

LA ESCULTURA VIRREINAL EN BOLIVIA

PEDRO QUEREJAZU*

Consideraciones preliminares

La escultura, en la medida en que es una expresión artística tridimensional, se prestó siempre a una mayor asimilación hacia lo representado, especialmente en la escultura policromada que, por tal, se aproxima más al realismo naturalista favoreciendo la devoción y religiosidad. Este aspecto, que es peculiar del arte europeo occidental, se vio acentuado en el ámbito andino con lo que la representación de imágenes escultóricas adquirió matices más complejos y ricos. En el mundo prehispánico andino la imagen escultórica era ídolo, es decir, las imágenes se consideraron como representaciones de la divinidad o de sus manifestaciones, pero al mismo tiempo adquirían la esencia de lo representado. La imagen es una representación, pero al mismo tiempo se convierte realmente en lo representado, con individualidad propia y válida por sí misma.

Esto explica la especial devoción por ciertas imágenes de altar, y así se puede entender que la imagen de la Virgen de Copacabana se haya repetido tantas veces y que se realizaran pedidos de esta advocación durante sesenta años. Explica también que algunas imágenes hayan sido representadas reiteradamente en la pintura, como el *Cristo de los Temblores* en Cuzco, la *Virgen de Copacabana* y la *Virgen de Pomata* en el Lago Titicaca, o la *Virgen de Sabaya* en Potosí.

El fenómeno de la humanización de la escultura llegó a su punto más alto durante el siglo XVIII, cuando las esculturas se hicieron tan verosímiles y realistas que podían representarse secuencias teatrales con ellas. Ejemplo de esto son las celebraciones religiosas de Semana Santa, en que con una imagen de Cristo, con cuello y hombros articulados, se representaban las escenas sucesivas del clavado en la Cruz, la erección de la Cruz, la agonía y muerte de Cristo, el descendimiento, la procesión y la colocación en la urna sepulcral. Esta secuencia era acompañada por las imágenes de la Virgen dolorosa, San Juan Evangelista, la Magdalena, y otras. Estas representaciones todavía se dan en varios lugares del país, especialmente en la región de Chiquitos.

Esta actitud fue llevada a extremos tales en que se borraron los límites de la escultura y de la realidad en las representaciones religiosas teatralizadas, los autos sacramentales, que hoy, además de teatro, podrían considerarse *happenings* artísticos, algunos de los cuales, trascendiendo el tiempo, se han convertido en danzas populares, como la *diablada* del Altiplano boliviano, en la que los danzantes, con vestiduras y máscaras policromadas, representan luchas celestiales entre los demonios y los siete pecados capitales contra legiones de ángeles, al final de las cuales todos los bailarines rinden pleitesía a la imagen de la Virgen María.

Por lo anotado, la escultura fue la máxima expresión del Barroco y de lo mestizo, por el sincretismo cultural y religioso en el que las imágenes recibieron trato individual y casi humano, diluyendo los límites entre ficción y realidad. Así, se empalman y superponen mutuamente las creencias y costumbres prehispánicas, las creencias cristianas del catolicismo y el sentido barroco del gran teatro del mundo de Calderón.

Desarrollo de la escultura colonial

Sobre la pervivencia prehispánica de la escultura en cerámica y piedra policromada se

* Conservador e Historiador da Arte, La Paz/Bolivia

sumó la tradición española de la escultura en madera policromada. La escultura virreinal boliviana, aunque formalmente al principio siguió la influencia estética del Renacimiento y Manierismo italianos, estuvo sujeta a la fuerte influencia de la escultura española.

Se puede hablar de tres períodos para la escultura virreinal en la Audiencia de Charcas, en Potosí en particular: el Renacimiento y Manierismo (1550-1630), el Barroco o Realismo (1630-1680), y el Barroco Mestizo (1680-1790). Con el Neoclasicismo (1790-1830) declinó la escultura hasta convertirse en una forma de expresión popular artesanal.

Fue muy significativa, por la influencia estética en los artistas de cada momento, la importación de piezas talladas y policromadas españolas a lo largo de todo el período virreinal, como la *Virgen de La Paz*, 1550, de la Catedral de La Paz, de autor anónimo; la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de Potosí; la *Inmaculada* de Martínez Montañés de la Catedral de Oruro; y otras que sirvieron de modelos especialmente a los escultores indios.

Durante la etapa del Renacimiento y Manierismo los maestros fueron casi todos españoles, como los hermanos Gómez y Andrés Hernández-Galván, autores del retablo mayor de la Merced de La Plata (Sucre, 1582), Diego Ortiz, autor del *Cristo crucificado*, 1580, de la Recoleta en Cochabamba, y que luego trabajó en Potosí. Participaron también artistas italianos como Bernardo Bitti, autor de los retablos de la iglesia de la *Asunción*, 1584, del pueblo de Juli en el Lago Titicaca y de la *Inmaculada* del pueblo de Challapampa, cerca de Juli, y Angelino Medoro, autor del *Cristo*, firmado en 1600, en la iglesia de Yotala, Chuquisaca, cerca de Sucre. Las características estilísticas de este período son las figuras largas y elegantes, con el cuerpo dispuesto en forma de “S”; las figuras son afrontadas, con rasgos que buscan destacar la belleza. Ejemplo importante del estilo es la *Santa Bárbara* de Manquiri del Museo de la Casa de la Moneda en Potosí, de autor anónimo.

Escultores indígenas muy importantes de ese período fueron Francisco Tito Yupanqui y Sebastián Acosta Túpac Inca, ambos activos en Copacabana entre 1582 y 1655. Tito Yupanqui aprendió la escultura en Potosí junto al español Diego Ortiz, y cuando se sintió preparado realizó la *Virgen de Copacabana*, tomando como modelo la imagen española de la *Virgen del Rosario* de Santo Domingo de esa ciudad. La famosa *Virgen de Copacabana* (1582) es en realidad una Virgen de la Candelaria que cambió de nombre al ser entronizada en la iglesia del pueblo de Copacabana en el Lago Titicaca. Dada la inmediata devoción que generó la imagen de Copacabana, el propio artista realizó muchas otras réplicas para otros lugares como Cochabamba en Perú; Cochabamba y Pucarani en Bolivia; Río de Janeiro (de donde viene el nombre de la bahía de Copacabana) en Brasil; y Sevilla en España. Sebastián Acosta Túpac Inca, por su parte, discípulo de Tito Yupanqui es autor del primer retablo mayor, 1618, de la iglesia de Copacabana en el lago Titicaca (actualmente en una de las capillas). Acosta realizó también varias imágenes de la Virgen, siguiendo el modelo de su maestro, como la *Virgen de Copacabana*, firmada y fechada en 1642, para el Convento de San Agustín de Cuzco (hoy en la capilla de Jesús, María y José), y otra que se encuentra en el convento de Santa Teresa de esa misma ciudad.

Las imágenes de esta primera etapa son de gran elegancia y esbeltez, y la peculiaridad de las realizadas por artistas indígenas es que son un tanto más tiesas y afrontadas, en contraposición con la mayor elegancia y ritmo de las hechas por europeos.

La escultura del Barroco en la Audiencia de Charcas tuvo dos facetas o formas de expresión: la primera, un barroco medido que se caracterizó por el realismo y la verosimilitud de las imágenes, de escuela sevillana; y la segunda, un barroco más dinámico y expresivo que culminó en el hiperrealismo esteticista del Barroco Mestizo. El principal centro escultórico del Barroco fue, sin duda, Potosí, seguido de cerca por la ciudad de La Plata.

El realismo fue protagonizado por discípulos y seguidores del gran maestro sevillano Juan Martínez Montañés. Las características del estilo son: figuras realistas que, sin dejar de ser bellas, son principalmente realistas, verosímiles; muchas de ellas son para ver en redondo, es decir, por todos los lados. A veces, en el afán de realismo, incorporan ojos de vidrio. El más destacado protagonista de esta tendencia fue el escultor Gaspar de la Cueva, nacido en Sevilla en 1589. Seguidor del estilo de Montañés, trabajó primero en Lima y estuvo en Potosí desde 1632 hasta su muerte, acaecida hacia 1650. Él mismo ejecutaba las tallas y luego las doraba y policromaba. En 1632 firmó un *Ecce Homo* que está en el convento franciscano de Potosí, obra que sirvió de base para identificar posteriormente toda su obra, respaldada por otra parte mediante contratos y otros documentos. El artista realizó un buen número de obras de gran calidad, como el *San Bartolomé*, firmado, de Sica-Sica en el departamento de La Paz, una *Trinidad* o *Coronación de la Virgen* de la que sólo queda el *Padre Eterno*, del retablo mayor de San Agustín. De ese mismo retablo son la *Santa Apolonia* y *Santa Magdalena*, y una *Santa Teresa*, que hoy se conservan en el convento franciscano de Potosí. En la iglesia de San Lorenzo se guardan dos magníficas obras como el *Cristo crucificado* y el *Cristo atado a la columna*. En la Sacristía de la Catedral se conserva otra magnífica obra del *Cristo atado a la columna*. Al parecer, su última obra fue el *Cristo de Burgos*, c.1650, de San Agustín.

Imitadores y seguidores del arte de Gaspar de la Cueva fueron el Maestro de San Roque y el Maestro de Santa Mónica, llamados así por obras que de ellos quedan en los respectivos templos potosinos. Otros escultores de la tendencia fueron el jerezano Luis de Espíndola, que también estuvo en Lima y trabajó en La Plata y Potosí entre 1638 y 1646. Son de él los relieves del retablo de *San Antonio de Padua* del convento franciscano de Potosí, así como un *San Juan Bautista* y un *San Juan Evangelista* del Museo Charcas de Sucre. Otro escultor del grupo fue Luis de Peralta, que firmó el *Cristo* del Asilo de Ancianos, antes capilla de San Roque en Potosí. De estilo vinculado con la escuela granadina son dos imágenes de *Cristo recogiendo sus vestiduras*, una en San Miguel de Sucre y otra en el Museo Nacional de Arte de La Paz, mientras que de influencia castellana se conserva un *San Francisco de Asís* en la Catedral de Sucre, y el *San Juan Bautista* de San Miguel, en Sucre.

Se encuentra, en la primera mitad del siglo XVIII, un notable grupo de esculturas que están vinculadas con el estilo pictórico de Melchor Pérez Holguín. Coincide que todas ellas representan imágenes de santos franciscanos o carmelitas, pero su peculiaridad y originalidad radica en que se asemejan en los rostros y manos a las pinturas de las caras y manos de los cuadros pintados por Holguín. Queda la interrogante de si estas imágenes fueron realizadas por Holguín, pues no es de extrañar que artistas que hacen pintura también trabajen en escultura. Ejemplos son el *San Pedro de Alcántara* del convento de Santa Teresa de Potosí, un *Santo franciscano* del convento de San Antonio de Padua de Potosí y el *San Francisco de Paula* de la iglesia de San Francisco de Sucre.

Tras la desaparición de los maestros españoles, el arte de la escultura quedó totalmente en manos de artistas indígenas y mestizos, la mayor parte anónimos, que pasaron del Manierismo al arte Barroco Mestizo, exhuberante e hiperrealista, pero que, al serlo, paradójicamente lo volvieron esteticista y se expresó por modelos muy fijados e industrializados. Las características del estilo barroco mestizo son: figuras de vestir, muchas de ellas procesionales, con mucho realismo en el tratamiento, ojos de vidrio, pelucas, paladares visibles, y, al ser de vestir, utilizan ricos ropajes normalmente trabajados con encajes y bordados. Ejemplo de esto es el *Cristo atado a la columna*, firmado en 1657 por el indio Diego Quispe Curo, que está en la Recoleta de La Plata. De este mismo tipo es el *Cristo crucificado* del antiguo convento de El Carmen de La Paz. Son características las imágenes de

vestir de este período como las de *San Pedro* y *Santiago* que existen en la mayor parte de las iglesias parroquiales de La Plata y Potosí y sus provincias.

Es preciso mencionar a escultores importantes como Luis Niño, que es autor de la imagen de la *Virgen de la Candelaria*, del retablo mayor de la iglesia del pueblo de Sabaya, ubicado al pie del volcán Sabaya, en el departamento de Oruro. Él mismo es autor de las afamadas pinturas de la *Virgen de Sabaya*, del Convento de la Recoleta de Sucre y del Museo de la Casa de Moneda en Potosí. Luis Niño también fue destacado orfebre, y como tal es autor de la *Custodia mayor* de la Catedral de La Plata, que está firmada. Otro notable escultor es Manuel Ignacio Córdoba, más conocido como pintor. Lázaro Coro es otro escultor indígena, conocido por contratos y referencias, cuya obra no se ha identificado aún. Ejemplo de la escultura hecha en los talleres indígenas es la *Virgen sedente* de colección particular de La Paz.

Capítulo aparte fueron los escultores indígenas de las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos, que sin el ancestro cultural y la tradición escultórica de los indios del Altiplano, formaron talleres de producción semi-industrial, que dentro del Hiperrealismo produjeron gran cantidad de imágenes articuladas, de vestir, con ojos de vidrio, pelucas naturales y otros detalles que las hacían muy realistas y verosímiles, y ejecutaron innumerables obras para las propias iglesias misionales y para la exportación. Se puede apreciar distintas calidades de trabajo, desde obras exquisitamente elaboradas, probablemente bajo la directriz de algún escultor conocedor del oficio, y otras producto de la improvisación en el arte, como las esculturas atribuidas al hermano jesuita Adalberto Maarterer, autor de los relieves de *Santiago*, *El Niño Jesús con los símbolos de la Pasión* y la *Aparición de la Virgen a San Xavier*, que provenientes de Moxos están en el Museo de la Catedral de Santa Cruz. Piezas destacables de la zona de Chiquitos son la *Inmaculada* de San Rafael, el *San Miguel* de San Miguel, el *Cristo yacente* de San Ignacio, o el *Cristo atado a la columna* de Santa Ana. También realizaron escultura de gran calidad en cerámica.

Una expresión del Barroco, que ya quedó muy vinculada con la artesanía, fue la escultura en miniatura, ya sea de piezas aisladas, o de grupos o escenas, como los *Belenes*. Éstos eran de “caja” o de grupos de figuritas para armar en cada Navidad. Un ejemplo es la *Virgen Dolorosa*, de colección particular de Sucre, en cuyo pecho hay una miniatura menor aún, la *Flagelación de Cristo*. Un ejemplo de la transición estética entre el Barroco Mestizo y el Neoclasicismo es el *Santiago Matamoros* de colección particular de La Paz. En esta pieza se aprecian las peculiaridades de la técnica del maguey y tela encolada y la dinámica del Barroco, junto con una estética en los ropajes y una gama de colores que ya corresponden al Neoclasicismo.

Finalmente, se constata la pervivencia de la escultura a través de personajes transmutados por la obra artesanal de los maestros mascareros, bordadores y miniaturistas de *Alasitas*, fiesta de las ofrendas en miniatura, que en cada oportunidad reviven la magia de la escultura teatralizada y mantienen vivas las tradiciones de la técnica y del mito, pervivencia por ende, del Barroco como expresión mestiza, y del grotesco como expresión de la estética popular actual.

Retablos y púlpitos

A partir de los documentos contractuales de obra y por la presencia de determinados artistas en Potosí, sumados a la gran riqueza generada por las minas de plata, puede decirse que los mejores retablos y púlpitos estuvieron en Potosí. Sin embargo, precisamente a causa de la riqueza y pese a las variantes de la bonanza, las obras de arte fueron actualizándose

repetidamente a lo largo del tiempo. Hoy las iglesias potosinas están llenas de retablos de estilo neoclásico o académico, que reemplazaron los del Barroco Mestizo, así como éstos reemplazaron en su momento los del Renacimiento y Manierismo. Por lo expuesto, los mejores ejemplos de la arquitectura en madera se encuentran en la vecina ciudad de La Plata, que distaba a tan sólo 20 leguas. Allí se han conservado retablos y púlpitos de varias épocas.

Obra renacentista importante es el retablo mayor de la Merced de Sucre, de los hermanos Andrés y Gómez Hernández-Galván. Ellos también realizaron el que fuera retablo mayor de San Francisco de La Paz, y que desde hace dos siglos se encuentra en la iglesia del pueblo de Ancoraimes, cerca del lago Titicaca. Son ejemplos importantes de transición entre el Manierismo y el Barroco los retablos laterales de Copacabana en el lago Titicaca.

La iglesia potosina que guarda un buen trío de retablos de transición entre el Manierismo y el Barroco es la iglesia parroquial de Copacabana. De entre ellos destaca el de *La Soledad*, en el brazo izquierdo del crucero, obra del entallador Toro, realizado hacia 1685.

La llegada del Barroco al arte de la Audiencia de Charcas fue especialmente notoria en los retablos, y se caracterizó por el desarrollo de conjuntos de grandes dimensiones profusamente tallados, dorados y policromados, que cubrían el muro de cabecera de las iglesias y se extendían a veces hasta los costados, estableciendo relación plástica con los púlpitos y los marcos de los grandes lienzos de los muros laterales. Allí se reunieron elementos propiamente barrocos como la columna salomónica y la arquitectura mixtilínea, junto con arcaísmos, temáticas y tradiciones prehispánicas, medievales y manieristas en conjuntos abigarrados.

Existen numerosas referencias documentales de importantes retablos realizados en La Plata y Potosí, hoy desaparecidos, trasladados o destruidos por los cambios de moda del siglo XIX, como el segundo retablo mayor de la Catedral de La Plata, realizado por Giménez de Villarreal, autor también por los años de 1677 de la sillería del coro de San Francisco de la misma ciudad, y los retablos realizados por Fabián Jerónimo en 1634, y Luis de Espíndola en 1643, en la iglesia franciscana de San Antonio de Padua en Potosí. Otro tanto sucedió con los retablos documentados del entallador Obregón.

De los retablos que todavía han llegado al presente se pueden mencionar el retablo mayor de *San Juan de Dios* de Potosí, obra del entallador Ortega, el de *Nuestra Señora de los Dolores*, de 1682, de Juan de Ibarra, en el crucero izquierdo de Santo Domingo de La Plata.

En las obras propias del Barroco Mestizo, durante el siglo XVIII, la decoración se torna exhuberante, recubriendo la arquitectura, dominada por el *horror vacui*, en el que sirenas, tenantes, querubines, ángeles, papagayos, monos, frutas tropicales y litúrgicas se disputan el espacio decorativo y cubren los elementos arquitectónicos hasta hacerlos casi irreconocibles. Ejemplos de este momento son: el *Retablo del Cristo de los desagravios* y el retablo mayor, de 1695, de San Miguel de La Plata, obras de Juan de la Cruz. También el retablo mayor y púlpito de la iglesia de la Merced de La Plata, y el retablo mayor de San Benito de Potosí. En el área rural destaca la riqueza decorativa de los retablos mayores de Puna y el de Salinas de Yocalla en las cercanías de Potosí. Este último ha sido trasladado -y armado- recientemente a la iglesia del Convento de Santa Teresa de Potosí.

El Neoclasicismo dejó algunos ejemplos importantes. Las características de la arquitectura y de los retablos y púlpitos del Neoclasicismo en la Audiencia de Charcas son muy distintas del Neoclasicismo en Europa. Las obras se inspiraron mucho en los tratados del Barroco tardío como la *Perspectiva* del Padre Pozzo, incorporando con frecuencia elementos decorativos del Rococó, como la *rocalla*. Por otra parte, la mayoría de estos retablos y púlpitos ya no fueron hechos en madera tallada y dorada, sino en mampostería pintada de blanco o imitando mármol, con detalles específicos dorados con pan de oro. Dentro de este

estilo Manuel Sanahuja, autor de la Catedral de Potosí, diseñó y realizó los altares y retablos laterales de esta iglesia, así como también el *Retablo del Cristo de la Vera Cruz* que hiciera para la iglesia franciscana de Potosí. En La Plata son ejemplos los retablos laterales y el púlpito de la Catedral de La Plata, los retablos y el púlpito de la iglesia conventual de Santa Teresa y el retablo del crucero de Santo Domingo.

Artesonados y cubiertas de madera

Una de las peculiaridades del arte en la Audiencia de Charcas es la pervivencia de la tradición mudéjar de cubiertas de artesonado. De los existentes en Potosí, el más antiguo es el de Santo Domingo. La construcción de la iglesia se realizó entre 1581 y 1609. El artesonado es obra de Lázaro de San Román, que hizo su obra en planta rectangular, decorando la parte inferior de los pares con lazos y estrellas de a ocho. Otros artífices realizaron obras en Santo Domingo, como Juan de Andrada, que construyó el desaparecido artesonado de la capilla mayor, así como Pedro Durán, que hizo el coro en 1633.

La iglesia potosina de La Merced fue construida entre 1570 y 1620. Entre 1629 y 1630 Lázaro de San Román y Alonso Góngora construyeron el artesonado de la nave. El artesonado tiene el almizate totalmente cubierto de lacería en la que alternan ruedas de ocho con pinjantes de ruedas de lazo de nueve y en el declive de los pares la armadura tiene dos fajas de lacería de estrellas de a ocho.

El gran monumento potosino de la arquitectura mudéjar es la iglesia de la parroquia de indios de Copacabana, construida por los agustinos durante el siglo XVII, en conmemoración de la milagrosa Virgen de Copacabana, cuyo santuario, en el lago Titicaca, estaba también bajo la tutela de la Orden. La iglesia estaba concluida para 1685. Es de cruz latina con artesonados octogonales sobre el presbiterio y brazos del crucero. Tiene en su crucero una bóveda de media naranja sobre pechinas, ejecutada íntegramente en madera, siguiendo modelos de Serlio. Estos artesonados son obra de Lucas Hernández. La cúpula tiene siete hileras de casetones, las cuatro inferiores de casetones octogonales, una de casetones heptagonales y las dos superiores de hexagonales, todos irregulares, que se van estrechando y alargando, acentuando el sentido de grandiosidad y perspectiva, convergiendo en líneas radiales en el punto geométrico central de la cúpula, donde está la linterna.

Obra más sencilla es el artesonado de la capilla del convento potosino de Santa Teresa. La iglesia se edificó hacia 1692. La cubierta es armadura de par y nudillo, ricamente policromada, con la decoración propia del barroco mestizo y data de principios del siglo XVIII. El artesonado de la capilla de Jerusalén, también en Potosí, repite el esquema constructivo y decorativo.

En la ciudad de La Plata se conservan varios artesonados. La iglesia de San Francisco tiene cuatro de ellos. El principal es el del crucero de la iglesia, octogonal regular, cuyo almizate está compuesto por una estrella de dieciséis puntas. El presbiterio, muy corto, tiene un ochavo común. Es importante el de la capilla del lado de la Epístola, también octogonal como el del crucero, aunque algo rectangular y más pequeño. El artesonado del crucero es obra de Martín de Oviedo, quien trabajó en sociedad con Diego de Carvajal. Ellos provenían de Potosí donde habían trabajado durante un tiempo. El artesonado de la nave es de par y nudillo y está totalmente policromado.

La iglesia de los jesuitas en La Plata se concluyó en 1620, de planta en cruz latina, de una sola nave. Es el más rico ejemplo de cubierta de armadura mudéjar del Virreinato del Perú. No se conoce el autor ni de la construcción arquitectónica ni de las armaduras. El artesonado del crucero es octogonal a semejanza del de San Francisco, aunque el trabajo de lazos sobre los

pañes tiene tres fajas horizontales en las que alternan estrellas de seis y heptágonos. El almizate es abierto en su parte central y tiene una linterna cuyo interior está decorado con grutescos. El presbiterio y los brazos del crucero tienen ochavos. La nave principal, de armadura de par y nudillo con lacería, es sencilla en su decoración.

La iglesia de la Merced de Sucre fue trazada por Juan de Vallejo, y en 1582 tenía ya el retablo mayor, obra de los Galván. Si bien las cubiertas de la nave central son abovedadas, las capillas son estructuras de madera, destacando la del derecho, que tiene un precioso artesonado octogonal alargado. Este artesonado es atribuido al arquitecto Rodríguez Matamoros. Otros ejemplos son: la iglesia de San Roque y las capillas de los conventos de Santa Clara y Santa Teresa.

El ejemplo mudéjar más importante de la arquitectura rural es la iglesia de San Luis de Sacaca, en el departamento de Potosí. Es de planta de cruz latina y nave alargada, y tiene la cubierta de armadura vista de par y nudillo con harnuelo. En el presbiterio y capillas laterales tiene artesonados independientes, siendo el más importante el del presbiterio, octogonal, con el almizate central decorado con lacería compuesta por estrellas de ocho y pinjante de mocárabes.

Los ejemplos mencionados, los ilustrados y los que forman parte de la exposición dan testimonio del notable desarrollo que tuvo la escultura y la arquitectura en madera en la Audiencia de Charcas y particularmente en Potosí y su región. Estos ejemplos también son testimonio del uso que se hacía del arte en esa época para evangelizar, encender la fe y transmitir ideas estéticas, religiosas y políticas.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO IÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique; BUSCHIAZZO, Mario. *Historia del arte hispanoamericano*. Salvat. 3 vols. Barcelona. España. 1955.

CASTEDO, Leopoldo. *Historia del arte iberoamericano, 1 y 2*. Sociedad Quinto Centenario. Alianza Editorial. Madrid. España. 1988.

CAJIAS, Fernando. *Retablos en Bolivia*. Arte y Arqueología N^o 7. La Paz. Bolivia. 1981.

CHACON, Mario. *Arte virreinal en Potosí*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla. España. 1973.

DUNCAN, B; GISBERT, T; HERZBERG, J; QUEREJAZU, P. *Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*. Center for Inter American Relations. New York. U.S.A. 1986.

HART TERRE, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima. Perú. 1977.

KELEMEN, Pal. "Baroque and Rococo in Latin America". Dover Publications, Inc. New York. U.S.A. 1951.

MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas*. "Ars Hispaniae", Vol. XXI. Ed. Plus Ultra. Madrid. España. 1973.

MESA, José de, y GISBERT, Teresa. *Escultura Virreinal en Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias. La Paz. Bolivia. 1972.

QUEREJAZU, Pedro. *Sobre las Condiciones de la Escultura Virreinal en la Región Andina*. Arte y Arqueología 5 y 6. UMSA. La Paz. Bolivia. 1978.

QUEREJAZU, Pedro. *The Sculpture in Maguey, Dough and Glued Cloth in Bolivia and Perú*. Ponencia presentada en el 5º ENCUESTRO TRIENAL DEL COMITÉ DE CONSERVACIÓN DEL ICOM. Zagreb. Yugoslavia. 1978.

QUEREJAZU, Pedro. *La Virgen de Copacabana*. Revista ARTE Y ARQUEOLOGÍA 7. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Bolivia. 1981. pp.83-94.

QUEREJAZU, Pedro. *Materials and techniques of the andean painting*. In: "GLORIA IN EXCELSIS, THE VIRGIN AND ANGELS IN THE VICEREGAL PAINTING OF PERU AND BOLIVIA". Center for Inter-American Relations. Americas Society. New York, N.Y. U.S.A. 1986. pp. 78-82.

QUEREJAZU, Pedro. *Santiago en el Arte de Bolivia, Chile y Perú*. En: "SANTIAGO Y AMÉRICA". Catálogo de la Exposición. Compilado por Ramón Gutiérrez y Cristina Esteras. Santiago de Compostela. España. 1993. pp. 163-179, 387,390-393,395,403,409,411.

QUEREJAZU, Pedro. *El equipamiento artístico en las Misiones de Chiquitos*. En: "LAS MISIONES JESUÍTICAS DE CHIQUITOS". Editado y compilado por Pedro Querejazu. Ed. Fundación BHN. La Paz. Bolivia. 1995. pp. 651-658.

QUEREJAZU, Pedro. *La escultura en el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas*. En: "PINTURA, ESCULTURA Y ARTES ÚTILES EN IBEROAMÉRICA, 1500-1825". Coordinador: Ramón Gutiérrez. Ed. Manuales de Arte CÁTEDRA. Ediciones CÁTEDRA S.A. Madrid, España, 1995. pp. 257-270.

QUEREJAZU, Pedro. *Pintura y Escultura Barroca en la Audiencia de Charcas*. En: "ARTE DEL NUEVO MUNDO. EL BARROCO DE

LOS ANDES A LAS PAMPAS". Compilado por Ramón Gutiérrez. Ed. Jaca Book. Milán. Italia. 1997.

RIBERA, Adolfo Luis, y SCHENONE, Héctor. *El Arte de la Imaginería en el Río de La Plata*. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires. Argentina. 1948.

VARIOS. NIERI, Luis Editor. (J. Bernales, R. Estabridis, T. Gisbert, J. de Mesa, J. Lambarri, L.E. Tord, A. Castrillón). *Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima. Perú. 1991.

WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*. Harvard University Press. Cambridge. Massachusets. 1949.