

Contexto y nuevos datos históricos acerca de un pintor al Noroeste del Río de la Plata (Jujuy, siglo XVIII)

Contexto e novos dados históricos sobre um pintor do Noroeste do Rio da Prata (Jujuy, século XVIII)

Context and new historical data about a painter in the Northwest of the Río de la Plata (Jujuy, 18th century)

Enrique Normando Cruz¹

<http://orcid.org/0000-0003-4099-2609>

RESUMEN: En el artículo se exponen nuevos y originales datos sobre el pintor Diego de Aliaga. Mencionado aunque no retratado hasta el momento por la literatura americanista en su actuación en la pequeña ciudad de Jujuy al Noroeste del virreinato del Río de la Plata. A partir de diversas y numerosas muestras documentales, elaboradas desde una perspectiva de historia social, con expedientes de archivos locales de Jujuy y nacionales de Argentina, se confirma la presencia de este pintor en la región del Tucumán y se amplía la descripción del contexto histórico e identifican otros pintores entre los menestrales. Así como se plantean algunas inferencias sobre la comitencia femenina y el carácter mestizo de los pintores andinos a fines del período colonial.

Palabras clave: Pintores. Colonial. Río de la Plata. Diego de Aliaga.

RESUMO: O artigo apresenta informações novas e originais sobre o pintor Diego de Aliaga. Mencionado, embora não retratado até agora pela literatura americanista, em sua atuação na pequena cidade de Jujuy, no noroeste do vice-reinado do Rio da Prata. A partir de diversas e numerosas amostras documentais, elaboradas a partir de uma perspectiva de história social, com arquivos dos arquivos locais de Jujuy e arquivos nacionais da Argentina, confirma-se a presença

¹ CONICET y Universidad Nacional de Jujuy, Doctor por la Universidad de Sevilla. Posdoctorados en la Universidad Federal de Goiás y Universidad Salgado de Oliveira. Publicaciones recientes: “El guión estatal para los varones del Jujuy colonial (siglo XVIII)”. *Antigua Matanza*, 8-2, 2024. “Actuar lo indio. Los contenidos históricos de una tradición inventada (siglos XV-XXI)”. *Telar*, 33, 2024. Área de estudio Historia y Cultura Americana. E-mail: profecruz@yahoo.com.ar

deste pintor na região de Tucumán e amplia-se a descrição do contexto histórico e identificam-se outros pintores entre os artesãos. Bem como são levantadas algumas inferências sobre a competição feminina e o caráter mestiço dos pintores andinos no final do período colonial.

Palavras-chave: Pintores. Colonial. Río da Prata. Diego de Aliaga.

ABSTRACT: The article presents new and original information about the painter Diego de Aliaga. Mentioned although not portrayed so far by Americanist literature in his performance in the small city of Jujuy in the Northwest of the viceroyalty of the Río de la Plata. Based on diverse and numerous documentary samples, prepared from a social history perspective, with files from local archives of Jujuy and national archives of Argentina, the presence of this painter in the Tucumán region is confirmed and the description of the historical context and They identify other painters among the artisans. As well as some inferences are raised about female competition and the mestizo character of Andean painters at the end of the colonial period.

Keywords: Painters. Colonial. River Plate. Diego de Aliaga.

Cómo citar este artículo:

Cruz, Enrique Normando. “Contexto y nuevos datos históricos acerca de un pintor al Noroeste del Río de la Plata (Jujuy, siglo XVIII)”. *Locus: Revista de História*, 31, n. 1 (2025): 158-178.

Introducción

En la Nueva Crónica y Buen Gobierno se plantea qué en el espacio andino de comienzos de la colonización hispana los pintores suelen ser indígenas, borrachos y “coqueros”² (Poma 1615, 674-688). La descripción de la muy citada fuente mestiza refiere a un oficio europeo occidental que se desarrolló a lo largo y ancho de los Reinos de las Indias Occidentales en un marco cristiano y en relaciones de conquista y colonización que dieron lugar a mestizajes como adaptaciones en resistencia.

Bajo estas caracterizaciones los pintores del Perú colonial fueron muy bien estudiados en los estilos artísticos, la reputación étnica de los maestros, oficiales y aprendices de los talleres urbanos y se analizaron como artefactos culturales sus obras, algunas en relación a la religiosidad indígena andina. Antecedentes a partir de los cuales en este artículo se ampliará el contexto histórico y se aportaran originales datos sobre Diego de Aliaga, un artesano de la pintura mencionado de

² Coqueros: refiere a las personas que chupan y/o mastican asiduamente las hojas de coca por la estimulación contra el cansancio, saciedad de hambre y sed que en ellos provoca.

manera escueta por la literatura americanista que estudio a estas figuras en el amplio espacio al sur de la Audiencia de La Plata. Al respecto la información recabada permite confirmar su actuación en el nuevo virreinato americano del Río de la Plata, amplía el conocimiento del contexto de su ejercicio al identificar otros pintores entre los menestrales de la ciudad de Jujuy, se aportan nuevos datos de las comitencias y se precisa la etnicidad de los artesanos de la pintura colonial.

Para exponer esta tarea primero se resume el estado de la cuestión y describen las fuentes elaboradas para el estudio de los pintores actuando en Jujuy en el período colonial, un distrito reconocido como el más relevante en la República Argentina respecto a la existencia en el presente del siglo XXI de pinturas de la época colonial, amén que se ha planteado la pervivencia de las mentalidades que las generaron y consumieron. Y a continuación se identifica a los pintores en conjunto con los artesanos en la coyuntura borbónica y en la constelación mestiza del Noroeste del Río de la Plata y precisan rasgos novedosos de un menestral de la pintura que se suponía y que ahora se confirma que trabajó en la ciudad a fines del siglo XVIII.

Pintores coloniales de Jujuy y sus fuentes históricas

La Provincia de Jujuy se encuentra al Noroeste de la Argentina y en ella las pinturas de la época colonial perviven en templos y museos como “huellas de lo que fue el esplendor de un tiempo lejano” (Siracusano 2005, 15), que se proyectó desde la época colonial a los siglos XX y XXI en tanto siguen exponiéndose porque siguen utilizándose (González 2003, 137-138; Garcés 2017, 105). Además, es limítrofe con el Estado Plurinacional de Bolivia con quien tiene antecedentes históricos que se retrotraen a la época colonial cuando estaban bajo la jurisdicción de la Audiencia de La Plata (Charcas) (siglo XVII-XVIII) y los tiempos prehispánicos del Collasuyu (circa XIV-XVI).

Por estos motivos es que Jujuy es un espacio histórico de particular relevancia para el estudio de pintores coloniales como Diego de Aliaga, cuyo nombre figura en uno de catorce lienzos depositados en el Museo de Arte Sacro del convento de San Francisco y a quien también se le atribuyen otras obras ubicadas en la Iglesia Catedral y en el templo del pueblo de Tumbaya. Estos datos aportados por la Historia del Arte nos llevaron a realizar un amplio trabajo histórico inductivo sustentado en las contribuciones historiográficas del espacio charqueño y peruano. Lo que nos permitió localizar en las obras de arte y en fuentes manuscritas de primera mano, más datos sobre el pintor en actuaciones que exceden la tarea artística y que nos permiten sumar información a las atribuciones y ampliar las interpretaciones históricas más allá de lo creativo para comprender la identidad étnica de los artífices y la comitencia colonial en el contexto local de Jujuy al Noroeste del virreinato del Río de la Plata.

Los registros de autoría y trabajo de Diego de Aliaga en Jujuy figuran en los lienzos XII y XIV de la serie del viacrucis que fueron considerados por la Historia del Arte para identificarlo en la ciudad en el último cuarto del siglo XVIII (Schenone 1999, 339; Schenone, Gori y Barbieri 1991, 12, 249; Siracusano 2005, 119). Asimismo, considerando el esbozo estilístico de otros lienzos coetáneos también le reputan una pintura de “La Flagelación” depositado en la iglesia catedral y otras obras en la capilla de Tumbaya (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 198, 361, 362; Schenone 1998, 229).

Hasta este conocimiento inducido a partir de su nombre en los lienzos llegaron los estudios históricos acerca de este pintor en la pequeña urbe de San Salvador de Jujuy. Preocupándose, sobre todo, por reconocer la actuación de otros artífices coloniales como Matheo Pizarro, que también firma una obra y se ha vinculado al afamado cochabambino Melchor Pérez Holguín. Lo que tuvo que ver con el hecho que mientras Diego de Aliaga se vincula con el vecindario de la ciudad, a Matheo Pizarro se le atribuye ejercer en el prestigioso ámbito nobiliario del Valle de Tojo y entablar relaciones con los marqueses (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 392; Siracusano 2005, 16; Garcés 2017, 105; Plaza Roig 2022, 312).

Las escuetas menciones historiográficas acerca de Diego de Aliaga nos llevaron a identificar documentación del siglo XVIII que correspondía al distrito de Jujuy en el Tucumán en archivos de Argentina y Bolivia, por ubicarse la urbe dentro de las antiguas sedes judiciales y administrativas del periodo colonial de La Plata (Charcas) y Buenos Aires. Así se revisaron los archivos Histórico, de Tribunales y del Obispado de Jujuy, el Archivo Histórico de Salta, el Archivo General de la Nación Argentina y el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia. Repositorios en los que se registraron expedientes administrativos (de los cabildos, gobernaciones, audiencias, virreinato y de las autoridades peninsulares), escribanías y judiciales civiles y criminales, con los que se elaboraron muestras correspondientes al siglo XVIII en el que se supone ejerció el artista plástico. Documentos con los que se describió el contexto, se identificaron a los pintores entre los artesanos, establecieron las relaciones con el vecindario y se descubrió la actuación de Diego de Aliaga en la ciudad.

Entre esas muestras se destaca la de veintiséis normas que se aplicaron en el Tucumán y Jujuy porque permiten identificar las relaciones sociales entre el vecindario y los sectores populares y, en uno de ellos se ubica al pintor Aliaga, se enuncia su casamiento en la Villa Imperial de Potosí y aporta un dato valioso respecto a la autoría de otras obras. Otros documentos son los expedientes de sublevaciones contra la Corona en el contexto borbónico, porque en ellos se distinguen personalmente a leales y sublevados y se especifican los oficios. A la par que se relevaron padrones y matrículas del vecindario local de Jujuy, que aluden a la composición de los hogares y se anotan

a pintores entre los menestrales. También documentación colonial del archivo del convento de San Francisco de Jujuy, en especial los Libros de la Tercera Orden porque la supuesta comitente de los lienzos asignados a Aliaga a esa congregación cristiana pertenecía.

Finalmente, se consideró una muestra de 350 testamentos e inventarios de bienes del siglo XVIII. En la que se seleccionaron 151 registros para conformar como colecciones artísticas los documentos que referían a lienzos, imágenes de bulto y estampas. A partir de lo que se validó el género local, estableció el posible público y se enmarcó en el contexto territorial efectivo la obra de los pintores. Se tratan de narrativas diversas y heterogéneas que de manera novedosa nos permiten ampliar la descripción histórica del contexto, identificar nuevos artistas de la pintura y aumentar datos para describir la actuación de Diego de Aliaga en Jujuy. Para así precisar datos de un personaje que ha sido considerado “un verdadero creador, del que no se tiene dato alguno, siendo desconocido igualmente en la región del Antiguo Perú, de donde es posible sea oriundo” (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 12).

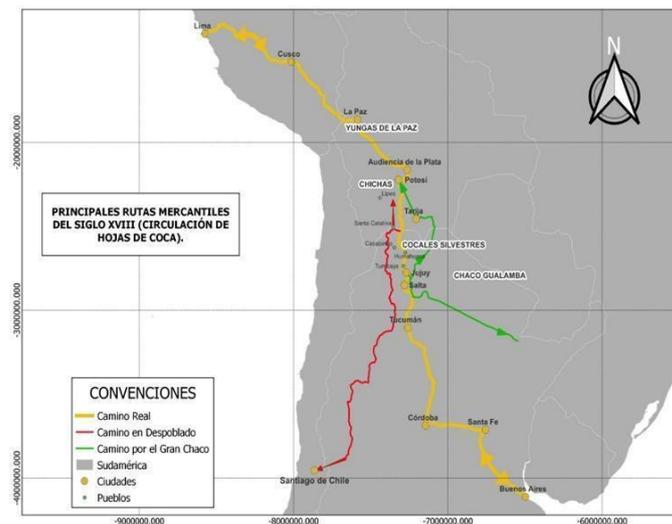
Pintores entre los menestrales de mediados del XVIII

El espacio en el que actúan los pintores de Jujuy comprende el Sur del Perú, los Altiplanos Meridionales y la gobernación del Tucumán (ver Mapa 1). Bajo jurisdicción de la Audiencia de Charcas hasta mediados del XVIII y luego de la de Buenos Aires en el virreinato del Río de la Plata, se trata de una región histórica sobre la que la literatura concuerda en que desde fines del siglo XVII la mayoría de los artistas de fama eran nativos indígenas que trabajaban en la ciudad del Cusco (Gisbert 2002a, 103), y en el XVIII también laborando desde la Villa Imperial de Potosí (Mesa y Gisbert 1977). Centros urbanos artísticos y artesanales del Perú y Charcas desde los que se abasteció comercialmente a la gobernación del Tucumán (Penhos 2005, 109-110), compuesta desde mediados del siglo XVI por las ciudades de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, La Rioja y Córdoba, y luego de las reformas borbónicas dividida en la Intendencia de Salta del Tucumán (con capital en Salta y jurisdicción sobre Jujuy y Tucumán) y la Intendencia de Córdoba del Tucumán.

Desde el Cusco y Potosí llegaron por las carreteras mercantiles a los templos y hogares de los curatos del Tucumán (ver Mapa 1), las obras (atribuidas) de los talleres del cusqueño Marcos Zapata (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 249), del cochabambino Melchor Pérez Holguín o bien seguidores y discípulos (Schenone 1999, 341; Siracusano 2005, 61). Y por la creciente importancia mercantil que en el siglo XVIII alcanza el Tucumán, junto a las obras también arriban pintores, como el afamado Matheo Pizarro (Schenone 1999, 337) a quien se considera un “pintor del altiplano” en tanto se le atribuye origen de la Villa de Potosí y/o la ciudad de Tarija (Plaza Roig

2022, 312), quien además instaló – se conjetura – un taller de pintura en el ámbito puneño del marquesado del Valle de Tojo (González 2003, 114).

Los estudios también destacan en el actual inventario artístico y sacro a varios lienzos e imágenes de bulto adjudicados a Tomás Cabrera, un artista natural de la vecina a Jujuy ciudad de Salta (Schenone, Gori y Barbieri 1988, 10), que trabajó en una especie de taller familiar sin individualizar su autoría (Penhos 2005, 108-109). Y completando esta breve lista el apellido Aliaga rubrica un par de lienzos del viacrucis que describen a través de estaciones los padecimientos de Jesús en su camino al Calvario (Jorge 2010), suponiéndose que el artista era del antiguo Perú sin especificar de qué ciudad (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 12).



Mapa 1 - Main Mercantile Routes of the 18th Century (circulation of coca leaves).

Fuente: Elaborado en Q-Gis por D. Merchán (Cruz y Soler Lizarazo 2025).

Amén de estas identidades artísticas basadas en sesudas reputaciones estilísticas, indagación de los materiales y deducciones hechas a partir de lecturas iconográficas, el amplio relevamiento documental realizado sobre la realidad social del distrito de Jujuy en el siglo XVIII permitió identificar a otros pintores confundidos entre los artesanos y la plétora social colonial de una ciudad entramada en un intenso tráfico mercantil (ver Mapa 1).

Al respecto la población cristiana de Jujuy en el último cuarto del siglo XVIII según un padrón del año 1778 elaborado por la Iglesia registra un total de 13.619 “almas” de religiosos, monjas y clérigos, españoles, indios, mulatos, zambos y negros libres y esclavos (Larrouy 1923, 380-381). Por lo que otro relevamiento del cabildo del año 1755 de 1257 “almas” puede considerarse representativo de los que residen en el casco urbano en tanto el de 1778 registra a 1707 en el Rectoral. Se trata de un documento aludido como “Matrículas” del vecindario de 1755, 1756 y 1757, en el que se individualizan a todas las personas residentes en domicilios (que se

distinguen como “Casas” o “Ranchos”) en las calles del casco urbano de la ciudad. Identificando al que está a cargo de la unidad doméstica (hombre o mujer), si esta solo o con esposa, hijos, españoles dependientes e independientes, pajes y bajo la generalidad de “criados” anota esclavos, indios de encomiendas, tobas (etnicidad de lengua chaqueña), indios (a secas) y mulatos, pardos y mestizos.

En estos documentos se encontró entre los matriculados en la “Calle de la Barranca” al pintor Bartolomé Pérez viviendo en un “Rancho” y a continuación se identifica una tal “Francisca Paula Girón” en los registros realizados por los capitulares en los años 1755 y 1756 y en el del año 1757 se anota al mismo pintor “Solo” (Matrícula 1755-1757). Las anotaciones echas en estos tres años también permiten reconocer entre los menestrales a los carpinteros residiendo en “Casas” sin indicarse el título artesanal, siendo que, en la muestra de testamentos e inventarios de bienes del siglo XVIII de Jujuy, en algunos casos figuran como “Maestros” cuando se trata del pago por la hechura de ataúdes (Campos 1792).

Además de los carpinteros, los capitulares jujeños enlistan a varios maestros sastres, herreros, zapateros y enchalmadores que eran los oficiales que elaboraban géneros labrados de paños y aparejos de diversos usos (Diccionario de Autoridades Tomo III 1732). El conjunto de artesanos es anotado conformando hogares en “Casas” con mujeres e hijos (cuando los tienen, sino la leyenda “Solo”), e individuos sin identificar su etnicidad, e indios o indias (Matrícula 1755-1757).

En las matrículas no se anotan plateros, aunque sí tuvieron presencia en la pequeña urbe dado el carácter minero de varios de los curatos de Jujuy y la práctica habitual de transformar el mineral en objetos de liturgia, sobre todo a partir del siglo XVIII cuando se da el crecimiento mercantil por el auge minero regional (Santamaría 2001). De la presencia de estos artífices nos informa el inventario de bienes del año 1748 del “Maestro platero Antonio Sayas”, en el que además de varios lienzos y estampas que adornan su sala principal se consigna una imagen de bulto de una vara de alto de Nuestra Señora de las Mercedes vestida con raso blanco y velo de angaripola con una corona de plata de dos marcos y cinco onzas y unos sarcillitos de oro con seis diamantes cada uno (Sayas 1749). Referencia que también figura entre los bienes de su hija, pero con las piedras preciosas anotadas como “chispitas” (Sayas 1800).

La identidad étnica del pintor Bartolomé Pérez y los otros artesanos podría ser mestiza, dado que se lo registra viviendo en un “Rancho”³ en la “Calle de la Barranca”, un sector del casco

³ El término “Rancho” refiere en el espacio al noroeste del Río de la Plata, a la vivienda que albergaba a familias rústicas y mestizas.

urbano de Jujuy compartido con otros hogares conformados por familias de diversas identidades étnicas. Asimismo, se anota que uno de los artesanos está casado con una mestiza y los otros comparten sus hogares con indios y españoles. Otro dato que refuerza la idea del mestizaje de los artesanos y su rol de intermediarios culturales, lo da el perfil del maestro platero Antonio Sayas: un reconocido comerciante de hojas de coca un producto de consumo predominantemente indígena (Cruz y Soler Lizarazo 2025) y a la vez “almacenero de las armas del Rey” (Sayas 1749).

Estos documentos históricos dan cuenta del amplio mestizaje entre los pintores como artesanos. Una cuestión historiográfica reconocida para mediados del XVIII por la literatura respecto de los Reinos Indianos de Nueva Granada (Vargas Murcia 2019, 127) y Buenos Aires (Johnson 2013, 77). Por lo que se constituyen para el Estado y las autoridades coloniales, en un sector específico de una sociedad de calidades étnicas diversas; de allí que en el contexto de las sublevaciones contra la Corona de la década de 1780 que afectaran en el virreinato del Río de la Plata especialmente a la nueva Intendencia de Salta del Tucumán, se organizaran milicias con el vecindario local que incumbiera también a estos subsectores laborales.

Las milicias de artesanos serán los agrupamientos castrenses con los que el Estado borbónico reordenará el creciente mestizaje colonial. Por eso es que en Jujuy se organizará una milicia de menestrales en la ciudad para enfrentar la “infidelidad de los cholos mestizos y mulatos libres de su jurisdicción quienes reunidos con los indios tobas dirigen sus iras contra el Estado la Religión y Causa Pública” (Documentos 1781). Un cuerpo militar compuesto por cuatro cabos y cincuenta y nueve soldados entre los que identificamos -confrontando con la muestra de 350 testamentos e inventarios de bienes- a un par de maestros carpinteros, un sastre y tres Pedros, uno de los cuales puede ser el pintor registrado en una lista del año 1783 de los vecinos a quienes el médico Francisco Castañeda debía curar y asistir en sus enfermedades porque contribuyeron con dinero para ello (Castañeda 1783-1784).

Recapitulando, a los pintores que la literatura reputa en sus obras presentes en Jujuy y ejerciendo en talleres de un noble marqués por la “fama y predicamento” que los naturales de Cuzco y Potosí tenían en todo este espacio “Colla” bajo la jurisdicción de la Audiencia de la Plata (Chacón Tores 1973; Gisbert 2002b), se deben sumar los que encontramos inmersos activamente en la vida social, económica y militar del casco urbano de la ciudad junto numerosos y variados menestrales y al pintor Diego de Aliaga que a continuación describiremos en aspectos desconocidos por la Historia del Arte.

Diego de Aliaga en la constelación de una ciudad colonial

En el estudio de la pintura en la región andina se plantea el concepto de constelación para dar cuenta de los autores, el público, la multiplicidad de intereses y las expectativas respecto de dichas creaciones en una sociedad compleja y variopinta como la colonial (Penhos 2009, 851). Se trata de una categoría útil para describir la actuación en Jujuy del pintor Diego de Aliaga, pues se trata de una urbe con una sociedad variopinta como se ha delineado en el acápite anterior al identificar a los pintores entre menestrales y la plétora de un vecindario de hispanos, forasteros, naturales, indios, esclavos negros, mulatos, pardos y mestizos.

Las menciones del pintor identificadas por los estudios figuran en un par de lienzos de la serie del viacrucis expuesta en el actual Museo de Arte Sacro del convento de San Francisco de Jujuy. Se trata de la leyenda en la “Estación XII” “Didacus de Aliaga me Pingeb a 1772”, y en la “Estación XIV” “Un Padre nuestro y un Ave María por la hermana de la Tercera Orden Doña María Josefa de Urrutia, año de 1776, eb Aliaga m/f” (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 249). Por este último dato se supone que Urrutia encargó esta obra, integrando así el grupo de los comitentes, unos actores muy bien retratados por la literatura que estudia las pinturas coloniales actuales que persisten y están expuestas en los templos católicos de Jujuy y que ha considerado en particular las obras salvaguardadas en las iglesias del antiguo y colonial curato jujeño de Yavi, atribuidas a Matheo Pizarro y encargadas por el maestro de campo don Juan José Campero y Herrera marques del Valle de Tojo y su esposa Juana Clemencia de Ovando comitentes -entre otros- de un lienzo de la “Virgen de la Almudena con donantes” (Siracusano 2005, 16; Plaza Roig 2023, 77).

Similares figuras matrimoniales como donantes tienen otro lienzo aun no estudiado y salvaguardado en el actual Museo Histórico Provincial de Jujuy. Se trata de la obra “La Pastora” con las efigies de los supuestos donantes y la leyenda “En sufragio de Don Francisco Aguirre y de Doña Faustina A. de Aguirre”. Los Aguirre fueron una familia de actuación pública en Jujuy a mediados del XVIII y una tal “Doña Faustina Aguirre” figura en la matrícula del año 1755 del vecindario de la ciudad viviendo en la “Casa de Don Miguel de Indaburu” (Matrícula 1755-1757). Otro dato relacionado ubica un cuadro con marcos de “La Pastora” junto a otros en el testamento de un vecino jujeño del año 1777 (Sánchez 1777) y una estampa de dicha advocación aparece en el inventario de bienes del Presbítero Antonio de Aráoz (Aráoz 1790).



Figura 1 – La Pastora con donantes, sin autor, sin fecha.

Fuente: Museo Histórico Provincial de Jujuy. Fotografía del autor.

Se tratan de datos sueltos que ayudan a estimar la época de esta obra y que ponen en escena la complejidad de las comitencias matrimoniales y el destacado rol femenino como el que ejerce María Josefa de Urrutia. Al respecto en el año de 1776 en que su nombre figura en los lienzos atribuidos a la mano de Aliaga, encontramos que es viuda del importante vecino General Don Pedro del Portal con quien tuvo dos hijos varones y cuatro mujeres. Parte de su prole están adscriptos junto a ella como “hermanos y hermanas de la Venerable Orden Tercera” de San Francisco con sede en el convento de la ciudad de Jujuy y que contaba con capilla propia (Libro 1786-1820). Denotando un liderazgo social que proviene de antes de su matrimonio pues desde joven ella estuvo involucrada en el avío a las minas de su padre gracias a la provisión de comerciantes locales y de la Compañía de Jesús. Un afán mercantil que le permitió aportar al matrimonio 600 marcos de plata, doce libras de oro bruto, 2 libras de cadenas y cajetillas algunas de plata labrada y ajuar (Portal 1758a), y que continuará ejercitando luego de su casamiento al donar en el año 1756 junto a su esposo joyas, tierras, una estancia, un órgano y plata sellada para que los jesuitas funden un colegio en la ciudad de Jujuy (Portal 1756).

La agencia de María Josefa de Urrutía también es política y artística. Inmediatamente de enviudar personalmente denuncia a los alcaldes y tramita la disposición de los bienes porque el testamento no estaba legalizado por el cabildo, solicita y obtiene la curadoría de los hijos e hijas menores (Portal 1758b), pleitea la salvaguarda y ampliación del patrimonio (Urrutia s/da; Urrutia 1760), pide la autorización del obispado del Tucumán para erigir una capilla en el paraje de Ocloyas (Urrutia s/db), y administra el relevante patrimonio artístico religioso de numerosos lienzos de similar tamaño a los que encargará al pintor Diego de Aliaga: imágenes de Jesús Nazareno, Santo

Cristo, Señor de la Columna, Ángeles, Santa Rosa de Lima, Nuestra Señora del Rosario y de Guadalupe y varias y “muy usadas, estampas francesas y estampas de papeles” (Portal 1758b).

La presencia numerosa de estampas en esta y otras colecciones testamentarias e inventarios de bienes del vecindario de Jujuy, nos lleva al tema de los modelos que los pintores mestizos de indígenas de esta región consideraron para elaborar sus obras. Acerca de esta cuestión la literatura considera que los grabados europeos se transportaban hasta la pintura siempre mayor y eran de la Flandes católica, Italia y Francia en menor medida (Schenone 2014, 92), y en las pinturas andinas regionales se ha detectado también la influencia de grabados de Alemania y España (Mesa 1994, 70).

En particular la serie del viacrucis adjudicada Aliaga es reconocida por la Historia del Arte que identifican en ella “el antecedente de grabados flamencos, que no solo le brindan el apoyo iconográfico, sino que lo estimulan en la elección de una manera de refinada factura, tanto de línea cuanto de color, que, no obstante la reelaboración de su pincel, no alcanza a ocultar el antecedente europeo” (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 12). Y un lienzo de La Flagelación depositado en la Iglesia Matriz y también atribuido a Diego (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 198), recientemente se ha correspondido a un grabador de Amberes Cornelis Galle II (1615-1678) (Garcés 2024, 6701b).

Se tratarían solo de antecedentes, porque también concuerda la historiografía que las obras de los pintores que actuaron en el Perú y Charcas tuvieron libertad en composiciones de arte que bien pueden ser calificadas y arraigadas en lo andino e indígena desde el siglo XVII (Gisbert 1980, 100; Gisbert 2002a, 122). Ejemplos continentales de estas apropiaciones nativas de las estampas es lo que acaece en Nueva España (Herrera y García 2014); y otro local de Jujuy en la serie de lienzos de la “Vida de Santa Rosa de Lima” del templo de Purmamarca en el curato de Tumbaya, que remite a grabados foráneos y en los que se advierte la tensión entre la imposición europea y los mecanismos de resistencia cultural como la introducción de rosas, una innovación del estilo cusqueño (Garcés 2021, 37).

La segunda identificación en Jujuy del pintor Diego de Aliaga, se da en el *intermezzo* entre que figura su nombre en el lienzo numerado XII con fecha de 1772 y el XIV del año 1776. En ese lapso temporal encontramos la mención al pintor en una ordenanza del cabildo de Jujuy publicada en el año 1774 que pautaba “que todos los casados que se hallasen en esta ciudad, y en el distrito de esta jurisdicción salgan a hacer vida con sus mujeres en el término de quince días”, con el apercibimiento que de no ejecutarlo se procedería contra ellos. Lo que dio lugar a la comparecencia ante el cabildo de “Diego Aliaga mestizo casado en la Villa de Potosí oficial pintor, se le concedió licencia y término de cuatro meses, para que concluyese la obra que se le tenía encomendada en la santa iglesia matriz de esta ciudad” (Auto 1771).

Estas y otras disposiciones de las autoridades coronistas locales fueron elaboradas en consonancia con las virreinales y metropolitanas y responden a la pauta cultural del matrimonio monogámico como forma de control de hombres y mujeres y los hijos en el proceso civilizatorio del occidente moderno (Elias 1987, 221-222). Que en los Reinos de las Indias Occidentales agregarán los factores derivados de la conquista y colonización que darán lugar a una ingente legislación estatal orientada sobre todo a mantener la segregación entre indios, negros y blancos españoles. Como lo demuestra la recopilación de 14 leyes referidas a que las autoridades deben averiguar, informar y controlar que los casados apartados de sus mujeres deben volver con ellas, así como los que migraron de España a Indias o viceversas (Recopilación 1841).

Respecto de los matrimonios de los pintores como artesanos, se ha sostenido que en el occidente europeo se tratan de “artistas profesionales” que trabajaban de manera itinerantes a veces conformando equipos de trabajo familiares (Burke 1991, 147). Planteando estudios sobre los artesanos en el Río de la Plata borbónico que “el camino” era su hogar y que la mayor parte se casaban tarde o quedaban solteros (Johnson 2013, 95). Un contexto histórico occidental y moderno indiano de pintores andinos con esposas que ha sido retratado por la literatura en el análisis iconográfico de un libro del viajero Paul Marcoy (ilustrado por Edouard Riou) de la primera mitad del siglo XIX. En el que se identifica al lado del artista a “una mujer mugrienta y obesa que chilla cucharón en mano” (Gisbert 2004, 144-145), o bien “una grotesca musa inspiradora” (Siracusano 2008, 5-6), que suponemos sin esos calificativos se trata de la conyugue en el hogar y taller en el Cuzco del “más célebre pintor de la ciudad al que apode el Rafael de la Cancha” (Marcoy [1869] 2001, 396 y 398).



Figura 2 – El atelier o estudio del Rafael de La Cancha.

Fuente: Marcoy ([1869] 2001, 398).

En cuanto a los estados conyugales de los pintores de Jujuy, gracias a los documentos que encontramos sabemos que el “oficial pintor Diego Aliaga” está casado en la Villa Imperial de Potosí y los maestros pintores, sastres, herreros, enchalmadores, zapateros y carpinteros son matriculados algunos solos y otros con esposa o concubina e hijos viviendo en casas o ranchos, como en la “Calle de la Barranca en el Rancho de Bartolomé Pérez Pintor” junto a una tal “Francisca Paula Girón” (Matrícula 1755-1757).

La señalación documental acerca del matrimonio en la Villa Imperial de Potosí de Diego de Aliaga no es óbice para que el cabildo de Jujuy le autorice se quede en la ciudad por cuatro meses para concluir una obra en la iglesia matriz (Auto 1771). Que puede tratarse del lienzo de “La Flagelación”, que se le ha atribuido al que se considera un “importante artista de fina mano que pese a inspirarse en grabados flamencos sabe reelaborar las formas con un estilo personal y acabado, utilizando sabiamente línea y color”, en un óleo sobre tela de alto de 320 cm. y ancho 213,5 cm (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 198).

La autorización del cabildo jujeño se puede vincular a otros datos para confrontar la supuesta autoría de Aliaga de más obras en Jujuy. Como la serie de lienzos de Jesucristo expuestos en el templo del curato de Tumbaya (Schenone, Gori y Barbieri 1991, 361-362). Sobre este distrito de composición mayoritaria indígena, tenemos datos acerca de la importancia de las fiestas religiosas cristianas que se celebraban a fines del siglo XVIII en su capilla. A cargo del cura José Alejo de Alberro, los festejos se anotan y se certifica la elección de autoridades para las funciones que se harían en el mes de septiembre del año de 1795, para las advocaciones de la Virgen, de las Ánimas y varias para el “Señor Crucificado” (Fiestas 1795).

El gran tamaño de estas y otras obras que tenía Aliaga en ejecución en Jujuy como la serie del viacrucis (de más de una vara de alto), nos lleva a suponer que debe haber sido auxiliado por oficiales o aprendices en las tareas artísticas y artesanales. En un momento de fines del siglo XVIII en el que aumentó y diversificó la demanda de pinturas en la región andina y proliferan talleres en los que, bajo la dirección de un maestro, trabajaban oficiales y aprendices que podían llegar a decenas en una producción seriada que seguía los procedimientos de división de trabajo (Penhos 2005, 109-110). Tal como acaecía en los talleres de la Villa Imperial de Potosí donde los jóvenes eran encargados a los maestros para enseñarles el oficio a cambio de un pago (Chacón Torres 1973, 117; Siracusano 2005, 154-155), y en la portuaria ciudad de Buenos Aires las madres solas entregaban a sus hijos a los maestros para aprender el oficio y servir en el trabajo (Johnson 2013, 91).

En este momento virreinal y epocal del ejercicio del oficio de pintor, encontramos otro documento del 23 de mayo del año 1776 en el que “Diego de Aliaga Vecino de la Villa de Potosí

oficial pintor y residente en esta ciudad de Jujuy”, denuncia ante el cabildo que un muchacho de 11 años sobrino de él que estaba en su “poder y servidumbre” huyó “sin más motivo que el de sujetarlo rectamente a mi dominio, para quitarlo de malas consecuencias, a fuerza de prolijas diligencias y gastos que he hecho en su solicitud”, y que tiene noticias por un vecino jujeño, que otro de San Carlos (jurisdicción de Salta) “lo llevo de esta sonsacado para su vecindario” (Solicitud 1776). Por lo que solicita se libre una carta de justicia de la ciudad de Jujuy a la de Salta para que se le restituya la custodia y tenencia laboral y moral de su sobrino, y que ello sea a costa del vecino de San Carlos “Respecto de que sus padres del muchacho (que aún viven) me lo entregaron con estrechos cargos y condiciones por cuya razón me es preciso recogerlo para que no hagan malas inferencias de su perdida dichos sus padres” (Solicitud 1776).

El reclamo del pintor Diego de Aliaga que firma el expediente judicial aludido, sugiere otros aspectos del ejercicio del oficio que se relacionan comparativamente con lo que la literatura describe al respecto en diversas locaciones del mundo occidental moderno. El primero es la convivencia entre aprendices, capataces y patrones – hombres adultos unos y jóvenes y niños otros – en los talleres artesanales preindustriales europeos (Darnton 2002, 88). En los que se habilitaron relaciones de violencia patriarcales que generaron subculturas dentro de la general cultura artesanal de maestros, oficiales y aprendices, estos últimos con probables formas tempranas de constitución juvenil (Burke 1991, 84).

Se trataron de relaciones de género en los oficios artesanales qué en el espacio americano se ha interpretado que contribuyeron enfáticamente al entrenamiento de las masculinidades coloniales (Lipsett-Rivera 2019, 175). En marcos patriarcales en los que los maestros eran especie de padres sustitutos habilitados para el maltrato, así como los jóvenes aprendices prácticos en huir a otras ciudades (Johnson 2013, 92). Contextos en los que se desarrollaron las relaciones entre el pintor Diego de Aliaga y el sobrino que tenía en servidumbre, además que en este documento citado se soslaya la identidad mestiza de Aliaga que el anterior le había asignado.

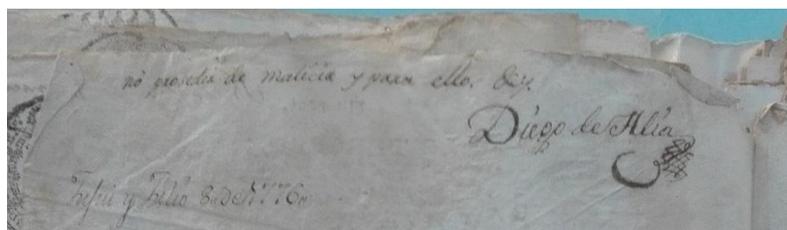


Figura 3 – Firma de Diego de Aliaga

Fuente: Solicitud de carta requisitoria del cabildo de Jujuy al de Salta, Jujuy, 8 de julio de 1776. AHJ-ARR, Caja IX, legajillo 2, documento de 1776, 2 folios.

En la conocida crónica decimonónica del administrador de correos reales Alonso Carrió de la Vandera del año 1776, que describe las sociedades que observa en la carrera que lo lleva de Buenos Aires a Lima pasando por Jujuy y otras urbes y parajes, se identifica que en el Cusco los indios tienen “habilidad más que ordinaria para todas las artes y que [...] se inclinan regularmente a aquellas artes en que trabaja poco el cuerpo, y así, para un herrero, por ejemplo, se encuentran veinte pintores, y aunque había entre ellos mestizos la mayoría eran indios netos” (Carrió de la Vandera [1776] 1985, 176).

Al respecto, el consenso sobre la identidad de los pintores en el amplio espacio peruano desde la ciudad de Lima a las urbes del Tucumán es que en el siglo XVIII la mayoría son indios aunque todavía hay españoles y los mestizos son de difícil identificación (Gisbert 2002a; Gisbert 2004; Selles 2008). Y en los curatos de Jujuy de composición mayoritaria indígena, la literatura concuerda en que las pinturas que jalonan los templos denotan en sus procedimientos una visión del mundo diferente al de la cultura occidental (González 2003, 122-123), que se connota aún más como indígena si consideramos la materialidad de los colores utilizados para elaborar obras, con sulfuros, óxidos, resinas y plantas importadas y sobretodo autóctonas andinas (Siracusano 2005).

Cotejando estas ideas con el “Padrón del distrito de Jujuy” ordenado realizar por el ministro peninsular Gálvez y llevado adelante por el alcalde provincial Diego de la Corte en el año 1779, que identifica y distingue a religiosos, vecinos hispanos, mestizos, mulatos, forasteros e indígenas con sus familias y criados, esclavos y peones; encontramos en el grupo de los “Indios que residen en la dicha ciudad” a “Diego Aliaga de 45 años indio viudo” anotado junto a “Juana María Fuentes de 50 años viuda india. Tomás Martínez mulato de 30 años casado con Gerónima Burgos mulata de 28 años. Tienen por hijos a Ventura de 7 años y Manuel de 2 años. Son todos 4” (Rojas 1918, 153). Significativas referencias documentales originales que confirman la actuación del pintor Diego de Aliaga en Jujuy entre los años 1772 y 1779 con diversas adjudicaciones étnicas: el cabildo local lo identifica como “Mestizo casado en la Villa de Potosí”, él mismo soslaya la adscripción étnica y se denomina “Vecino de la Villa de Potosí” y el relevamiento ordenado por los borbones lo ubica como “indio viudo” entre los “Indios que residen” en la ciudad.

Reflexiones finales

En distintas locaciones de los Reinos de las Indias Occidentales el arte de la población mestiza y popular indígena continua siendo Barroco en el siglo XVIII (Gisbert 2002b, 542; Pantoja Barco 2008, 195), porque informa en diversos códigos acerca de lo propio en la tensión de dominación (Garcés 2017, 105), de unas relaciones coloniales que se plasman en imágenes que pueden ser definidas como mestizas por las dinámicas generadas por la conquista y colonización.

Que en pleno Antiguo Régimen decimonónico tienen otras características y son otros tipos de respuestas a las de los siglos anteriores en los que las preocupaciones eran la occidentalización y los mimetismos (Gruzinski 2007, 126).

Se tratan de mestizajes en los que el barroquismo colonial de rasgos críticos e inestables epocales se expresa de manera sublime en manifestaciones sensibles (Maravall 1975, 428), a las que le cupe bien el término de mestizo, y que pueden apreciarse en la breve pero significativa performance confusa que desarrollan los pintores como artesanos, entre ellos Diego de Aliaga, en el Jujuy de la segunda mitad del siglo XVIII.

Me refiero a la confusión mestiza y clasista entre pintores y menestrales que hasta las reformas borbónicas están motivadas por una común estratificación social en la que incide lo étnico a la par que lo clasista. Lo que los aproximaría a los intermediarios entre lo culto y lo popular del occidente europeo, que, por ejemplo, al igual que los pintores andinos también elegían sus temas de las litografías holandesas o alemanas (Burke 1991, 147) y configuraban grotescos, risibles y hasta borrachines comportamientos ilustrados en la Nueva Crónica y por Riou en perfiles sociales similares a los Silenos del Renacimiento (Burucúa 2001).

Así la confusión de los pintores con los artesanos expresa mixturas en relación al esclavismo, lo técnico en el oficio y la relación colonial que habilitaba el ejercicio de parte de indios. Todo ello en el contexto mercantil de una ciudad como Jujuy en el que destacaba entre fines del XVIII y primeras décadas del XIX el universo de artesanos negros y esclavos domésticos (Raspi 2001; Santamaría 1996). Por lo que no se encuentra la preocupación por una identificación nobiliaria como maestros de parte de los pintores, tal es el caso de Diego de Aliaga que se reputa como pintor a secas y como oficial, al igual que los demás diversos menestrales que viven en la ciudad.

Este panorama épocal de confusas adscripciones laborales corresponde a una escena continental de común adscripción de pintores y menestrales a sectores populares subvalorados. Como se da en el Nuevo Reino de Granada del XVII (Vargas Murcia 2017, 60), donde se ha detectado que cambiara paulatinamente con las reformas borbónicas que en el riel de la fiscalidad planteara posibilidades de nueva nobleza para todos ellos (Vargas Murcia 2019, 127), a la luz de diversas reglamentaciones de la Corona que señalarán la “honestidad y honradez” de los oficios y artes. Me refiero en particular a la pauta dada en Pardo el 18 de marzo de 1783 para todos los virreinos y que se publicara en Jujuy con énfasis para no “perjudicar las artes y oficios para el goce y prerrogativas de la hidalguía a los que la tuvieren legítimamente no deben ser vejados en Jujuy los que se dedican a este honesto y honroso ejercicio antes si estimados y distinguidos conforme a la calidad, y méritos personales” (Auto 1794).

Otra escena confusa y barroca corresponde a las relaciones de género. Con el acto destacado de la comitencia en matrimonio y en el caso de las obras de Diego de Aliaga de una agentiva mujer dentro de la sociedad patriarcal. También el pautado control a través del matrimonio de una móvil y transeúnte sociedad colonial por su carácter mercantil, que da lugar a que se tenga cuidado en matricular a maestros y pintores en “Casas” y “Ranchos” conformando heterogéneas unidades domésticas que privilegian el control familiar como denota la reducción en servidumbre en las tareas de pintura de jóvenes varones para con sus parientes hombres adultos.

Son todos actos sueltos, es cierto, pero vinculados a unas relaciones de género en las que el patriarcalismo es horadado por estrategias mestizas y agencias femeninas y de los jóvenes varones. Que amén que en las interpretaciones iconográficas de las figuras femeninas y masculinas en las pinturas coloniales de América y Jujuy (Soler Lizarazo y Marrelo Alberto 2021; Améndola 2022), puede también apreciarse en las conductas que describimos en constelaciones complejas alrededor de los vínculos y relaciones que Diego de Aliaga y los otros pintores menestrales enablaron entre ellos y con toda la plétora vecinal mestiza jujeña en el Río de la Plata.

Finalmente, los mestizos barrocos de la segunda mitad del XVIII no están anquilosados como en las pinturas de las castas Novohispanas y Peruanas, sino que se expresan en la sublimidad de actuaciones como las que describió Carrio de la Vandera en 1776:

El indio no se distingue del español en la configuración de su rostro, y así, cuando se dedica a servir a alguno de los nuestros que le trate con caridad, la primera diligencia es enseñarles limpieza; esto es, que se laven la cara, se peinen y corten las uñas, y aunque mantenga su propio traje, con aquella providencia y una camisita limpia, aunque sean de tucuyo, pasan por cholos, que es lo mismo que tener mezcla de mestizo. Si su servicio es útil al español ya le viste y calza, y a los dos meses es un mestizo en el nombre (Carrio de la Vandera [1776] 1985, 176-177).

Se tratarían así de performances de los pintores entre menestrales con mestizajes circunstanciales a las calidades asignadas y reconocidas, y que representarían en varios actos el pintor que esperamos haber contribuido a conocer mejor, más allá y a través de obras con su nombre y otras ahora más precisamente atribuidas. Refiero al drama que confirmamos documental y originalmente que Diego de Aliaga actuó a fines del siglo XVIII en Jujuy al Noroeste del Río de la Plata: en 1772 figura como con su nombre en un lienzo al que se le adjudica que fuere el pintor, en 1774 los capitulares de Jujuy lo identifican como oficial pintor mestizo y casado, un par de años después él mismo se dirige al cabildo para hacer un reclamo y se autodenomina y firma como vecino de la Villa Imperial de Potosí y residente en la ciudad de Jujuy, y en la última mención de 1779 es empadronado borbónicamente entre los “Indios residentes” del curato rectoral como “indio viudo”.

Agradecimientos

A las direcciones de los archivos de Jujuy, Salta, General de la Nación Argentina y Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia. Especialmente a Gregorio Caro Figueroa director de la Biblioteca “J. Armando Caro”, a la directora del Archivo de Tribunales de Jujuy Silvina Anglada, a la encargada del Museo de Arte Sacro Lic. Patricia Ovando, al Hermano Dante del Convento de San Francisco de Jujuy y a la Arq. Berta Alonso directora del museo y taller de arte sacro de la Fundación Recrear.

Referências:

Améndola, Tamara E. “Negociaciones e imágenes en la formación del marquesado del Valle de Tojo (La Puna, segunda mitad del siglo XVII)”. Tesis de Maestría, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2022.

Aráoz, Antonio de. *Inventario de bienes*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 61: 1948, 1790.

Auto de la Intendencia de Salta del Tucumán. Archivo Histórico de Jujuy- Archivo Ricardo Rojas, XLII-1, 1794.

Auto de la Real Audiencia de Charcas sobre vida maridable. Archivo Histórico de Jujuy- Archivo Ricardo Rojas, IX-2, 1771.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza, 1991.

Burucúa, Emilio José. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVIII-*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Miño y Dávila, 2001.

Campos, Luisa. *Testamento e inventario de bienes*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 62: 1977 y 62: 1980, 1792.

Carrió de la Vandra, Alonso. *El Lazarrillo de ciegos caminantes*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, [1776] 1985.

Castañeda, Francisco. *Pago de honorarios*. Archivo Histórico de Jujuy-Archivo Ricardo Rojas, XL-3, 1783-1784.

Chacón Torres, Mario. *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1973.

Cruz, Enrique N. y Soler Lizarazo, Luisa Consuelo. “Las hojas de coca en Jujuy en el siglo XVIII”. *RIVAR*, vol. 12 (2025), en prensa.

Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Diccionario de Autoridades. Tomo III [en línea], 1732. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html>. Acceso el 6 mar. 2023.

Documentos que comprueban la data de lo satisfecho a las milicias que estuvieron de guarnición en esta plaza durante la rebelión de indios tobas. Archivo General de la Nación, Sala XIII, 32-6-2, Colonia, Jujuy, Cajas Reales, 1781.

Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Fiestas que se hacen en el curato de Tumbaya. Archivo del Obispado de Jujuy, 28 (11- 1) 6, 1795.

Garcés, Carlos A. “La invasión iconográfica: el barroco en el marquesado del Valle de Tojo. Historia y pervivencia”. *Nuestro NOA*, 10 (2017): 93-110.

Garcés, Carlos A. *Iconografías migrantes. Los lienzos cusqueños de Santa Rosa de Purmamarca y sus fuentes grabadas*. Jujuy: Centro de Estudios y Culturas Andinas, 2021.

Garcés, Carlos A. Ítem 6701b. 2024. Disponible en: <https://colonialart.org/citations>. Acceso el 5 dic. de 2024,

Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y compañía, 1980.

Gisbert, Teresa. “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”. En *El Barroco Peruano*. Tomo I, org. Mujica Pinilla, Ramón, Pierre Duviols, Teresa Gisbert, Roberto Samanez Argumedo, y María Concepción García Sáiz, 99-143. Lima: Edición del Banco de Crédito del Perú, 2002a.

Gisbert, Teresa. “Pintura”. En *Diccionario Histórico de Bolivia*. Tomo II, org. Barnadas, Joseph M., 540-542. Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002b.

Gisbert, Teresa. “La conciencia de un arte propio en la pintura virreinal andina”. En *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, ed. García Sáiz, María C. y, Juana Gutiérrez Haces, 131-150. México: UNAM, 2004.

González, Ricardo. *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy*. Buenos Aires: Fundación espigas, 2003.

Herrera y García, Francisco J. “Una estampa de muy poco valor. Imagen, devoción y discriminación étnica en torno a la creación de una hermandad novohispana”. En *Arte y patrimonio en España y América*, ed. Fernández Valle, María de Los Ángeles, Francisco Ollero Lobato, y William Rey Ashfield, 163-186. Montevideo: Universidad de la República, 2014.

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2007.

Johnson, Lyman L. *Los talleres de la revolución. La Buenos Aires plebeya y el mundo del Atlántico, 1776-1810*. CABA: Prometeo libros, 2013.

Jorge, María C. *Catálogo del Museo de Arte Sacro San Francisco*. Jujuy: Secretaria de Turismo de la Provincia de Jujuy, 2010.

Larrouy, Antonio. *Documentos del Archivo de Indias para la historia del Tucumán*. Vol. II (1591-1700). Buenos Aires: L.J. Rosso y Cía. Impresores, 1923.

Libro de la Venerable Orden Tercera de Penitencia. Archivo del Convento de San Francisco de Jujuy, 1786-1820.

Lipsett-Rivera, Sonya. *The Origins of Macho. Men and Masculinity in Colonial Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019.

Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel, 1975.

Marcos, Paul. *Viaje a través de América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico*. Tomo I. Lima: IFEA, [1869] 2001.

Matrícula de las almas del curato rectoral de la ciudad de Jujuy. Archivo del Obispado de Jujuy, 27- 1 (10-1) 39 folios, 1755-1757.

Mesa, José de. “La influencia de Flandes en la pintura del Área Andina”. *Revista de Historia de América*, 117 (1994): 61 -82.

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

Pantoja Barco, Rosita Andrea. *Afrodita barroca. Fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán, siglos XVII y XVIII*. Quito: ediciones Abya-Yala, 2008.

- Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.
- 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*. Tomo III, ed. Gutiérrez Haces, Juana, 821-877. México: Fomento Cultural Banamex, 2009.
- Plaza Roig, Ana. "Matheo Pizarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz". *Eikón Imago*, 11 (2022): 311-325.
- Plaza Roig, Ana. "Nuestra Señora de la Almudena con donantes (1693), un caso de indeterminación iconográfica en el marquesado del Valle de Tojo, virreinato del Perú". *Dialogo Andino*, 71 (2023): 77-91.
- Poma, Guaman. *Carta al rey Felipe III del 14 de febrero de 1615* [en línea]. Copenhague: Centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, 1615. Disponible en <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/docs/carta1615/index.htm>. Acceso el 30 nov. 2022.
- Portal, Juan del. *Donación en escritura a los Jesuitas*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 38: 1264, 1756.
- Portal, Juan del. *Testamento*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 41: 1342, 1758a.
- Portal, Juan del. *Inventario de bienes*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 40: 1325, 1758b.
- Raspi, Emma T. "El mundo artesanal de dos ciudades del norte argentino. Salta y Jujuy, primera mitad del siglo XIX". *Anuario de Estudios Americanos*, LVIII, 1 (2001): 161- 183.
- Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias*. Madrid: Boix editor, 1841.
- Rojas, Ricardo. *Archivo Capitular de Jujuy*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1918.
- Sánchez, Francisco. *Testamento*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 51: 1690, 1777.
- Santamaría, Daniel J. "Artesanos y esclavos en la sociedad colonial de Jujuy, siglos XVII- XVIII". *Población y Sociedad*, 4 (1996): 225-234.
- Santamaría, Daniel J. *Memorias del Jujuy colonial y del Marquesado de Tojo. Desarrollo integrado de una secuencia territorial multiétnica, siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía Sede Iberoamericana de La Rábida, 2001.
- Sayas, Antonio. *Testamento e inventario de bienes*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 36: 1210, 1749.
- Sayas, Gabriela. *Inventario de Bienes*. Archivo de Tribunales de Jujuy, 66: 2096, 1800.
- Schenone, Héctor H. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.
- Schenone, Héctor H. "El arte". En *Nueva Historia de la Nación Argentina. 3 Periodo español (1600-1810)*, 333-368. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Schenone, Héctor H. "Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial americana". *Tarea* 1 (1) (2014): 91-98.
- Schenone, Héctor H., Iris Gori, y Sergio Barbieri. *Patrimonio Cultural de la Provincia de Salta, Inventario de Bienes Muebles*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Schenone, Héctor H., Iris Gori, y Sergio Barbieri. *Patrimonio Cultural de la Provincia de Jujuy, Inventario de Bienes Muebles*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1991.
- Selles Reese, Verónica. *De Viracocha a la Virgen de Copacabana: Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. La Paz: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.
-

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. *Las entrañas del arte: un relato material*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2008.

Soler Lizarazo, Luisa Consuelo y Marrelo Alberto, Antonio. “Hombres con armas, mujeres con joyas: retratos, estereotipos y representaciones en las obras de José Gil de Castro (1785-1837)”. *Cuadernos de Historia del Arte*, 36 (2021): 39-79.

Solicitud de carta requisitoria del cabildo de Jujuy al de Salta. Archivo Histórico de Jujuy-Archivo Ricardo Rojas, IX-2, 1776.

Urrutia, María Josefa de. *Pleito por un solar*. Archivo de Tribunales de Jujuy, legajo 1636, s/da.

Urrutia, María Josefa de. *Solicitud al obispado para la edificación de una capilla*. Archivo del Obispado de Jujuy, 13- 24, 1 folio, (s/db).

Urrutia, María Josefa de. *Reclamo pago de diezmos*. Archivo del Obispado de Jujuy, 27- 14 (10-11), 1760.

Vargas Murcia, Laura Liliana. “Pintores en el esplendor de Tunja: nombres de artífices para salir del anonimato (siglos XVI y XVII)”. *Historia y Memoria*, 15 (2017): 49-72.

Vargas Murcia, Laura Liliana. “Las artes del dibujo, la pintura y el grabado después de las regulaciones de gremios de 1777 y 1790 en Santafé (Bogotá, Colombia)”. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 25 (2019): 120-147.

Recibido: 12 de febrero de 2025

Aprobado: 10 de junio de 2025