

Matheo Pizarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz

Ana Plaza Roig¹

Recibido: 15 de julio de 2021 / Aceptado: 17 de noviembre de 2021 / Publicado: 1 de marzo de 2022

Resumen. A partir del descubrimiento de la firma de Matheo Pizarro, pintor activo en el altiplano jujeño a fines del siglo XVII, se sucedieron investigaciones que contribuyeron a definir su formación, características formales y materiales de su obra. En tanto las elecciones iconográficas del pintor aún no han sido indagadas, el presente artículo hará foco en los casos en los que una misma temática ha sido tratada de diferentes formas, como en las tres pinturas de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*. Tras la realización de un relevamiento de estampas europeas y pinturas coloniales y un análisis iconográfico y comparativo que buscó destacar los vínculos entre las imágenes, distinguimos dos tipologías que se diferencian por el modo de representación de la Santísima Trinidad y la resolución formal del manto de la Virgen. Nuestra propuesta es que ambas tipologías proponen una variación iconográfica que resultó efectiva en la época: uno de los modelos se asocia a una estampa de Karel van Mallery que representa una Trinidad clásica – como lo estipulan los tratados –, mientras que el otro dialoga con una serie de pinturas cuzqueñas que presentan una iconografía *sui generis*, de Trinidad antropomorfa y manto triangular de la Virgen.

Palabras clave: Matheo Pizarro; Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad; arte colonial; copia de imágenes; Karel van Mallery; iconografía cuzqueña *sui generis*.

[en] Matheo Pizarro: Dissimilar Iconographies for Effective Devotion

Abstract. Since the discovery of Matheo Pizarro's signature, a painter active in the highlands of Jujuy at the end of the 17th century, former investigations have contributed to establish his instruction and the formal and material characteristics of his work. As the iconographic choices of Pizarro have not yet been analyzed, this article addresses the cases in which the same subject has been treated in different ways, such as in three paintings of *Coronation of the Virgin by the Holy Trinity*. After carrying out a survey of European prints and colonial paintings and an iconographic and comparative study that highlighted the links between the images, we were able to distinguish two typologies that differ in the way in which the Holy Trinity is represented and in the formal resolution of the Virgin's cloak. It has been found that each one constitutes an iconographic variation effective at the time: one of the models is associated with a print made by Karel van Mallery which represents a classical Trinity – as stipulated in the handbooks –, while the other is related to a group of Cuzco paintings that presents a *sui generis* iconography of an anthropomorphic Trinity and a triangular cloak of the Virgin.

Keywords: Matheo Pizarro; Coronation of the Virgin by the Holy Trinity; Colonial Art; Copy of Images; Karel van Mallery; *sui generis* Iconography.

Sumario. 1. Introducción. 2. Matheo Pizarro: pintor del altiplano. 3. La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. 4. Las coronaciones de Matheo Pizarro. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Plaza Roig, A. “Matheo Pizarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz”. *Eikón Imago* 11 (2022), 311-325.

1. Introducción

Uno de los acervos de pintura colonial más interesantes del noreste argentino y sur de Bolivia es el que perteneció al Marquesado de Tojo (siglos XVII– XIX)². Se trata de un conjunto de imágenes de temática religiosa realizadas entre el siglo XVII y XIX sobre escenas de la vida

o retratos de Cristo, la Virgen, santos y ángeles militares, realizadas en el Alto Perú y Perú o bien en el altiplano jujeño³. En ese extenso dominio coexistieron en tiempo y espacio diversas jurisdicciones eclesiásticas y territoriales en conjunción de las distintas administraciones del Marquesado. El dominio fue administrado primero por el Maestre Pablo Bernárdez de Ovando, luego por el

¹ Universidad de Tres de Febrero
Correo electrónico: aplaza@untref.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0084-9840>

² Este artículo ha sido realizado en el marco de una beca doctoral del proyecto PICT 2017-1716, Espacios de pintura y poder: estrategias locales en la producción de imágenes sobre lienzo y muro en los templos del sur andino colonial (fines del siglo XVII-siglo XVIII) dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano.

³ En la iglesia de San Francisco de Asís de Yavi se encuentra una imagen de la Virgen con el Niño, única atribuida a talleres de Flandes, realizada en la segunda mitad del siglo XVI. Ver José Emilio Burucúa et al., *TAREA de diez años* (Buenos Aires: Fundación Antorchas, 2000), 93.

primer Marqués de Tojo, Juan José Campero y Herrera, y posteriormente, por lo que se conoció como el Mayorazgo de Tojo.

Si bien gran parte de las pinturas que pertenecieron al Marquesado han desaparecido –principalmente de los templos del actual territorio boliviano–, destaca un conjunto de obras atribuidas al pintor Matheo Pizarro. A partir del hallazgo de la firma de Pizarro en un lienzo, distintos investigadores han contribuido a definir el perfil del pintor, su formación, sus características formales, y su distintivo tratamiento de los lienzos, pigmentos y mezclas. Sin embargo, las elecciones iconográficas de las obras atribuidas al artista aún no han sido suficientemente investigadas, en particular en los casos en los que una misma temática ha sido tratada de forma diferente. Tras un relevamiento de estampas europeas y pinturas coloniales el presente artículo propone abordar el estudio de tres obras de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, atribuidas a Matheo Pizarro a partir del análisis de dos tipologías efectivas que se distinguen por el modo en representar la Trinidad y por la resolución formal del manto de la Virgen. Como se verá más adelante, una de las fórmulas se asocia a una imagen europea de la coronación de la Virgen, con una representación clásica de la Trinidad, mientras que la otra estará en diálogo con una serie de pinturas que presentan una iconografía *sui generis*, de Trinidad antropomorfa y manto triangular de la Virgen.

2. Matheo Pizarro: pintor del altiplano

La actividad artística de Pizarro fue subscripta por Barbieri y Gori entre las últimas décadas del siglo XVII y principios del siglo XVIII⁴, a partir del cuadro *La Virgen de Almudena con Donantes* ubicado en la iglesia de la Candelaria de Cochino, Jujuy. La pintura, para dichos investigadores, además de seguir las características estilísticas propias del artista, presenta los retratos al natural de Don Juan José Campero y Herrera y Clemencia Obando⁵. En relación con las posibles referencias documentales a su persona, Barbieri y Gori hallaron en un libro de bautismos del archivo de la Matriz de Tarija, la mención de un Matheo Pizarro como padrino el 28 de octubre de 1663⁶. Por su parte, Mario Chacón Torres afirma que Pizarro aparece en la nómina de alumnos de Melchor Pérez de Holguín entre 1670 y fines de siglo y que, posteriormente, fue nombrado maestro pintor en Potosí en 1691⁷, tras la muerte del pintor Salvador

Mateos⁸. Estos escasos hallazgos permiten situar temporalmente la actividad artística de Pizarro entre Potosí y Tarija y vincularla a la figura de Pérez de Holguín, cuyo vínculo ha sido probado por el análisis material de ambos artistas. La relación entre Pizarro y Campero y Herrera se sostiene por el retrato que Pizarro habría realizado sobre el Marqués. Si bien el encargo de pintura a los centros de productores de imágenes como Cuzco o Potosí era habitual y el primer Marqués del Valle de Tojo tenía los medios para hacerlo, el retrato del Marqués realizado por Pizarro en el cuadro *La Virgen de Almudena con Donantes* contribuye a sostener la comitencia directa entre ambos individuos y⁹, por tanto, abona a la teoría de que hubo un taller del pintor en el territorio del Marquesado de Tojo.

A pesar de que no se han encontrado referencias a la ubicación de dicho taller, varios investigadores coinciden en que probablemente haya existido en algún lugar del altiplano jujeño, ya sea por la importante cantidad de obras que se han atribuido al artista en la zona¹⁰, o por la compra de pigmentos registrados en las Reales Alcabalas entre 1684 y 1707 como el añil, polvos azules y barros de Chiles¹¹. Finalmente, la existencia de un taller explicaría las variaciones en la factura de las obras encontradas, lo que sugiere que Pizarro podría haber tenido diversos discípulos¹².

El patrimonio pictórico atribuido a Matheo Pizarro por Barbieri y Gori, en la actual provincia de Jujuy, consta de diversas representaciones, principalmente santos, Cristo y la Virgen, entre otras¹³. A partir del hallazgo de

blicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1973), 121.

⁸ Chacón Torres menciona que Pizarro, al poco tiempo de ocupar el cargo de maestro pintor, solicitó que se nombrara a otra persona en tanto él era forastero y no tenía lugar dónde guardar los objetos del difunto. Información extraída del inventario pos-mortem de Salvador Mateos realizado el 14 de diciembre de 1691. Ver Chacón Torres, *Arte Virreinal en Potosí*, 104.

⁹ Siracusano, “De patronas y criadas. «relaciones laborales»”, 59.

¹⁰ Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 10; Ricardo González, “Las imágenes españolas en la Puna de Jujuy”, en *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2001), 119.

¹¹ González, “Las imágenes españolas”, 119; Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (Siglos XVI-XVIII)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 113; Alicia Seldes et al., “Blue Pigments in South American Colonial Paintings (1610-1780)” *Journal of the American Institute of Conservation*, vol. 38, no. 2 (1999): 240; Burucúa et al. “Praxis del color. Los pigmentos en la pintura colonial sudamericana”, en *Estudios de Arte en América Latina. Temas y problemas* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997), 30-31.

Los pintores debían pagar el impuesto, alcabala, por la utilización de materiales como pigmentos, pinceles, maderas, lienzos, resinas, ente otros. Ver Gabriela Siracusano, *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder* (Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2003), 13.

¹² Andrea Jáuregui y Marta Penhos, “Las imágenes de la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte”, en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, ed. José Emilio Burucúa (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 58.

¹³ González advierte en las obras pictóricas del patrimonio de la provincia de Jujuy en general “una evidente desnarrativización, especialmente en el caso de las vírgenes y los ángeles arcabuceros, lo que ocurre también, aunque de un modo no tan radical, en otros motivos como las imágenes de santos. En todo caso es notable, la tendencia a la presentación unipersonal” González “Las imágenes españolas”,

⁴ Iris Gori y Sergio Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1991), 10. Siracusano considera que el nombre Matheo Pizarro podría indicar una filiación de origen indígena o mestiza. Ver Gabriela Siracusano, “De patronas y criadas. «relaciones laborales» entre la historia del arte, la química y la conservación”, en *Espacios y patrimonios*, ed. Nelly Sigaut (Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009), 58.

⁵ En tanto Juana Clemencia fallece en 1690 y la obra data de 1693, hace suponer que su retrato fue post-mortem. Ver Siracusano, “De patronas y criadas. «relaciones laborales»”, 59.

⁶ Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 12.

⁷ Sin embargo, no menciona la fuente de la cual extrajo esa información. Ver Mario Chacón Torres, *Arte Virreinal en Potosí* (Sevilla: Pu-

la única firma del artista en la obra *San Ignacio de Loyola*¹⁴, se atribuyeron diferentes obras del patrimonio provincial basadas en el estudio de la manera de pintar y representar de Pissarro, que permitió establecer un “código de lenguaje del pintor”¹⁵. Destacan como características principales de su estilo la ejecución de las carnaciones, las diferentes texturas logradas en telas como el damasco, la seda, el encaje y brocados, pero también el trabajo en las distintas texturas de nubes, flores, cabellos y pedrería¹⁶. Así mismo, resultan distintivos los “rayos paralelos de tamaño decreciente, que se esparcen por detrás de los personajes sagrados”¹⁷. Otros investigadores han subrayado las sutiles gradaciones de sus rompimientos de gloria y la destreza en la realización de grisallas en obras como *San Ignacio de Loyola e Inmaculada Concepción por el Santísimo Sacramento*¹⁸.

No resulta extraño que al día de hoy se haya encontrado una única obra firmada de Pissarro ya que en la práctica artística del período colonial no se concebía a la obra de arte como un objeto artístico único. Incluso, dicha percepción también se puede evidenciar en la repetición de modelos o tipologías que respondieron a determinadas necesidades evangelizadoras o devocionales, como ocurre en las tres obras de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* atribuidas a Pissarro, aspecto que, como se verá más adelante, resulta clave para comprender la eficacia de dichas imágenes.

Estudios materiales sobre las obras de Pissarro o Melchor Pérez Holguín —probable maestro de Pissarro—, han demostrado que tenían conocimiento de las recetas presentes en los tratados, al tiempo que se ha advertido “la presencia de mezclas de colores algunas veces ausentes en las recetas de manuales, de veladuras que suponen sabias elecciones de lacas traslúcidas y de una variedad de resinas, o de moliendas de diferente tenor”¹⁹. En un contexto de producción artística en donde no siempre ha sido accesible la obtención de pigmentos costosos o la lectura de manuales o tratados²⁰, este hecho pone en valor el conocimiento sobre la praxis pictórica que tuvieron ambos artistas. Por su parte, otros autores consideran que Pissarro podría haber conocido los tratados de

pintura de arte español del siglo XVII²¹, a pesar de que no se hayan encontrado en el inventario de la biblioteca de Yavi.

Otros estudios históricos y químicos realizados sobre la materialidad de las obras atribuidas a Pissarro arrojaron nuevas atribuciones y nuevos descubrimientos sobre su labor como pintor: la excepcional tensión de sus telas, pigmentos finamente molidos, capas pictóricas delgadas que tuvieron procesos de secado lentos, mezclas homogéneas de las pinturas, utilización de pinceles de distintos grosores y veladuras de colores transparentes²². Al respecto, Gabriela Siracusano agrega,

...la calidad de los soportes nos permite no sólo identificar el uso del lino o el cáñamo sino también señalar un sistema de producción que, dada la demanda de imágenes, incorporaba la reutilización de telas de fardos de mercaderías para fines artísticos, dato que, en el caso del encomendero conocido por su tráfico de mulas, resulta adecuado²³.

Por otra parte, la investigadora destaca la utilización de pigmentos preciosos como el *smalte* para la realización de los azules en varias de sus obras, pigmento que también se ha encontrado en obras de Melchor Pérez de Holguín, dato que contribuye a proponer una relación de maestro-discípulo entre ambos artistas²⁴. El *smalte*, que era importado desde Sajonia²⁵, aparece mencionado en un inventario de 1718 sobre los bienes del Marqués como “un cajón con vidrio cristal que vino de España”²⁶, dato que, además de dar cuenta de la riqueza del Marquesado, podría confirmar la existencia de un taller del artista en la zona.

Como se mencionó anteriormente, investigaciones previas han realizado dos grandes tipos de atribuciones a las obras de Matheo Pissarro, por un lado, a partir de estudios estilísticos y, por otro, aquellas derivadas de estudios materiales. Es necesario señalar que ambos tipos de atribuciones presentaron muy pocas discrepancias entre sí, sin embargo, se han encontrado algunas diferencias, como es el caso de *La hora forzosa*, obra que TAREA considera como anónima cuzqueña²⁷, mientras que Barbieri y Gori afirman que es de autoría de Pissarro²⁸. Al respecto, algunos investigadores han señalado que ciertas obras ameritan un nuevo análisis, en tanto a simple vista no parecieran ser fruto de la mano del mismo artista, como sugieren Jáuregui y Penhos²⁹, o resultarían un

122. Cabe aclarar que durante el período colonial la temática religiosa ha sido la más extendida, aunque ha habido otro tipo de representaciones. Por otra parte, vale la pena destacar que la función de la imagen religiosa en el período tuvo como principal función la de conmover a la devoción. Ver Héctor Schenone, “Pintura”, en *Historia General del Arte en la Argentina: Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983), 13.

¹⁴ Ubicada actualmente en el retablo mayor de la Iglesia de San Francisco de Paula en Uquía, Jujuy.

¹⁵ Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 12.

¹⁶ Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 114-115, 54-55, 368.

¹⁷ Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 368.

¹⁸ Seldes, “Blue Pigments in South American”, 239.

¹⁹ Gabriela Siracusano, “Bermellones y azuritas en el taller colonial”, en *II Encuentro Internacional de Barroco. “El Barroco y las fuentes de la diversidad cultural”*, ed. Norma Campos Vera (La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina and Unesco, 2004), 117-118.

²⁰ Gabriela Siracusano, “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones” (Paper presentado en las Actas III Congreso internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre 2001), 430.

²¹ Burucúa et al. “Praxis del color”, 28; Jáuregui y Penhos, “Las imágenes de la Argentina colonial”, 57.

²² Burucúa et al., *TAREA de diez años*, 22; Seldes, “Blue Pigments in South American”, 239.

²³ Siracusano, “De patronas y criadas. «relaciones laborales»”, 60.

²⁴ Burucúa et al., *TAREA de diez años*, 39; Siracusano, *El poder de los colores*, 60-61.

²⁵ Si bien la materia prima para el Smalte es el safre venía de dicha zona, siguiendo lo afirmado por Antonio de la Calancha, la autora no descarta una posible y temprana fabricación del vidrio en la región. Ver Siracusano, “Polvos y colores”, 439.

²⁶ Siracusano, *El poder de los colores*, 56.

²⁷ Burucúa et al., *TAREA de diez años*, 235. A pesar de que la procedencia Cuzqueña sea afirmada, los autores también mencionan la utilización de Malaquita para la realización del verde, lo cual podría vincular la obra con el taller de Pissarro. Ver Burucúa et al., *TAREA de diez años...*, 73.

²⁸ Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 414.

²⁹ Jáuregui y Penhos, “Las imágenes de la Argentina colonial”, 58.

tanto excesivas e incluso erróneas como en el caso del *Ecce Homo* de la Iglesia de San Francisco de Asís en Yavi, como afirma González³⁰.

Otro tema que se vincula con la atribución de las obras de Pizarro es la comitencia, aspecto poco indagado hasta ahora. Aunque se ha establecido una vinculación casi exclusiva con el Marqués Juan José Campero y Herrera, algunas de sus obras llegaron a espacios eclesiásticos que no pertenecieron al Marquesado de Tojo (siglos XVII–XIX), como es el caso de Iglesia de San Francisco de Paula en Uquía, Iglesia catedral de San Antonio en Humahuaca y la Catedral de Jujuy en San Salvador de Jujuy, por mencionar algunos templos. Jáuregui y Penhos han intentado responder el por qué de la presencia de obras de Pizarro en la iglesia de Uquía, considerando que podría ser causa de una comercialización de pinturas por parte del Marqués o bien por un emplazamiento posterior del retablo mayor y que éste haya pertenecido anteriormente a una iglesia Jesuita excomulgada³¹. ¿Se podría afirmar que todas las obras atribuidas a Pizarro y su taller fueron parte del patrimonio del Marqués de Tojo? Si bien esta pregunta en este momento suscita más interrogantes que afirmaciones, el caso del escultor Juan de Salas resulta relevante para introducir una práctica habitual en la época y comprender cómo un mismo artista se encargaba de diversos encargos en distintos espacios eclesiásticos. Hacia 1680 Salas fue nombrado oficial escultor en la iglesia de Humahuaca a pedido de Pedro Ortiz de Zárate y tres años después era contratado como maestro carpintero en la parroquia del Valle de la Concepción de Tarija por Pedro Ortiz de Santistevan³². De todos modos, no habría que descartar que la ubicación y circulación de pinturas de Pizarro observada en la actualidad haya sido incluso posterior a la disolución del Marquesado, fruto de la conformación del estado nacional.

Ahora bien, como señalamos, el objetivo del presente artículo es, más allá de las cuestiones en torno a la atribución o circulación de la obra de Pizarro, profundizar en el análisis iconográfico del conjunto de obras atribuidas, en las que se han encontrado diversas repeticiones de temas y/o tipologías. Nos referimos específicamente a los casos en los que, las obras igualmente atribuidas al artista por estudios estilísticos y materiales, presentan una misma temática y un modo específico de representación que distingue sustancialmente una obra de otra.

3. La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad

Comencemos por las temáticas mariológicas recurrentes: destacan tres pinturas de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* ubicadas actualmente en templos que fueron parte del Marquesado, como Yavi y Casabindo, y un templo que no perteneció a dicho Mayorazgo, como el de Humahuaca.

La coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, suceso escasamente tratado en las escrituras, forma parte del último ciclo de la vida de María, la Asunción. Si bien desde el siglo V distintos escritos ortodoxos y apócrifos mencionan el ingreso y recepción de María en el cielo, no todos aluden a la coronación del modo en que ha sido representada pictóricamente a través del tiempo³³. Según Louis Réau, la coronación es mencionada en el relato apócrifo Mélinton – difundido en el siglo VI por Gregorio de Tours –, y por Santiago de Vorágine en la Leyenda dorada, en el siglo XII³⁴. Sin embargo, en la Leyenda dorada se puede leer la escasa presencia y descripción de la coronación dentro del relato de la asunción: “Seguidamente, el que dirigía a los demás cantores, elevando el tono de su voz entonó esta antifona: Ven desde el Líbano, esposa mía; ven desde el Líbano, que vas a ser coronada”³⁵.

Por su parte, María del Consuelo Maquívar menciona que posiblemente algunos pasajes de la *Mística Ciudad de Dios* de la Madre María de Jesús de Ágreda [1670]³⁶, podrían haber influenciado en la configuración iconográfica de distintas escenas de la vida de la Virgen, entre ellas la Asunción vinculada a la coronación:

Fue para los Ángeles este día de mayor júbilo y gozo accidental, que otro alguno había sido desde su creación. Y cuando la beatísima Trinidad eligió y declaró por Reina y Señora de las criaturas á su Esposa y Madre de el Yerbo, la reconocieron y admitieron los Ángeles y todos los espíritus celestiales por Superiora y Señora, y la cantaron dulces himnos de gloria y alabanza de el Autor [Sic.]³⁷.

A pesar de que el dogma de la realeza de la Virgen se haya establecido en 1958³⁸, las primeras representaciones de la coronación se pueden observar en el siglo XII en Francia, en los tímpanos de la iglesia de Senlis y Notre Dame de París³⁹.

³⁰ González, “Las imágenes españolas en la Puna”, 120.

³¹ Jáuregui y Penhos, “Las imágenes de la Argentina colonial”, 58. Idea del Marqués como comerciante también es sugerida por otros autores. Ver Burucúa et al. “Praxis del color”, 31; Seldes, “Blue Pigments in South American”, 240.

³² Gori y Barbieri, *Patrimonio Artístico Nacional...*, 15-16. Tras la muerte de Pablo Bernardez de Ovando en 1676, su esposa Ana Mogollón Orozco se casa en segundas nupcias con Pedro Ortiz Santistevan, quien será el tutor de la heredera del maestro, Juana Clemencia Ovando, hasta las nupcias con Juan José Campero y Herrera en 1678. Ver Ana Teruel, “El Marquesado del Valle de Tojo: patrimonio y mayorazgo. Del siglo XVII al XX en Bolivia y Argentina” *Revista de Indias*, vol. 76, no. 267 (2016): 384.

³³ Héctor Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: EDUCA, 2008), 249.

³⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 643. Sin embargo, Schenone considera que las fuentes mencionadas por Réau no contemplan la instancia particular de la coronación, ver Schenone, *Santa María*, 249.

³⁵ Santiago De la Vorágine, *La leyenda dorada*, tomo I (España: Alianza Forma, 1999 [1264]), 477.

³⁶ María del consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España* (México: Conaculta, Inah, 2006).

³⁷ María de Jesús De Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, Tomo III (Barcelona: Librería Religiosa, 1860 [1670]), 217.

³⁸ Patricia Folgelman, “Las representaciones de la Virgen María en el cielo. Una aproximación al imaginario cristiano americano colonial” en *Entre Cielos en Infernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, 167-176 (La Paz: Unión Latina /GRISO/ Fundación Visión Cultural, 2010), 171.

³⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 644.

La iconografía de la coronación de la Virgen presenta variables en relación con el personaje o personajes que coronan a María, por ejemplo por ángeles, por Dios Padre o por Cristo⁴⁰. El tipo iconográfico que abordaremos es el de la Virgen coronada por la Santísima Trinidad⁴¹, el cual fue difundido en Europa a partir del siglo XV y se trata del tipo de coronación más recurrente de la pintura colonial⁴².

Héctor Schenone al describir esta iconografía señala las distintas variaciones en la representación de las personas de la Santísima Trinidad y la posición de la Virgen:

La Santísima Trinidad, representada como Personas diferentes o iguales, sostiene la corona real sobre la cabeza de María, que aparece de rodillas o de pie sobre nubes en un nivel inferior y que los artistas americanos, siguiendo la tradición española, vistieron con los colores de la Purísima. En muchos casos no faltan los coros angélicos que parecen elevarla a los cielos, con lo cual se relaciona este tema con el de la Asunción⁴³.

Efectivamente, muchos artistas han interpretado de manera conjunta la Asunción y la coronación ubicando a María en el centro rodeada de ángeles, coronada por la Santísima Trinidad⁴⁴. Por otra parte, la relación entre la representación de la Inmaculada Concepción y la Asunción de la Virgen ha sido un topos vinculado en tanto una representa el origen y el otro el fin de su vida, respectivamente⁴⁵. Entendemos que, en la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, la representación de la Virgen como Inmaculada es una elección específica para transmitir la relación teológica entre la Asunción y la ausencia del pecado original de la Virgen, por lo que no concebimos que la temática sea la coronación de la Inmaculada por la Santísima Trinidad. De hecho, la representación más frecuente de la Virgen en la iconografía de coronación por la Santísima Trinidad es como una Inmaculada. Schenone considera que⁴⁶, si bien la representación de la Mujer Apocalíptica y la *Tota Pulchra* podrían ser entendidas como antecedentes de la representación definitiva de la Inmaculada, con el tiempo los atributos desaparecieron y se configuró como iconografía característica la representación de la Virgen de pie, y en menor medida de rodillas, dispuesta de frente o perfil sobre cabezas de ángeles niños, nubes, la luna o el orbe. Por su parte, Trens afirma que la representación definitiva de la Inmaculada Concepción ubica a la Virgen como figura central⁴⁷, acompañada eventualmente del Padre Eterno o la Santísima Trinidad y los ángeles. Pacheco

recomienda pintar a la Virgen con una túnica blanca y con un manto azul, como apareció la Virgen a Beatriz de Silva, sobre una media luna con las puntas hacia abajo, una corona de estrellas que rodea su cabeza y menciona la posible presencia de Dios Padre o el Espíritu Santo⁴⁸.

En tanto la variación iconográfica de la Santísima Trinidad ha suscitado diversos tipos de cuestionamientos, tanto eclesiásticos como en los tratados de pintura, se explicarán los modos de su representación para profundizar en este asunto. Según Réau se distinguen tres modelos, en primer lugar, una versión trifacial (fig. 1), donde se representa o bien un rostro con cuatro ojos o tres rostros con seis ojos⁴⁹.

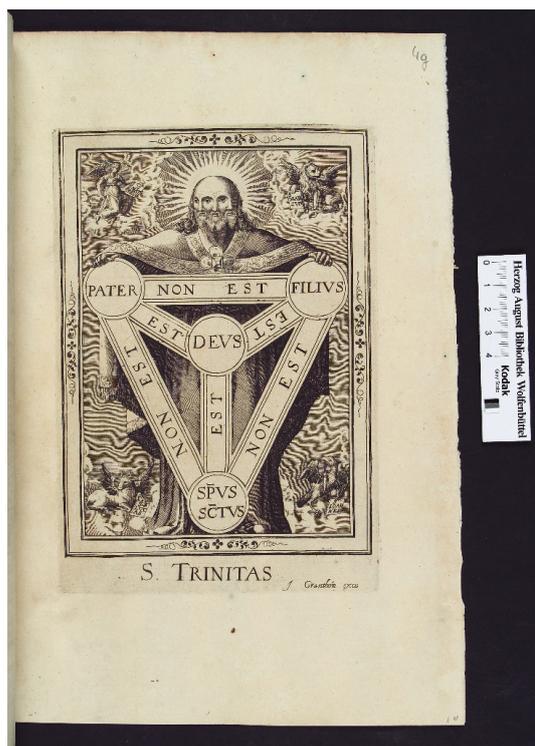


Figura 1. Jacques Granthomme II, *S. Trinitas*, estampa, 19,3 x 13,3 cm, 1588 -1613. Fuente: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 24.1 Geom. 2° (4g) (CC BY-SA).

Un segundo tipo responde a la tipología del Trono de Gracia (fig. 2), donde las tres personas están diferenciadas y ubicadas verticalmente: el Padre, representado como un anciano, se ubica en un trono, debajo de él, se encuentra el Espíritu Santo, representado como una paloma, y por último Cristo crucificado.

Finalmente, se encuentra una versión en la que las figuras son ubicadas de manera horizontal y que posee distintas variaciones: las personas de la Trinidad pueden ser representadas como tres personas iguales (Trinidad antropomorfa) (fig. 3), o como tres personas distintas (Trinidad clásica) (fig. 4) o bien estar representadas las dos primeras personas semejantes y el Espíritu Santo como una paloma (fig.5)⁵⁰. Si bien Réau considera que el

⁴⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 645.

⁴¹ Germán De Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español* (Madrid: Nuevas gráficas, 1970), 164; Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 46; Schenone, *Santa María*, 249.

⁴² Mario Sartor, "La Trinidad Heterodoxa en América Latina", *Procesos: revista ecuatoriana de historia* 25 (2007): 23.

⁴³ Schenone, *Santa María*, 249.

⁴⁴ Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 93; Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 645.

⁴⁵ José García Paredes, *Mariología* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995), 279.

⁴⁶ Schenone, *Santa María*, 27, 44.

⁴⁷ Manuel Trens, *María iconografía de la virgen en el arte español* (España: Plus Ultra, 1946), 165.

⁴⁸ Pacheco, *Arte de la pintura*, 482-483.

⁴⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 43-46.

⁵⁰ Si bien el nombre de Trinidad clásica es un término adoptado por Maquívar, resulta efectivo para identificar en el artículo a ese tipo de representación de la Santísima Trinidad.

Trono de Gracia fue el modo más aceptado de representar la Trinidad⁵¹, Maquívar afirma que la Trinidad clásica ha sido la más difundida en los tratados de pintura y las obras de los artistas⁵².

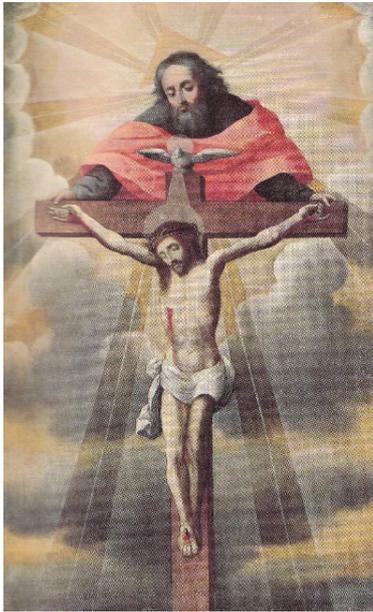


Figura 2. Matheo Pizarro, *Santísima Trinidad*, óleo sobre tela gruesa, 81,5 x 49,2 cm, fines del siglo XVII, altiplano jujeño. Ubicada en la Iglesia de San Francisco de Paula, Uquía, Jujuy, Argentina. Fuente: Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.



Figura 3. Anónimo, *La Inmaculada Concepción y la Santísima Trinidad*, óleo sobre tela, 148,5 x 111,5 cm, fines del siglo XVII, Jujuy. Ubicada en la Iglesia de la Santa Cruz, Tafna, Jujuy, Argentina. Fuente: Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Según Maquívar, el emplazamiento del Dios Padre e Hijo de la Santísima Trinidad clásica fue inspirado en el Salmo 110, que ubica al Hijo a la derecha de Dios Padre⁵³. Tal como afirma Réau⁵⁴, la figura de Dios Padre representado como un anciano fue basada en los escritos del Profeta Daniel. El mismo autor indica que la forma más difundida de representar al Espíritu Santo es como una paloma, pero también como lenguas de fuego, o como persona. La asociación del Espíritu Santo como una paloma no pareciera tener un origen explícito, aunque Pamplona considera que podría haberse inspirado en glosas de exégetas como el Pseudo-Beda y Walafrido Estrabón⁵⁵. Las primeras representaciones trinitarias de este tipo fueron encontradas en las miniaturas anglosajonas del siglo XII y XIII, como la miniatura de una Biblia de Winchester del siglo XII.

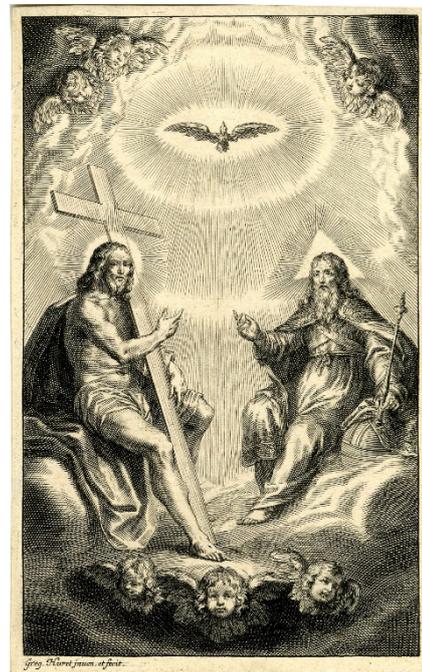


Figura 4. Grégoire Huret, *Santísima Trinidad*, estampa, 15,1 x 9,2 cm, 1630-1660. Fuente: © The Trustees of the British Museum.

De los modelos mencionados, sólo dos representaciones de la Santísima Trinidad han sido cuestionadas o prohibidas: la Trinidad antropomorfa y la trifacial han sido consideradas por tratadistas o figuras eclesiásticas como facilitadoras de interpretaciones heterodoxas. La representación de la Trinidad trifacial fue prohibida en el Concilio de Trento y posteriormente, en 1628, el Papa Urbano VIII calificó la representación de herética y dispuso la quema de las imágenes. En 1745 Benedicto XIV confirmó la bula de Urbano VIII, prohibiendo dicha representación⁵⁶. Por su parte, tratadistas como Palomino, Interán de Ayala y Molano también desaconsejaban su representación.

⁵³ Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 65. Por su parte Pamplona afirma que dicha ubicación está inspirada en el salmo 109.1, ver Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, 159.

⁵⁴ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 30-32.

⁵⁵ Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, 159-160.

⁵⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 45.

⁵¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 48.

⁵² Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 65.



Figura 5. Anónimo, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, estampa, 20,4 x 15,7 cm, 1505.

Fuente: © The Trustees of the British Museum.

La representación de la Trinidad antropomorfa tiene sus orígenes, en la teofanía de mambré, cuando a Abraham se le presentaron tres ángeles que responden como si fueran uno solo⁵⁷. Fue la primera forma de representar la Trinidad en el arte, y se denomina así por la representación humana del espíritu Santo. Pamplona afirma que las primeras representaciones antropomorfas de la Trinidad indiscutidas por los iconógrafos datan del siglo X en las miniaturas anglosajonas como la Pontifical de Sherborne⁵⁸, luego en el siglo XII las miniaturas germanas, la más antigua de la Biblia del monasterio de Michelbeuren. Aunque la Trinidad antropomorfa fue cuestionada, su representación fue aceptada por tratadistas como Juan de Molano o Interán de Ayala, incluso el Papa Benedicto XIV consideró legítima su iconografía⁵⁹. Sin embargo, desde el siglo XV escasean obras de este tipo, especialmente en Europa⁶⁰. A pesar de la aceptación iconográfica, esta tipología fue prohibida en el concilio provincial de Santa Fe de Bogotá en 1774⁶¹. Más allá de la representación de la Trinidad antropomorfa, cabe mencionar que el cuestionamiento más profundo fue en torno a la iconografía del Espíritu Santo de forma humana representado como figura aislada⁶².

El misterio de la Santísima Trinidad es uno de los pilares de la fe católica, cuya definición previa al dogma contribuyó a sucesivas instancias de disgregación dentro del Cristianismo. Las distintas controversias que suscitaron la afirmación de Cristo como Hijo del Padre, la Fi-

loque, y la unión hipostática, fueron segregando la Iglesia Occidental de la Oriental, el surgimiento del Islam en el siglo VII y la separación de la ortodoxia Griega en el siglo XI⁶³. Es interesante advertir que el dogma de la Trinidad, establecido en el Concilio de Trento, en la tercera sesión celebrada el 4 de febrero de 1516, incluye aquellos fundamentos cuestionados:

El mencionado símbolo dice así: CREO en un solo Dios, Padre, omnipotente, criador del cielo, y de la tierra, y de todo lo visible e invisible: y en un solo señor Jesucristo, Hijo unigénito de Dios, y nacido del Padre ante todos los siglos, Dios, de Dios, luz de luz, Dios verdadero; de Dios verdadero; engendrado, no hecho; consustancial al Padre, y por quien fueron criadas todas las cosas; el mismo que por nosotros los hombres, y por nuestra salvación descendió de los cielos, y tomó carne de la virgen Maria por obra del Espíritu santo, y se hizo hombre: fué también crucificado por nosotros, padeció bajo el poder de Poncio Pilato, y fue sepultado; y resucitó al tercero día, según estaba anunciado por las divinas escrituras; y subió al cielo, y está sentado á la diestra del Padre; y segunda vez ha de venir glorioso á juzgar los vivos y los muertos; y su reyno será eterno. Creo también en el Espíritu santo, Señor y vivificador, que procede del Padre, y del Hijo; quien juntamente con el Padre, y con el Hijo, es adorado y conglorificado, y es el que habló por los Profetas; Creo una Santa, Católica y Apostólica Iglesia. Confieso un Bautismo para la remisión de los pecados: y espero la resurrección de los muertos, y la vida del siglo venidero. Amen. [Sic.]⁶⁴.

4. Las coronaciones de Matheo Pizarro

Retomemos entonces la iconografía de la coronación en su articulación con la representación de la Santísima Trinidad. Dentro de la tipología que denominamos horizontal –tres figuras entronizadas– existen tres cuadros atribuidos a Pizarro, la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* de Yavi donde el artista representa una Trinidad clásica, y las pinturas sobre el mismo tema de Casabindo y Humahuaca, en las cuales representa la Trinidad antropomorfa.

La *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* de Yavi (fig. 6) está ubicada en el ático del retablo de San José, en el presbiterio de la iglesia de San Francisco de Asís en Yavi, Jujuy. En un plano superior se encuentra la Santísima Trinidad clásica, a la derecha Dios Padre entronizado, un anciano de pelo largo, barba, que lleva en su cabeza un nimbo triangular desde el cual salen rayos de luces y posa su mirada sobre la Virgen. Vestido con una túnica blanca y una capa pluvial de brocado, con su mano izquierda sostiene el orbe y con la izquierda sostiene la Corona Real. Cristo, representado como un joven de treinta y tres años, viste el paño de la pureza y túnica roja, rayos de luces rodean su cabeza y dirige su mirada a la Virgen. Destacan las llagas de su mano y pie derechos. Sostiene con su brazo izquierdo la cruz de la

⁵⁷ Juan Muela Carmona, *Iconografía cristiana* (Madrid: Istmo, 1998), 173.

⁵⁸ Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, 16-17.

⁵⁹ Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 76, 193, 195, 204.

⁶⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 47; Sartor, “La Trinidad Heterodoxa”, 41.

⁶¹ Sartor, “La Trinidad Heterodoxa”, 19-20.

⁶² Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 204; Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 30-32. Ver Rufino, *El espíritu Santo como hombre Joven*, sin datos en Maquívar *De lo permitido a lo prohibido...*, 237.

⁶³ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 37.

⁶⁴ AA. VV. *Concilio de Trento* (Barcelona: Ramón Martín Indár, 1847), 26-27.

redención mientras que con la mano sostiene la corona real. Por encima de ésta, rodeada de rayos de luces, el Espíritu Santo en forma de Paloma.



Figura 6. Matheo Pizarro, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, mixta sobre tela, 78 x 83 cm, siglo XVII, Jujuy. Ubicada en la Iglesia de San Francisco de Asis de Yavi, Jujuy, Argentina. Fuente: Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

La Virgen, ubicada en el centro de la composición sobre nubes, se representa como una joven de rodillas, cuyas manos y rostro están dispuestos en actitud de oración, una aureola de rayos de luz rodea su cabeza y su abundante cabello cae sobre sus hombros. Viste una túnica rojiza y un manto azul que es sostenido desde las puntas por dos ángeles, el de la izquierda sostiene un lazo rojo y la observa.

La representación de la Santísima Trinidad de Yavi coincide con algunas de las indicaciones de la tipología que establece Pacheco⁶⁵: Dios Padre como un anciano de cabello y barba larga, con manto brocado y el orbe; Cristo a la derecha, como un joven de 33 años, semidesnudo, con llagas en pies y manos, con manto rojo y cruz; en el medio el Espíritu Santo en forma de Paloma. Este modo de representar a la Trinidad, también fue recomendado por Juan Interián de Ayala⁶⁶.

Si bien Pizarro podría haberse basado en manuales como el de Pacheco, también pudo haber utilizado otras imágenes -estampas o pinturas- como modelo. Un relevamiento de las estampas sobre el tema nos ha permitido descubrir importantes similitudes entre la pintura de Yavi y la estampa de la *Coronación de la Virgen* de Karel van Mallery (fig. 7). Entre las coincidencias formales encontradas destacamos el nimbo triangular de Dios Padre, la capa pluvial que viste, la posición cruzada de los brazos de Dios Padre e Hijo desde la cual ambos sostienen la corona, Cristo vestido con el paño de la pureza, su torso

descubierto y el manto que cae de modo semejante, el detalle de las yagas de Cristo, la ubicación del Espíritu Santo con sus rayos de luz, las nubes que rodean a las figuras. Si bien en ambas imágenes son representados ángeles, la cantidad y la ubicación cambian entre una y otra. Su presencia podría vincular ambas coronaciones con la Asunción.



Figura 7. Karel van Mallery, *Kroning van Maria*, grabado sobre papel, 10,9 x 7,1 cm, circa 1581/1645, Amberes. Fuente: Colección Rijksmuseum, Holanda.

La copia de imágenes fue una práctica recurrente a partir de la cual los artistas de la temprana modernidad, tanto en América como en Europa, obtuvieron de pinturas, libros ilustrados y estampas diversos modelos iconográficos, compositivos y estilísticos con los cuales se inspiraron para realizar nuevas pinturas, esculturas y estampas⁶⁷. Respecto a la copia de pinturas un caso interesante para mencionar es la *Santísima Trinidad* de Cristóbal Villalpando ubicada en el convento Carmelitario de Puebla, obra que según Maquívar⁶⁸, podría haber sido un modelo para la realización de otras obras de artistas novohispanos. Sin embargo, durante el período colonial la estampa tuvo un lugar privilegiado para la copia de imágenes ya que artistas europeos, criollos, mestizos e indígenas las utilizaron para crear nuevas imágenes, ya sea de forma fragmentaria o total. Según Thomas Cummins, “los grabados se tratan de un medio ‘indulgente’ por excelencia; los artistas los empleaban libremente al tomar ciertos elementos y descartar otros, y los copiaban una y otra vez, reutilizando las mismas imágenes en diferentes contextos”⁶⁹.

⁶⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simón Faxardo, 1649), 472-473.

⁶⁶ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, traducido por D. Luis de Durán y de Bastérola (Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 [1782]), tomo I, libro 2, cap. 3, no. 9, 111.

⁶⁷ Agustina Rodríguez Romero, “Reediciones, reproducciones y copias: circulación planetaria de las imágenes en la temprana modernidad” *Blanco sobre blanco, Miradas y lecturas sobre artes visuales* (2012): 42-43.

⁶⁸ Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 80-82.

⁶⁹ Thomas Cummins, “La imagen indulgente: los grabados en el nuevo mundo” en *Miradas comparadas en los Virreinos Americanos* (México: INHA, 2012), 225.

Si bien en la historiografía de la primera mitad del siglo XX se concibió de forma negativa la copia de imágenes durante el período colonial, en tanto la reproducción atentaba contra la originalidad de la pieza americana⁷⁰, en la actualidad diversos investigadores han superado dicho enfoque derivativo proponiendo⁷¹, desde la perspectiva de la historia cultural y/o material, un análisis generativo y contextualizado de la práctica artística. Más allá de las iconografías novedosas que surgieron en territorio americano como la de los ángeles arcabuceros, las apropiaciones creativas realizadas en América dan cuenta de la complejidad cultural que implicaron “operaciones de mezcla, elaboración y recreación de experiencias sensibles e ideas”⁷².

Además de la función adoctrinadora de las estampas, éstas fueron objetos de devoción para el culto en ámbitos privados y públicos, objetos coleccionables que se vendían a las entradas de las iglesias, que también ornamentaban residencias y celdas en monasterios⁷³. En este sentido, como consecuencia de que la estampa fue accesible, fácil de transportar y utilizada en la práctica meditativa, su circulación conformó un imaginario visual colectivo que se expandió globalmente⁷⁴. La masiva circulación de estampas religiosas y profanas –producidas en talleres europeos de Flandes, pero también de Alemania, Italia y Francia–, posibilitó que una misma estampa sirviera de modelo para diferentes pinturas ubicadas en diversas partes del mundo. Por ejemplo, el motivo del *Juicio Final* de Phillippe Thomassin, creado en 1606, fue la fuente de inspiración para la realización de las pinturas sobre el tema de las Postrimerías en Cara-

buco, Bolivia, por José López de los Ríos (1684), en la ciudad de Ledesma en Salamanca, España (1675-1690) y en la catedral de Vank en Ispahán, Irán (1645-1655)⁷⁵.

Un ejemplo de la influencia de la estampa flamenca fue el alcance que tuvo el libro *Evangelicae Historiae imagines* de Jerónimo Nadal publicado por el taller de Plantin. Las estampas, que ilustran la vida de Cristo acompañadas de textos explicativos, fueron realizadas por reconocidos grabadores como los hermanos Wierix, Jan y Adrien Collaert y Karel van Mallery⁷⁶. La presencia de estampas de estos y otros grabadores flamencos en América, como Philip Galle, Johan Saleder, Martin de Vos, entre otros, se debió a que desde el siglo XVI Flandes fue la principal exportadora de textos impresos hacia España y América.

La estampa que hemos asociado a la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* de Yavi fue realizada por el grabador flamenco Karel van Mallery (1571 – 1635?)⁷⁷, aprendiz de Philip Galle, quien fuera uno de los editores más prolíferos de la Contrarreforma en Bélgica. Junto con otros grabadores reconocidos, Mallery participó en el libro *Evangelicae Historiae imagines* de Jerónimo Nadal con once planchas. En 1596 se instaló por un breve período en Roma, donde realizó un retrato de Enrique IV, editado por Giovanni Orlandi. Posteriormente trabajó para el editor Giulio Franceschini. Ya en Francia realizó retratos de escritores y la realeza. En 1602 creó doce grabados, editados por Jean Leclerc, de retratos del Rey Francés como también de su hermana, Catalina de Borbón, María de Médicis, y del futuro Luis XIII. Trabajó para distintos editores franceses como Jean Messenger y el Marchant Paul de la Houve. También fue editor de estampas religiosas, de sus propias obras y de Jérôme Wierix, Jean-Baptiste Barbé, Martin de Vos y Pieter de Jode. Posteriormente se especializó en la realización de imágenes de devoción de pequeño formato para el editor Carel Van Boeckel. Nuevamente en Amberes, realizó trabajos de reedición de estampas de Philip Galle, en 1621 fue nombrado decano del gremio Saint Lluc y en 1630 Antoon Van Dyck pintó un retrato de él⁷⁸.

Es en esta última etapa en donde se publicó en Bélgica, hacia 1622, *Los quince misterios del Rosario de la Virgen María* de P. Jean Bourgeois impreso por Henry Aertssiura. El libro de meditaciones jesuitas recorre, aspectos relevantes de la vida de María y Cristo acompañado de diversas estampas de Mallery, entre ellas, la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad que hemos asociado a la obra de Matheo Pizarro en Yavi.

⁷⁰ Al respecto es interesante concebir la relación de copia-original desde otra perspectiva. Amy Powell (2006, 542) encuentra en la reproducción de las imágenes planteada por Walter Benjamin un doble efecto contradictorio, de desestabilizar la noción de autenticidad y en paralelo, con el paso del tiempo, darle origen. Ver Amy Powell, “The errant image: Rogier Van der Weyden’s deposition from the cross and its copies” *Art History* 29, no. 4 (2006): 540-62. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00514.x>

⁷¹ Cummins, “La imagen indulgente”; Héctor Schenone, “Apuntes para una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana” *TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1 (2014): 91-95; Gabriela Siracusano, “Para copiar las “buenas pinturas”. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”, en *III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco* (La Paz: Unión Latina/Centro de Estudios Indios Universidad de Navarra/Viceministerio de Cultura/Fundación Cultural del BCB, 2005); Rodríguez Romero, “Reediciones, reproducciones y copias”; Agustina Rodríguez Romero, “Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII”, en (Buenos Aires: CAIA, 2012); Agustina Rodríguez Romero, “Redes de imágenes y reediciones de estampas: nuevas aproximaciones al estudio de la circulación de grabados en Europa y América colonial”, en *Las redes del arte, Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes* (Buenos Aires: CAIA, 2013), 39-48; Agustina Rodríguez Romero y Almerindo Ojeda, “Sibilas en América y Europa: repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII” *Archivo Español de Arte*, vol. 88, no. 351 (2015): 263-280.

⁷² Héctor Schenone et al., “Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur: un estudio de caso”, en *Lecturas de Historia del Arte IV* (Vitoria: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1994), 319.

⁷³ Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, (eds.) Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Madrid: El Viso, 2014), 49-54.

⁷⁴ Thomas Cummins, “La imagen indulgente”, 204.

⁷⁵ Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, “El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII” *Eadem Utraque Europa* 10/11 (2010): 19-21.

⁷⁶ Rodríguez Romero, “Reediciones, reproducciones y copias”, 42-43; Marta Penhos, “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados”, en *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2009), 839.

⁷⁷ Artista también mencionado como Karel van Malery, Carolum Mailleri, Carel van Mallery y Charles de Mallery.

⁷⁸ Vanessa Selbach, “Charles de Mallery. Un graveur flamand entre Anvers, Rome et Paris au tournant des XVIe et XVIIe siècles” *Nouvelles de l’estampe* (2020): 1-23. Consultado el 25 de abril 2021. <https://doi.org/10.4000/estampe.1508>

La reelaboración iconográfica de Pízarro, en relación con la estampa de Mallery, se encontraría, entonces, en la incorporación de la cruz, el cambio de posición del orbe, la Virgen y los ángeles. Además, presenta su diseño característico como los rayos de luz en forma decreciente, la volumetría de las nubes y en general de la praxis en torno a la materialidad de la obra, el tratamiento de los pigmentos y veladuras, entre otros que se mencionaron anteriormente. En este sentido, es relevante retomar que los estudios sobre la materialidad de las obras de Pízarro han comprobado el uso del resinato de cobre como veladura en dos cuadros de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* de Yavi y Casabindo, aplicado del mismo modo en que los españoles lo utilizaban en sus recetas y tratados⁷⁹.

Respecto a la resolución del manto y la túnica de la Virgen, cabe aclarar que no responde modelo de paño volado de la estampa si no que se asemeja al esquema de manto triangular de la Virgen que remite a la idea de “trampantojo a lo divino” en tanto representación de una imagen devocional.

La asociación de la representación de la Virgen con la iconografía de la Inmaculada en la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* de Yavi se puede observar por el manto rojizo (color que no suele ser muy característico) y la túnica azul, que cae verticalmente desde los hombros de la Virgen, como sucede en la *Inmaculada Concepción* de Gregorio Fernández. Esta, al ser una figura de vestir (costumbre iniciada en el siglo XVI en España), remite así mismo a la difusión del esquema triangular que a partir de grabados de distintas advocaciones de la Virgen inspiró a muchos artistas americanos a pintar la representación de altares⁸⁰, como es el caso de la Virgen de Copacabana o la Virgen de Rosario de Pomata. Sin embargo, el modelo de Pízarro no presenta un esquema triangular *per se*.

Ahora bien, Pízarro optó por el esquema triangular del manto en la Virgen, pero combinado con la representación antropomorfa de la Trinidad en otras dos pinturas de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, que se analizarán a continuación. ¿A qué se habrían debido estas elecciones? A simple vista, podría resultar llamativo que Pízarro trabaje con variantes iconográficas para una misma temática, es decir, diferentes tipos para la representación de la Santísima Trinidad y la de la Virgen en pinturas del mismo tema. Sin embargo, la representación antropomorfa de la Santísima Trinidad fue una iconografía muy extendida en el siglo XVIII en América⁸¹, mientras que, como ya se comentó anteriormente, desde el siglo XVI la representación en Europa fue escasa⁸². Según Stasny⁸³, esta iconografía se podría caracterizar *sui generis*, sin embargo, para el autor suscita muchos interrogantes en tanto que no ha

sido descifrada su función específica dentro del proceso de evangelización, es decir, no se podría afirmar hasta qué punto su vinculación con el triteísmo o la ausencia de la paloma en la representación del Espíritu Santo hizo que esta iconografía tuviera amplia difusión en América. Sea como fuera, la variación iconográfica de Pízarro podría pensarse en relación a la eficacia que tuvo en América la Trinidad antropomorfa⁸⁴. Según Santiago Sebastián,

La reproducción, en los siglos XVII y XVIII, de un tema iconográfico prohibido no es sólo una variante estética del gusto criollo, más bien apunta a una mentalidad distinta a la europea católica, para la que la identidad de las Personas Divinas era más importante que la distinción entre ellas. Más que una heterodoxia doctrinal, esta preferencia hispanoamericana por una determinada interpretación iconográfica para ser expresión de una especial sensibilidad, más interesada por los valores lógicos que por los puramente dogmáticos⁸⁵.

Si bien en la actualidad no se podría considerar que la variante sea producto del gusto, en tanto éste está asociado a la noción de público, la eficacia de la coronación de la Virgen con Trinidad antropomorfa podría deberse a su efectividad didáctica. Por otra parte, no se debe soslayar que en la iconografía de la coronación está presente una tipología de representación del manto de la Virgen, la triangular, que también fue eficaz para la representación aislada de la Virgen, como en el caso de la Virgen del Rosario de Pomata⁸⁶.

A partir de este planteo, analicemos la iconografía de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* atribuida a Pízarro, ubicada en la Iglesia Catedral de San Antonio, Humahuaca (fig. 8). En un plano superior se encuentra la Santísima Trinidad antropomorfa, las tres personas divinas están representadas de forma idéntica, bajo la tipología de Jesucristo, un joven de 33 años con barba y cabello abundante que cae sobre sus hombros, sedente en un trono de nubes. Cada persona porta una túnica blanca, una capa pluvial con motivos florales, y una aureola de rayos de

⁸⁴ Al respecto es interesante señalar que en el patrimonio de la provincia de Jujuy se encuentran cuatro obras de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* que no han sido atribuidas a Pízarro o su taller y siguen ambas tipologías, dos obras donde se representa a la Trinidad antropomorfa como es el caso de la coronación de Casabindo del siglo XIX y dos obras en donde se representa la Trinidad clásica como es el caso de la coronación de Yavi del siglo XIX. El predominio casi igualitario de ambos tipos de representaciones de la Santísima Trinidad del patrimonio jujeño podría corroborar la importancia que tomaron ambas representaciones en la época.

⁸⁵ Santiago Sebastián, “La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica” *Anales* 21 (1984): 95. Así mismo, dicha popularidad y aceptación de la representación de la Trinidad antropomorfa podría haber sido favorecida por su función didáctica respecto al misterio de la Trinidad.

⁸⁶ Cabe mencionar que la historiografía ha tendido a asociar el manto triangular de la Virgen con la representación de imágenes de vestir españolas como es el caso de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, como también se ha destacado la relación explícita entre la Pachamama y María en pinturas como *La Virgen del Cerro* (Museo de la Moneda de Potosí) o *La Virgen de Sabaya* de Luis Niño donde se han señalado pervivencias idolátricas de cultos prehispánicos. Gisbert 2003, *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte* (La Paz: Gisbert, 1980), 17.

⁷⁹ Seldes, “Blue Pigments in South American”, 228-229.

⁸⁰ Schenone, *Santa María*, 27, 274.

⁸¹ Francisco Stasny, *Síntomas medievales en el “Barroco Americano”* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994), 17; Sartor, “La Trinidad Heterodoxa”, 38.

⁸² Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 47; Sartor, “La Trinidad Heterodoxa”, 41.

⁸³ Stasny, *Síntomas medievales*, 18.

luz que rodea su cabeza. Ubicado en el centro, Dios Padre muestra la palma de las manos hacia arriba, mientras que el Hijo y el Espíritu Santo sostienen la corona imperial. El Espíritu Santo, sostiene el orbe con su mano izquierda y el Hijo un cetro.

La Virgen, ubicada en el centro de la composición, de pie sobre tres cabezas de ángeles niños y la luna, está representada como una joven cuyas manos y rostro están dispuestos en actitud de oración, una aureola de rayos de luz rodea su cabeza y su abundante cabello cae sobre sus hombros. Viste una túnica blanca y un manto azul que tiene forma triangular y en cuyo extremo inferior se encuentra una ancha blonda dorada brocateada. En el plano inferior se ubica a la derecha un ciprés y a la derecha una palmera.



Figura 8. Matheo Pizarro, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, mixta sobre tela, 150 x 101 cm, siglo XVII, Jujuy. Ubicada en la Iglesia catedral de San Antonio, Humahuaca, Argentina. Fuente: Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Una tercera pintura sobre *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* atribuida a Pizarro está ubicada en el remate del Altar Mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Casabindo (fig. 9). Si la comparamos con la de Humahuaca se diferencia en la ausencia de la palmera y el ciprés, la variación de la posición de las manos de la Virgen y en que las tres personas poseen un cetro. Ambas obras analizadas –la de Humahuaca y Casabindo– responden al mismo tipo iconográfico de Santísima Trinidad antropomorfa y manto triangular de la Virgen.

Si indagamos un poco más sobre la representación antropomorfa de la Trinidad de las dos coronaciones mencionadas, descubriremos que el modo de presentar a las tres personas por igual ha sido cuestionado desde los tratados de pintura. Tanto Interián de Ayala como Pacheco no recomiendan la representación antropomorfa de forma idéntica porque no distingue las características de cada

persona en particular y no incluye atributos diferenciales⁸⁷. Según Pamplona en el centro se ubica al Padre⁸⁸, a su derecha el Hijo y a su izquierda el Espíritu Santo pero sin atributos que distingan las tres personas no es tan clara su posición. La posibilidad de distinguir entre las personas divinas puede basarse en las particularidades de las túnicas y mantos, como, por ejemplo, la del Padre blanca, la del Hijo azul y la del Espíritu Santo Roja, por mencionar alguna de las variantes que existen en las vestimentas⁸⁹. Otras variaciones responden a las posiciones y gestos de las manos de cada persona y de sus distintos atributos Dios Padre el Sol, el Hijo la herida de la lanzada o el cordero, paloma el Espíritu Santo⁹⁰. Este tipo de representaciones de la Trinidad han sido muy frecuente en Nueva España, un ejemplo característico es la obra de Miguel Cabrera, pintura ubicada en el templo de Guadalupe en Zacatecas. Si bien el modelo que utilizó Pizarro incluyó atributos como el orbe o el cetro, éstos no permiten una clara distinción entre las personas. Este hecho no impidió que la tipología específica fuera utilizada de forma recurrente en otras pinturas de coronaciones en Sudamérica, incluyendo también un modo específico para representar a la Virgen. Respecto al modelo de la Virgen como Inmaculada que pinta Pizarro están presentes en una o ambas obras la luna (pulcritud), la palmera (símbolo de la belleza femenina e inmortalidad), el ciprés (incorruptible) y el manto azul con esquema triangular que se mencionó anteriormente que posee un brocado de la parte inferior, detalle asociado a la pintura cuzqueña⁹¹.



Figura 9. Matheo Pizarro, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, mixta sobre tela, 167 x 109 cm, siglo XVII, Jujuy. Ubicada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Casabindo, Argentina. Fuente: Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina.

⁸⁷ Interián de Ayala, *El pintor cristiano, y erudito*, tomo I, libro 2, cap. 3, no. 8, 110. Pacheco, *Arte de la pintura*, 471-472.

⁸⁸ Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, 13.

⁸⁹ Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 195.

⁹⁰ Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido...*, 200-221 y 234-235.

⁹¹ Schenone, *Santa María*, 27, 32, 45.

Hasta el momento no se han encontrado estampas que se semejen a la iconografía de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* de Pisarro ubicadas en Humahuaca y Casabindo. Tal como señala Maquívar para el caso del motivo en el ámbito de la Nueva España, no se ha dado aún con la estampa de la Santísima Trinidad antropomorfa que remita al modelo analizado. De hecho, los casos analizados por Maquívar no coinciden con este tipo de iconografía específica, lo cual favorece a la idea de que esta tipología de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, con Trinidad antropomorfa y Virgen de manto triangular, podría haber sido una representación característica de Sudamérica. De hecho, se han encontrado una serie de obras producidas entre el siglo XVII y XVIII, principalmente atribuidas a la pintura cusqueña, que siguen la misma iconografía coronación por la Trinidad antropomorfa y la Virgen con manto triangular⁹².



Figura 10. Anónimo, *Inmaculada Concepción coronada por la Santísima Trinidad*, óleo sobre tela, 103,4 x 82,7 cm, siglo XVIII, escuela cuzqueña. Fuente: Colección del Patrimonio de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Como hemos desarrollado, estamos ante un tipo particular de representación de la iconografía de la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, que encontramos en dos obras atribuidas a Mateo Pisarro y en otras cinco pinturas anónimas —pintura cuzqueña o peruana de la Colección del Patrimonio de la Pontificia

⁹² Es necesario aclarar que se ha encontrado una tipología semejante en la obra anónima *La Inmaculada Concepción y la Santísima Trinidad* ubicada en la Iglesia de la Santa Cruz en Tafna, Jujuy que, si bien sigue la iconografía de la Trinidad antropomorfa y el manto triangular de la Virgen, no se trata específicamente de una coronación debido que la Virgen ya está coronada, al igual que la Santísima Trinidad, y tanto el Hijo como el Espíritu Santo reposan sus manos en el pecho. Las elecciones formales observadas en esta obra contribuyen a sostener la eficacia específica de las tipologías de la Virgen y la Santísima Trinidad, aún bajo otra temática.

Universidad Católica de Chile (fig. 10), Museo de Arte Hispanoamericano I. Fernández Blanco de Argentina (fig. 11), Museo Banco de la República de Bogotá, Museo Casa de Moneda de Potosí de Bolivia y de la colección Barbosa Stern⁹³. Todas estas imágenes presentan pocas variaciones, centradas en la presencia o ausencia de la palmera y el ciprés, el cetro, el orbe, los ángeles niños sobre los que se ubica la Virgen, y en el tratamiento diferenciado de la capa pluvial de las personas y la túnica de la Virgen. Estos hallazgos podrían confirmar que estamos ante la presencia de un modelo concreto de representación de la coronación de la Virgen, basado en modelos grabados o pintados.



Figura 11. Artista no identificado, *Coronación de la Virgen*, óleo sobre tela, 156 x 111 cm, 1700 ca., Cuzco. Fuente: Museo de Arte Hispanoamericano I. Fernández Blanco. Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Por otro lado, esta misma variante en la representación se ha encontrado en otras imágenes con otros elementos que acompañan la escena de la coronación, como por ejemplo, los retratos de San José y del profeta Elías en el caso de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* atribuido a Gaspar Miguel de Berrió⁹⁴. Otra modificación interesante es la que puede observar en la pintura mural del presbiterio de la iglesia de

⁹³ Anónimo, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, óleo sobre tela, siglo XII, Lima, Perú. Colección Barbosa Stern (pero no aparece en la web de la colección). Disponible en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/13803>; Anónimo, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, óleo sobre tela, 192,4 x 140,5 cm, Siglo XVIII, escuela cuzqueña. Museo Banco de la República, Bogotá, Colombia. Disponible en <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/coronacion-de-la-virgen-ap3905>; Anónimo, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Museo Casa de Moneda de Potosí, Bolivia. Disponible en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/4813>

⁹⁴ Actualmente forma parte de una colección particular.

San Juan Bautista de Corque en Oruro, Bolivia que tiene como tema principal la misma tipología de coronación (fig. 12), en la que se incluyen los símbolos de las Letanías Lauretanas sostenidos por ángeles como el pozo cerrado, la escalera, el templo y el espejo sin mancha representado como una custodia.



Figura 12. Pintura Mural de Corque del Presbiterio, Oruro, Bolivia. Fuente: Gabriela Siracusano.

Dado que en todos los casos mencionados la tipología de la Santísima Trinidad y el manto triangular de la Virgen se repiten, cabe afirmar que las coronaciones de la Virgen analizadas configuraron una red de imágenes que, tanto desde la temática como temporalmente, coincidieron expandiéndose sobre el territorio sudamericano, conformando un interés diferenciado por este tipo de iconografía, asociada a la pintura cuzqueña. Si pensamos en la valoración de la pintura peruana y alto-peruana a partir de la mitad del siglo XVII, sobre todo la de la pintura cuzqueña⁹⁵, podríamos encontrar otras posibles respuestas a los motivos que hicieron eficaces estas imágenes.

Una última variación iconográfica cabe destacar: una coronación que representa la Santísima Trinidad de un modo poco frecuente de la Colección del Museo Colonial de Charcas, el Espíritu Santo como Paloma y las dos personas iguales (fig. 13). Esta pintura también sigue la tipología para la representación de Dios Padre y Cristo como también la del manto triangular de la Virgen.

Por el momento, desconocemos qué obra puede ser considerada la cabeza de serie de las coronaciones de la Virgen de Trinidad antropomorfa y manto triangular de la Virgen, lo interesante del caso es que la iconografía adquirió una importancia tal que llevó a la copia de pinturas locales. Esto resulta evidente cuando al observa el modo en que se reitera la túnica blanca de las tres personas y el interior rojo de las capas pluviales. Así mismo, se observa en todos los casos una continuación visual entre el brocateado inferior del manto de la Virgen y el encaje inferior de su túnica blanca. Así, la conexión entre Pizarro y estos motivos dan cuenta de una circulación de saberes que va más allá de la circulación y comercialización de pinturas cuzqueñas en el territorio de Jujuy.

Demuestra como el pintor representó lo mismo que sus contemporáneos cuzqueños, copiando, dos veces según las atribuciones, una iconografía local que era efectiva. Según Penhos, esta estrategia habría sido utilizada en la serie de los *Ángeles arcabuceros* de Casabindo atribuida por algunos investigadores al taller de Pizarro, ya que “muestran la pertenencia de los artífices locales a una cultura que enlaza su producción con lo realizado en los talleres del Cuzco, Potosí y otras poblaciones de la región”⁹⁶.



Figura 13. Anónimo, *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*, siglo XVIII, 120 x 100 cm. Fuente: Colección Museo Colonial Charcas, Universidad Mayor, Real y Pontificia San Francisco Xavier de Chuquisaca, Sucre, Bolivia.

De este modo, estos dos ejemplares de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* atribuidas a Pizarro –de Humahuaca y Casabindo–, ofrecían otra impronta al patrimonio eclesiástico de la zona estableciendo una relación directa con la pintura más valorada de la época. Ahora bien, un estudio más profundo será necesario para indagar en la circulación de las dos obras y dirimir si ambas pertenecieron al patrimonio del Marquesado de Tojo o si también estamos ante otro caso de una copia local de devociones por demanda de otro comitente que no fuera el Juan José Campero y Herrera.

5. Conclusiones

Como hemos pretendido demostrar, esta particular selección y combinación de asuntos que tiene como resultado un tipo diferenciado de representación de la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, se suma a los

⁹⁵ Penhos, “Pintura de la región andina”, 851.

⁹⁶ Marta Penhos, “Una constelación de imágenes. Pinturas andinas en Argentina”, en *Pintura Cuzqueña* (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI, 2016), 140.

temas iconográficos específicos del Virreinato del Perú –más particularmente, del sur andino colonial–, como la representación de los ángeles militares o arcabuceros. Si bien aún queda mucho por indagar en relación con la difusión y estrategias de representación de este motivo, así como respecto a los distintos motivos por los que cada representación de la *Coronación de la Virgen por*

la Santísima Trinidad atribuida a Pizarro fue eficaz, lo que no cabe duda es que ambas representaciones de la Trinidad, la clásica y la antropomorfa con la representación del manto triangular de la Virgen, respondieron a distintos tipos de demandas devocionales que supieron expresarse a través de iconografías específicas, siendo estas las más recurrentes en el territorio sudamericano.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- AA. VV. *Concilio de Trento*. Barcelona: Ramón Martín Indár, 1847.
- Alcalá, Luisa Elena. “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”. En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, editado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 15-68. Madrid: El Viso, 2014.
- Burucúa, José et al. *TAREA de diez años*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas, 2000.
- Burucúa, José, Gabriela Siracusano y Andrea Jáuregui. “Praxis del color. Los pigmentos en la pintura colonial sudamericana”. En *Estudios de Arte en América Latina. Temas y problemas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.
- Chacón Torres, Mario. *Arte Virreinal en Potosí*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1973.
- Carmona, Juan Muela. *Iconografía cristiana*. Madrid: Istmo, 1998.
- Cummins, Thomas. “Imitación e invención en el barroco peruano”. En *El Barroco Peruano* 2, 27-59. Lima: Banco de Crédito, 2003.
- Cummins, Thomas. “La imagen indulgente: los grabados en el nuevo mundo”. En *Miradas comparadas en los Virreinos Americanos*. México: INHA, 2012.
- De Ágreda, María de Jesús. *Mística ciudad de Dios*, Tomo III. Barcelona: Librería Religiosa, 1860.
- De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada*, tomo 1. España: Alianza Forma, 1999 [1264].
- De Pamplona, Germán. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid: Nuevas gráficas, 1970.
- Folgelman, Patricia. “Las representaciones de la Virgen María en el cielo. Una aproximación al imaginario cristiano americano colonial”. En *Entre Cielos en Infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, 167-176. La Paz: Unión Latina /GRISO/ Fundación Visión Cultural, 2010.
- García Paredes, José, *Mariología*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos Indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert, 1980.
- González, Ricardo. “Las imágenes españolas en la Puna de Jujuy”. En *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy*, 15-136. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2001.
- Gori, Iris y Sergio Barbieri. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1991.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, traducido por D. Luis de Durán y de Bastéro. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- Jáuregui, Andrea y Marta Penhos. “Las imágenes de la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte”. En *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, editado por José Emilio Burucúa, vol. 1, 45-104. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Maquívar, María del consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Conaculta, Inah, 2006.
- Migne, Jacques-Paul. *Diccionario de las herejías, errores y cismas*. Madrid: imprenta de la viuda de palacios e hijos, 1851.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649.
- Penhos, Marta. “Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados”. En *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, coordinado por Juana Gutiérrez Haces, Tomo III, 821-877. México: Fomento Cultural Banamex, 2009.
- Penhos, Marta. “Una constelación de imágenes. Pinturas andinas en Argentina”. En *Pintura Cuzqueña*, 135-153. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI, 2016.
- Powell, Amy. “The errant image: Rogier Van der Weyden’s deposition from the cross and its copies”. *Art History* 29, no. 4 (2006): 540-62. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00514.x>
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Rodríguez Romero, Agustina, “Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII”. En *Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*. Buenos Aires: CAIA, 2012.
- Rodríguez Romero, Agustina. “Reediciones, reproducciones y copias: circulación planetaria de las imágenes en la temprana modernidad”. *Blanco sobre blanco, Miradas y lecturas sobre artes visuales* (2012): 42-48.
- Rodríguez Romero, Agustina. “Redes De Imágenes y Reediciones De Estampas: Nuevas Aproximaciones Al Estudio De La Circulación De Grabados En Europa y América Colonial”. En *Las Redes Del Arte, Intercambios, Procesos y Trayectos En La Circulación De Las Imágenes*. Buenos Aires: CAIA, 2013.
- Rodríguez Romero, Agustina y Almerindo Ojeda. “Sibilas en América y Europa: repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII”. *Archivo Español de Arte*, vol. 88, no. 351 (2015): 263-280.
- Sartor, Mario. “La Trinidad Heterodoxa en América Latina”. *Procesos: revista ecuatoriana de historia* 25 (2007): 9-43.
- Schenone, Héctor. “Pintura” En *Historia General del Arte en la Argentina: Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII*, Tomo II, 11-91. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.
- Schenone, Héctor. *Santa María*. Buenos Aires: EDUCA, 2008.

- Schenone, Héctor. “Apuntes para una hipótesis general sobre la pintura colonial sudamericana”. *TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1 (2014): 91-95.
- Schenone, Héctor, Andrea Jáuregui y José Emilio Burucúa, “Circulación de grabados e imagen religiosa en la cultura barroca de la América del Sur: un estudio de caso”. En *Lecturas de Historia del Arte IV*. Vitoria: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1994.
- Siracusano, Gabriela. “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones”. Paper presentado en las Actas III Congreso internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre 2001.
- Siracusano, Gabriela. *Colores en los Andes. Hacer, saber y poder*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2003. Catálogo.
- Siracusano, Gabriela. “Bermellones y azuritas en el taller colonial”. En *II Encuentro Internacional de Barroco. “El Barroco y las fuentes de la diversidad cultural”*, editado por Norma Campos Vera. La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina and Unesco, 2004.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (Siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Siracusano, Gabriela. “Para copiar las “buenas pinturas”. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”. En *III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco*. La Paz: Unión Latina/Centro de Estudios Indianos Universidad de Navarra/Viceministerio de Cultura/Fundación Cultural del BCB, 2005.
- Siracusano, Gabriela. “De patronas y criadas. «relaciones laborales» entre la historia del arte, la química y la conservación”. En *Espacios y patrimonios*, editado por Nelly Sigaut, 57-61. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.
- Siracusano, Gabriela y Agustina Rodríguez Romero. “El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII”. *Eadem Utraque Europa* 10/11 (2010): 9-29.
- Sebastián, Santiago. “La representación heterodoxa de la Trinidad en Hispanoamérica”. *Anales* 21 (1984): 89-95.
- Selbach, **Vanessa**. “Charles de Mallery. Un graveur flamand entre Anvers, Rome et Paris au tournant des XVIe et XVIIe siècles”. *Nouvelles de l'estampe* (2020): 1-23. Consultado el 25 de abril 2021. <https://doi.org/10.4000/estampe.1508>
- Seldes, Alicia, José Emilio Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta Maier, Andrea Jáuregui y Gonzalo Abad. “Blue Pigments in South American Colonial Paintings (1610-1780)”. *Journal of the American Institute of Conservation*, vol. 38, no. 2 (1999): 100-123.
- Stasny, Francisco. *Síntomas medievales en el “Barroco Americano”*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.
- Teruel, Ana. “El Marquesado del Valle de Tojo: patrimonio y mayorazgo. Del siglo XVII al XX en Bolivia y Argentina”. *Revista de Indias*, vol. 76, no. 267 (2016): 379-418.
- Trens, Manuel. *María iconografía de la virgen en el arte español*. España: Plus Ultra, 1946.