

Trascendiendo fronteras: Caquiaviri y Miguel de Santiago

Transcending frontiers: Caquiaviri and Miguel de Santiago

ALBERTO MARTÍN ISIDORO
Universidad de Buenos Aires, Argentina
juansinn@gmail.com

CLELIA MIRNA DOMOÑI
Universidad de Buenos Aires, Argentina
cleliadomoni@yahoo.com.ar

Resumen: Dos ciudades relativamente lejanas, como lo son Caquiaviri y Quito, se contactan espiritualmente desde una misma fuente gráfica utilizada para la difusión de una idea cristiana de difícil comprensión, la de la Inmaculada Concepción. En el territorio andino, durante la Colonia, la circulación de ciertos modelos gráficos, dados a partir de grabados sueltos o impresos en libros, muchas veces fueron reinterpretados según unos criterios que buscaban construir un discurso acorde a las necesidades doctrinales y cuestiones de gusto locales. La fuente grabada que hemos descubierto guiará nuestros propósitos de buscar comprender la complejidad ideológica por la cual estas dos sociedades coloniales fabrican sus imágenes mediante transformaciones, elisiones o agregados a partir de una base común.

Palabras clave: Fuentes gráficas; Caquiaviri; Miguel de Santiago; Alabado; Inmaculada Concepción.

Abstract: Two cities barely far one another, such as Caquiaviri and Quito are spiritually connected by the same graphic font used for the diffusion of a Christian idea difficult to understand, the Immaculate Conception. In the Andean region during the colonial period, the circulation of certain images as models, given with engravings that could be found as cut sheets or books, were often reinterpreted according to criteria that sought to build a speech in correspondence with doctrinal matters of local needs and taste. The engraving source, we have discovered, will guide our purposes to understand the ideological complexity why these two colonial societies make their images using transformations, elisions or added issues to one common starting point.

Keywords: Engraving source; Caquiaviri; Miguel de Santiago; Alabado; Immaculate Conception.

Desentrañar los procesos de elaboración que subyacen en la génesis de la creación pictórica de dos producciones, una cuzqueña y otra quiteña, específicamente a partir del descubrimiento de una gran parte de los modelos gráficos comunes que las sustentan, permitirá realizar un avance en firme hacia una comprensión más objetiva de la circulación de imágenes grabadas y su utilización según el contexto colonial, definible como heterogéneo desde la factura visual. Es decir, Cuzco no es Quito, ni viceversa, y así la apropiación que harán estas escuelas de una misma fuente grabada estará cargada por sus estilemas, por sus inflexiones estilísticas dentro del Barroco. Se analizará, por un lado, cinco de los once lienzos que componen la serie del *Alabado*, de 1673, atribuidos al pintor quiteño Miguel de Santiago (c. 1630-1706), que se encuentran en la capilla de la Inmaculada Concepción, de la iglesia de San Francisco de Bogotá; y, por otro lado, *Apotheosis de la Virgen*, pintura anónima cuzqueña del siglo XVIII, en forma de luneto que se encuentra en el presbiterio, del lado de la epístola, de la iglesia parroquial de Caquiaviri, situada en la provincia de Pacajes, departamento de La Paz.

La fuente gráfica compartida a la que nos referimos se encuentra en *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum Immaculatæ Mariæ et Animæ Creatæ*, del teólogo jesuita madrileño Pedro Bivero (1572-1656), publicado en Amberes, en 1634, por la Oficina Plantiniana. Estos grabados con el rezo del Padre Nuestro –planteado como un diálogo entre Dios Padre y María– son atribuidos por Maurice Funck (1925; Daly-Dimler 1997: 52) a la mano de Karel¹ van Mallery (1571-1635)² según Adam van Noort. El estilo de Mallery se encuadra en un frío y tardío manierismo.

Probablemente, la orden franciscana –comitente en ambos casos de estas obras– fue quien proveyó a los artistas de ambas ciudades andinas el libro del cual se extraen las representaciones de la Inmaculada Concepción de María.³ Defensora del dogma inmaculista, esta orden abogó por este desde los albores de los debates, a través de figuras como Ramón Lull (c. 1232-1315) y Duns Scoto (c. 1266-1308). En este sentido, la obra de Pedro Bivero, sin duda, era muy estimada como una fuente valiosa de información por su marcado corte pedagógico tanto desde lo teórico como desde lo visual.

El proceso de aceptación dogmática de la Inmaculada Concepción, que culmina en 1854 con la promulgación de la bula *Ineffabilis Deus* por Pío IX, implicó un largo

¹ El nombre del grabador, debido a las traducciones también puede encontrarse como: Carol, Karel o Charles. Esto, en ocasiones, se ha trasladado a las siglas de la firma en las estampas, dificultando la identificación de la autoría.

² Karen van Mallery fue alumno de Philips Galle y miembro de la Academia de San Lucas de Amberes a partir de 1585. Viajó a Roma entre los años 1595 y 1597; a su regreso, se convirtió en maestro del gremio y se casó con Catharina Galle, hija de su maestro, con quien tuvo un hijo llamado Philips –también grabador, alumno de su padre–; a partir de 1601 trabajó en Amberes y París, convirtiéndose en 1620 en diácono del gremio de Amberes (Van der Aa 1869: 107).

³ Está documentado que a Miguel de Santiago algunos comitentes le dieron modelos gráficos. Por ejemplo, para la serie *Vida de San Agustín* (1624) del convento quiteño homónimo, los padres Basilio Ribera y Leonardo Araujo le entregaron al artista la serie grabada de Schelte de Bolswert (Kennedy Troya 2004: 290).

camino de disputas teológicas que tienen sus raíces en la Edad Media (Schenone 2008: 9). La orden franciscana fue la principal defensora de la doctrina inmaculista. Desde el Capítulo General de Pisa en 1263, adoptó la celebración de la fiesta de la Concepción de María para toda la orden y en 1621 confirmó la elección de la Inmaculada como patrona de la misma (Serrano Estrella 2005: 1070).

Confrontaremos a continuación las fuentes gráficas con las obras pictóricas de ambas escuelas, buscando precisar los estilemas particulares de las mismas. El término estilema se utiliza para definir los rasgos o constantes característicos del estilo de un autor (Lázaro Carreter 1980: 172); en nuestro caso, hacemos extensiva la definición al concepto de escuela (Souriau 1998: 520) y agregamos al término la idea de ser una unidad mínima formal y cultural con cualidades comunicativas de carácter perceptivo, significativo y sensible. Las huellas de estilemas concretos que emergen aquí, muestran de qué modo una comunicación compleja como la que intenta transmitir este controvertido dogma cristiano, adquiere características propias que permiten no solo identificar en cada caso la forma adecuada a su contexto las ‘formas simbólicas’ (Cassirer 1929), sino también distinguir elementos propios de la comunicación visual del contexto colonial surandino, brindando un aporte tangible al estudio de los estilos en territorio americano. Estructuraremos el análisis a partir de los grabados puestos en correspondencia, haciendo foco principalmente en la serie del *Alabado*, puesto que *Apoteosis de la Virgen* de Caquiaviri ya lo hemos analizado más detenidamente en un trabajo anterior (Domoñi/Isidoro 2012: 111-120). No obstante, cabe aclarar aquí que en esta última obra se reúne toda la serie de grabados correspondientes al rezo del Padre Nuestro en una compleja composición, cuya clave de lectura solo es decodificable con precisión por medio de estas fuentes gráficas. Se puede dividir este cuadro en cinco partes. Las triangulares superiores –en rigor, sectores circulares– representan dos aspectos de la preexistencia de la Inmaculada que podríamos sintetizar como alfa y omega: la de la izquierda del espectador, el fin de los tiempos; la de la derecha, los inicios junto a Adán y Eva. Las dos partes inferiores rectangulares muestran, a la izquierda, un carro triunfal con la Purísima y, a la derecha, la vida de los primeros padres luego de la expulsión del Paraíso. Por último, un pequeño sector entre los triangulares superiores con el símbolo mariano AM-Ave María.

En el *Alabado*, Miguel de Santiago divide el texto abreviado de una fórmula de salutación doctrinal del siglo xvii⁴ en once partes, y las ubica dentro de una filacteria parlante en el sector superior de cada cuadro de la serie, que les da nombre específico: *Ala* (143 x 198 cm), *Bado* (143 x 182 cm), *Sea* (143 x 182 cm), *El S^oS [Santísimo]* (145 x 196 cm), *Sacra* (146 x 196 cm), *Mento* (145 x 195 cm), *Y la virgen* (143 x 198 cm), *María* (145 x 197 cm), *Concebida* (144 x 197 cm), *Sin pecado*

⁴ Dicho saludo existe en España desde el siglo xvii y, luego, pasa a América: *Bendito y alabado sea el santísimo sacramento del altar, y la Inmaculada Concepción de la Virgen María concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser* (Villalobos 2009: 112).

(146 x 198 cm), *Original* (145 x 197 cm) (Villalobos 2009: 129). La composición general de la serie⁵ se organiza en relación con dos figuras en primer plano (apóstoles en los cuadros dedicados al Santísimo Sacramento y santas para los dedicados a la Inmaculada), que enmarcan una pequeña escena que se desarrolla en el fondo rematada por la filacteria parlante sostenida por querubines. Las correspondencias que desarrollaremos son de dichas escenas del fondo de los cuadros: *Y la Virgen, María, Concebida, Sin pecado, Original*, donde se plantea concretamente el dogma de la Inmaculada Concepción. Seguiremos el orden de aparición de las composiciones tal como se suceden en la obra de Bivero.

1. Frontispicio no firmado del *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum Immaculatæ Mariæ et Animæ Creatæ* (Fig. 1)

En *Concebida*, se toma literalmente a la “Inmaculada Eucarística” del frontispicio del libro mencionado. María, pisando al dragón alado o bestia apocalíptica, se yergue sobre este sosteniendo la custodia como símbolo del vínculo entre su concepción *sine macula* “...y la Iglesia a la cual ofrece su Hijo Eucarístico como alimento de las almas” (Schenone 2008: 66). Miguel de Santiago cambia la marina tempestuosa del grabado por un paisaje montañoso de leves ondulaciones con una pequeña construcción, donde la Virgen es observada por Ramón Llul y Duns Scoto (Villalobos 2009: 126).

2. *DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide te creaturarum omnium primam MARIA DEO PATRI: Pater noster, qui es in cælis* (Fig. 2)

Y la virgen utiliza el grabado donde María es presentada como *primogenita ante omnem creaturam*.⁶ La Virgen, arrodillada –de frente al observador– debajo del orbe sobre el cual se sitúa la Santísima Trinidad, presenta así su carácter de preconcebida en los planes de Dios, es decir, antes de la creación del hombre. En el lienzo se observa además la modificación del paisaje que sugiere el grabado –apenas esbozado y circunscripto al tondo donde se halla María–: un paisaje, también de carácter flamenco y naturalista, se extiende en el fondo de la composición, con un horizonte bajo, trabajado por planos, y que jerarquiza justamente por sus características a la Virgen. Este tipo de paisaje es un estilema de la pintura quiteña.

Apoteosis de la Virgen de Caquiaviri, por su parte, transforma la fuente grabada, introduciendo variaciones propias del estilo cuzqueño maduro. Se translitera no solo

⁵ Esta es una estructura simplificada de la utilizada en su serie *Doctrina Cristiana* (c. 1670, Museo del Convento de San Francisco de Quito).

⁶ Este pasaje escrito en el grabado evoca el Libro del Eclesiástico 24, 5 (Torres Amat 1834: 412).

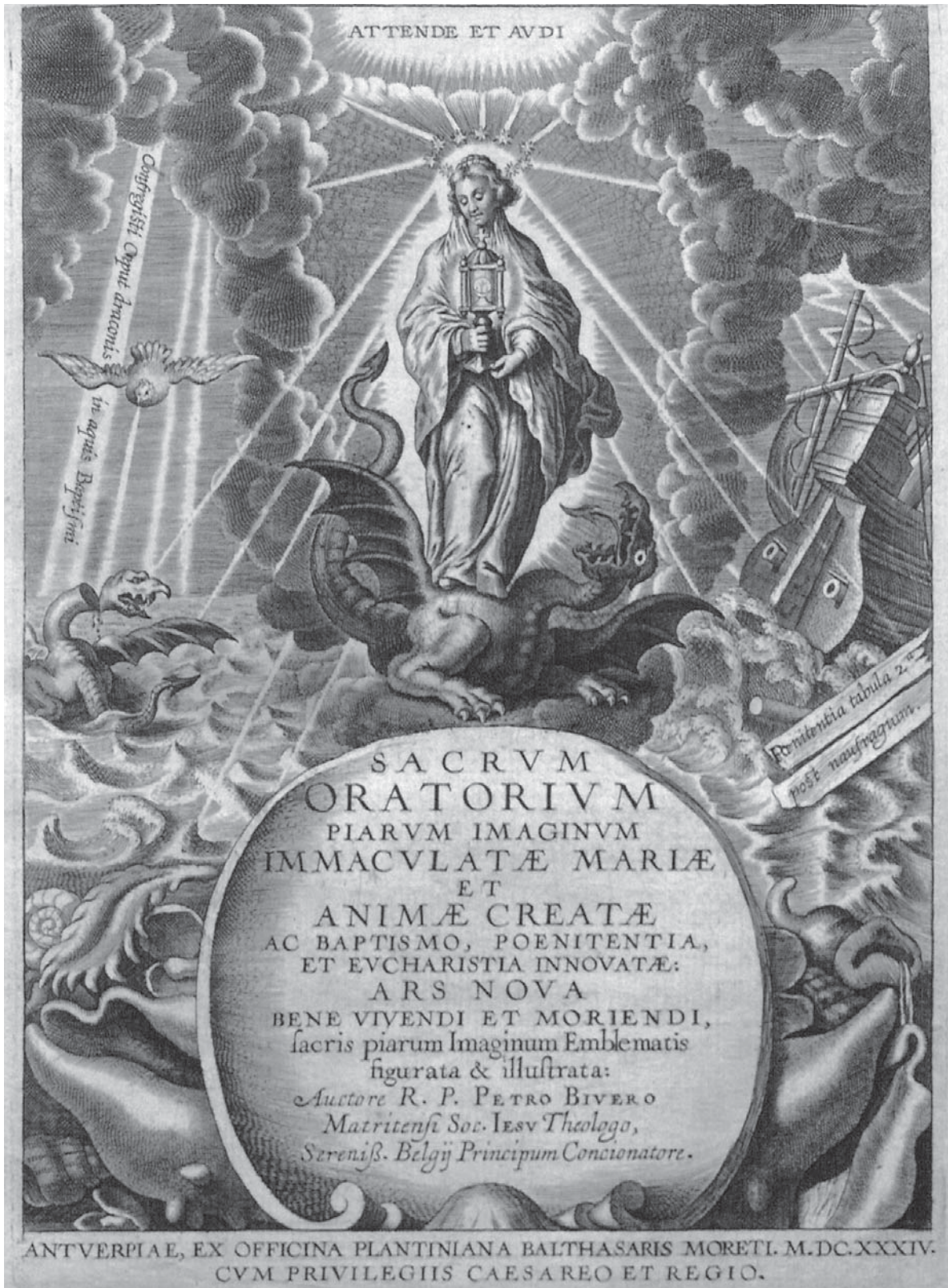


Fig. 1.

Frontispicio. *Sacrum Oratorium de Petro Bivero*. Amberes, Oficina Plantiniana, 1634.

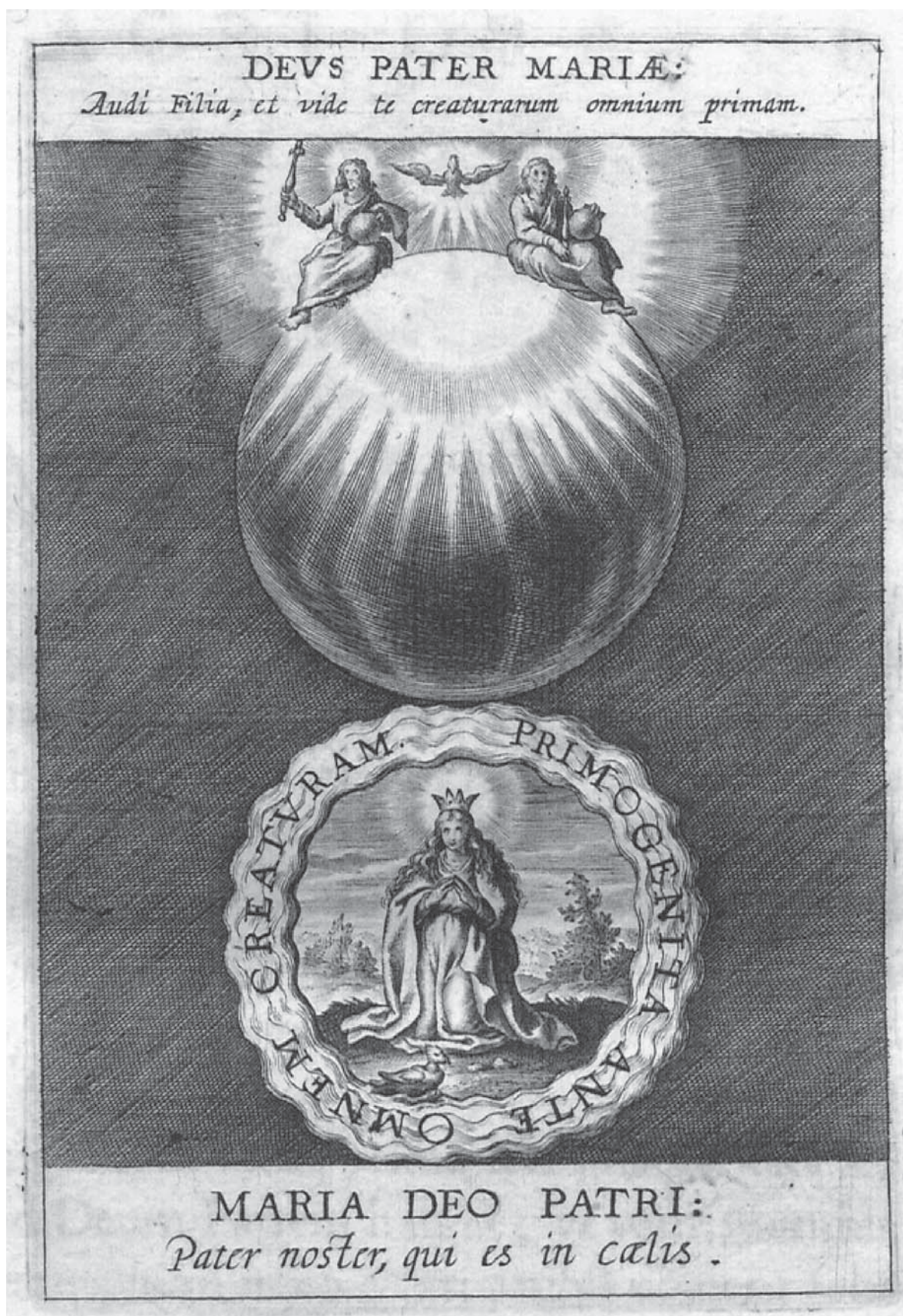


Fig. 2. Pater noster, qui es in caelis. Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.



Fig. 3. Sanctificatur nomen tuum, Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.



Fig. 4. Adueniat regnum tuum, Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.



Fig. 5. Fiat voluntas tua, sicut in cælo, et in terra, Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.



Fig. 6. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.



Fig. 7. *Dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris*, Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.



Fig. 8. *Et ne nos inducas in tentationem: sed libera nos à malo, Amen*, Karel van Mallery (atribuido), siglo XVII.

la figura de la Virgen –a la cual se la ubica de pie– sino también la Trinidad, y en esto se ve claramente un estilema cuzqueño. Se trata de evitar principalmente la representación del Espíritu Santo como paloma, sustituyendo lo propuesto por la estampa por una Trinidad isomorfa sostenida por querubines –además, se modifica la escala–.

3. *DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide santificatum in cælo nomen deum MARIA DEO PATRU: Santificetur nomen tuum* (Fig. 3)

En *Sin Pecado*, María, de rodillas con las manos juntas, sigue desde lo formal al grabado. Mientras que en la pintura cuzqueña la Virgen aparece alada. Por otra parte, a San Miguel tanto en el *Alabado* como en Caquiaviri se le atavía de vestiduras militares acentuando su rol de *miles christi*. El complejo escorzo de Lucifer, en *Sin Pecado*, es más literal y menos simplificado –aunque su pose sea más vertical– que en el caso de Caquiaviri. La composición de Miguel de Santiago se sitúa nuevamente en un paisaje naturalista.

4. *DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide vacantes in cælo sedes MARIA DEO PATRI: Adueniat regnum tuum* (Fig. 4)

En *María* de la serie del *Alabado*, la idea escatológica del Trono Venerable, *Vacua Sedes* o Estimasía –que evoca la espera del Juicio Final (Réau 1996: 755)– y la alusión a la caída de los ángeles rebeldes arrastrados por Satán⁷ son tratadas también en forma literal. El aporte, más allá del paisaje, se encuentra en el manejo del color: una paleta restringida, de tonos bajos en la que predominan los ocre. En Caquiaviri, la pincelada utilizada en este tema se desarrolla con gran blandura, audacia en la paleta y una pictoricidad poco habitual en el estilo cuzqueño.

5. *DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide mandatum primo homini datum MARIA DEO PATRI: Fiat voluntas tua, sicut in cælo, et in terra* (Fig. 5)

Esta escena de la fuente gráfica, solo utilizada en el cuadro de Caquiaviri, respondería a Génesis 2, 15-17, considerando como una licencia poética la presencia de Eva: “Tomó, pues, Yahvé Dios al hombre y le dejó en el jardín del Edén, para que lo labrase y cuidase. Y Dios impuso al hombre este mandamiento: ‘De cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio’” (*Biblia de Jerusalén* 1967).

⁷ Idea que responde al relato de Apocalipsis 12, 4: “...Su cola [la de la serpiente] arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra...” (*Biblia de Jerusalén* 1967).

Dios Padre advierte con su dedo índice la prohibición, mientras, a su diestra, con su manto en vuelo ampara a María. En la pintura, se introducen modificaciones consideradas estilemas del estilo cuzqueño en la representación de la naturaleza: el paisaje de fondo se extiende y enriquece con animales y árboles; al pie del Árbol de la Ciencia del Bien y el Mal los conejos del grabado son reemplazados por flores de gusto cuzqueño y aves de rico plumaje, como son el pavo real y el faisán. Este mismo grabado fue utilizado en el *pendant* de cuadros de *La Creación* (anónimo, siglo XVIII) de la pinacoteca de Santa Catalina de Arequipa, específicamente en el lienzo que narra desde *La Creación de Eva a La Expulsión*.⁸

6. *DEVS PATER MARIE: Audi filia, et vide ne pomum capias, sed panem vita MARIA DEO PATRI: Panem nostrum quotidianum da nobis hodie* (Fig. 6)

Esta escena sintetiza la caída y la redención del hombre. El fruto prohibido y el pan, prefiguración de Cristo como alimento salvífico, simbolizado en la Virgen sosteniendo las espigas.⁹ El paralelo entre Eva y María se transmitió a partir de la interpretación gnóstica-cristiana, la cual cobró difusión principalmente a través de los trabajos de Justino Mártir († 165), de Irineo († 202), del Evangelio apócrifo de Felipe y de los Padres Orientales del siglo IV (Schenone 2008: 35-37). Según explica Irineo en *Epi-deixis*, Eva es “reconstituida en María, para que una Virgen, convertida en abogada de una virgen, cancelara y anulara la desobediencia de una virgen con la obediencia de la Virgen” (Schenone 2008: 37).

En este caso, tanto *Concebida* de Miguel de Santiago como el óleo cuzqueño de Caquiaviri copian a los personajes casi de modo literal en relación con la fuente gráfica. En el cuadro cuzqueño se ponen en juego dos de sus estilemas consagrados: por un lado, el del color con el uso de una paleta rica y vivaz; y, por otro lado, la naturaleza pródiga. Por su parte, la pintura quiteña nuevamente expresa una sujeción mayor al modelo europeo.

⁸ En *La Creación* (desde *La Creación de las Luminarias hasta La Creación de Adán*), se utilizaron las siguientes estampas del *Génesis* de Wierix (1539-1620); de izquierda a derecha: 4. *Fiant luminaria...*; [en cuanto a la creación de los animales acuáticos y terrestres no hay correspondencia con lo catalogado por Alvin, pero hay dibujos de Johannes Wierix sobre estos temas, aunque unificados en una misma obra, tanto en el British Museum (Department: Prints & Drawings. Registration number: 1848.0212.91 Bibliographic reference: Popham (D+F) 5. Location: Netherlandish Roy Vellum Later XVIc) como en el Metropolitan Museum (Drawings & Prints. Classification: Drawings Credit Line: Harry G. Sperling Fund, 1996 Accession Number: 1996.49), así que posiblemente haya habido versiones grabadas derivadas de dichos dibujos]; 5 *Inspiravit in faciem...* En *La Creación* (desde *La Creación de Eva a La Expulsión*): 6 *Ædificavit costam...*; [4. *DEVS PATER MARIE: Audi filia, et vide mandatum primo homini datum. MARIA DEO PATRI: Fiat voluntas tua, sicut in celo, et in terra*]; 7 *Tulit de fructu...*; 9. *Eiecitque Adam...* (Alvin 1866: 16).

⁹ Variante iconográfica de la Virgen de la Esperanza, que alude a la maternidad de María (Trens 1946: 91).

7. *DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide debita naturæ tuæ. Euasisti MARIA DEO PATRI: Dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* (Fig. 7)

Esta fuente gráfica, únicamente utilizada en el cuadro de Caquiaviri, altera el relato bíblico de la caída de la humanidad, mostrando a la Virgen en oposición a la condición de la naturaleza humana, signada por el pecado original, pues, Dios Padre, en el diálogo con María, la libera claramente de este destino. El estilema cuzqueño de representación de la naturaleza se impone en el gusto por las flores características de este estilo y el tipo de aves.

8. *DEVS PATER MARIÆ: Audi filia, et vide miserum hominum exilium MARIA DEO PATRI: Et ne nos inducas in tentationem: sed libera nos à malo, Amen* (Fig. 8)

En *Apoteosis de la Virgen*, en el sector inferior de la composición, se presenta la expulsión de los primeros padres del Paraíso (Génesis 3, 23-24). La fuente gráfica ha sido invertida por necesidad narrativa y con fines compositivos, puesto que, a partir de esta escena, se desarrolla en friso –de derecha a izquierda– la historia de Caín y Abel. La ausencia de la Virgen en la pintura posiblemente se deba a la necesidad de contraponer compositiva y simbólicamente esta historia de caída y pecado al carro triunfal de la Purísima. Detrás del carro aparece la iconografía de la *Virga Jesse significat Mariam* –“La vara de Jesé significa a María”¹⁰–, también con un fin compositivo-simbólico que es el de articular dicha escena con el registro superior, ya que, siguiendo las palabras del profeta Isaías (Is. 11:1): “Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará” (*Biblia de Jerusalén* 1967); se representa así a la Inmaculada Apocalíptica, de rodillas y alada¹¹ sobre una forma acorazonada que contiene una rosa. El estilema cuzqueño de representación de la naturaleza continúa.

CONCLUSIÓN

Como se ha podido ver, la fuente grabada del Padre Nuestro permite no solo comprender más profundamente el sentido iconográfico y compositivo de la serie quiteña del *Alabado* así como del óleo cuzqueño de Caquiaviri, sino también precisar inflexiones estilísticas concretas de las escuelas implicadas en este análisis y comparar desde lo visual la interpretación que las mismas brindan desde dos espacios relativamente alejados del mundo andino. Ambas reelaboran los modelos europeos en fun-

¹⁰ “La frase proviene de una Biblia ilustrada del siglo XIII existente en Toledo” (Trens 1946: 98).

¹¹ Apocalipsis 12, 14 (*Biblia de Jerusalén* 1967).

ción de sus marcos estilísticos instituidos, ajustándose literalmente o distanciándose de los lineamientos propuestos en función a la necesidad de sus actores.

En *Apoteosis de la Virgen* se observa que las modificaciones de la fuente gráfica son mayores. Este estilo se encuentra en el cenit de su autoconciencia, donde su grado de desarrollo lo hace capaz de transformar fuertemente su fuente gráfica tardomanierista con la libre introducción de sus estilemas consagrados si lo considera necesario, como: la Trinidad isomorfa; el paisaje idílico, florido y con gran presencia pájaros multicolores o animales locales; o bien, el manejo de una rica paleta. Es esta misma autoconciencia la que lo lleva a superar por momentos el grafismo del grabado; por lo mismo se observa en la caída de los ángeles rebeldes una gran pictoricidad, audacia de la paleta y blandura en la pincelada, a diferencia de lo que habitualmente se halla en el estilo cuzqueño, caracterizado por la tendencia a la planimetría, linealidad y una paleta acotada.

Los cuadros del *Alabado* analizados, por su parte, muestran una sujeción mayor al modelo y una organización compositiva menos atrevida. Pero delatan un estilema quiteño muy explotado por Miguel de Santiago: el paisaje. Este es de un gran naturalismo, donde se trabajan gradaciones sutiles, hay presencia de una delicada perspectiva atmosférica y la naturaleza es bastante acorde a la realidad óptica, aunque es de destacar la paleta restringida. Además, los personajes son representados con cierta dulzura preciosista.

Existe otra serie de once lienzos con el tema del *Alabado*, con alteraciones tanto iconográficas como en el texto de la salutación doctrinal, en el monasterio de las Capuchinas de Santiago de Chile. Coincidiendo con el padre José Vargas (Mebold 1987: 194), esta serie es atribuible a un seguidor de Miguel de Santiago o a su círculo, datable a posteriori del *Alabado* bogotano. Miguel de Santiago, por lo que hemos demostrado, tuvo acceso directo a las complejas composiciones del *Sacrum Oratorium* de Pedro Bivero, siendo su interpretación muy dependiente del modelo. Por otra parte, la situación de su seguidor es completamente diferente, puesto que solo dos de sus cuadros son comparables con esta serie del maestro y su relación con las fuentes gráficas parece más lejana. En *De Pecado* (134 x 184 cm), que se correspondería a *Sin Pecado*, San Miguel derrotando al demonio podría derivar su iconografía de otro grabado. Y, en *Concebida* (134 x 184 cm), semejante a nuestro cuadro homónimo, su modelo es probablemente la pintura de Miguel de Santiago, más que el frontispicio del libro de Bivero. Desde lo estilístico, el autor del *Alabado* de Chile se encuentra más alejado de los cánones europeos.

Finalmente, el conocimiento de la fuente grabada común a estas dos obras tratadas nos permite poner en perspectiva los aportes locales, que muchas veces son confundidos con la estructura iconográfica, entendida a veces como originalidad de una escuela o de completa elección del pintor. Pero dichos aportes habría que buscarlos insistentemente en la factura, esto es, la elección de una paleta no determinada por el modelo, las particularidades volumétricas y faciales de las figuras, las características del paisaje, las necesidades de la prédica que impulsa a la comitencia a realizar

determinados encargos o favorecer composiciones creativas de gusto local. Quizá, allí, podremos encontrar con una mayor precisión metodológica la especificidad de nuestras escuelas barrocas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvin, Louis (1866): *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*. Bruxelles: TJI Arnold Libraire-éditeur.
- Biblia de Jerusalén* (1967): Bruselas: Desclée de Brouwer.
- Bivero, Pedro de (1634): *Sacrum oratorium piarum imaginum immaculatae Mariae* [...]. Amberes: Oficina Plantiniana. En: <<https://archive.org/details/sacrumoratoriump00bive>> (15.09.2015)
- Cassirer, Ernst (1929): *Philosophie der Symbolischen Formen*. Berlin: Bruno Cassirer.
- Daly, Peter M./Dimler, Richard G. (1997): *Corpus Librorum Emblematum The Jesuit Series Part One*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- Domoñi, Clelia/Isidoro, Martín (2012): “La pintura cuzqueña y la transformación estilística de sus fuentes gráficas: El caso de *La Inmaculada Concepción* en el templo de Caquiaviri”. En: *La Teoría y la Historia del Arte frente a los debates de la “globalización” y la “posmodernidad”* [X Jornadas de Arte e Investigación]. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 111-120.
- Funck, Maurice (1925): *Le livre belge à gravures. Guide de l'amateur de livres illustrés, imprimés en Belgique avant le XVIIIème siècle*. Paris/Bruxelles: G. van Oest.
- Kennedy Troya, Alexandra (2004): “Miguel de Santiago (c.1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña”. En: García Sáiz, María Concepción/Gutiérrez Haces, Juana (eds.): *Tradición, estilo o escuela en la pintura Iberoamericana, siglos XVI-XVIII*. México/Lima: UNAM/Fomento Cultural Banamex/OEA/Banco de Crédito del Perú, pp. 281-297.
- Lázaro Carreter, Fernando (1980): *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- Mebold, Luis (1987): *Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras en monasterios y conventos de religiosas de antigua fundación*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Réau, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal.
- Schenone, Héctor (2008): *Santa María*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Serrano Estrella, Felipe (2005): “La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos en el Reino de Jaén”. En: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del Simposio*. Madrid: Ediciones Escorialenses, Vol. II, pp. 1063-1082.
- Souriau, Etienne (1998): *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- Torres Amat, Félix (1834): *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la vulgata latina al español*. Vol. 3. Madrid: M. de Burgos.
- Trens, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.
- Van der Aa, Abraham Jacob (1869): *Biographisch Woordenboek der Nederlanden*, Vol. 12:1. Haarlem: J. J. van Brederode. En: <http://www.historici.nl/retroboeken/vdaa/#source=aa__001biog14_01.xml&page=2&accessor=accessor_index> (25.08.2015).
- Villalobos, Constanza (2009): “La serie de pinturas del Alabado: Las pruebas del triunfo de la divina gracia”. En *Goya: Revista de Arte*, 327, pp. 112-131.

Fecha de recepción: 01.10.2015

Fecha de aceptación: 30.11.2015

l **Clelia Mirna Domoñi** es licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras y doctoranda en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de Educación Artística, Arte, Producción y Análisis de la Imagen y como investigadora UBACYT en arte colonial y medieval. Algunas publicaciones: “Escultura ornamental en las iglesias de Chucuito” (2010); “Diseño de interiores en la historia: Colonial americano” (2010); “Milagros de la Virgen del Rosario de Pomata” (2012); “Museo de San Francisco de la Paz” (2013); “La barca en *La huida a Egipto*” (2013); “La Tota Pulchra y la orden franciscana” (2014); “La pintura cuzqueña y la transformación estilística de sus fuentes gráficas” (2014).

l **Alberto Martín Isidoro** es doctorando en Artes en la Universidad Nacional de La Plata y docente en la misma universidad y en la Universidad de Palermo, Argentina. Es investigador UBACYT en arte colonial, pintura española y arte medieval e investigador asociado al Museo San Francisco de La Paz (Bolivia). Miembro del Comité Científico de la revista *El Arte de America Latina* (Lodz, Polonia). Algunos de sus trabajos son “Revisitando el orden zoomorfo” (2012); “Immaginario italo-fiammingo della pittura murale nel Sud Andino” (2013); “El grabado en la pintura colonial: una metodología” (2013); “Presencia flamenca en el Collao jesuítico: Forchaut y el comercio del arte” (2014) y “El origen lignario en la decoración pictórica de las iglesias chiquitanas” (2014).