

OBJETOS SUNTUARIOS Y DEVOCIONALES. UNA APROXIMACIÓN A LA VALORACIÓN DE LAS LÁMINAS PINTADAS EN EL VIRREINATO DEL PERÚ (SIGLOS XVII-XVIII)*

SUMPTUARY AND DEVOTIONAL OBJECTS. AN APPROACH
TO THE EVALUATION OF THE PAINTED PLATES IN THE
VICEROYALTY OF PERU (17TH-18TH CENTURIES)

MADELAINE BENITEZ DAPORTA**

RESUMEN: En este trabajo, nos proponemos investigar un conjunto de pinturas sobre metal con relieve, de temática religiosa, producido en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII y actualmente ubicado en diversos repositorios nacionales e internacionales. El objetivo del presente artículo es identificar los motivos y la procedencia del repertorio iconográfico y ornamental representado en estas pinturas, así como comprender los espacios de emplazamiento de estos objetos, sus usos y funciones específicas que adquirieron en la sociedad colonial americana. Con el fin de arribar a posibles respuestas, analizaremos las obras que conforman nuestro *corpus* de trabajo a partir de su análisis visual en cruce con los aportes de los estudios iconográficos y de la indagación de fuentes documentales desde una perspectiva centrada en la historia cultural y en la *histo-geografía del arte*. El desarrollo del trabajo dará cuenta de cómo las láminas pintadas adquirieron múltiples valoraciones –entre las que se cuentan las religiosas, sociales y económicas– en el Virreinato del Perú.

PALABRAS CLAVE: pintura sobre metal, lámina pintada, pintura sobre cobre, Compañía de Jesús, Mojos

ABSTRACT: In this paper, we aim to investigate a set of religious paintings on relief metal, produced in the Viceroyalty of Peru between the 17th and 18th centuries, cur-

* Este trabajo forma parte de la investigación doctoral titulada “La pintura sobre metal con relieve: repertorios visuales, usos, funciones y prácticas (Virreinato del Perú, siglos XVII-XVIII)”, financiada con beca del FONCYT y radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF). Dicha investigación se enmarca en el proyecto Metales piadosos. Una “arqueología del hacer” para la pintura sobre metal de uso devocional en el Virreinato del Perú (fines del siglo XVI- principios del XIX) PICT 2020-0748, dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano.

** Licenciada en Artes con orientación artes plásticas; Doctoranda de la Universidad Nacional de Tres de Febrero del Doctorado en Historia y Teoría Comparada de las Artes. Becaria de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, radicada en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura (IIAC-UNTREF), Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: mdbenitez@untref.edu.ar. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-3646-8585>

rently located in various national and international collections. The goal of this work is to identify the motifs and provenance of the iconographic and ornamental repertoire represented in these paintings, as well as to understand the location spaces of these objects, their uses and specific functions that they fulfilled in American colonial society. To arrive at possible answers, we will analyze our *corpus* of work based on the contributions of iconographic studies and the investigation of documentary sources, from a perspective focused on cultural history and the *histo-geography of art*. The development of the work will explain how the painted plates acquired multiple valuations in the Viceroyalty of Peru.

KEYWORDS: painting on metal, painted sheet, painting on copper, Society of Jesus, Mojos

Recibido: 04.03.24. Aceptado: 03.09.24.

INTRODUCCIÓN

TODA VEZ QUE OBSERVAMOS de forma cercana una pintura realizada sobre metal resulta inevitable reparar en su preciosismo. Al mismo tiempo que nos detenemos a mirar las figuras y detalles minuciosos representados, la luminosidad del soporte, particularmente del cobre, se deja entrever a través de las pinceladas. Sin lugar a duda, el gran atractivo visual de las láminas pintadas no pasó desapercibido. Desde principios del siglo XVI, estas producciones fueron admiradas como un objeto inusual y precioso por sus efectos visuales y virtuosismo técnico. De hecho, fue frecuente su inclusión dentro de los gabinetes de maravillas de arte, junto con otras obras realizadas en materiales singulares como el alabastro, la amatista o el carey (Bowron, 1998). El origen de esta técnica se vincula con la tradición italiana, particularmente, con un ámbito renacentista de experimentación artística. Posteriormente, esta práctica pictórica fue empleada, especialmente, por los artistas flamencos (Bargellini, 1999).

Dentro de la historia del arte colonial hispanoamericano, la pintura sobre lámina de metal ha sido objeto de numerosos estudios. Existen varios escritos que mencionan y analizan este tipo de obras pictóricas en relación con sus áreas de producción y circulación, su técnica y su consumo. Entre ellos, para el caso andino, se destacan los aportes pioneros realizados por Francisco Stastny (1969) y Teresa Gisbert junto con José de Mesa (1972, 1982), así como las investigaciones de Hector Schenone (1983) para el territorio rioplatense. No obstante, no existen estudios que analicen de forma

sistemática e integral el desarrollo de esta técnica en el territorio americano¹.

En este artículo, nos proponemos investigar un conjunto de pinturas sobre metal con relieve, realizadas entre los siglos XVII y XVIII en el Virreinato del Perú, a partir de su análisis visual y la indagación en prácticas rituales y piadosas, aspectos de nuestro objeto de estudio inexplorados hasta el momento por la historia del arte. Este trabajo partirá de presentar una serie de preguntas y reflexiones en torno de un *corpus* diseminado entre repositorios nacionales y del extranjero con el objetivo de identificar los motivos y la procedencia del repertorio iconográfico y ornamental representado en estas pinturas, así como comprender los espacios de emplazamiento de estos objetos, sus usos y funciones en el marco de prácticas culturales y religiosas de la sociedad colonial². Para ello, en el presente artículo partiremos del cruce entre el análisis del repertorio visual y el relevamiento de fuentes documentales³. Mediante un ejercicio comparativo de los inventarios elaborados entre 1767 y 1768 en los pueblos de las misiones de Mojos de la Compañía de Jesús con motivo de su expulsión, pretendemos indagar en las menciones documentales de láminas pintadas en espacios de culto misionales con el objeto de reponer los usos que los jesuitas daban a estas producciones. Con este propósito, adoptaremos una perspectiva centrada en la historia cultural y en la *histo-geografía del arte* para comprender nuestro objeto de estudio como parte de una cultura material mundializada (DaCosta Kaufmann, 2004).

¹ Parte de estas preguntas son las que tiene por meta responder el proyecto *Metales piadosos. Una "arqueología del hacer" para la pintura sobre metal de uso devocional en el Virreinato del Perú (fines del siglo XVI- principios del XIX)* PICT 2020-00748, con un enfoque centrado en el estudio de la dimensión material en clave histórica cultural de la pintura sobre metal. Algunos de los resultados preliminares de dicho proyecto fueron expuestos en una conferencia dictada en la Real Academia de Artes de Londres (Siracusano, 24 de marzo de 2023b), así como en un libro publicado recientemente por el Banco de Crédito del Perú (Siracusano, 2023a).

² El presente artículo se desprende de los temas trabajados en el manuscrito inédito "Nuevas miradas sobre la pintura sobre cobre con relieve en el Virreinato del Perú" (Siracusano et al., en prensa), pero se distingue de aquel en tanto que profundiza en los repertorios visuales de las pinturas sobre metal con relieve, así como en las valoraciones que habrían adquirido las láminas pintadas a partir del análisis documental.

³ Agradezco a las instituciones que posibilitaron esta investigación, particularmente, al Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, al Museo Nacional de Arte de La Paz y al Museo de Arte de Lima por permitir el análisis *in situ* de obras de su acervo patrimonial. Extiendo el agradecimiento a la Carl & Marilyn Thoma Foundation que me otorgó el "Exploratory Travel Award", con el cual fue posible llevar a cabo el relevamiento de diversos acervos documentales y artísticos ubicados en Perú.

Antes de avanzar en el desarrollo de este trabajo, es preciso destacar que las fuentes documentales que analizaremos forman parte de un conjunto documental elaborado en el marco del proceso de temporalidades⁴. En tanto la elaboración de estos inventarios respondía a una normativa monárquica precisa que tenía por objeto administrar el patrimonio ignaciano, todos ellos comparten ciertas características, como la identificación de los espacios eclesiásticos con especial detalle y la clasificación de los bienes según su género o materia, distinguiendo, por ejemplo, la platería de la vestimenta litúrgica y de los objetos artísticos como retablos, pinturas y esculturas (Consejo Real de Castilla, 1774, pp. 62-68). De este modo, la importancia de estos inventarios reside no solo en ser una fuente de información respecto de qué bienes había, sino también dónde y cómo se disponían, lo cual nos permite inferir cuáles eran sus usos y qué valoraciones se hacían de ellos, en consonancia con su distribución dentro del espacio religioso.

Si bien, como desarrollaremos más adelante, Teresa Gisbert atribuyó la procedencia de nuestro objeto de estudio a la zona de Juli –de acuerdo con la posible existencia de una imprenta en dicho pueblo–, los documentos de Mojos que analizaremos, a diferencia de los inventarios de las misiones de Juli, evidencian una abundante presencia de láminas⁵. A esto podemos añadir una particularidad que presentan estas fuentes: los actores involucrados en su elaboración. Al inicio de estos documentos, Don Antonio Aymerich, comandante General de la expedición de Mojos y Gobernador interino de su Provincia, habilita a Don Manuel de Orduña, comisario de guerra de la expedición de Mojos, a officiar de escribano, ante la ausencia de un escribano público o real. Sin embargo, al leer detenidamente los inventarios, se advierte que la confección de los mismos, conforme con las firmas

⁴ La administración de temporalidades se inició en 1767 con la expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios de la corona, según lo establecido en el Real Decreto del 27 de febrero de 1767. Esto implicó el extrañamiento de los miembros de la orden, así como la confiscación de sus bienes muebles e inmuebles y de los ingresos derivados de sus actividades productivas. Como parte inicial de este proceso, entre 1767 y 1773, se elaboraron los primeros inventarios que registraron el patrimonio jesuita existente al momento de la expulsión. Ver Scocchera, V. (2020).

⁵ En los inventarios de temporalidades de los pueblos de las misiones de Juli se contabilizan un total de 44 láminas, cantidad considerablemente menor a la que se registra en los inventarios de las misiones de Mojos. Ver de Bilbao la Vieja, J.J. (1769).

registradas, en su mayoría fue llevada a cabo únicamente por miembros de la Compañía de Jesús⁶, sujetos que tenían especial conocimiento sobre el patrimonio de sus iglesias⁷. Creemos que resulta provechoso el estudio de estos documentos, pues los datos que arrojan nos permiten complejizar nuestras reflexiones en torno a la valoración de las láminas pintadas en el Virreinato del Perú.

LA PINTURA SOBRE METAL CON RELIEVE Y SU REPERTORIO ICONOGRÁFICO Y ORNAMENTAL

Nuestro objeto de estudio se conforma por un conjunto de 48 pinturas sobre láminas de cobre, de carácter religioso, producidas en el Virreinato del Perú entre los siglos XVII y XVIII, actualmente ubicadas en diversos repositorios nacionales e internacionales. La particularidad de estas obras, que se inscriben dentro del género de pintura sobre metal, reside en el relieve que presenta el soporte metálico (figs. 1, 2, 3 y 4).

⁶ Esto se evidencia en los inventarios de trece de los quince pueblos que conformaban las misiones de Mojos al momento del extrañamiento de la orden: San Francisco Javier, San Pedro, Santa Ana, Exaltación, Santos Reyes, Santa María Magdalena, San Ignacio, San Francisco de Borja, San Nicolás de Bari, San Simón, San Martín, San Joaquín y Purísima Concepción (Brabo, 1872, pp. 537-628).

⁷ Para esta afirmación hemos tomado en consideración los planteos de Elena Alcalá (2003), según los cuales los jesuitas controlaban las imágenes en sus espacios de culto –tanto sus iconografías y composiciones, como su estética y funcionalidad– conforme con la identidad corporativa de la orden, pero también como una estrategia misional de acuerdo con las necesidades evangelizadoras.



Figura 1. Anónimo. *Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz, Bolivia, siglos XVII-XVIII. Óleo y oro sobre cobre repujado, cincelado y grabado, 30,5 x 24,1 cm. Colección Carl and Marilynn Thoma. © Public domain, courtesy of the Carl & Marilynn Thoma Foundation.



Figura 2. Anónimo. *San Francisco Xavier*. La Paz, Bolivia, siglos XVII-XVIII. Óleo y oro sobre cobre, repujado, cincelado y grabado, 26 x 20,4 cm. Colección Carl and Marilyn Thoma. © Public domain, courtesy of the Carl & Marilyn Thoma Foundation.



Figura 3. Anónimo. *San Agustín de Hipona*. Bolivia, siglos XVII-XVIII. Óleo y oro sobre cobre repujado, cincelado y grabado, 23,6 x 20 cm. Colección Carl and Marilyn Thoma. ©Public domain, courtesy of the Carl & Marilyn Thoma Foundation.



Figura 4. Anónimo. *Santísima Trinidad, La Purísima, San José y San Gabriel Arcángel*. Siglo XVIII. Óleo sobre metal en relieve, 23,5 x 18 cm. Complejo Museo-gráfico Enrique Udaondo, Buenos Aires. © Centro Materia (IIAC-UNTREF). Ph: D. Merle.

Esta técnica que produce el realce de las figuras se empleó, conjuntamente, con el trabajo de incisión por buril, procedimiento característico en la realización de planchas para la factura de grabados⁸. Todas ellas comparten, asimismo, un formato reducido que permite inferir su condición portátil, con medidas que oscilan entre los 20 y 30 cm de alto y los 16 y 24 cm de ancho. A su vez, en lo que respecta a sus aspectos formales e iconográficos, la gran mayoría de las obras exhiben un mismo registro ornamental, que circunda las composiciones, y guardan una estrecha correspondencia formal. Otro aspecto singular de estas piezas es su minuciosa policromía, que da cuenta de un hacer pictórico de gran habilidad. Esto nos pone frente a una técnica por demás original que requirió de la pericia de grabadores y pintores.

Como podrá observarse, las particularidades de nuestro objeto de estudio nos habilitan a plantear al menos dos preguntas desde las cuales nos interesa comenzar a indagar estas imágenes: por un lado, la identificación de los motivos y la procedencia del repertorio iconográfico y ornamental; por otro lado, la pregunta respecto al entorno de uso de estos objetos, sus espacios de emplazamiento y sus funciones asociadas al culto y la devoción.

La bibliografía que refiere a nuestro objeto de estudio hace hincapié en las cualidades técnicas del soporte metálico y en la recurrencia de un mismo registro ornamental como un elemento identificatorio de la producción de un taller. Una de las interpretaciones que se destaca sobre estas obras es la de su realización a partir de la reutilización de planchas para grabados en desuso (Stastny, 1998; Estabridis Cárdenas, 2002; Gisbert, 2009). En cuanto a la procedencia de estas pinturas, Teresa Gisbert (2003) propuso la existencia de un taller en Juli –pueblo en torno al lago Titicaca bajo la tutela de los jesuitas–, debido no solo a la reiteración del registro ornamental, sino también a la representación de advocaciones marianas propias de la zona y la supuesta existencia de una imprenta en dicho pueblo⁹. En gran

⁸ Este aspecto es sumamente importante para comprender la técnica y los modos de producción de las pinturas sobre metal con relieve. No profundizaremos en este tema, ya que no forma parte de nuestros objetivos de investigación, sino de los del proyecto PICT 2020-0748.

⁹ Pese a que no parece haber datos concluyentes para fundamentar el establecimiento de dicha imprenta, existieron diversas posturas que debatieron al respecto. Un estado de la cuestión pormenorizado del tema se expone en Martínez Céspedes (2018).

medida, esta hipótesis fue retomada por trabajos posteriores, sin mayores precisiones que aórten nuevos datos para justificar su atribución geográfica (Villegas de Aneiva, 1999; Tudisco, 2011; Molina Barragán, 2020).

Si consideramos el repertorio visual de las pinturas sobre metal con relieve, a primera vista, reconocemos dos partes bien diferenciadas. Por un lado, la escena principal, que ocupa el centro de la composición, con la representación de iconografías religiosas; por el otro, un elaborado repertorio ornamental que se representa en la gran mayoría de las obras. En lo que respecta a la iconografía, en gran medida, las figuras se representan de cuerpo entero, en posición frontal, con sus atributos distintivos y unos pocos elementos que permiten situar al personaje en un espacio claramente distinguible, como un altar, un paisaje, un escritorio o la gloria (figs. 1, 2, 3 y 4). En segundo lugar, el repertorio ornamental se encuentra conformado por una orla mixtilínea que rodea y enmarca la escena principal, donde además se disponen una cartela que identifica el tema representado, roleos, rosetones, ángeles y lirios blancos. Esta diferenciación del espacio pictórico en dos partes se refuerza con la aplicación de la policromía, ya que este registro ornamental presenta colores rojizos de fondo y aplicaciones de dorado a punta de pincel para delinear la orla mixtilínea y todos los motivos ornamentales que contiene.

En lo que refiere al repertorio religioso, nuestro relevamiento nos permite afirmar que existe una gran diversidad de iconografías que complejizan lo planteado por los autores que citamos anteriormente. En las obras estudiadas se representan:

- Escenas de la vida de Jesús (*Natividad, La Sagrada familia o doble Trinidad, San José con el Niño, Crucifixión*).
- Padres fundadores y santos de órdenes religiosas y otros santos (*San Agustín de Hipona, Santo Domingo de Guzmán, Santo Tomás de Aquino, San Juan Nepomuceno, San Francisco Javier, San Antonio de Padua, San Francisco de Paula, San Francisco en plegaria ante el crucifijo, San Judas Tadeo, San Antonio Abad, Santa Rosa de Lima*).
- Iconografías y advocaciones marianas (*Santísima Trinidad, La Purísima, San José y San Gabriel Arcángel, Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana, Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de Copacabana*,

Coronación de la Virgen del Rosario de Pomata, Nuestra Señora de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, Nuestra Señora del Rosario con santo dominico, Virgen María con Santos).

–Episodios bíblicos, imágenes alegóricas y personificaciones de vicios (*Alegoría de la obediencia a Dios*).

Algunos de los datos que se desprenden del análisis iconográfico son que, por un lado, del total de cuarenta y ocho obras relevadas, diecisiete representan iconografías marianas, de las cuales diez son advocaciones locales del Virreinato del Perú. Por otro lado, advertimos la presencia de iconografía vinculada estrechamente a órdenes religiosas, donde predominan advocaciones marianas y santos promovidos por la orden dominica y la orden agustina en la región andina.

En relación con la reiteración de iconografías, resulta especialmente interesante señalar que muchas de ellas guardan una estrecha correspondencia formal. El tema más amplio de cómo se compone el espacio pictórico en las obras que conforman nuestro *corpus*, a partir de la identificación de procedimientos artísticos empleados, rebasa el cometido de este escrito. Sin embargo, merece la pena notar que un análisis formal y comparativo de pinturas con la misma iconografía evidencia el uso de modelos o patrones compositivos que habrían sido frecuentemente utilizados para realizar estas imágenes.

Efectivamente, el aspecto más llamativo de estas pinturas es la orla mixtilínea que enmarca la composición. Este elemento ornamental pareciera inscribirse en una larga tradición vinculada al ámbito de las artes gráficas, específicamente, a los llamados “cartuchos”. Un cartucho es un dispositivo de marco elaborado, a menudo con volutas, que rápidamente se convirtió en una característica ornamental integral de las artes gráficas a partir del siglo XVI (Lindsley, 23 de octubre de 2012). Para el caso concreto de las obras que conforman nuestro *corpus*, el cartucho adquiere la forma de una orla mixtilínea que se combina con roleos, rosetones, querubines, lirios y una cartela. Este elemento fue utilizado con frecuencia en los frontispicios o portadas gráficas de los libros (fig. 5).



Figura 5. Anónimo. Portada de *Symbolorum & emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera collecta*. 1604. The Met Museum. Fuente: https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP280231.jpg?_gl=1*rt1j65*_ga*MTI4MTYzNDY3OS4xNjk5Njc2MDU0*_ga_Y0W8DGNBTB*MTY5OTkyNDgzOC4yLjEuMTY5OTkyNTUyOS4wLjAuMA

El frontispicio suele estar formado por una gran estampa xilográfica o calcográfica que ocupa toda la página e incorpora el título del libro. Su principal función se ha vinculado con una finalidad persuasiva e informativa (Herrera Morillas, 2015), es decir que, el frontispicio llama la atención del lector y, al mismo tiempo, anticipa el contenido del libro. Para el caso de las pinturas que estudiamos, podemos asociar la inclusión de la orla mixtilínea con el fin de capturar la mirada de los devotos y, al mismo tiempo, de exaltar la imagen sagrada representada.

Por otro lado, podemos vincular la orla, que caracteriza nuestro objeto de estudio, con la estampa devocional. Las estampas de este género reproducen imágenes de temática religiosa y se caracterizan por representar la imagen del santo en el centro de la composición e indicar su iconografía con una leyenda en la parte inferior (Ríos-Moyano, 2020). Con frecuencia, estas imágenes están enmarcadas por motivos ornamentales o elementos arquitectónicos que reproducen un retablo, la capilla o el camarín donde se sitúa la imagen venerada. Este género, que jugó un papel importante en la difusión del culto y devociones, tuvo un desarrollo particular en España entre los siglos XVII y XVIII (Portús Pérez y Vega, 1998; Fernández Gracia, 2017). Hasta ahora, hemos identificado algunas estampas realizadas por grabadores españoles que dialogan formalmente con nuestro objeto de estudio y que circularon durante el período monárquico (figs. 6, 7).



Figura 6. Anónimo. *La divina pastora*. Sevilla, 1720. Grabado calcográfico. Colección Antonio Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fuente: <https://www.academiacolectores.com/estampas/inventario.php?id=AC-01074>



Figura 7. Juan Bernabé Palomino. *Retrato de San Francisco Javier*. Madrid, 1712. Grabado calcográfico. Biblioteca Nacional de España. Fuente: <https://datos.bne.es/edicion/binp0000274143.html>

Si bien no hemos encontrado la fuente visual precisa asociada a nuestras láminas, nos aventuramos a proponer que la orla mixtilínea que se representa en nuestro *corpus* sería el resultado de la interacción de imágenes en las dinámicas de intercambio global, producto de diversos procesos de

apropiación, resignificación y traslación de sentido que tuvieron lugar entre los siglos XVII y XVIII, tema que ha sido extensamente abordado por diversos autores. (Schenone et al., 1994; Ojeda, 2009). De este modo, la orla mixtilínea, en tanto motivo ornamental, se nutre y, al mismo tiempo, forma parte de los repertorios visuales que circularon y funcionaron como fuentes para la creación de nuevas imágenes. En este sentido, el concepto de red, asociado con la historia cultural (Gruzinski, 2005), nos permite explicar los vínculos establecidos entre imágenes a partir de la circulación y apropiación de modelos en el ámbito hispanoamericano (Rodríguez Romero, 2012; Siracusano, 2013). Estas ideas, junto con la propuesta de Da-Costa Kaufmann (2004) para abordar las producciones artísticas desde una *histo-geografía del arte*, introducen nuestro objeto de estudio en dinámicas asociadas al intercambio cultural, la circulación y la difusión, desde y hacia América, en el marco de una cultura material mundializada. Consideramos que este enfoque teórico enriquece el análisis iconográfico de nuestro objeto de estudio, en tanto propicia el reconocimiento de los vínculos generados con otras imágenes.

LÁMINAS PINTADAS EN LOS TERRITORIOS AMERICANOS: CIRCULACIÓN, USOS Y FUNCIONES

Las láminas pintadas circularon en el Nuevo Mundo desde distintos orígenes y con diversos derroteros. Al respecto, varios autores repararon en la importancia de la tradición flamenca en la producción pictórica colonial americana, a partir de la importación de pinturas sobre metal de Flandes y Holanda que se inició en el siglo XVI (Gisbert y de Mesa, 1972, 1982; Rodríguez Romero, 2012; Ginhoven, 2017). Especialmente, se destacó el papel de la casa dirigida por los Forchautt, debido a la numerosa cantidad de envíos de pinturas flamencas sobre lámina de cobre a los territorios hispanoamericanos. Por otro lado, algunos escritos señalaron que, aunque en menor medida, también llegaron a América láminas pintadas italianas, especialmente romanas, y españolas (Bargellini, 1999; Alcalá, 2007; Wuffarden, 2018).

Asimismo, no podemos dejar de mencionar que las pinturas sobre cobre eran objetos que los jesuitas habitualmente traían desde Europa en sus cajones de misión. Tal como expone Schenone (1983):

entre los papeles que han quedado de los antiguos archivos de la Orden, hay bastantes referencias de pedidos de lienzos y cobres, no solamente para las propias iglesias, sino también para particulares, respecto de los cuales los Jesuitas actuaban como intermediarios. (p. 21)

Un estudio especializado sobre este tráfico artístico, que importaba obras europeas a Nueva España, es llevado a cabo por Elena Alcalá (2007)¹⁰. Según esta autora, se trasladaron numerosos objetos devocionales en los cargamentos misioneros, entre ellos láminas de cobre pintadas, cruces, rosarios, estampas y medallas. Estos objetos religiosos formaban parte de la cultura material que trasladaban los procuradores provinciales jesuitas para las misiones, pero también como encargos particulares; incluso, para obsequiar y fortalecer así los lazos de pertenencia con la comunidad (Scocchera, 2022). Por último, cabe destacar la circulación de estas obras al interior de los virreinos americanos, pero también hacia Europa, tal como se expone en el catálogo de la exposición *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, organizada por Los Ángeles County Museum of Art:

El trasiego de miles de lienzos y cobres de “pintura fina” desde México se produjo principalmente en tres direcciones: vía el Pacífico hacia Lima y el Alto Perú; por el Caribe hasta alcanzar Venezuela; y hacia la península, depositándose sus remisiones en varias regiones (como las Islas Canarias, Navarra, Asturias, las provincias vascongadas, Andalucía y Castilla, entre otras), en razón de que buena parte de los comerciantes, mineros y funcionarios reales procedían de allí. (Alcalá et al., 2017, p. 40)

Estas afirmaciones nos conducen a una cuestión central: La circulación interoceánica e intravirreinal de láminas pintadas, ya sea mediante las rutas del mercado oficial del arte o el establecimiento de rutas alternativas a las comerciales, suscita diversos interrogantes sobre las valoraciones, los usos y funciones de estas producciones en los virreinos americanos.

Dentro de la historia del arte virreinal, existen múltiples interpretaciones relacionadas con la valoración que adquirió la pintura sobre metal de género religioso en la sociedad colonial americana. Entre las lecturas reali-

¹⁰ Este último aspecto es abordado en profundidad por Vanina Scocchera (2022), a partir de una perspectiva que, retomando los planteos de Alcalá, indaga en la figura de los padres procuradores jesuitas de las provincias de Chile y el Paraguay respecto de su actuación como agentes de intercambio cultural y material.

zadas, prevalece su asociación con una función piadosa dentro del ámbito doméstico y los espacios conventuales, en tanto que estas obras parecen haber sido producidas para un uso devocional e íntimo (Bargellini, 1999; Alcalá, 2017; Molina Barragán, 2020). Este uso íntimo, en gran medida, se vincula con el formato reducido de este tipo de objetos que propone una relación de proximidad con el observador y, a su vez, con la solidez del soporte que otorga la posibilidad de trasladar la imagen con facilidad. Esto se sostiene al notar que en los cargamentos de las órdenes jesuitas se incluye bajo el nombre de “cosas de devoción” diversos objetos, entre ellos las pinturas sobre láminas de metal (Alcalá, 2007; Scocchera, 2022).

A su vez, se ha interpretado la importación de pinturas europeas como una fuente de distinción y prestigio social para sus propietarios. Esta condición de objeto precioso se asociaba no solo con los materiales empleados, sino también con la destreza y pericia artística que requería la producción de estas obras (Cuadriello, 2021). En relación con el culto en el espacio público, algunos autores, tomando en consideración láminas pintadas que se conservan en templos señalan su ubicación en retablos, en sacristías o pequeñas capillas, donde su disposición poco accesible permite vincular estos objetos con su carácter decorativo y suntuario, como conjuntos a ser apreciados por sus características materiales más que por sus características iconográficas (Bargellini, 1999; Alcalá, 2014; Wuffarden, 2018)¹¹.

Asimismo, ciertos escritos advierten el papel de las pinturas sobre lámina como modelos artísticos, ya sea porque podían actuar como fuentes de transmisión estilística e iconográfica, o porque permitían, a diferencia de las estampas, una observación del manejo del color y la aplicación de la pincelada por parte de los artistas locales (Gisbert y de Mesa, 1982; Rodríguez Romero, 2012; Cuadriello, 2021). Como podrá notarse, las características técnicas y materiales de estos objetos –como la portabilidad, la dureza y el preciosismo–habilitaron tanto su empleo íntimo y devocional como su emplazamiento en espacios sagrados para su mayor ornato.

¹¹ Un ejemplo de este empleo en espacios de culto es la capilla de San Ignacio de Loyola en la iglesia de San Pedro de Lima, donde se disponen catorce pinturas sobre cobre en torno a la hornacina principal del retablo. Otro caso es la Capilla del Ochoavo de la Catedral de Puebla en México en la cual se ubican láminas pintadas, de acuerdo con su emplazamiento original, en distintas partes del retablo. Ver Bargellini (1999).

LOS INVENTARIOS DE LOS PUEBLOS DE MOJOS (1767-1768)

Si bien, como mencionamos antes, se conservan ejemplos de láminas pintadas emplazadas en espacios de culto de acuerdo con su ubicación original, la presencia de estos objetos en las misiones jesuíticas continúa sin ser explorada por la historia del arte. Una mirada comparativa entre los inventarios de los pueblos de Mojos, desde una perspectiva centrada en la historia cultural, permite ver que las láminas se empleaban habitualmente para ornar estos espacios de culto misionales (Brabo, 1872, pp. 537-628).

Particularmente, conforme expusimos en la introducción, estos inventarios fueron realizados por religiosos de la Compañía de Jesús entre 1767 y 1768 –en el marco del proceso de administración de los bienes temporales que habían pertenecido a la orden– y, a diferencia de los de otras misiones bajo el control de los jesuitas en el Virreinato del Perú, evidencian una abundante presencia de láminas¹². Su mención se registra en 11 de los 15 pueblos que componían las misiones de Mojos, alcanzando un total de 119 láminas. Su presencia se advierte, recurrentemente, como parte de los adornos de la iglesia y la sacristía, específicamente, en altares, en nichos, en frontales, pero también junto a reliquias.

Dentro de estas menciones, debemos diferenciar aquellas láminas que se registran en los apartados destinados a los ornamentos de la iglesia y de la sacristía y a los efectos y útiles que pertenecen a la casa y a los indios de aquellas consignadas como parte de las alhajas de plata u oro pertenecientes a la iglesia, pues, como veremos a continuación, se trata de objetos diferentes. Si leemos atentamente el apartado que enumera las piezas de platería (Tabla 1), notamos que se precisan un “*lignun crucis* en una cruz de madera, ricamente adornada con chapas de plata y en la peana, con una laminita curiosa en ella” (Brabo, 1872, p. 577) y “una lámina chapeada de plata, que contiene una reliquia de San Francisco de Borja” (Brabo, 1872, p. 593). Es decir que estas menciones de láminas no refieren a nuestro tipo de

¹² Cabe señalar que, en los inventarios de los pueblos de las misiones de Chiquitos realizados en 1767, geográficamente próximos a las misiones de Mojos, no se registra ninguna lámina pintada (Brabo, 1872, pp. 477-535). Si bien estos inventarios, de acuerdo con las firmas registradas, fueron realizados en su totalidad por oficiales reales, en contraste con los de Mojos, no cabe duda respecto de la cantidad de láminas consignadas en los mismos. Esto se debe a que los modos de proceder para la elaboración de los inventarios de los bienes temporales de los jesuitas fueron precisados en las providencias de Su Majestad entre 1767 y 1774. A diferencia de lo que sucede con las pinturas sobre lienzo, el reconocimiento e inventario de las láminas y de otros objetos forjados en metales nobles, debido a su valoración mercantil, fue acompañado con la posterior tasación por un maestro platero de acuerdo con su cantidad y peso. Ver Scocchera (2024).

objeto, sino más bien a placas metálicas sin policromar adosadas a relicarios o cruces para su mayor ornato.

Tabla 1. Menciones documentales de láminas en los inventarios de temporalidades de los pueblos de Mojos (1767-1768). Los datos proceden de los documentos editados y recopilados por Francisco Brabo (1872). Fuente: elaboración propia.

<i>Pueblo</i>	<i>Alhajas de plata u oro pertenecientes a la iglesia</i>
Santa Ana	“Una laminita de bronce, de Nuestra Señora, con su marquito de plata...” (p. 569)
Santos Reyes	“Un lignum crucis en una cruz de madera, ricamente adornada con chapas de plata, y en la peana, con una laminita curiosa en ella” (p.577)
Santa María Magdalena	“Dos láminas; la una grabadas las palabras de la consagracion, y la otra el evangelio de San Juan” (p. 583)
San Ignacio	“Dos láminas en forma de tarjas, que contienen las palabras de la consagracion, y otra el evangelio de San Juan” (p. 587)
San Francisco de Borja	“Una lámina chapeada de plata, que contiene una reliquia de San Francisco de Borja” (p. 593)

De la misma manera, en San Ignacio y en Santa María Magdalena, se registran dos láminas grabadas, una con las palabras de la Consagración y la otra con el Evangelio de San Juan (Tabla 1). Acorde a su descripción, estos objetos recuerdan a las llamadas “sacras”, como las que forman parte de la colección del Museo de Arte de Lima¹³, que se colocaban sobre el altar para permitir al sacerdote leer algunas de las oraciones y otras partes de la misa sin consultar el misal. Generalmente había tres sacras: la central, que contenía las palabras de la Consagración; la placa de la izquierda, que contenía la Epístola y el Evangelio; y la placa de la derecha, que contenía la apertura del Evangelio de San Juan (Esteras Martín, 2004). En efecto, las descripciones que se consignan en el apartado de alhajas de plata u oro pertenecientes a la iglesia (Tabla 1) –con excepción de la lámina de bronce registrada en Santa Ana– aluden a otro tipo de objetos, que, si bien se conforman a partir de láminas metálicas, no se corresponden con las láminas de metal pintadas que forman parte de nuestra investigación.

¹³ La colección del Museo de Arte de Lima conserva tres sacras en su acervo patrimonial, tal es el caso de una sacra realizada en plata repujada, cincelada y grabada con las oraciones de la Consagración. Ficha técnica disponible en <https://coleccion.mali.pe/objects/15166/sacra?ctx=b72c5bf03bc39958e99fed6fb45d6332d95b064d&idx=0> [consultado el 27.8.2024].

En contrapartida, las menciones documentales que se registran en el apartado destinado a los ornamentos de la iglesia y de la sacristía refieren, aunque de modo poco frecuente, a los temas representados (Tabla 2). Pese a que son escasas las menciones que indican el repertorio visual, no podemos dejar de lado la importancia de determinadas iconografías dentro de los cultos jesuíticos, a través de los cuales la orden manifestaba su identidad (Alcalá, 2003). Nos referimos a la representación de santos y advocaciones marianas promovidas por los jesuitas, tales como san Ignacio, san Francisco Javier, san Francisco de Borja y la Purísima Concepción. De manera más puntual, observamos que de las seis menciones que refieren a la iconografía, cinco corresponden a devociones estrechamente relacionadas con la orden.

Tabla 2. Menciones documentales de láminas en los inventarios de temporalidades de los pueblos de Mojos (1767-1768). Los datos proceden de los documentos editados y recopilados por Francisco Brabo (1872). Fuente: elaboración propia.

<i>Pueblo</i>	<i>Ornamentos de la iglesia y la sacristía</i>	<i>Efectos y útiles que pertenecen a la casa y a los indios</i>
Loreto	“Tres láminas romanas, abronzadas, con sus lunas, que existen en la sacristía...” (p. 540)	
Santísima Trinidad	“Cuatro láminas romanas esculpidas en bronce ...” (p. 546) “... otra laminita, con marco de talla...” (p. 546) “Cuatro láminas abronzadas, con lunas de cristal, dos que existen en la sacristía, una en el altar mayor y otra en el de la Virgen” (p. 546)	
San Francisco Javier	“Treinta y tres frontales de varias clases y colores, y entre ellos... tres con espejos y láminas...” (p. 553) “Una lámina de San Ignacio con adorno de plata” (p. 554)	

San Pedro	“Cuatro frontales, los dos con espejos y los otros con láminas” (p. 560)	“Cuatro láminas pintadas en mármol blanco. Treinta y dos idem, pequeñas, de varios tamaños, con marcos de estaño y esmaltes dorados” (p. 561)
Santa Ana	“Dos láminas romanas, abronzadas” (p. 570)	
Santos Reyes	“Un frontal de espejos y láminas del altar mayor” (p. 579) “En el altar mayor muchos bultos, láminas y espejos, y se advierte que en el número de láminas que se hallan colocadas, son las más romanas...” (p. 580) “En el arco del nicho de la Virgen siete laminitas romanas” (p. 580)	
Santa María Magdalena	“Una lámina de San Francisco de Borja con su marco y piezas de plata sobredorada” (p. 584)	
San Ignacio	“Una lámina grande, dorada, digo romana, con marco negro y cantoneras de bronce dorado, y seis medianas de la misma especie” (p. 588)	
San Francisco de Borja	“Cuarenta y seis láminas romanas, entre grandes, medianas y menores, y una de éstas con sus chapitas de plata en el marco” (p. 596)	
San Nicolás de Bari	“Dos láminas romanas, pequeñas, de San Ignacio y San Javier, y otras tres inferiores...” (p. 601)	
Purísima Concepción	“Una lámina romana de la Purísima Concepción” (p. 616)	

Vale señalar que, en las descripciones, en algunas ocasiones el énfasis está puesto en la procedencia geográfica de estos objetos (Tabla 2). Así, en la mayoría de los casos, la mención de la palabra “romana” prosigue a la

palabra “lámina”, de forma tal que antecede a la mención de los otros aspectos, tales como el material, la técnica, el tamaño, la iconografía o los adornos. El estatus especial de las láminas romanas podría vincularse con una pretendida procedencia europea como sinónimo de prestigio y distinción, pero también con el valor devocional de los objetos romanos, en la medida en que se inscriben dentro del clima de religiosidad de la Roma de la Contrarreforma. Como explica Elena Alcalá (2007), “las láminas romanas y la escultura napolitana, habían alcanzado una reputación internacional que les otorgaba un valor cultural en muchas sociedades distintas, incluidas las virreinales” (p. 150). Aunque no sabemos con certeza la procedencia precisa de las láminas consignadas como “romanas”, podemos advertir el interés en incluir este calificativo en las menciones de láminas en los inventarios, como una manera de contribuir a su valor simbólico y a su discriminación de otras, posiblemente americanas. De hecho, se registran láminas “romanas” en ocho de los quince pueblos de Mojos. Especialmente, en el inventario del pueblo de San Francisco de Borja se mencionan “cuarenta y seis láminas romanas...” (Brabo, 1872, p. 596).

En relación con esto, ¿se podría afirmar que la mención de la palabra “romana” realmente no refiere tanto a su procedencia italiana como a su origen europeo? Si bien esta pregunta suscita más interrogantes que afirmaciones, se torna relevante lo expuesto por Fernando Quiles García (2005) respecto del coleccionismo de arte en Sevilla en el siglo XVII. De acuerdo con este historiador del arte, las alusiones a obras de supuesto origen romano son recurrentes en los documentos notariales de colecciones artísticas sevillanas. Luego de analizar los inventarios de dichas colecciones, Quiles García plantea que es posible que se trate de pinturas de origen sevillano, dado que es poco probable que todas las obras fueran adquiridas directamente de talleres romanos. De este modo, desde su perspectiva, el apelativo romano no aludiría a su origen sino más bien a la estética de la obra. No obstante, “lo cierto es que lo romano no es un mero referente iconográfico, compositivo o formal, una manifestación del *thopos*, sino la constatación del vínculo con la capital del mundo católico” (2005, p.34). En este sentido, si abordamos “lo romano”, a partir de la interpretación de este autor, podemos comprender la mención de la procedencia romana como un indicador del vínculo de la Compañía de Jesús con el prestigio de Roma. Como sabemos, esta ciudad italiana era, sin duda, el centro indiscutido del mundo católico luego del Concilio de Trento.

De igual modo, lo planteado por Gabriela Siracusano (2005), a propósito de las obras consideradas como “buenas pinturas” en la ciudad de Lima

a mediados del siglo XVII, resulta interesante para indagar en la valoración de las producciones vernáculas alejadas de los centros europeos. A partir del análisis e interpretación de un episodio judicial –la acusación que recibió el presbítero Diego Calderón Riquelme por parte de los maestros pintores de Lima en 1649 por interferir en la jerarquía del oficio de la pintura–, la autora propone que el término “buena pintura” o “mejores originales” refieren a aquellas pinturas de origen europeo que formaban parte del mercado del arte. Ambos casos, expuestos por Siracusano y Quiles García, evidencian problemáticas asociadas a las producciones artísticas hispano-americanas y sus menciones documentales, pero también ponen de relieve las prácticas culturales y actores sociales en torno a la pintura virreinal.

Para finalizar esta reflexión diremos que, si bien los padres procuradores jesuitas adquirirían los objetos más valorados de cada ciudad europea –y esto abona a la posibilidad de que las láminas fuesen adquiridas en Roma–, no es concluyente para aseverar la filiación geográfica de las láminas “romanas” en forma excluyente, ya que, por entonces, las láminas pintadas eran un tipo de objeto que se producía y comercializaba en las principales ciudades europeas (Bowron, 1998).

Además del acento puesto en la procedencia geográfica, en los inventarios de Mojos se destaca la mención de los materiales que acompañaban a las láminas, ya sean marcos, adornos o vidrios, y que señalan la especial valoración asociada al carácter preciosista de estos objetos: “tres láminas abronzadas, con sus lunas ...” (Brabo, 1872, p.540), “una lámina de San Ignacio con adorno de plata” (Brabo, 1872, p.554) y “una lámina de San Francisco de Borja con su marco y piezas de plata sobredorada” (Brabo, 1872, p.584) son algunas de las expresiones respecto a cómo eran exhibidas estas pinturas y resguardadas mediante vidrios y marcos. De este modo, es notorio que las láminas eran dispuestas junto a superficies reflectantes que habrían generado juegos de luces –tales como adornos de plata, lunas de cristal, piezas de plata sobredorada, marcos de estaño y cantoneras de bronce dorado–, contribuyendo a su exaltación visual y material (Tabla 2).

Más interesantes resultan aquellos casos en los que se indica que las láminas formaban parte de los frontales, como sucede en los pueblos de San Francisco Javier, de San Pedro y de Santos Reyes (Tabla 2). Esto indicaría la inclusión de láminas, ya sean europeas o americanas, en conjuntos de gran tamaño para mayor ornato del templo. Curiosamente, en estos casos no se precisa el número de láminas incorporadas, sino la cantidad de frontales, lo cual implicaría que las láminas pasaban a formar parte de los frontales, como un todo indisoluble para componer la idea de lo sagrado.

Asimismo, las láminas se ubicaron en altares, sacristías y en nichos: “en el arco del nicho de la Virgen siete laminitas romanas” (Brabo, 1872, p. 580), “cuatro láminas abronzadas, con lunas de cristal, dos que existen en la sacristía, una en el altar mayor y otra en el de la Virgen” (Brabo, 1872, p. 546), “en el altar mayor muchos bultos, láminas y espejos, y se advierte que el número de láminas que se hallan colocadas, son las más romanas...” (Brabo, 1872, p. 580). En suma, las menciones documentales que analizamos nos permiten inferir que, de acuerdo con su preciosismo, las láminas pintadas, junto con los materiales con los cuales eran exhibidas, tenían por destino ornar y alhajar distintos espacios significativos dentro del templo, como los altares, los nichos y las sacristías, para dotar de magnificencia los espacios sacros.

Por otra parte, un dato curioso reviste la mención de treinta y seis láminas pintadas en el apartado de los efectos y útiles que pertenecen a la casa y a los indios en el pueblo de San Pedro (Tabla 2). En este apartado se registran bienes vinculados a diversos espacios, tales como el refectorio, la biblioteca y los talleres de oficios, por consiguiente, no podemos precisar la ubicación concreta de estas láminas pintadas. En relación con esto, nos preguntamos si estas láminas eran empleadas como objetos de devoción, como alhajas para dar sentido suntuario a algunos de estos espacios o bien se utilizaron como modelos artísticos para la trasmisión estilística e iconográfica. En cualquier caso, su distribución en este tipo de espacios nos permite advertir la diversidad de usos para los cuales estas piezas fueron empleadas dando cuenta de su versatilidad, razón que habría contribuido a su gran demanda, circulación global y valoración.

Hasta aquí los inventarios relevados registran una diversidad de términos empleados para nombrar a la pintura sobre metal, así como también los diversos espacios en los que estas láminas eran dispuestas para propiciar el culto, la devoción o, simplemente, para destacar el carácter suntuario de determinados espacios. La heterogeneidad en las menciones documentales deja entrever las múltiples valoraciones en torno a estos objetos en la sociedad virreinal, ya sea por su carácter piadoso, ornamental, artístico, precioso o simbólico. En definitiva, la contrastación entre nuestro objeto de estudio y los inventarios de temporalidades de los pueblos de Mojos, acorde con una metodología centrada en la historia cultural, nos permite reponer el contexto ritual en el cual fueron empleadas las láminas pintadas, así como las finalidades y sentidos que habrían adquirido dichos objetos en estos espacios.

CONCLUSIONES

En este trabajo, abordamos el repertorio iconográfico y ornamental de las láminas pintadas con relieve, su identificación y su vínculo con las prácticas religiosas virreinales. Asimismo, indagamos en la procedencia de la orla como elemento ornamental y su asociación con las artes gráficas. Por último, a través del análisis de los inventarios de las misiones de Mojos, pudimos reconocer algunos de los usos y funciones de las láminas pintadas, asociados no solo a prácticas devocionales y de distinción social, sino también a los espacios de culto misionales. Acorde a las peculiaridades de su creación —y como si de fotografías se tratara—, estas fuentes documentales capturan el aspecto de los templos ignacianos en un momento determinado, el de la inminente expulsión de la orden. La compulsión de estas fuentes posibilita indagar de qué modo estas láminas eran exhibidas, dónde se ubicaban, qué mensajes promovían y a qué propósitos respondían. Hurgar en estos inventarios nos permite, a través del estudio de un tipo de objetos sumamente particulares, aproximarnos a comprender la cultura material ignaciana y los modos en que la orden buscó componer sus espacios de culto para promover la evangelización indígena.

La reflexión respecto a la diversidad de términos empleados pone de relieve el entramado cultural en el cual se insertaron las láminas pintadas. La importancia de estas producciones artísticas radica no solo en su carácter devocional, en tanto que permite propiciar una respuesta emotiva en los observadores, sino también en su preciosismo y prestigio. En este sentido, son variados y diversos los interrogantes que se despliegan respecto a nuestro objeto de estudio y a las dimensiones simbólicas que alcanza, tanto en lo que respecta a su representación y su materialidad, como a los usos y funciones que alcanzó. Por un lado, es preciso preguntarnos ¿cuál es el sentido de la inclusión de la orla ornamental en estas pinturas?, ¿podemos considerarla como un elemento identificatorio de la producción de un taller específico? Si existiera un taller, ¿existen otros sentidos que se construyeron a través de esta orla? Por otro lado, respecto a las imágenes devocionales representadas en nuestro *corpus*, nos preguntamos: ¿por qué se representan determinados santos y no otros?, ¿cuál es la importancia de estos santos en relación con la expansión evangelizadora y misional de las órdenes religiosas en el territorio andino?

Son muchas las preguntas y las líneas por las que resta avanzar en la exploración de nuestro objeto de estudio. Si bien decidimos reparar en su presencia asociada a las misiones de Mojos y Chiquitos de la Compañía

de Jesús a través del análisis de los inventarios de temporalidades, su valoración, empleo y recepción probablemente fueron generalizados, en la medida en que la eficacia de las láminas pintadas para promover cultos y propiciar la espiritualidad debe haber sido advertida por múltiples actores de la sociedad virreinal.

REFERENCIAS

- Alcalá, L. E. (2003). Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas. En N. Campos Vera (ed.), *Barroco Andino. Memoria del Primer Encuentro Internacional* (pp. 259-266). Viceministerio de Cultura y Unión Latina.
- Alcalá, L. E. (2007). “De compras por Europa”. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España. *Goya: Revista de arte*, 318, 141-158.
- Alcalá, L. E. (2014). La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas. En L. E. Alcalá y J. Brown (eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 18-68). El Viso.
- Alcalá, L. E. (2017). Imaginando lo sagrado. En I. Katzew (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici* (p. 427). Los Angeles County Museum of Art; Fomento Cultural Banamex, A.C-DelMonico Books-Prestel.
- Alcalá, L. E., Cuadriello, J., Katzew, I. y Mues Orts, P. (2017). Pintado en México, 1700-1790: *Pinxit Mexici*. En I. Katzew (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: pinxit Mexici* (pp. 16-51). Los Angeles County Museum of Art; Fomento Cultural Banamex, A.C-DelMonico Books-Prestel.
- Bargellini, C. (1999). La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21(75), 79-98.
- de Bilbao la Vieja, J. J. (8 de marzo de 1769). Testimonio del extrañamiento e inventarios de la residencia de Juli realizada por José Joaquín de Bilbao la Vieja, Marqués de Aro, coronel de infantería de La Paz y gobernador de la provincia de Chucuito.
- Bowron, E. P. (1998). A brief history of european oil painting on copper, 1560-1755. En M. K. Komanecky, E. P. Bowron, C. Bargellini, I. Horovitz, J. Wadum y E. Westermann (eds.), *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775* (pp. 9-30). Phoenix Art Museum-Oxford University Press.
- Brabo, F. J. (1872). *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los jesuitas y ocupación de sus temporalidades por decreto de Carlos III, en los pueblos de misiones fundados en las márgenes del Uruguay y Paraná, en el Gran Chaco, en el país de Chiquitos y en el de Mojos*. Imprenta y Esterotipia de W. Rivadeneyra.
- Consejo Real de Castilla (1774). *Colección General de las Providencias hasta*

- aquí tomadas por el Gobierno sobre el extrañamiento y ocupación de temporalidades de los regulares de la Compañía que existían en los dominios de S. M. de España. *Indias y Filipinas, a consecuencia del real decreto de 27 de febrero y pragmática sanción del 2 de abril de este año*, parte cuarta. Imprenta Real de la Gazeta.
- Cuadriello, J. (2021). Imágenes y cultos de ida y vuelta. En R. J. López Guzmán (ed.), *Tornaviaje: arte iberoamericano en España* (pp. 191-228). Museo Nacional del Prado.
- DaCosta Kaufmann, T. (2004). *Towards a geography of art*. Chicago University Press.
- Estabridis Cárdenas, R. (2002). *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico siglos XVI al XIX*. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Esteras Martín, C. (2004). Ficha de catálogo de la obra N°105. En E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras Martín (eds.), *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830* (p. 297). The Metropolitan Museum of Art.
- Fernández Gracia, R. (2017). *Imagen y mentalidad. Los siglos del Barroco y la estampa devocional en Navarra*. Fundación Ramón Areces.
- Ginhoven, S. V. (2017). *Connecting Art Markets: Guiliam Forchondt's dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the overseas paintings trade*. Brill.
- Gisbert, T. (2003). Del Cusco a Potosí. La religiosidad del Sur Andino. En R. Mujica Pinilla, P. Duviols, T. Gisbert, R. Samanez Argumedo y M. C. García Sáiz (eds.), *El Barroco Peruano* (pp. 61-97). Banco de Crédito del Perú.
- Gisbert, T. (2009). El culto idolátrico y las devociones marianas postridentinas. En J. Gutiérrez Haces (ed.), *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII* (pp. 1264-1313). Grupo Financiero Banamex.
- Gisbert, T. y de Mesa, J. (1972). *El pintor Pérez de Alesio*. Universidad Bolivariana.
- Gisbert, T. y de Mesa, J. (1982). *Historia de la Pintura Cuzqueña* (2ª edic.). Banco Wiese.
- Gruzinski, S. (2005). Passeurs y elites 'católicas' en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640). En S. O'Phelan Godoy y C. Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX* (pp.13-29). Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Herrera Morillas, J. L. (2015). Aspectos artísticos del fondo antiguo digital de la Universidad de Sevilla: los frontispicios del siglo XVI. *Anales de Documentación*, 18(2), 1-27. <https://doi.org/10.6018/analesdoc.18.2.228341>
- Lindsley, P. (23 de octubre de 2012). The Cartouche. Victoria and Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/blog/engraved-ornament-project/cartouche>.
- Martínez Céspedes, J. (2018). Los jesuitas y la "imprensa en Juli": los papeles preliminares de las obras del padre Ludovico Bertonio (1612). *Revista Sílex*,

- 8(2), 151-161. <https://doi.org/10.53870/silex.201882132>
- Molina Barragán, L. (2020). Los caminos del cobre en la religiosidad andina. En L. Querejazu Escobari (ed.), *Dios y la máquina: singularidad y serialidad en la pintura colonial andina* (pp. 44-58). Museo Nacional de Arte.
- Ojeda, A. (2009). El grabado como fuente del arte colonial: Estado de la cuestión. En J. Portús Pérez, y J. Vega. (1998). *La estampa religiosa en la España del antiguo régimen*. Fundación Universitaria Española.
- Quiles García, F. (2005). *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Miño y Dávila editores.
- Ríos-Moyano, S. (2020). ¡Devotas estampas!, populares como los cromos y deseadas como el chocolate. Modos de difusión de la imagen religiosa en materiales efemera. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 16, 168-184.
- Rodríguez Romero, A. (2012). Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. En M. Baldasarre y S. Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2 (pp. 29-56). CAIA/EDUNTREF.
- Schenone, H. (1983). Pintura. En H. Schenone, A. Ribera, y F. Curt Lange (eds.), *Historia general del arte en la Argentina* Tomo II, (pp. 11-92). Academia Nacional de Bellas Artes.
- Schenone, H., Jáuregui, A. y Burucúa, J. E. (1994). Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur: un estudio de caso. En E. AnguloCrespo (coord.), *Lecturas de Historia del Arte IV* (pp. 319-325). Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte
- Scocchera, V. (2020). Objetos sagrados en diáspora: enajenaciones y redistribuciones durante el proceso de temporalidades tras la expulsión de la Compañía de Jesús (Córdoba y Buenos Aires, 1767-1810). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 16, 117-132.
- Scocchera, V. (2022). Que el procurador lo pase a mis manos: encargos de devoción y embargos temporales en el navío San Fernando (Río de la Plata, 1767). *Temas Americanistas*, 48, 474-506. <https://doi.org/10.12795/Temas-Americanistas.2022.i48.21>
- Scocchera, V. (2024). La riqueza de los jesuitas. Imágenes, objetos de culto y materia sagrada en disputa en la administración de temporalidades rioplatense. *Quinto Sol. Revist de Historia*, 28(1), 1-22.
- Siracusano, G. (2005). Una cosa es copiar y muy otra es engañar. Tensiones y consecuencias de un episodio judicial en la Lima del siglo XVII. En G. Siracusano (ed.), *Original, copia, ¿original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte, XVI Jornadas CAIA* (pp. 31-39). CAIA.
- Siracusano, G. (2013). De aquí y de allá. Muerte y conversión recorren el mundo. En S. Dolinko (ed.), *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes VII Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte, XV Jornadas CAIA* (pp. 25-38). CAIA.

- Siracusano, G. (2023a). El giro material en clave andina. En R. Mujica Pinilla (coord.), *Arte y tesoros del Perú: 50 años. Nuevas Miradas* (pp. 93-117). Banco de Crédito del Perú.
- Siracusano, G. (24 de marzo de 2023b). *Pious coppers. Legacies and traditions in Andean Colonial paintings on metal*. Spain and the Hispanic World Symposium: cross-cultural exchanges Royal Academy Symposium, Londres, Inglaterra.
- Siracusano, G., Scocchera, V., Benitez Daporta, M., Rúa Landa, C., Tomasini, E., y Maier, M. (en prensa). *Nuevas miradas sobre la pintura sobre cobre con relieve en el Virreinato del Perú* [Archivo Español de Arte, en prensa].
- Stastny, F. (1969). Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*, 22, 9-55.
- Stastny, F. (1998). Ficha de catálogo de la obra número 43. En M. K. Komaneky, E. P. Bowron, C. Bargellini, I. Horovitz, J. Wadum y E. Westermann (eds.), *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775* (pp. 247-251). Phoenix Art Museum Oxford University Press.
- Tudisco, G. (2011). Comentario de obra. En C. Lebrero (ed.), *Ruega por nosotros: las imágenes religiosas del Museo Pueyrredón* (pp. 95-218). Municipalidad de San Isidro.
- Villegas de Aneiva, T. (1999). Museo Nacional de Arte. En T. Villegas de Aneiva, J. de Mesa y C. Bayá (eds.), *La Paz y sus museos de arte* (pp. 5-93). Bustamante Editores.
- Wuffarden, L. E. (2018). La pintura y los programas iconográficos. En R. Mujica Pinilla, L. E. Wuffarden y J. Dejo Bendezú (coords.), *San Pedro de Lima: Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (pp. 205-267). Banco de Crédito del Perú.