie de efectos visuales y recursos de iluminación para crear la ficción de un rompimiento de gloria en torno a las exposiciones del Santísimo.

En el campo de la pintura, los artistas enfrentaron el reto de la representación del espacio; de traspasar la tridimensionalidad del mundo real a las dos dimensiones de las tablas, los muros y los lienzos. Al parecer, los artistas de la pintura siempre tuvieron una clara conciencia de que su arte era una ficción constante, por la incongruencia con la realidad de representar, en los dos planos de la pintura, escenas que exigen la tridimensionalidad cuando no la cuarta dimensión del tiempo. Por eso es interesante anotar que los tratadistas de la pintura, en distintos momentos desde el Renacimiento en adelante, coinciden en señalar que una de las características de la pintura es la creación y que caracteriza al artista pintor el uso de la imaginación para crear sugerencias, además de desarrollar motivos y temas. Ellos insistieron en la capacidad del pintor de imaginar y crear realidades con los recursos a su alcance, para sugerir mundos inexistentes. Dentro de ese contexto también se preocuparon por los problemas de la representación del espacio en el dibujo y la pintura. Valgan como referencia "De pictórica" de León Bautista Alberti y obras posteriores, ya del Barroco como las del Padre Pedro Pozzo, Francisco Pacheco y Antonio Palomino. Ya Cennino Cennini mencionaba, discretamente, la necesidad que tiene un pintor de usar la imaginación para apropiadamente representar los universos que los temas requieren de él.[1] Muy interesantes son las anotaciones de Francisco Pacheco,[2] siglo y medio más tarde, al definir la pintura, de la cual dice "... enseña a imitar con líneas y colores" y más adelante añade: "Pintura es el arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos. ... Los cuerpos del pensamiento son los que la imaginación forma... y son asimismo los que figura el entendimiento con sabia consideración... las visiones imaginarias o intelectuales que ... suelen los pintores representar" y cita en su ayuda a Francisco Medina.[3] Mas adelante afirma que la pintura "... Enseña a imitar con líneas y colores todas las cosas imitables del arte y la imaginación, principalmente las obras de la imaginación."[4]

Los artistas del Renacimiento, usando los conocimientos de la geometría euclidiana desarrollaron efectos o trucos visuales, las líneas de fuga, el punto de vista, la línea del horizonte, que lograsen engañar el sentido de la percepción visual. Así se acuñaron términos como "trompe l´oeil" que, en francés, es el engaño del ojo, y el español "trampantojo".[5] Este recurso

desarrollado durante el manierismo, es en realidad una de las expresiones más precisas y características de la pintura barroca, esto es, la intención expresa de crear realidades virtuales por medios aportados por la óptica para la sugestión y el engaño de la vista, para ir más allá de ella. En este sentido son interesantes las afirmaciones de Pacheco en torno a la capacidad de sugestión de la pintura y la capacidades de los artistas para hacer buen uso de esas potencialidades, cuando dice: "... la cual con perfiles y sombras muestra todo el redondo y fondo de las cosas naturales, manifestando lo que no se ve",[6] y más adelante dice. "Y escorzándolas con tanta verdad que salen del papel o cuadro las figuras o partes así escorzadas." y añade: "... resta ver como la pintura es aparente y engaña."[7] Antonio Palomino hace referencias semejantes, aunque más conceptuales y filosóficas,[8] pero, al hablar de los méritos que los pintores deben tener semejantes a los maestros de la antigüedad dice: "Pero hemos e hacer notar que estos engaños no suceden, sino en pinturas hechas con especial acierto y primor".[9] En otras palabras, es evidente que todos ellos consideran realmente que es una capacidad del arte de la pintura el poder engañar al ojo para transmitir un mensaje dado.

La Historia del Arte ha caracterizado al Barroco como un momento en que se establecieron formas de representar dinámicas; esto es, no solo las composiciones de los temas tenían dinámicas internas sino que involucraron desarrollos espaciales sugeridos por los temas y por diferentes recursos visuales, perspectivas acentuadas de horizontes altos o bajos, puntos de vista descentrados o verticales, etc. Fue la continuación del esfuerzo por la representación del espacio en el que además se buscó por encima de todo mostrar la realidad del modo más innegable posible, impactante por lo verosímil y convincente por su autenticidad. Para esto se recurrió a métodos más plásticos, más pictóricos que los meramente dibujísticos y conceptuales del Renacimiento: usando el color, la mancha, la materia pictórica, el contraste, la iluminación intensa, además del manejo de la composición con sentido dramático y dinámico; así hicieron aportes originales y propios como la representación del espacio aéreo; es decir, la representación pictórica del aire como representación de la tercera dimensión. Durante el Barroco, la ilusión óptica fue utilizada tanto en arquitectura, como en pintura y escultura.

Fue el arte de la pintura mural, dada su vinculación con la arquitectura, el que con más frecuencia recurrió a los mecanismos visuales para sugerir realidades imaginadas inexistentes en el mundo real.[10] Esto se hizo en los muros, sugiriendo puertas, vanos, elementos de mobiliario inexistentes. Durante el Barroco se usó en las techumbres, sugiriendo la ruptura y terminación de la arquitectura con impactantes rompimientos de gloria en los que el cielo parece venirse sobre los espectadores o, que estos son transportados hasta aquel. Valgan como referencia los murales italianos de Luca Giordano y del Padre Pozzo, así como los más tardíos de Tiepolo.

Tras la conquista y colonización de América, los artistas provenientes de Europa trasladaron esas mismas preocupaciones formales al nuevo continente. Los ejemplos de la preocupación por el desarrollo y manejo de los espacios recurriendo a la ilusión óptica son menores en cantidad en obras de arquitectura y escultura, y casi todos vinculados a modelos renacentistas durante el lapso vinculado al Renacimiento. Probablemente las disposiciones de las Leyes de Indias en torno al plan urbano ortogonal impidieran la aplicación de otras teorías urbanas –en desarrollo en esa época– en torno a ejes visuales y otros conceptos. Por el contrario, el uso de los recursos visuales y del trampantojo en la pintura de caballete es más frecuente de lo que uno sospechara y es lo que en última instancia pretendemos establecer con el presente trabajo.

El trampantojo ha podido pasar desapercibido por la sutileza con que se manejó el recurso por los pintores virreinales y acaso también porque nunca se pensó que pintores indios o mestizos americanos pudieran ocuparse de esas peculiaridades. No hay ejemplos de pinturas en las que se muestren aparatosos trucos o acentuados usos de la perspectiva. Acaso por ello nunca se miraron como tales las obras que más adelante analizamos en ese sentido.

Es cierto que la iconografía de la pintura virreinal, americana en general y andina en particular, en gran medida está basada en grabados y estampas, la mayor parte flamencos, que desarrollan programas temáticos y que también reproducen famosas series pictóricas. Del mismo modo que hacían sus pares europeos como práctica común, este material iconográfico fue usado por los artistas del Virreinato, ya fuesen europeos, criollos, mestizos, indígenas, negros o mulatos, y en buena parte de esas versiones gráficas se incorporan los efectos visuales. Todos los tratadistas de la pintura coinciden en señalar y recomendar que la copia de estampas, de otras pinturas y de imágenes es uno de los mecanismos para dominar el arte, que debe ir paralelo al trabajo del natural. A esto es preciso añadir el bagaje cultural del mundo prehispánico indígena que fue emergiendo y manifestándose durante los siglos XVII y XVIII. Acaso en la incomprensión de los fenómenos de aculturación y sincretismo cultural se sustenta la idea del planismo y del conceptualismo y de la repetitividad, como expresiones de falta de creatividad.

En la pintura de caballete, particularmente la de temática religiosa que es la nos ha llegado hasta hoy en los lienzos de iglesias y capillas, el trampantojo está presente precisamente en las representaciones de retablos y de imágenes escultóricas, aspecto este que tuvo gran desarrollo debido al inusitado crecimiento de las devociones marianas durante los siglos XVII y XVIII.

En la pintura europea, los trampantojos han estado frecuentemente vinculados con las pinturas de naturalezas muertas. Es decir, se usaron tanto los recursos de la perspectiva como los de la precisión y preciosismo del detalle para darles el verismo que pudiese engañar a la visión. Esto se debe en parte

a que las naturalezas son montajes artificiales cuyo traspaso a la pintura puede ser cotejado y corroborado por cualquier espectador. Por eso es que siempre se han usado en los métodos de enseñanza, por el referente inmóvil de uno o un grupo de objetos verificables en cualquier momento. Muchas obras temáticas del barroco han sido simples pretextos para desarrollar grandes cuadros de naturalezas muertas, entre ellas las composiciones metafóricas de las postrimerías y las vanidades. Por eso, no carece de sentido la afirmación de los historiadores de Mesa y Gisbert en sentido de que la pintura de imágenes en el Virreinato es como una manifestación del género de la naturaleza muerta.[11] Por mi parte estimo que la definición pudiera aplicarse, con limitaciones, respecto a los objetos que rodean a las imágenes como los floreros, candeleros, andas, cortinas del dosel y cualesquiera otros detalles. Sin embargo, creo que la mayor parte de las pinturas que definiré como trampantojos son mucho más que simples naturalezas muertas porque las piezas en cuestión tienen mucho más contenido que lo meramente visual. El cambio de apreciación aquí propuesto es posible mediante la relectura de los más acendrados fenómenos y características del Barroco y sus múltiples manifestaciones americanas. Creo que en muchos casos sería más apropiado hablar de "retratos de la realidad" que de naturalezas muertas.

El trampantojo tuvo mayor desarrollo en la pintura mural del Renacimiento, particularmente en la fase inicial de la administración colonial del territorio americano. Cuando se construían los primeros templos parroquiales hubo que recurrir en primera instancia a la pintura mural para sugerir decoraciones y elementos inexistentes, particularmente retablos en los testeros de los muros de las iglesias. Quedan ejemplos significativos de esto como la iglesia de Tiahuanaco, al norte de La Paz, o la de Curahuara de Carangas, en el Departamento de Oruro. Ejemplo interesente es *la capilla de La dormición o tránsito de la Virgen María*, en la Iglesia de Andahuaylillas, al sur de Cuzco, en que participan la arquitectura, con una hornacina, la pintura que sugiere la arquitectura y los apóstoles acompañantes y la escultura en la figura de la Virgen, que es una pieza de bulto de vestir.[12] Otros ejemplos de sugerencia visual de la pintura son los de la Capilla de Canincunca, cerca de Cuzco, o la iglesia de Carabuco, al norte de La Paz, en la ribera oriental del lago Titicaca, en que las paredes están cubiertas de imitación de tapicerías colgantes

Entre los más importantes aportes de América al arte están esas visiones y representaciones de temas con una peculiar estética resultante del mestizaje cultural y étnico. Parte ejemplar son las series de ángeles militares, denotando un marcado interés por los ángeles como tema, como devoción, como símbolo sincrético a lo cual se suman las representaciones de vírgenes triangulares, pinturas de imágenes de altar que, testimonian la sincrética pero intensa devoción mariana en América y el particular aprecio por las imágenes de altar, por su significado; imágenes de vestir, personajes por sí mismas, que la pintura representó con insistencia y gran creatividad. Propuestas estéticas y formales fieles a América y fieles a su tiempo.

Dentro de lo hasta aquí descrito, dos aspectos fueron los que me llevaron a proponer una nueva mirada sobre determinadas piezas de la pintura virreinal del sur andino y de la Audiencia de Charcas en particular. Uno es el de la insistencia de los pintores en la representación de imágenes de altar, desarrollando lo que pueden considerarse como nuevas iconografías marianas locales, aspecto que es posible apreciar mirando colecciones completas, y por otra parte una afirmación de Arsánz, el famoso cronista potosino.[13] En respaldo de la hipótesis del trampantojo recurro a Arsánz, quien al referirse a Luis Niño dice que su pintura se asemeja a la de los grandes pintores griegos, Apeles, Xeusis o Timantes.[14] ¿Qué quiso decir Arsánz con esas referencias? Esos pintores quedaron inscritos en el imaginario de las artes como paradigmas del realismo verosímil. El que Arsánz usara esas referencias implica una metáfora respecto de la alta calidad y verosimilitud de la pintura de Luis Niño. Es decir, un cronista barroco describe a un pintor de su tiempo como foto realista; como un artista consumado que es capaz de representar la realidad como es y que, interpretando la metáfora, es capaz de engañar al ojo. La opinión de Arsánz tiene el valor de ser una voz independiente, distinta de aquellas que, unas denigraban y calificaban a los indios como inútiles y ociosos y otras, muchas de ellas de eclesiásticos, que ensalzaban las capacidades creativas de los indígenas y mestizos americanos.

Algunas obras de la pintura virreinal responden a la preocupación por el verismo y por la sugestión, particularmente evidentes en las vírgenes triangulares. Son pinturas que hacen retratos, repetidos una y otra vez en distintos momentos, de ciertas imágenes de altar por las que la feligresía, particularmente indígena, tenía en gran estima y devoción.

Los pintores locales iban realizando representaciones de la imagen real del retablo. Aquellos pintores cuya mirada y cuyo concepto pretendemos revisar, eran profesionales extremados que, probablemente trabajando por encargo, producían un retrato de la realidad y estaban creando la ficción de la realidad a través de los recursos del trampantojo, de la sugestión de la visión; representando el mundo de modo tanto virtual como real o ficcional-real.

Dentro de las representaciones de las vírgenes triangulares, acaso la más conocida sea la de la *Virgen del Rosario de Pomata*. La representación más común y característica del tema es la imagen de la Virgen con túnica blanca y manto rojo encarnado. El manto tiene trazos de pincel que sugieren bordados con hilos de oro y plata y tiene rosones de cintas que sujetan extremos de tres ristras de perlas. La imagen de la Virgen lleva corona imperial dorada en la cabeza y de la corona sobresale un característico penacho de plumas blancas, rojas y verdes. Con la mano derecha sostiene un rosario negro, a veces también un ramillete de flores, y con la izquierda sostiene al Niño Jesús, que a su vez sostiene con su mano izquierda el mundo y con la derecha ayuda a sostener el rosario. La imagen del Niño Jesús viste dalmática roja y también tiene corona imperial dorada, con penacho de plumas. La imagen de la Virgen posa sobre un altar del que se

Virgen del Rosario de Pomata. Anónimo de la escuela del lago Titicaca. Siglo XVIII, primer tercio. Hacienda Santa Lucía. Potosí.

Virgen del Rosario de Pomata. Anónimo de la escuela del lago Titicaca. Siglo XVII, segundo tercio. Colección particular. La Paz.

Virgen del Rosario de Pomata con San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Anónimo de la escuela del lago Titicaca. Siglo XVII, segundo tercio. Museo de la Casa Nacional de Moneda. Potosí.

ve el mantel blanco cuyo borde con encajes cae sobre el frontal del altar. Suele rodear a la imagen un arco de flores de colores, a los pies puede haber un par de floreros con más flores y ocasionalmente un par de candelabros; por encima y los costados un dosel y cortinas rojas anudadas a los lados a media altura. En ocasiones rodean a las imágenes angelitos que sostienen las flores y tañen instrumentos musicales. Cabe mencionar como ejemplos, entre las más antiguas la Pomata del Brooklyn Museum de Nueva York, que en la parte inferior tiene una cartela rodeada de flores, con una inscripción que dice: "Nª. Sª. D. Pomata. Año 675", esto es 1675.[15] *La Virgen de Pomata con Santa Rosa de Lima y Santo Tomás de Aquino*, del mismo museo;[16] la *Virgen del rosario de Pomata con Santa Catalina y Santa Bárbara*, de la iglesia de Lampa, al norte del lago Titicaca; *La Pomata* del Museo Nacional de Arte, de La Paz, de pintor del círculo de Leonardo Flores; la versión del Museo de la Casa Nacional de Moneda en Potosí;[17] la de la Colección Kempf en La Paz, *la Pomata* de colección particular en Sao Paulo, Brasil,[18] por citar sólo algunas. Si bien el tema iconográfico es muy característico y todas las pinturas parecen iguales, un estudio detenido pone en evidencia detalles que muestran variaciones en el tema, distintas al estilo personal de cada artista. Esto se debe a que son las variaciones del retrato de la misma imagen en distintos momentos. Las diferencias podrán parecer menores, pero se aprecian los cambios en los accesorios y como los cambios en la moda y los usos fueron influyendo en ellos, como el color y decoración de los bordados del manto, los broches y las joyas de la imagen, más grandes y aparatosos con el tiempo. En estas pinturas, con gran frecuencia, estos detalles, parte del tratamiento de retrato o naturaleza muerta, son los que permiten ubicarlas en el tiempo. Son ejemplos interesantes las dos pequeñas pinturas con esta representación, que datan de hacia 1670, pintadas sobre cobre con relieve inciso, del Museo Nacional de Arte en La Paz.[19] Una de ellas representa La *Virgen de Pomata en su retablo*,[20] con manto encarnado, en medio. La otra pieza es *Nuestra Señora de Pomata*,[21] es la imagen de la Virgen con el característico manto rojo y ristras de perlas, con el penacho de plumas en la corona. Existe otra pieza semejante en el Convento de Santa Teresa en Cuzco y una tercera en colección particular en La Paz.[22]

Indicio de la enorme devoción por esta imagen, existen otras versiones de la *Virgen del Rosario de Pomata*, como parte de temas mayores, tal el caso de los grandes cuadros de "las postrimerías" de la iglesia de Carabuco, obra del pintor José López de los Ríos; en la pintura del *Juicio Final*, la Virgen con el Niño como imagen,

Virgen de Copacabana con San Juan Bautista y San Francisco Xavier. Anónimo de la escuela del lago Titicaca. Siglo XVIII, primer tercio. Colección particular. La Paz.

con el atuendo descrito antes, figura intercediendo por los pecadores ante su Hijo Juez. Solo que allí no se trata de un trampantojo, pero si es importante anotar que la Virgen María intercesora está representada como la imagen del altar de Pomata.

Trampantojos son también otras imágenes de altar reproducidas pictóricamente. *La Virgen de Copacabana* es uno de los temas más tratados en la pintura de trampantojo a lo largo del siglo XVIII y hasta el siglo XIX. Muy próximo a Pomata, y también en la orilla del lago Titicaca, se encuentra el pueblo y santuario de Copacabana,[23] donde se venera la muy famosa *Virgen de Copacabana*, imagen de altar modelada por Francisco Tito Yupanqui en 1582, que da nombre al santuario. La devoción por esta imagen es de las más antiguas de la región y se inició prácticamente con la entronización de la imagen en 1582, lo que llevó a una apreciable producción de réplicas de esa imagen producidas por el propio Francisco Tito Yupanqui y su taller, seguido luego por Sebastián Acosta Túpac Inca, hasta por lo menos 1645.[24] Ya durante la segunda mitad del siglo XVII aparecen pinturas representando a esta imagen dentro de su altar, aunque la mayoría datan del siglo XVIII. Son notables la *Virgen de Copacabana* del Convento de San Francisco de La Paz y otra muy semejante en el Convento de la Recoleta de Cuzco; las existentes en las colecciones particulares Romero-Pinto, Azcui y Gutiérrez, de La Paz; la *Virgen de Copacabana* de colección privada en Nueva York,[25] y la *Virgen de Copacabana* del Museo Pedro de Osma, en Lima[26] y, finalmente, la *Virgen de Copacabana* pintada en lienzo de campaña, de enrollar y con caja, fechada en 1814, de colección particular en La Paz. Caso especial es la versión de la imagen de la *Virgen de Copacabana*, pintada en Potosí, en 1707, por el Presbítero Luis de Navarro,[27] de la colección Mesa-Gisbert de La Paz, que representa a una imagen existente en Potosí, aparentemente la imagen titular de la Parroquia de Copacabana de esa ciudad. Este tema iconográfico puede tener dos variantes, una representación de la imagen en la hornacina del retablo mayor, y otra la imagen dentro de dosel de plata, tal como se la puede ver actualmente en la capilla oratorio, conocida como Camarín, que queda del otro lado del muro de testero del templo. Esta segunda versión apareció muy a finales del siglo XVIII y es la única a lo largo del siglo XIX, y se caracteriza también porque la imagen de la Virgen es representada sobre una gran azucena blanca.

De otros autores, es la representación iconográfica de *La Soledad*, que representa a una imagen de la *Virgen dolorosa*, orante y de rodillas, vestida de túnica, cofia blanca, velo y manto negros, y delante de ella la corona de espinas y los clavos de la crucifixión de Cristo. La imagen es siempre representada sobre la mesa de un altar, y con frecuencia se muestra también la peana o anda que la sostiene, además de las dosel y cortinas rojas y el fondo de la hornacina en coloración gris.

En Potosí, se dieron casos de uso del trampantojo. Del afamado pintor Melchor Pérez Holguín (1660-1734) sólo se conoce una pieza que tiene características de tal, es *El Cristo de las Navas del Marqués*, del Museo de Denver, pero cabe suponer que al tratarse de una imagen existente en ese lugar cercano a Ávila, el artista reprodujo un grabado más que retrató a una imagen, de la que por lo demás no se tiene noticia de su existencia en Potosí. En la importante producción que se conoce de Gaspar Miguel de Berrío (1700-1762) no se registra ningún trampantojo, salvo uno al que se hace referencia más adelante. Seguidor de Holguín, fue Nicolás de Ecoz, de quien se conoce un trampantojo de la *Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí*, firmado y fechado en 1732, que se exhibe en el Museo Colonial Charcas, de Sucre, pieza que sigue la corriente temática de representaciones de esa advocación desarrollada por Luis Niño.

Caso especial es el del pintor potosino Luis Niño, del que se conocen muy pocas obras.[28] De hecho, sólo se conocen dos pinturas firmadas por él, y ambas son trampantojos que representan a la imagen de la *Virgen de Sabaya*;[29] una que se exhibe en el Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí, que pertenece a la parroquia de indios de San Roque de esa ciudad, y la otra en el Convento de la Recoleta de Sucre. Ambas pinturas, casi exactamente iguales, muestran a una imagen de la Virgen de la Candelaria, con manto rojo claro con brocados

Virgen de Sabaya. Luis Niño. Circa 1732. Convento de la Recoleta. Sucre.

Virgen de Sabaya. Luis Niño. Circa 1732. Museo de la Casa Nacional de Moneda. Potosí.

hechos con pan de oro y de plata y gran medialuna de plata a los pies. La Virgen y el Niño llevan corona imperial de oro. La Virgen lleva en la mano derecha una candela policromada muy grande y también un pequeño ramillete de flores. El Niño Jesús, con una actitud de rotación hacia el espectador y vestido de dalmática roja, bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene la bola del mundo. Los costados de la imagen están flanqueados por dos columnas salomónicas talladas con escamas y rematadas con niños tenantes, desnudos, que sostienen el cornisamento de un retablo. A los lados de la imagen de la Virgen, angelitos tocan instrumentos musicales y otros en la parte superior sostienen la corona de la imagen de la Virgen; en la parte inferior, dos ángeles en cuclillas sostienen la peana tallada y policromada de la imagen. La parte inferior muestra el mantel blanco y el frontal del altar. La imagen de la Virgen mira de frente mientras que el Niño mira hacia la derecha del espectador. La única diferencia entre las piezas está en que la de San Roque tiene toda la arquitectura del retablo hecha con pan de oro chineado y la de la Recoleta tiene esa arquitectura pintada. En ambas piezas el artista puso en el borde inferior de la pintura una leyenda que reza: "Retrato de la Milagrosa Ymagen de Nª Srª de Sabaya de la Prouincia de Carangas, Vna de las que embió el Sr. emperador Carlos Quinto desde Roma en el descubrimiento de estos Reynos. De cuias portentosas marauillas participan todas las que se le encomiendan.". Lo que interesa destacar aquí es la propia referencia que hace el artista, insistiendo en que se trata de un retrato, es decir algo verdadero y que es como se ve, algo que es eso mismo, a través de una ilusión óptica. Además, hay que considerar que el punto de vista de la perspectiva de estas piezas es bajo, situado al nivel del ara del altar, por lo cual se ve la parte inferior del cornisamento del retablo. Son los únicos casos de pinturas de imágenes de retablo con el uso de esta perspectiva. Normalmente, se ha usado una vista de horizonte medio que muestra la parte superior del altar.

En el Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí existen otras dos pinturas, también atribuidas a Luis Niño, que representan a la imagen de la *Virgen de Sabaya* que, aunque no incluyen accesorios o detalles arquitectónicos, la precisión del detalle de las imágenes en ambas, las incluye dentro del manejo del trampantojo. Estas son: una pequeña pieza pintada por ambos lados de una lámina de cobre; el anverso representa el rostro o retrato de la *Virgen de Sabaya*, mientras que el reverso

Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí, con San Antonio de Padua y San Sebastián. Luis Niño. Circa 1730. Museo de la Casa Nacional de Moneda. Potosí.

representa al Niño Jesús de la Virgen de Sabaya.[30] El Niño Jesús viste pantalones cortos con medias rojas, casaca azul y sombrero tricornio, moda de mediados del siglo XVIII, por lo cual la pieza ha debido realizarse entre 1745 y 1750. Los rostros de la Virgen y del Niño son los mismos de las piezas firmadas, y en el caso de la cara de la Virgen, las variantes están en el cuello de encaje así como en la candela y la canastilla. Los detalles de oro, como: joyas, coronas, canastilla, candela, bastón de mando y pendientes, están brocateados.

La segunda pieza[31] es de la misma época; los detalles decorativos son exactamente iguales incluyendo el atuendo del Niño y el manto y la túnica de la Virgen que están íntegramente brocateados de pan de oro; la variante está en que esta segunda pieza tiene elementos decorativos sobrepintados en el manto, de estilo Rococó, rocallas y ramilletes de pequeñas flores. En la parte superior tiene dos angelitos sosteniendo la corona y otros dos más bajos sostienen flores.[32]

Probablemente fue Luis Niño el que desarrolló la iconografía pictórica de la *Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí*. Existen varias versiones de pinturas de trampantojo de esa imagen realizadas por él. Esta imagen de la Virgen María con el Niño Jesús ha tenido y aún tiene devoción muy arraigada en la población potosina; se trata de una talla española del segundo tercio del siglo XVI y es la misma que sirvió de modelo para la imagen de la *Virgen de Copacabana* de Francisco Tito Yupanqui.[33] El primer caso de esa representación es la pieza: *La Virgen del Rosario*, del Museo de Arte de Lima.[34] Tiene fondo de retablo de columnas salomónicas,[35] semejantes a la pintura de la *Virgen de la Fuencisla*, y encima de las columnas salomónicas, casi a modo de tenantes, dos angelitos desnudos tocan trompetas mientras que otros dos, también desnudos, sostienen la corona de la imagen de la Virgen. Los vestidos de la imagen de la Virgen y el Niño, así como las coronas, están íntegramente brocateados de oro. El anda de la imagen es de madera tallada con tres querubines policromados. A los pies de la imagen están las representaciones de Santo Domingo y Santa Rosa de Lima. El conjunto está rodeado por una guirnalda de flores.[36]

En otra versión posterior aunque de menores dimensiones, La *Virgen del Rosario de Santo Domingo de Potosí*,[37] está representada sobre anda de plata rodeada de gran arco de plata. Viste túnica y manto azul con brocados pintados, rosones de cintas rojas, gargantillas de perlas, mientras que el Niño viste dalmática roja. El conjunto tiene un fondo de cortinaje rojo. A los pies, dos ángeles están sosteniendo el anda, igual que en las Sabayas firmadas. Las dos coronas, aureolas y adornos de los vestidos de la Virgen y el Niño tiene brocateado de oro, mientras que el anda es de brocateado de pan de plata. En las esquinas inferiores están representados San Antonio de Padua y San Sebastián. Debajo de la peana de la imagen tiene una leyenda que dice: "Verdadero Retrato de Ntra Señora del Rosario del conuento de Predicadores en la Villa Ymperial de Potosí, Antonio Joseph .... Sebastiana Bega y Arana.... los a sus pies le piden, ...soberana Señora su fauor, Año de 1723". Según Arsánz, citado por Chacón, tanto el arco de plata que rodea a la imagen como el anda que la sostiene, fueron estrenados en gran fiesta el 23 de diciembre de 1701.

Una segunda *Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís*,[38] atribuida también a Luis Niño, muestra a la imagen de la Virgen sobre anda de plata rodeada de gran arco del mismo material. Esta pieza tiene brocateadas con oro las dos coronas, los dos soles, el bastón de mando de la Virgen, los dos soles y las fimbrias del manto azul, además de las fajas del dosel de fondo, mientras que tiene brocateado con pan de plata todo el labrado del vestido de la imagen. Esta pieza es posterior a la antes descrita, debe datar de hacia 1745, a partir de los cambios de moda en la vestimenta del Niño Jesús, realizada por el artista como réplica de la primera y probablemente a causa de su éxito. La decoración del manto azul en la imagen incorpora elementos de rocalla. Como orfebre que era, Niño prestó mucha atención en esta obra a la representación de los elementos de plata, como el arco y las andas.

Estas dos últimas piezas son prueba de cómo el artista fue registrando los cambios en los gustos y modas de la época, como el estilo Rococó que hizo su aparición hacia 1740 en las decoraciones de ropajes y mobiliario. En ese sentido están documentados en torno a esa fecha los arreglos del púlpito y retablo de Santa Teresa y los púlpitos de la Catedral de La Plata (Sucre), que incorporan elementos decorativos Rococó.

Dentro de este grupo de trampantojos de la *Virgen del Rosario, con la Trinidad Vertical*; San Joaquín y Santa Ana en las esquinas superiores y Santo Domingo de Guzmán, San José y San Francisco de Asís en la parte baja. Esta pieza está en colección particular en Lima.[39] La imagen de la Virgen está rodeada de círculos con escenas de los misterios del rosario. Acaso pueda considerarse dentro de aquellas a las que Arsánz hacía referencia como remitidas desde Potosí hasta Lima.

Otra obra en trampantojo, la *Virgen de Guadalupe de Sucre*,[40] representa a la pintura procesional y cubierta de joyas que pintara Diego de Ocaña en 1600, que se venera en la capilla del mismo nombre, anexa a la Catedral de Sucre.[41] Esta pieza atribuida a Luis Niño reproduce con gran rigor y amor por las joyas, cada una de las que tiene incorporadas la imagen, como el papagayo, el galeón, los dos lagartos de la parte baja, etc., siendo la única ausencia notoria la sirena que después se vuelve parte de la iconografía guadalupana de Sucre. Esta pintura de una pintura entronizada en altar a modo de imagen tiene dos pares de angelitos, uno que sostiene la corona de la imagen de la Virgen y otro que adora a ambas figuras que, además, están orladas de guirnalda de flores. Dosel y cortinas rojas también rodean a la imagen de altar. Existe otra pieza, de mano del mismo artista, que representa a la misma advocación, aunque en dimensiones bastante mayores.[42]

Atribuida también a Luis Niño es la pieza: *Nuestra Señora de la Victoria de Málaga*.[43] Tiene, en coincidencia con las dos pinturas de la *Virgen de Sabaya* el uso del brocateado de oro, tanto en el ropaje como en la arquitectura, así como las flores

en la cabellera de la virgen y el par de angelitos a la altura de la aureola. En una faja inferior con paisaje, tiene la inscripción: "NTRA Sra LAVITORIA DE MALAGA".

Obra muy próxima a las anteriormente descritas es la pintura de la *Virgen de la Fuencisla*,[44] fechada en 1722, del Museo Nacional de Arte, en La Paz. La imagen de la Virgen con el Niño está sobre peana. La imagen de la Virgen viste manto rojo y está coronada. Varios pares de angelitos rodean a ambas figuras. Esta pintura, igual que las Sabaya, la de Denver y la de Lima, representa a la imagen de la Virgen en medio de un retablo al cual el artista presta gran atención, particularmente a toda la parte de orfebrería incorporada en él. El retablo tiene en la parte baja una custodia colocada delante del sagrario, hecha con pan de plata.[45]

Hay que decir que las pinturas de Luis Niño antes descritas, representan imágenes que gozan de muy intensa y arraigada devoción, particularmente entre los indígenas, los que, al parecer, construyeron sistemas simbólicos en torno a ellas. La fidelidad en la representación de las imágenes de altar, ratificada por la precisa fijación por los detalles circunstanciales, evidencia que se trata de representaciones retratísticas específicas y testimoniales de cada momento. Interesa destacar la atención que puso el artista en la fidelidad de la representación de la imagen y en los detalles accesorios como la arquitectura, los doseles, las coronas de plata u otros, según la imagen representada. Vuelvo a insistir en este sentido en el testimonio de Diego Arsánz, ya mencionado antes. La metafórica comparación con los grandes maestros de la antigüedad griega: Apeles, Xeuxis y Timantes, no debe pasarse por alto. Los cronistas griegos contemporáneos a estos pintores referían el hecho de que sus pinturas eran tan realistas que engañaban a los mejores ojos. Esto por definición es un trampantojo. Palomino al describir las virtudes que debe tener la pintura, hablando de la perspicacia, menciona la famosa anécdota siguiente: "la competencia de los dos eminentes Zeusis y Parrasios, pues habiendo aquél pintado, con tan extremada propiedad unas uvas, que los pájaros volaban a picarlas; hinchado por la gloria de aquel suceso, instaba que descubriesen un velo, que había pintado Parrasio para ver lo que debajo en él ocultaba, y habiendo reconocido su engaño... le cedió a Parrasio la palma, diciendo que él había engañado a las aves; pero que Parrasio a él siendo artífice." En otra parte dice que Apeles era "tan preciso en las facciones del retrato que los astrólogos podían predecir la vida del retratado por sus facciones" y de Timantes dice: "... en sus obras se entendía más de lo que se pintaba".[46] Esta metáfora de Arsánz referida a la obra de Luis Niño, y por extensión a las pinturas de imágenes de retablo, nos habla de pinturas esencialmente veristas en cuanto a la calidad de la representación, tan realistas que sugerían estar ante la imagen misma. Nos parece que lo que describen y podemos apreciar al verlas, es en cada caso un trampantojo, es decir la sugerencia de la imagen real por la ilusión óptica. Por eso es también importante la referencia al "retrato" que se encuentra en las dos versiones firmadas de la *Virgen de Sabaya* y en la *Virgen del Rosario de Santo Domingo con San Antonio y San Sebastián*. Referencia adicional a favor de este argumento es que no en vano el Arzobispo de la Plata había escogido a Luis Niño como su pintor y envió sus obras a ciudades como Lima y Buenos Aires. Debe pensarse que el Arzobispo, europeo y de formación universitaria, fue una persona de gran cultura. Él entendió la esencia barroca de esas obras y la devoción mariana de los indios por las imágenes de la Virgen en los altares.

Otro trampantojo interesante, de autor de la escuela potosina, es la pintura de la *Virgen de Toledo con el rey Carlos II*, o *Virgen de los reyes*, del Museo Nacional de Arte, en La Paz. Se asemeja mucho a las obras de Luis Niño y el pintor debe ser de su círculo más cercano, aunque la pieza no tiene brocateados de oro.

La gran vinculación histórica y cultural entre Cuzco y el sur andino, que debió datar desde épocas prehispánicas, el vínculo entre esa ciudad y la Audiencia de Charcas, particularmente las ciudades de La Paz y Potosí, se acentuó desde la administración del Virrey Francisco de Toledo y la creación del servicio de la mita para las minas de Potosí. La extraordinaria capacidad de los artífices yanaconas reunidos por los incas en esa ciudad hizo que durante el Virreinato se desarrollara desde muy pronto lo que se conoce como la escuela cuzqueña de pintura. Allí se realizaron numerosos temas en trampantojo, muchos de los cuales corresponden a imágenes que aún hoy están en esa ciudad. Dado que muchos mitayos oriundos de esta ciudad y su región fueron trasladados hasta el sur, debieron llevar consigo sus devociones y eso explica que en los actuales territorios de Bolivia, Chile y el norte de la República Argentina, se encuentren piezas de estas devociones.

Ejemplos de trampantojo evidentemente producidos en Cuzco son las repetidas y numerosas representaciones pictóricas de la imagen del *Cristo de los temblores*, de la Catedral de Cuzco.[47] Hay dos tipos básicos, la imagen de cristo solitaria, soportado por una cruz de color verde, y la imagen de Cristo acompañada por la de la Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista. La representación clásica es el Cristo[48] de tres clavos ya muerto, con la cabeza sobre el pecho y la boca ligeramente entreabierta y con la herida sangrante en el costado derecho; lleva un amplio paño de pudor de tela blanca de encaje que cae hasta las rodillas de la imagen. Hay que anotar que en las representaciones más antiguas, todas posteriores a 1650, el Cristo tiene la piel tostada pero no muy oscura, la cruz es verde con cantoneras de cartelas de bronce. A los pies de la imagen están representados tres pares de candelabros y distintos detalles del retablo y del altar de la capilla. En algunas de estas representaciones puede verse un tapiz colgado detrás de la imagen, o se aprecia el dorado de la hornacina del retablo. A partir de 1708, en que se anexaron a la imagen las dos figuras de San Juan y la Virgen dolorosa, conformando un conjunto de "Calvario", los pintores empezaron a reproducir esa realidad, a la cual se añaden floreros más exuberantes y candelabros mayores. A lo largo del siglo XVIII la imagen y la cruz fueron oscureciendo por efecto del humo y hollín de las velas. Las representaciones de fines del siglo XVIII muestran la imagen ya muy oscura, como hoy se puede apreciar.

Son ejemplos la pintura del tema de la Colección Federico Kauffmann, de Lima y las cuatro pinturas de este tema del Museo Nacional de la Casa de Moneda de Potosí. Pieza interesante es la que se titula *Milagros del Santo Cristo de los temblores*, de la Pinacoteca franciscana del Convento de San Francisco de La Paz, en que se muestra a la imagen en su retablo y sobre el altar, en el cual un sacerdote revestido celebra la eucaristía para personajes orantes situados a los pies y, a los costados, se muestran escenas de los milagros de la imagen.

La calidad de trampantojo de las pinturas de este tema queda evidenciada por la fidelidad con que se fueron reproduciendo la evolución de la pieza y del conjunto; es decir, la voluntad evidente de ser lo más fieles posible a la verosimilitud del modelo del altar, progresivamente más oscuro y ahumado a lo largo del tiempo, así como la cruz que fue oscureciendo de verde a pardo oscuro o negra, y a la cual se le cambiaron las cantoneras y el INRI de bronce por piezas de palta.

Otra de las devociones muy extendidas de imágenes de altar reproducidas por la pintura son las de las imágenes de la *Virgen de Belén*, de *La Linda o Inmaculada* de la Catedral y de *La Almudena*. Ejemplo de lo dicho son las pinturas de *La Virgen del Belén*, del Museo Histórico Regional de Cuzco, del segundo tercio el siglo XVII, la de la colección del Museo Pedro de Osma en Lima, la de la Colección del Banco de Crédito del Perú, que se exhibe en la Casona del Banco en el centro de Lima. La imagen está representada en el retablo de la iglesia de Santa Clara, en el momento en que, tras ser trasladada de la iglesia de Belén, su sitio permanente, se la prepara para cambiarle vestiduras, el día de la víspera de la procesión del Corpus Christi. La imagen es llevada en procesión desde el retablo de Santa Clara hasta la Catedral, el día de Corpus, y allí hace conjunto con las imágenes de las catorce parroquias de la ciudad, durante toda la semana que duran las fiestas. Esa pintura está representando a la imagen delante del retablo de espejería de la iglesia franciscana.[49] Otro ejemplo es la pieza de la colección Horace E. Day, de Nueva York.[50] La representación más impresionante de este tema es el gran lienzo que representa a la imagen de *La Virgen de Belén con el Obispo Manuel de Mollinedo*, del lateral el coro de la Catedral de Cuzco, obra del pintor Basilio Santa Cruz, de hacia 1675. Allí se representa a la imagen sobre su altar, a los pies y de rodillas en obispo, y en los costados escena de paisaje en que se muestra la historia de la aparición y traslado de la imagen hasta la ciudad de Cuzco. Del mismo artista, y ubicada al otro lateral del coro de la misma catedral, es la pintura de la imagen de *La Virgen de la Almudena con los reyes Carlos II y Margarita*, en que está una de las raras pinturas de trampantojo de esta muy afamada imagen.

Otro trampantojo es la pintura de la imagen de la *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón nonato*, de la colección Prado de Lima, en la se muestra a la imagen de manera muy semejante a otras descritas, en la que se aprecia el retablo mercedario de Cuzco. De características semejantes es la pintura de la imagen de la *Virgen de la Candelaria*, obra del pintor Antonio Vilca, del Museo del convento de Santa Catalina de Cuzco.

Conectada con la actividad de la escuela cuzqueña de pintura están las representaciones de la *Virgen de Cocharcas*, de la cual existen varias representaciones. Ejemplo importante es la *Virgen de Cocharcas en su altar*, c. 1770, del Museo Brooklyn de Nueva York,[51] así como la *Virgen de Cocharcas con baldaquino*, c. 1765, de la colección Miss Mary T. Cockroft, del mismo museo;[52] Una pieza de este tema, de grandes dimensiones, pertenece a la Colección del Banco de Crédito del Perú y se exhibe en su sede del centro de la ciudad de Lima; otra pertenece al Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí, por citar algunas de las más conocidas. Lo interesante de estas representaciones está en que la imagen de la virgen es mostrada encima de un altar de campo y cubierta con dosel. Delante, en escala de miniatura con respecto a las dimensiones de la imagen, un sacerdote suele estar celebrando la Eucaristía. Lo interesante es el hecho de la representación de un retablo de campo o de campaña, por lo cual se representa a la imagen rodeada del paisaje del santuario de Cocharcas, con el templo, el atrio, las construcciones vecinas y el camino de llegada al mismo en medio de las montañas. Pieza única en su género es la plancha de grabado existente en el museo Nacional de Arte de La Paz,[53] que muestra a la Virgen con el Niño pisando a un dragón y debajo tiene una cartela que dice "Copia de Nuestra S.ª de cocharcas": Esta representación se asemeja mucho a las de la Candelaria de Copacabana, pues no tiene el baldaquino y paisaje que son comunes en los trampantojos de esa advocación. El autor es un artista indígena, aparentemente activo en la región de La Paz y el lago Titicaca, durante el segundo tercio el siglo XVIII.

Otras representaciones que tienen características de trampantojo son las de la imagen de la *Virgen de la Merced, la peregrina de Quito*, de la cual existen varias versiones como la del museo Histórico regional de Cuzco, o la de Colección privada de Lima. Estas pinturas representan a la imagen de la Virgen sentada en frailero, con almohadón a los pies, y tanto la virgen como el Niño Jesús llevan sombrero tricornio con plumas, para protegerse del sol del camino. Rodean a la imagen dosel y cortinas de color rojo y sobre la mesa o altar suelen estar representados floreros de vidrio.

El paisaje ha estado siempre presente en la pintura virreinal, la mayor parte de las veces como fondo de numerosas piezas religiosas, la mayor parte de ellas tomadas de grabados europeos o influenciadas por la pintura flamenca, como las series de Guillermo Forchaud del Museo Charcas de Sucre y de la iglesia de San Pedro de Juli. La pintura de género de paisaje también tuvo gran difusión y gusto, según se puede comprobar en numerosos testamentos en que se hace referencia a estas pinturas, las más de las veces citadas como "países". Sin embargo, dentro de este género, las que tienen características de comprobabilidad y verosimilitud semejantes a los retratos y a las naturalezas muertas son las representaciones de paisajes urbanos. Existen numerosas referencias a este tipo de pinturas y hay algunas esquemáticas y fantasiosas como las de Felipe Guamán Poma

de Ayala, o algunas en grabado hechas en Europa sobre ciudades americanas con base en descripciones escritas.

Dentro de ese contexto, hay numerosas pinturas que incorporan un paisaje local y lo reproducen con gran fidelidad. Dentro de ellas están algunas de las versiones de la imagen de la *Virgen de Cochabamba*, antes mencionadas, las vistas del pueblo de Carabuco, en los medallones inferiores de los cuadros de *Las Postrimerías*, pintadas para esa iglesia por José López de los Ríos, o las pinturas de la serie de *La Procesión del Corpus Christi* de Cuzco, de la iglesia de Santa Ana de esa ciudad; las vistas parciales de la ciudad de La Paz, en los dos *Retratos de los hermanos Landaeta*, obras de Diego del Carpio, de la Iglesia de San Juan de Dios de La Paz; la gran pintura de la *Entrada del Virrey Rubio Morcillo de Auñón a Potosí*, 1716, de Melchor Pérez Holguín, del Museo de América en Madrid. Hay otros testimonios documentales y obras, como la vista del *Cerro de Potosí*, de la Hispanic Society de Nueva York.

No obstante lo dicho, lo que se quiere destacar es que desde mediados del siglo XVIII se encuentran ciertas representaciones paisajísticas, sobre todo urbanas, que son la manifestación de esta propuesta plástica de la ilusión de la realidad a la que hemos venido haciendo referencia. Como paisajes y representaciones urbanas son minuciosamente realistas en los detalles que les dan verosimilitud. La arquitectura y los personajes urbanos incorporados dentro de la escena son de gran realismo, a tal punto que cada una de estas pinturas se ha convertido en testimonio documental de gran valor. La máxima obra de este tipo de trampantojo es la *Vista de Potosí*, 1758, de Gaspar Miguel de Berrio, del Museo Colonial Charcas de Sucre. Esta pieza representa la apuesta de la pintura de no sólo mostrar la realidad, sino de crear la ficción de la realidad. Por ello, es en resumidas cuentas, el gran aporte y el máximo testimonio de barroquismo de los pintores coloniales de la Audiencia de Charcas: estos artistas eran Barrocos de alma y cuerpo.

Esta *Vista de Potosí* representa una amplia visión de la ciudad, el Cerro Rico, el complejo de lagunas artificiales y la ribera de ingenios mineros hasta su parte más baja. Es una vista aérea bastante acentuada que apenas deja un margen superior al cielo con alguna nube, mostrando una perspectiva muy distante de montañas detrás del cerro legendario. En la parte inferior izquierda una gran cartela cuadrangular con la enumeración de los detalles urbanos, ingenieriles y topográficos que la vista abarca. Se distingue con gran claridad la ciudad de españoles con casas de color blanco y techos de teja roja, rodeada por los barrios de indios con arquitectura de barro y techos de paja, las lagunas artificiales con sus diques y represas, el canal o ribera de agua y la cadena de ingenios con sus grandes ruedas y patios de laboreo, las bocaminas que muestran a los indios trabajando y bajando el mineral en mulas mientras un grupo grande hace una celebración religiosa con despliegue de banderas blancas y multicolores, los caminos que comunican a la ciudad con otras, por las que sale la plata en recuas de mulas y llegan los productos. En la ciudad los habitantes ubicados según sus actividades, muestran con gran precisión la diversidad de atuendos. Se aprecian también los sectores de comercio y la gran plaza del mercado o del Gato, paralela a la iglesia matriz de la ciudad.

Otro ejemplo es la pieza, también de gran formato del *Cerro de Potosí con las lagunas de Cari-Cari*, del Museo del Ejército, en Madrid, de hacia 1775 [54], que tiene una perspectiva mucho más acentuada y muestra la ciudad casi totalmente desde arriba, con la particularidad de que en la obra se aprecia el edificio de la Real Casa de Moneda ya construido, y en el centro, delante del Cerro Chico, la roseta de los vientos. Esta obra parece de menor calidad de ejecución que la de Berrío aunque muestra la misma precisión en los detalles de la representación.

Junto a esas dos pinturas de gran formato hay que considerar dos pequeñas representaciones contemporáneas de la ciudad y del Cerro Rico de Potosí, del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí. El primero titula: *Corta Parte del Plan de la Imperial y rica Villa de Potosí y de su famoso Cerro. A 17 de Abril de 1758 años*,[55] que representa a la parte alta de la ciudad y al cerro y a las montañas que forman parte de su entorno. El dibujo tiene sombreado con luz de mañana, muy preciso en su manejo para señalar los volúmenes tanto urbanos como topográficos. En la parte alta, a la izquierda del cerro el escudo de la Corona española con el águila bicéfala coronada y a su costado la rosa de los vientos. A la derecha de la punta del cerro un cartela larga con una inscripción en rojo que dice: "AL SEÑOR DON FERNANDO VI". En la parte baja tiene una franja con una lista enumerativa de los detalles topográficos del cerro, de las bocaminas, de los ingenios y de los monumentos de la ciudad. La segunda pieza, sin título, es una representación del *Cerro de Potosí*[56] con la ribera o canal de agua y los ingenios más altos de la parte occidental. La acuarela es muy precisa en el colorido de la montaña y tiene en el centro, delante del Cerro Chico, la rosa de los vientos con el eje de orientación y en las esquinas superiores. En el cielo, a ambos lados del cerro, dos ángeles vestidos de azul y rojo soplan trompetas de las cuales penden el escudo de la Corona española y de la ciudad de Potosí respectivamente. En la parte baja, una franja sin pintar tiene escrita una lista enumerativa de los detalles topográficos y de los ingenios del cerro.

Estas dos piezas tienen en común con la pintura del Museo el Ejército de Madrid la presencia de la rosa de los vientos como elemento central. En el primer dibujo en la parte alta y a un costado, y en la acuarela y la pintura de Madrid ubicada sobre el Cerro Chico, aunque en la pintura la roseta es mucho más grande en proporción con el total de la obra.

Estas obras coinciden en mostrar la ciudad de Potosí con gran precisión en los detalles urbanos, arquitectónicos y de los personajes y habitantes de las ciudades, con manejos de la perspectiva absolutamente lógicos, con resultados visuales absolutamente verosímiles.

Caso semejante es el de la pintura del *Cerco de La Paz*, 1781, de P. Olivares, de la Alcaldía de La Paz, hoy en la Casa Museo "Pedro Domingo Murillo" de esa ciudad. Esta pintura representa a la ciudad como vista desde su parte más alta hacia abajo. El detalle de la representación de cada manzana, cada monumento y cada casa es muy preciso, así como los grupos de habitantes de la ciudad reunidos o aislados. La representación es más esquemática en los barrios de indios y en el paisaje que asciende hasta la ceja o borde del altiplano. A los costados tiene cartelas formadas por elementos vegetales en que representa escenas del drama del cerco como ahorcados, frailes franciscanos asistiendo indígenas, un indio con macanas, etc. En la parte baja central, a caballo, el Intendente de la ciudad Sebastián de Segurola y su séquito; en la esquina izquierda una cartela blanca oval con remarco dorado que explica los acontecimientos y en la derecha un papel extendido que enumera los monumentos y lugares de la ciudad. Esta pieza, sin embargo, en vez de manejar la perspectiva, como las vistas de la ciudad de Potosí, reproduce un plano de la ciudad de La Paz sobre el cual se ha volcado la perspectiva, como probablemente se vería desde un punto ideal sobre las alturas del cerro Quilli-Quilli, y en sentido contrario al plano inclinado en el que está construida la ciudad, aunque carece de las líneas de fuga hacia un punto en el horizonte, aspecto esencial de la perspectiva euclidiana.

Pieza comparable aunque de menor calidad es la pintura que se conoce como *Vista de la ciudad de Oruro*,[57] que data de la década de 1780-1790, de la Alcaldía de Oruro. Este cuadro en realidad representa el cerco de Oruro por los indígenas. La ciudad está representada de modo semejante al del Cerco de La Paz; como un plano topográfico sobre el cual se ha volteado la perspectiva, aunque sin las líneas de fuga hacia el punto del horizonte. La ciudad está representada rodeada de cerros, con celajes amarillentos en el fondo, en medio de las cuales está representado el escudo de armas de la Corona española. En primer plano, la fortaleza que la guardaba la ciudad y escenas de batalla con soldados de a caballo y de a pie, las bajas tendidas en el suelo rodeando a la ciudad, y dos cartelas laterales que representan papeles con escrituras descriptivas de la ciudad. Las figuras humanas están representadas de modo muy esquemático. La arquitectura de la ciudad está muy bien delineada; en realidad, más dibujada que pintada. Evidentemente se trata del trabajo de un pintor popular que quiso imitar otros modelos y otras representaciones de ciudades de las tierras altas. Existe otra versión de la Vista de la ciudad de Oruro, un poco más tardía, de la tercera o cuarta décadas del siglo XIX, de colección particular de esa ciudad.[58] Esta pieza tiene la representación de la arquitectura y del urbanismo más precisa que la precedente, mientras que el paisaje circundante es más esquemático que en la primera, cuyo modelo parece repetir con gran fidelidad aunque sin representar personajes en torno a la ciudad.

Interesantes dentro de este contexto son también la *Vista de la ciudad de La Plata*, dibujada e iluminada por Ildefonso de Luján, en 1777, en el Archivo General de Indias en Sevilla, y el dibujo hecho en 1803 por Ramón García Pizarro. Tienen las mismas características que las descritas vistas de La Paz y Oruro, es decir plano vuelto paisaje.

Las perspectivas que representan a la ciudad de Potosí como los planos-vista de las ciudades de La Paz y Oruro tienen en común el hecho de que no hay ningún punto de vista natural desde el cual se hubiese podido o se pudiera contemplar esas ciudades tal como las pinturas y dibujos las representan. Es decir, el punto de vista del espectador es un lugar ficticio en el aire, desde el que se mira las ciudades como a vuelo de pájaro. Esto por otra parte coincide con el sentido y manera en que el mundo andino representa el espacio. Esto es, como algo conocido más que como algo que se mira de tal o cual punto de vista.

Una pintura de características de representación semejantes a las vistas de Potosí es la del *Milagro de la Virgen con José Illatinta en el pueblo de Tinta*, al sur de Cuzco, antes ubicada en la sacristía de la iglesia de Tinta.

Esta manera de mirar y de representar las ciudades ya estaba presente en el Renacimiento europeo, sin embargo surgen en la audiencia de Charcas como un fenómeno que se dio en la segunda mitad del siglo XVIII, y acaso en ese sentido hubiera podido estar influenciada por los topógrafos e ingenieros militares y agrimensores que, por lo menos en Potosí, estuvieron activos, durante la construcción del gran edificio de la nueva Real Casa de Moneda.

La pintura es una transposición y eso es parte de la ficción barroca, y de lo real maravilloso del arte barroco americano. La transposición consiste en que la pintura está trasponiendo la imagen del altar en un momento dado. Algunas veces se las puede ver como planas y deslucidas. Esto con frecuencia se debe a que los barnices se han oscurecido, la pintura está sucia, y de pronto ha perdido esa capacidad de sugestión; sin embargo, es preciso tener en cuenta que el mensaje iconográfico, conceptual y estético está íntegro ahí, para mirarlo y descubrirlo, replanteando la óptica desde la que se mira la pintura barroca andina. Esto es particularmente apreciable en las obras que han sido apropiadamente conservadas y restauradas.

Con todo lo expuesto he pretendido establecer la esencia verdaderamente barroca de esas pinturas que, para más de uno, fueron anecdóticas y valoradas como manifestaciones menores del arte. Incluso su reiterada repetición debe considerarse semejante al ritmo cadencioso de un "canon" musical, lo cual manifiesta aspectos del sincretismo cultural del arte Barroco andino. Adicionalmente espero haber podido establecer que los pintores de la Audiencia de Charcas, eran plenamente conscientes de lo que hacían y que, si por un lado usaban modelos de grabados y estampas, por otro lado, estos artistas estaban al tanto de las inquietudes del arte, al mismo tiempo que satisfacían las demandas de la población a la que se debían y de la que formaban parte. Sus obras son propuestas plásticas ricas en contenidos estéticos, visuales, perceptivos, pero sobre todo portadoras de ricos y complejos contenidos simbólicos, pero por sobre todo fieles a su tiempo y a su entorno cultural.

NOTAS

1 Cennini, Cennino d´Andrea. Il Libro dell´Arte. (Tratado de la Pintura). Ed. E. Meseguer. Barcelona, España, 1979. p. 15. Aunque su obra se tradujo al español muy a fines del siglo XVIII, probablemente no llegó a influir en este sentido en los artistas de la Audiencia de Charcas. Sin embargo, el uso práctico por los pintores virreinales de recetas descritas por él llama la arención. Ver: Querejazu, Pedro. Materials and Techniques of the Andean Painting. pp. 78-82.

2 Pacheco, Francisco. El arte de la pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Editorial Cátedra. Madrid, España, 1990. Pacheco terminó de escribir su obra en 1638, en 1641 contaba con la autorización y la primera impresión, póstuma, salió a luz en 1649. La obra figura en algunas de las listas de bibliotecas coloniales y hasta época relativamente reciente circulaban copias de esa primera edición en Bolivia. Puede afirmarse con seguridad que acaso los más afamados pintores virreinales de la Audiencia pudieron tener conocimiento sino propiedad de esta obra.

3 Pacheco, op. cit. p. 75.

4 Pacheco, op. cit. p. 76.

5 El trampantojo es el uso por parte de la pintura de recursos visuales para sugerir la tridimensionalidad y sugerir la realidad mediante el engaño de la visión.

6 Pacheco, op. cit. p. 122.

7 Pacheco, op. cit. p. 123.

8 La obra de Antonio Palomino, El Museo Pictórico y Escala óptica, se publicó en 1715. su segunda obra, Vidas, en 1724. No tengo información que acredite la presencia de ejemplares de la primera en el Virreinato del Perú o la Audiencia de Charcas.

9 Palomino, op. cit. p. 231.

10 Hay que considerar que los antecedentes pictóricos conocidos más antiguos del uso de estos recursos visuales se encuentran en la pintura romana de Pompeya y Herculano, distintos de las descripciones de historiadores y cronistas griegos y romanos como Plinio. Por lo demás, es preciso anotar que recién se conocieron gracias a las excavaciones arqueológicas que se iniciaron durante el segundo tercio del siglo XVIII, demasiado tarde para haber influido en la pintura renacentista y barroca, pero que sí influyeron fuertemente en la pintura del Neoclasicismo italiano y francés, y en el academismo americano y andino.

11 Mesa y Gisbert. Holguín. p. 322.

12 La obra se atribuye al pintor cuzqueño Luis de Riaño, seguidor del italiano Angelino Medoro.

13 Arsánz, Bartolomé. Crónica de la Villa Imperial de Potosí. Edición comentada por Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. John Carter Brown University. 1972. La crónica de Arsánz es una de las referencias documentales más precisas que se conocen sobre el pasado potosino y del arte allí producido. El hecho de que en esa crónica, en la adenda realizada por Diego Arsánz, se describa a un artista local, el indio ladino Luis Niño, comparándolo con los más famosos pintores de la Grecia antigua: Xeucis, Apeles y Timantes, es un indicador sorprendente, aún considerando la tendencia de los potosinos a magnificar sus logros y su pasado. Se dice también que sus obras fueron enviadas a Lima y Buenos Aires, con el contento general. Las referencias de Arsánz sobre este afamado artista han sido transcritas por Mesa y Gisbert, en sus libros: Holguín, 1977, y Escultura virreinal en Bolivia, 1972, y por Mario Chacón, en su obra: Arte virreinal en Potosí, 1973.

14 Es posible que Arsánz conociera cuando menos el tratado de pintura de Francisco Pacheco, dado que hace referencia a esos artistas, repetidamente mencionados por el tratadista. Ver Pacheco, Francisco. Op. cit. pp. 90, 91, 123 y otras.

15 Óleo sobre lienzo, de 113 x 88,9 cm. Registro 25 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

16 Óleo sobre lienzo, de 66 x 53,5 cm. Registro 26 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

17 Pieza con número de inventario PV-0574. Pintura al óleo sobre lienzo de 125,5 x 85,5 cm.

18 Expuesta en la XXV Bienal de Sao Paulo, como parte de la exposición temática sobre la Antropofagia.

19 Al parecer estas piezas de pintura sobre lámina de cobre, con relieve o incisiones, provienen de Juli, donde los jesuitas tuvieron imprenta. Lo que no se ha podido establecer es si estas planchas de cobre se usaron primero como planchas de grabado y luego como soporte para pinturas. Hay otras piezas de técnica similar con otros temas, algunas en el Museo Nacional de Arte de La Paz. Todas coinciden en el formato y dimensiones de la plancha de cobre y las incisiones que les dan relieve.

20 Óleo sobre cobre inciso, de 31 x 25 cm.

21 Óleo sobre cobre inciso, de 26,7 x 21,7 cm.

22 No obstante que sostenemos que la mayor parte de las pinturas de la imagen de la Virgen del rosario de Pomara fueron pintadas in situ, también es preciso tener en cuenta que se tiene referencia de la existencia de un grabado de autor anónimo (¿producido en Juli?) y que, por otra parte, los documentos archivísticos indican que se hicieron pinturas de esta advocación fuera del pueblo de Pomata, tanto en Cuzco, como La Paz y La Plata (hoy Sucre). Una de ellas está firmada en Cuzco por el pintor Juan Chili Tupa, que se exhibe en el Museo Histórico Regional de esa ciudad. En el testamento del pintor chuquisaqueño Lorenzo Pérez Loman, de 1667, declara tener una Virgen de Pomata ya acabada. Ver: Mesa y Gisbert, "Holguín", p. 306.

23 Copacabana fue un gran adoratorio prehispánico, vinculado también con las islas hoy llamadas del sol y de la Luna, en medio del lago Titicaca. Ver: Gisbert. Iconografía. 1994.

24 Querejazu, P. La Virgen de Copacabana. Revista ARTE Y ARQUEOLOGÍA 7. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1981. pp. 83-94.

25 Óleo sobre lienzo, de 110,5 x 104 cm. Registro 123 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

26 Óleo sobre lienzo, de 146,5 x 92 cm. Registro 13 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986 27 Mesa y Gisbert. Holguín. p. 247, Fig. 275.

28 Querejazu, Pedro. Luis Niño, el famoso desconocido. Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Año III, Nº 7. Abril – junio. 1999. pp. 7-16.

29 Existe un retablo, dedicado a la Virgen María, en la Iglesia de La Merced, en Sucre, firmado por Luis Niño, el mismo que fue descubierto por el R.P. Álvaro Gantier, S.J. y que es descrito por Teresa Gisbert, en su artículo publicado en la Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Año III, Nº 7. Abril – junio. 1999.

30 Número de inventario PV-0710 del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí. Pintura al óleo sobre cobre, de 15 x 11,8 cm.

31 Número de inventario PV-0487 del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí. Pintura al óleo sobre lienzo, de 80 x 61 cm.

32 Esta pieza tiene a los costados, en medio de dos cartelas de rocalla, la representación de dos milagros de la Virgen: el despeñado y el atacado por un toro. Estos milagros forman parte de milagros atribuidos a la Virgen de Copacabana, y que se han hecho extensivos a todas las imágenes relacionadas con Copacabana o Candelarias hechas por indios. Esta pieza tiene inscripciones en las esquinas inferiores que dicen: "El Iltre Sr. Dr Dn Juan Manuel de Moscoso y Peralta, Dignissimo Opo del Cusco... con 4 días de Yndulgenas a la Persona qe ... resare vna aue MA delante de ... Ymagen Y... el Yltmo Sr... Gregorio de Campos Dignisimo..."; "El Yltmo Dr Dn Franco A....n....de Herboso Dl.o Arsobispo de la Plata.....". Ver:

Querejazu, Pedro. Luis Niño, el famoso desconocido. Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Año III, Nº 7. Abril - junio. 1999. pp. 7-16.

33 Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Escultura virreinal en Bolivia. La Paz, 1972. p. 73 y siguientes. Ver también, en la misma obra, la autobiografía del escultor, pp. 259 - 261.

34 La pieza formó parte de la exposición: GLORIA IN EXCELSIS, THE VIRGIN AND ANGELS IN THE VICEREGAL PAINTING OF PERU AND BOLIVIA. Center for Inter-American Relations. Americas Society. New York, N.Y. U.S.A. 1986. Pintura al óleo sobre lienzo, de 213,4 x 150,5 cm. En el catálogo esta pieza está datada hacia 1735, pero pienso que su factura es anterior, de hacia 1700-1705.

35 No se tienen referencias gráficas del retablo mayor original de esta iglesia. El actual, en reemplazo del precedente retablo Barroco, fue realizado hacia 1820-1825, en estilo neoclásico, por el arquitecto Manuel Sanahuja, que hizo numerosas reformas en la iglesia, entre ellas la cúpula, al tiempo que construía la nueva Catedral de Potosí.

36 La pieza debe haber sido realizada hacia 1700-1705, por las razones que se explican más adelante.

37 Tiene número de inventario PV-0637 del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí. Pintura al óleo sobre lienzo, de 82 x 60,5 cm.

38 Tiene número de inventario PV-0324 del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí. Pintura al óleo sobre lienzo, de89 x 70 cm.

39Óleo sobre lienzo, de 189,2 x 125,7 cm. Registro 21 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

40 Tiene número de inventario PV-0654 del Museo de la Casa Nacional de Moneda de Potosí. Pintura al óleo sobre lienzo, de 124 x 101 cm.

41 De acuerdo a la tradición, la virgen de Guadalupe habría sido pintada por San Lucas. San Gregorio Papa se la habría entregado a San Leandro, Arzobispo de Sevilla. Tras la invasión de los moros fue escondida en un mausoleo de mármol en el río Guadalupe. Siglos después fue milagrosamente hallada y allí se levantó el santuario de Guadalupe custodiado por los monjes jerónimos. De ahí la gran devoción por esta imagen. Ver: Palomino: Museo... p. 288. Diego de Ocaña, monje jerónimo viajó por América difundiendo al devoción de la Virgen y dejando pinturas de su mano. Ver Mesa y Gisbert, Holguín, pp. 37-39.

42 Pieza de la Colección Bernal, de La Paz. Pintura al óleo sobre lienzo de 138,5 x 78 cm.

43 Atribución del Profesor Stroesner, antiguo Curador y Director del Denver Art Museum. Óleo sobre lienzo, de 151, 128,2 cm. Museo de Arte de Denver, Colección Frank Barrows Freyer. Registro 10 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

44 Pintura al óleo sobre lienzo, de 161 x 110,5 cm.

45 Es posible que en este caso se trate de la reproducción de un grabado, dado que no se conoce en Sucre, Potosí o sus cercanías un retablo con imagen dedicado a esa advocación.

46 Palomino cita a Plinio, Libro 35, Cap.10. Museo ... p. 211 y p. 104.

47 Esta imagen que según el mito popular fue regalada por el Emperador Carlos V a la ciudad, y por ende se piensa fue hecha en España, es de factura local, de tela encolada y maguey, de cuerpo hueco. Ver: Querejazu P. Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina. Revista ARTE Y ARQUEOLOGÍA 5-6. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1978. pp. 137-152.

48 Inicialmente, según los documentos más antiguos posteriores a 1580, se hace referencia a la imagen como El Santo Cristo de la Catedral. A raíz de que durante el terremoto de 1650 que asoló la mayor parte de la ciudad y que, según descripciones de la época, sólo la catedral se salvó sin daños. inmediatamente tras el desastre, la imagen del Cristo fue sacada al atrio de la catedral frente a la plaza. Ahí se inició la devoción como imagen protectora de los terremotos y temblores, y ahí se inició la devoción reproducida por infinidad de pinturas. Véase el gran lienzo del Terremoto de 1650, que se guarda en la sacristía de la Capilla del Triunfo, anexa a la Catedral.

49 La factura del retablo es de hacia 1780, lo que adicionalmente permite datar la pintura como posterior a esa fecha, aspecto que es corroborado por la decoración característica del rococó en el manto de la Virgen, además de que el conjunto tiene la tonalidad cromática propia del Neoclasicismo surandino, en que se enfatizan los colores blanco, azul y rojo

50 Óleo sobre lienzo, de 127 x 83 cm. Registro 14 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

51 Óleo sobre lienzo, de 88,3 x 76,2 cm. Registro 31 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

52 Óleo sobre lienzo, de 198,1 x 142,2 cm. Registro 30 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

53 Plancha original de cobre, de 15,7 x 10,6 cm. existente en el Museo nacional de Arte, en La Paz. En 1984 se hizo una impresión limitada de 100 ejemplares. Una de estas copias se exhibió con el registro 29 del catálogo de la exposición GLORIA IN EXCELSIS. 1986.

54 Esta pieza que no tiene autor ni fecha de ejecución, en la medida en que representa ya al gran edificio de la Real Casa de Moneda, data de 1773 en adelante. Las obras de la Casa de Moneda se realizaron entre 1758-9 y 1773 y estuvieron a cargo de José de Ribera, Tomás Camberos, Salvador Villa y Luis Cabello, habiendo intervenido también en su dirección el Oidor Pedro Tagle. Ver: Mesa y Gisbert, Monumentos de Bolivia, Cuarta edición actualizada, La Paz, 2002. p. 326.

55 Tinta y aguada sobre papel, de 33 x 43,5 cm. Hay que anotar que el dibujo tiene la misma fecha de ejecución que la gran pintura de la Vista de Potosí de Berrío.

56 Acuarela y tinta sobre papel, de 34,5 x 47,5 cm.

57 El intento de cerco de Oruro formó parte de una cadena de levantamientos indígenas simultáneos, como el de Cuzco liderizado por Túpac Amaru, el de Chayanta, norte de Potosí, liderizado por Tomás Catari y el de La Paz liderizado por Túpac Catari, que está representado en la pintura El cerco de La Paz descrita en este trabajo.

58 La pieza incorpora ya en un costado, como parte de la representación paisajística, una bandera boliviana. Ilustrada en: Mesa y Gisbert, Monumentos de Bolivia, Cuarta edición actualizada, La Paz, 2002. p. 326.

BIBLIOGRAFÍA

Arsánz Orsúa y Vela, Bartolomé de. Historia de la Villa Imperial de Potosí. Providence. 1965.

Cennini, Cennino d´Andrea. Il Libro dell´ Arte. (Tratado de la Pintura). Ed. E. Meseguer. Barcelona, España, 1979.

Chacón, Mario. Arte virreinal en Potosí. Sevilla, 1973.

Da Vinci, Leonardo. Tratado de pintura. Edición preparada por Ángel Gómez García. Editora Nacional. Madrid, España, 1980.

Gisbert, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. 2ª ed. La Paz, 1994.

Gutiérrez, Ramón, et al. Arte del Nuevo Mundo. El Barroco de los Andes a las Pampas. Ed. Jaca Book. Milán. Italia. 1997. Ed. Blumberg. Madrid. 1997.

Gutiérrez, Ramón, et al. Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825. Manuales de Arte Cátedra. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, España, 1995.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Escultura virreinal en Bolivia. La Paz, 1972.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Holguín y la pintura virreinal en Bolivia. La Paz, 1977.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Historia de la Pintura Cuzqueña. 2ª Ed. Lima, 1982.

Pacheco, Francisco. El arte de la pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Editorial Cátedra. Madrid, España, 1990.

Palomino, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica. Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. Ed. M. Aguilar. Madrid, España, 1947.

Querejazu, Pedro. Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina. Revista ARTE Y ARQUEOLOGÍA 5-6. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1978. pp. 137-152.

Querejazu, Pedro. La Virgen de Copacabana. Revista ARTE Y ARQUEOLOGÍA 7. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1981. pp. 83-94.

Querejazu, Pedro. El dibujo en Bolivia. Ed. Fundación BHN. La Paz. Bolivia. 1996.

Querejazu, Pedro. Luis Niño, el famoso desconocido. Revista de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Año III, Nº 7. Abril, junio. 1999. pp. 7-16.

Querejazu, Pedro. Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas. Memorias del III CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE EL BARROCO. Sevilla, 2002. También publicado en Historia y Cultura, Nº 29. La Paz. 2003.

Schumm, Petra (Editora). Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano. Vervuert, Frankfurt am Main; Iberoamericana, Madrid, 1998.

Sebastián, Santiago. Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico. Madrid, 1992.

Varios autores: Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia. Catálogo de exposición. Americas Society. Nueva York, 1985.

Varios autores: Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano. 21-24 Aprile 1980. Instituto Ítalo Latino Americano. Roma, Italia, 1982.