

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN: LOS CAMINOS DEL ARTE, EN CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “PERÚ, INDÍGENA Y VIRREINAL”. MADRID, SEACEX, 2004-10-29 PÁGS. 42-48

Las formas y procedimientos artísticos utilizados en España, y por extensión en Europa, durante la época virreinal fueron penetrando, modificándose y aceptando o rechazándose en América de manera diversa en relación con los espacios territoriales, las culturas preexistentes y los distintos modelos de desarrollo regional a lo largo del nuevo continente. Es cierto que la estética europea fue una de las aportaciones culturales del viejo continente a América, pero la afirmación contiene en sí misma numerosas matizaciones.

En el caso que nos atañe, el territorio peruano, son artistas itinerantes que acaban recalando en los centros urbanos de Lima y Cuzco los que con su poética singular crearán focos de influencia e interacciones con las prácticas autóctonas. Lo que no significa, en absoluto, una simple mezcla de distintos componentes en diversos tantos por ciento, sino la base para el desarrollo de nuevos modelos estéticos y de representación a partir de un proceso de apropiación y reinterpretación cultural.

Son Bernardo Bitti (1548-1610), Angelino Medoro (1567-1633) y Mateo Pérez de Alesio (1547-1607) los que llevan entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII los modelos manieristas romanos. Por su parte Bitti se convertirá en la expresión artística de los jesuitas y, por consiguiente, en el vocero de las normas trentinas. En paralelo, escultores sevillanos envían obras a Perú (Juan Bautista Vázquez, Roque Balduque, Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa) y algunos emprenden el viaje a América (Pedro de Noguera, Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola o Luis Ortiz de Vargas).

El conjunto de obras que a lo largo de periodo virreinal se exportaron a América se puede cuantificar con el análisis de los fletes de barcos. El número y la calidad de los autores no permiten duda sobre la influencia que ejercieron en la evolución de la plástica americana. El problema deviene, desde el punto de vista de la investigación, del intento, por parte de eruditos locales, de atribuir constantemente las obras sin base

documental a artistas de reconocido prestigio. La pérdida de una parte importante de este patrimonio y el intento continuado de búsqueda de paternidad (superada por la última historiografía peruana) impide, en ocasiones, el análisis de las líneas artísticas que influyeron en cada foco cultural.

A través de documentación sabemos, por ejemplo, que Zurbarán contrata en 1647 una remesa de 34 lienzos para el convento de Nuestra Señora de la Encarnación de Lima. Este pintor también mandó pinturas para su venta en la capital virreinal, las cuales no eran un encargo sino que salían a la venta directa en los mercados peruanos. Entre ellas consta la existencia de un lote de doce césares, conociendo en este caso la temática. También hay que recordar la serie que envía el pintor madrileño Bartolomé Román de “Los siete ángeles de Palermo” para la iglesia de San Pedro de Lima, atentos a la proliferación de esta temática en el Perú; o la serie de la Vida de San Ignacio de Juan de Valdés Leal para la misma iglesia.

La pintura peruana va a llevar a sus últimos extremos algunas de las características propias de la española. El marcado carácter naturalista, epíteto hasta la moderna historiografía crítica que ha demostrado los profundos valores simbólicos de nuestra pintura barroca, se comprende dentro de la percepción de la trascendencia a partir de lo cotidiano; permitiendo la liquidación del espacio-tiempo y, por tanto, la presencia de Santa Rosa de Lima atendiendo al Niño Jesús o la participación de las monjas del convento de Santa Teresa en Ayacucho en la Última Cena. Un banquete andino con un cuy (conejiillo de indias) como plato estrella firmado en 1707 por el pintor Luis Carvajal. Esta lógica de lo trascendente se peruaniza aún más en el enraizamiento de devociones que se convierten en propias y que adquieren en las imágenes valores taumátúrgicos ajenos a la consideración de las mismas en la ortodoxia católica. Así, no se encubre el milagro y, por ejemplo, la Virgen de Cocharcas (enraizamiento andino de la Virgen de la Candelaria) adquiere un valor histórico y social al ser representada en procesión aludiendo a su salida dual, desde su santuario situado en la provincia de Andahuaylas el día 8 de septiembre en los inicios de la siembra. Las dos imágenes procesionales, denominadas la Reina Grande y la Reina Chica, toman caminos opuestos hacia el sur andino y hacia Ayacucho en busca de limosnas. Otro ejemplo sería la Virgen de Montserrat (1693) que sitúa el pintor Francisco Chihuantito en el paisaje natural y urbano del pueblo de Chincheros

(Urubamba, Cuzco) del que es patrona. En paralelo la otra opción plástica posible se refiere a la “copia fiel” que representa a los distintos personajes mediante la escultura o pintura que origina la devoción. Son numerosísimos los cuadros referidos, por ejemplo, la escultura del Cristo de los Temblores de la catedral de Cuzco perfectamente ubicado en su hornacina del retablo del siglo XVII.

También hay que reseñar, en este sentido, aquellas esculturas que son, a su vez, relicarios, lo que permite una devoción directa hacia el santo representado sin intermediarios. Aunque, en ocasiones, el original tiene valores milagrosos constatados. Así, el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo encargará la famosa talla de la Virgen de la Almudena (1686) al escultor indio Tomás Tayru Tupac, a la vez que le hace llegar una astilla del original madrileño al tallista que la integra en la cabeza de la nueva escultura.

Ese valor taumátúrgico directo, sin filtros, permite a los santos titulares de cada parroquia cusqueña trasladarse en procesión, para participar como espectadores privilegiados en relación con su rango, a la catedral que los alberga como “palacio sacro” durante los festejos del Corpus Christi.

Entramos aquí en el universo social. La obra de arte permite a través de referencias, no tan secundarias como podría sugerir una primera lectura, penetrar en los ámbitos públicos, vida cotidiana y valores morales de la sociedad virreinal. Así se entienden los cuadros de la serie del Corpus de Cuzco, posiblemente patrocinada por el obispo Mollinedo (1673-1699) para la iglesia de Santa Ana, o la procesión del Viernes Santo en Lima (Iglesia de la Soledad. Convento de San Francisco de Lima), que permiten un número elevado de representaciones de lo cotidiano, de personajes que esbozan la jerarquía social con su presencia y cualidad. Esa sociedad con sus rasgos representativos vuelve a estar presente en episodios puntuales, en momentos de fisuras históricas, como el terremoto de Cuzco de 1650 que da lugar a una procesión cuya plasmación queda refrendada en el cuadro con la procesión del Cristo de los Milagros (ahora de los Temblores) de la Catedral. Allí la tragedia convierte a la capital incaica en la principal protagonista del cuadro, relegando la procesión a un segundo plano; pero, en definitiva, configurando a Cuzco como la ciudad de Dios que acabará siendo representada e incluida en una capilla de la catedral, a modo de exvoto por el milagro

sucedido y la protección segura de futuro frente a los sismos, convirtiendo al Cristo de los Temblores (Taitacha Temblores) en el centro de la religiosidad cuzqueña.

Pero, además, Perú es un lugar identificable con el Paraíso, mas concretamente la zona Este correspondiente a la selva, donde nace el sol, y que se identifica con el Antisuyo (una de las cuatro partes en que se dividía el Tawantinsuyo incaico). Esta concreción del Edén figura en la literatura del quinientos europeo refiriéndose al continente americano, pero en textos precisos como el de León Pinelo (El Paraíso en el Nuevo Mundo), escrito a mediados del siglo XVII, se concreta en el virreinato de Nueva Castilla. La idea de un espacio florido, de jardín placentero con animales pacíficos dominado el conjunto de variables posibilidades cromáticas se convierte en realidad concreta en la pintura cuzqueña. El color, la naturaleza abigarrada, las dulces figuras y la no sucesión de espacios y tiempos son la base de esta escuela que ha permitido acertados títulos de trabajos historiográficos como “El Paraíso de los pájaros parlantes” (Teresa Gisbert, 1999). De esta forma si las composiciones e iconografías deben mucho a los grabados e importaciones del Viejo Mundo; en cambio, a través de la flora y de la fauna comienzan a introducirse los ingredientes de lo autóctono y a la vez lejano al no referirse a la naturaleza inmediata de las altiplanicies y la puna, sino a los paisajes cálidos de la ceja amazónica de donde provienen productos exóticos tanto para los españoles recién llegados como para el núcleo cultural inca.

Viaje de ida y vuelta. Los envíos desde América no son solo barras de plata y oro. A veces, influjos culturales de la nueva religiosidad con iconografías propias (Santa Rosa de Lima, San Francisco Solano, Santo Toribio de Mogrovejo, San Martín de Porres y San Juan Masías, estos dos últimos beatificados en época virreinal y canonizados en el siglo XX), formando parte de donaciones o de bienes de familias que regresaron; o artistas, también de vuelta, como Angelino Medoro que retorna a Sevilla en 1620.

Mas adelante, en el siglo XVIII, los envíos se convierten, a veces, en excepcionales artísticamente como la serie de 20 cuadros de mestizaje que remite en 1770 el Virrey Amat para el Gabinete de Historia Natural del Príncipe de Asturias (el futuro Carlos IV). Estos cuadros tienen, sin duda, un interés científico: dar a conocer en España y en la Corte las particularidades etnográficas del virreinato del Perú. Si los

retratos de nobles, tanto incas como criollos o españoles, formaron parte, mezclados generalmente dentro de temáticas religiosas, del imaginario propio de la pintura peruana de época virreinal; en cambio, las gentes de la calle solo aparecieron como elementos secundarios en series como las referidas a procesiones (la del Corpus de Cuzco como la principal). En cambio, la validez de los cuadros de Amat radica, precisamente, en la posibilidad de, por primera vez, convertir al peruano anónimo en asunto de la pintura, definido únicamente por el grupo familiar, los valores expresivos, el protagonismo de la vestimenta y la identificación textual. La ausencia de fondos condiciona la fuerza de las figuras, la relación entre las mismas y la definición de su propio espacio plástico. Por otro lado, la representación del grupo familiar y el valor del mestizaje estaría ausente de otras pinturas de temática etnográfica como los dibujos del obispo de Trujillo Martínez Compañón o los que aparecen en la Relación de Gobierno de Don Francisco Gil de Lemos y Taboada, lo que, en definitiva, aumenta su consideración histórico-artística.

Pero estos virreyes ilustrados no solo se preocupan por el conocimiento de los ámbitos geográficos y humanos de sus territorios sino que también intentarán crear un ambiente de Corte donde son frecuentes las galerías de retratos propios que, después, en su regreso a España les acompañarán en la valija diplomática. Son los casos de Superunda o Amat de la mano de artistas como Cristóbal Lozano y Pedro Díaz, alejados del simbolismo de la escuela cusqueña y atentos a los problemas de perspectiva y representatividad de las cortes europeas del setecientos.

Además, los caminos del arte no son solo los establecidos entre el Virreinato del Perú y Europa, sino que también se producen entre los ámbitos virreinales americanos. Objetos suntuarios llegan de México y de Oriente (muebles, cerámicas, enconchados ...) o temáticas iconográficas. En muchas ocasiones por el traslado de altos funcionarios, incluso virreyes que traen o llevan entre sus pertenencias diversas obras de carácter artístico que influirán en el nuevo espacio cultural. Además, excluyendo el importante comercio de contrabando, la Corona autorizó un barco anual entre El Callao y Acapulco. No nos sorprende, por tanto, el éxito de las representaciones de Santa Rosa de Lima en el arte mexicano o la presencia de un alto número de vírgenes de Guadalupe en las iglesias y conventos peruanos. Incluso aparecen obras, a priori fuera de contexto, que apuntalan estas relaciones como el retrato de Don Juan de Palafox, Obispo de Puebla de los Ángeles (México), conservado en el convento de Santa Teresa de Ayacucho. Dentro

de una concepción expansionista, igualmente, los pintores cusqueños enviarán sus obras hasta las audiencias de Charcas (Bolivia) y de Chile participando en el negocio los denominados mercaderes que, en ocasiones, tenían pintores indígenas trabajando en exclusiva para ellos. Sin olvidar, como no, la capital virreinal y los territorios de lo que sería, a fines del siglo XVIII, el virreinato de la Plata.

Los itinerarios artísticos también obedecen a la realidad geográfica. Entre Cuzco, la capital incaica, y Lima, la capital virreinal, se establece en 1539 la ciudad de San Juan de la Frontera de Huamanga (Ayacucho) en una zona de gran tradición cultural que había sido el centro del imperio Wari. Allí se sitúa una parte importante de la acción de la figura de Guamán Poma de Ayala al proclamarse y reclamar las tierras del Valle de Chupas que llegaban, incluso, hasta la propia ciudad de Huamanga como heredero del kurazcazgo. El manuscrito de la “Primera Nueva Corónica y Buen Gobierno ...” escrito en castellano con inclusiones de textos en quechua, nos ilustra mediante cuatrocientos dibujos sobre la vida cotidiana, actividades, estructura social, geografía territorial y urbana, fundamentos religiosos e historia del Perú, mostrándonos las posibilidades de expresión artística y los modelos formales imperantes en los inicios del siglo XVII, sincréticos entre la tradición propiamente peruana y los llegados de Europa. El destinatario de la obra era el monarca Felipe III a quien le anunciaba el envío el propio autor en una carta fechada el 14 de febrero de 1615, documento conservado en el Archivo General de Indias de Sevilla donde fue localizado por don Guillermo Lohmann. Guamán Poma conoció al autor del otro manuscrito similar en el contenido y en el tiempo, el de Fray Martín de Murúa (1590), a quien retrata entre sus dibujos haciendo alusión a sus maltratos a los indígenas. La originalidad del segundo para la historia del arte estriba en los 112 dibujos en color que completan la visión del autor de la “Nueva Corónica”.

La vía cultural que significa el proceso de catequización ha completado el espacio del Tawantinsuyo a mediados del siglo XVII, pero ello no significa la erradicación de la “religiosidad prehispánica” en el sentido cosmológico y de prácticas rituales. Esto supuso un sincretismo de cualidad diferente, según las comunidades y el territorio. La riqueza de posibilidades que ofrece la actividad artística virreinal en cuanto a materiales, técnicas o iconografías son suficientemente ejemplificadoras del sentimiento religioso.

Se expone un cuadro en esta exposición titulado “La Flota de Manila” que plasma a nivel visual la llegada de imágenes del panteón cristiano a los territorios hispánicos de ultramar y, a nivel simbólico, la fuerza integradora de la religión. Estas imágenes que, en ocasiones, se convierten en milagrosas en sí mismas con experiencias constatables en la tradición, suponen la creación de un imaginario andino de intermediación con la divinidad. Papel mediador que es excluyente y es asimilado por las diversas etnias o por barrios concretos como propios. Siendo las cofradías y sus festejos la forma de aparecer públicamente y transformar periódicamente el dominio de la calle y la urbe por los diversos grupos sociales. De hecho, la difusión del culto a los santos se debe, en buena parte, a la relación evidente con las huacas móviles de época prehispánica. En los catecismos que se van gestando a lo largo de época virreinal, la comparación de la huacas con las “imágenes que están pintadas y hechas de palo, de metal y las besan, y se hincan de rodillas delante de ellas y se dan en los pechos, y hablan con ellas...” es constante.

La idea de la urbe como espacio religioso es, en sí mismo, un tema repetido en la pintura peruana. Así en el citado cuadro del terremoto de 1650 en Cuzco o en las procesiones conservadas en la iglesia de la Soledad de Lima (del Santo Sepulcro y de Cristo Crucificado), no solo el hecho religioso es el objetivo del cuadro, sino que la propia arquitectura, las gentes y el paisaje urbano son sujetos de la representación. Momento religioso que no difiere de otras pinturas mas de carácter laico como la entrada del obispo Mollinedo en Potosí, obra de Melchor Pérez de Holguín (Museo de América, Madrid). Lo mismo sucede con la magnífica pintura, en paradero desconocido, que representaba la Plaza Mayor de Lima en 1680, ahora con un carácter totalmente laico.

La idea de la cofradía como hermandad enlaza con el planteamiento familiar que sugiere el sistema de lazos de la comunidad cristiana. Esa única familia con parentescos directos en relación con las devociones particulares adquiere refinamientos ideológicos a través de alguna historia concreta como el enlace entre jesuitas y la familia real incaica. De esta forma el conocido matrimonio entre Don Martín García de Loyola (sobrino nieto de San Ignacio de Loyola) y Doña Beatriz Clara Coya (ñusta heredera legítima del Inca) se escenifica en el actual sotocoro de la iglesia de la Compañía de

Cuzco y numerosas copias se reparten por los colegios e instituciones jesuíticas del Perú. En el cuadro matriz existen dos bodas, la referida y una segunda, con imprecisiones históricas posiblemente debidos a repintes continuados, entre Doña Ana María Lorenza (supuesta hija del matrimonio anterior) y Don Juan Enríquez de Borja y Almansa (supuesto hijo de San Francisco de Borja). Los parentescos evidencian su contenido simbólico y obligan a la presencia central de los dos santos jesuitas que apadrinan y refrendan las uniones matrimoniales. Los errores genealógicos señalados no impiden, no obstante, la valoración ideológica de la pintura y el posicionamiento de la Compañía de Jesús.

En paralelo, en el ámbito privado donde la oficialidad tiene límites de acceso se desarrollan pequeños objetos devocionales, siendo significativos los pequeños retablos portátiles y los cajones de Navidad y de San Marcos. Entre estos últimos destacamos los que se produjeron en Huamanga, los cuales se dividen en dos niveles: arriba es el espacio de los santos patronos, abajo el de la realidad con una escena cotidiana. Estas manifestaciones culturales y de piedad entroncan mas que en cualquier otro espacio público con las creencias ancestrales manteniéndose la continuidad de significantes pero modificando y adecuando la visualización con el panteón cristiano (Cristo de los Temblores-Pachacamac, Virgen María-Pachamama o Santiago-Illapa), que finalmente lo sustituye.

Nos hemos referido a los procesos de aculturación realizados a través de las devociones concretas y de la formación de cofradías. Entre las mas interesantes destacan las que tienen como centro al Niño Jesús. Curiosamente varias de estas cofradías en Cuzco vestían la imagen del Niño con las ropas de la realeza inca destacando la mascapaicha (borla de lana de color escarlata exclusivas de los gobernantes incas). Solución sincrética que permite concluir con palabras de Carolyn S. Dean: "...aunque el Niño Jesús fue introducido entre los pobladores andinos como un mecanismo asimilativo –la forma de convertirse realmente en católico-, vemos que durante el periodo colonial los incas le convirtieron en uno de ellos: un inca." (C.Dean, 2002. Pág. 180)

En cuanto al sincretismo en técnicas artísticas tenemos que referirnos a la cerámica. La continuidad cultural prehispánica había llevado a un alto grado técnico y

simbólico los objetos producidos mediante la cocción de barro tratado con técnicas de modelado y moldeado. Las formas se continuarán durante el periodo virreinal pero, ahora, se aportan dos refinamientos técnicos que irán poco a poco transformando el catálogo existente. Me refiero al uso del torno y a la vitrificación mediante óxidos metálicos predominando los colores amarillo, verde y marrón. Estos avances no significaron, en un principio, mejoras en los sistemas de cocción y, de hecho, muchas de las piezas conservadas se hicieron mediante monococción, cuando el vitrificado, de origen islámico en España, se hace, al menos, con dos cocciones sucesivas. Aunque predominan los motivos decorativos y formas autóctonas comienzan a aparecer otros propios de la península ibérica (personajes sobre caballos o toros). Señalar en este sentido los denominados “Toros de Pupuja y de Pukará”, recipientes que se utilizan en los ritos de marcación de ganado o junto a la cruz que remata las cubiertas de las viviendas domésticas. En realidad, para este último cometido, se utilizan dos de estas cerámicas en forma de toro conteniendo agua bendita y chicha, protegiendo tanto al ganado como la propia casa y la familia que habita en ella.

La utilización de almas de barro o paja con soportes de madera o maguey, sobre las que se modela con yeso y tela es la base de buena parte de la escultura peruana. De hecho la escultura, según la leyenda donada por Carlos V, del Cristo de los Temblores de la Catedral de Cuzco responde a estas técnicas de posible origen prehispánico. Se mantienen y adaptan a una nueva realidad iconográfica y devocional, ya aceptadas por un artista como Bitti que resuelve el primer retablo para los jesuitas de Cuzco con relieves extraordinarios como el San Sebastián, la Magdalena o el San Ignacio de Antioquía (actualmente conservados en el Museo Regional de Cuzco ubicado en la Casa del Inca Garcilaso).

De igual forma el empleo de la pintura mural, pese a coincidir con modas europeas, se enraiza en el pasado prehispánico, sobre todo en culturas anteriores a los incas. Esta pintura se realiza sobre un soporte de barro cubierto con varias capas de cal de diferente grano para terminar con un fino revestimiento de enlucido sobre el que se aplicaba una última capa de pigmentos aglutinados con pegamento animal. Así los paramentos se convertían en grandes espacios donde se integraban temáticas precisas con decoraciones procedentes de grabados, de la naturaleza inmediata o de modelos simbólicos de las culturas autóctonas. Estos proyectos abarcaron los espacios religiosos

(iglesias, claustros, celdas) y también edificios civiles.

La proliferación de hagiografías como temas pictóricos tienen su base en el modelo vital que ellas suponen para una iglesia militante, casi misional, empeñada en unos objetivos de catequización enmarcados en un espacio geográfico ilimitado y con recursos humanos siempre pobres. Un ejemplo de indudable trascendencia por su ubicación y calidad sería la serie sobre la “Vida de San Ignacio de Loyola” que Valdés Leal enviara para la iglesia de San Pedro de Lima (1665-1669), o la serie de la Vida de Santa Teresa realizada por José Espinosa de los Monteros, en el convento de monjas carmelitas de Cuzco. Ello significa la continua visión de modelos a seguir que permiten que claustros, espacios comunes y celdas de conventos se llenen de pinturas murales siempre recordatorias que apoyan la labor en lugares aparentemente perdidos y lejanos de sus espacios de nacimiento o formación. En este sentido son sugerentes las conservadas en los conventos de Santa Catalina o la Merced de Cuzco (en este último destacables las realizadas por el Padre Salamanca). Propuestas estéticas y técnicas que se continuarán hasta el final del virreinato con aportaciones de la calidad de Tadeo Escalante a principios del siglo XIX en la iglesia de Huaro (temáticas relativas a las postrimerías) o el Molino de los Incas en Acomayo (genealogía inca).

Diversidad estética, técnica y temática que, a modo de sugerencias, nos permiten caminar por la plástica peruana virreinal, dotada de indiscutible originalidad y creatividad sincrética donde la asimilación de lo autóctono y el ingrediente foráneo no se suman sino que se mezclan en una nueva experiencia que es, en suma, la expresión cultural de América.

BIBLIOGRAFIA:

- AA.VV. Pintura en el Virreinato del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002.
- AA.VV. Escultura en el Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1999.
- ESTENSSORO, Juan Carlos, ROMERO DE TEJADA, Pilar y WUFFARDEN, Luis Eduardo. Los cuadros del Virrey Amat. Lima, Museo de Arte de Lima, 1999.
- DAMIAN, Carol. The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco. Miami, Grassfield Press, 1995.
- DEAN, Carolyn S. Familiarizando el catolicismo en el Cuzco colonial. En: DECOSTER, Jean Jacques (Ed.), "Incas e Indios cristianos". Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2002. Págs. 169-194.
- DEAN, Carolyn. Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002.
- DECOSTER, Jean-Jacques (Ed.) Incas e Indios cristianos. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2002.
- FLORES OCHOA, Jorge A., KUON ARCE, Elizabeth y SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto. Pintura mural en el sur andino. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993.
- GISBERT, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz, Talleres Don Bosco, 1980.
- GISBERT, Teresa. El Paraíso de los Pájaros parlantes. La Paz, Plural Editores, 1999.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. Nueva crónica y buen gobierno (1616). Madrid, Historia 16 (3 Vols.), 1987.

- LEÓN PINELO, Antonio de. El paraíso en el Nuevo Mundo Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas de Tierra Firme del Mar Océano. Lima, Torres Aguirre, 1943.
- MACCORMACK, Sabine. Religión in the Andes. Vision and imagination in early colonial Perú. Princeton, University Press, 1991.
- MACERA, Pablo. La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX. Lima, Editorial Milla Batres, 1993.
- MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Luis Eduardo. La piedra de Huamanga. Lo sagrado y lo profano. Lima, Museo de Arte, 1998.
- MARZAL, Manuel M. Los “santos” y la transformación religiosa del Perú colonial. En: DECOSTER, Jean-Jacques (Ed.), “Incas e Indios cristianos”. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2002. Págs. 359-372.
- MILLONES, Luis. El rostro de la fe. Doce ensayos sobre religiosidad andina. Sevilla, Fundación El Monte, 1997.
- MURÚA, Fray Martín de, Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Piru (1590) (Edición de Constantino Bayle). Madrid, CSIC, 1946.
- SERRERA, Juan Miguel. Zurbarán y América. En: “Zurbarán”. Madrid, Museo del Prado, 1988. Págs. 63-83.
- WUFFARDEN REVILLA, Luis Eduardo y BERNALES BALLESTEROS, Jorge. La procesión del Corpus en el Cuzco. Sevilla, Fundación El Monte, 1996.
- WUFFARDEN REVILLA, Luis Eduardo. La serie del Corpus. Historia y ficción en el Cuzco del siglo XVII. En: AA.VV. Homenaje al R.P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián. Lima, Editora Ada Olaya Guillinta, 2000. Págs. 457-482.

