



Vitória Schettini
Cláudia Mesquita
Marcia Amantino
Rafael Laguardia
Vivian Zampa

SOCIEDADE EM MOVIMENTO

Representações e Memórias

Conselho Editorial
Andreia Cristina Lopes Frazão da Silva
Carolina Coelho Fortes
Claudio de Carvalho Silveira
Lorena Val de Moura
Maria do Carmo Parente Santos
Marta de Carvalho Silveira
Murilo Garcia Gabrielli
Paulo André Leira Parente
Rosiane Rigas Martins
Wendel dos Reis Veloso

CIP - Catalogação na Publicação

S678 Sociedade em movimento: representações e memórias [recurso eletrônico] / organizadores Vitória Schettini ... [et al.]. -- Rio de Janeiro: Chale Editorial, 2024.

1 recurso online (751 p.) : il.

Modo de acesso: WWW

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

Outros organizadores: Marcia Amantino, Rafael Laguardia, Vivian Zampa.

Vários autores.

ISBN 978-65-01-16041-2

1. Movimentos sociais - História. 2. Sociedade (Representação e memória) - História. 3. Movimento (Representação e memória) - História. I. Schettini, Vitória Fernanda. II. Amantino, Márcia. III. Laguardia, Rafael. IV. Zampa, CDD 303.40981

Elaborado pela Biblioteca Universo Niterói, com os dados fornecidos pelo (a) autor (a), sob a responsabilidade de Sirléia Rodrigues de Mattos - CRB-7/5230.

Todos os direitos reservados, incluindo os direitos de reprodução integral ou em qualquer forma.

Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida ou transmitida sem autorização prévia, por escrito, dos autores, sejam quais forem os meios empregados, eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação, ou quaisquer outros.

Revisão: Bruna Machado
Revisão Técnica: Fabrício Ferreira
Capa e Diagramação: Mallerey Cálgara

1ª Edição

Rio de Janeiro – RJ

Brasil



SOCIEDADE **EM MOVIMENTO**

Representações e Memórias

Vitória Schettini
Cláudia Mesquita
Marcia Amantino
Rafael Laguardia
Vivian Zampa

1ª Edição
Rio de Janeiro
Brasil



Sumário

APRESENTAÇÃO	8
CAPÍTULO DE ABERTURA - PARA UMA CARTOGRAFIA DO EXÍLIO DURANTE O ESTADO NOVO (PORTUGAL): 1962-1974	15
CAPÍTULO 1. AS REPRESENTAÇÕES DAS INDUMENTÁRIAS DOS ESCRAVIZADOS NO ROMANCE A ESCRAVA ISAURA E NAS AQUARELAS DE DEBRET	36
CAPÍTULO 2. OS DESAFIOS DOS DOCUMENTOS E O CAMINHO DA PESQUISA ACADÊMICA EM TEMPOS DE POLARIZAÇÃO	49
CAPÍTULO 3. HERDEIROS DA CONTRACULTURA: A ALDEIA DE AREMBEPE ENTRE 1970 E 2011.....	58
CAPÍTULO 4. O ESPIRITISMO E JOSÉ HERCULANO PIRES: DO DISCURSO POLÍTICO DO OPÚSCULO O REINO AO CLUBE DE JORNALISTAS E ESCRITORES ESPÍRITAS DE SÃO PAULO (1946 – 1970)	68
CAPÍTULO 5. FAMÍLIA, VIRTUDE E MARTÍRIO: A TRÍADE DE UMA IMAGEM SANTIFICADA NO CASO BENIGNA.....	80
CAPÍTULO 6. NO PENSAR A MORTE, A OBRA DE UMA VIDA... A MORTE VOLUNTÁRIA.....	93
CAPÍTULO 7. EXPLOÇÃO MUDIÁTICA UNIVERSAL	108
CAPÍTULO 8. A PRÁXIS NO CRISTIANISMO DA LIBERTAÇÃO: OS IMPACTOS DO MARXISMO E DO POSITIVISMO NA CORRENTE RELIGIOSA LATINO-AMERICANA	116
CAPÍTULO 9. ATIVISMO, MILITÂNCIA E MOVIMENTOS EVANGÉLICOS LGBTQIA+ NO BRASIL: REDES DE INDIGNAÇÃO E ESPERANÇA.....	129
CAPÍTULO 10. MODERNIZAÇÃO E TRADIÇÃO: AS INTERAÇÕES ENTRE PEDRO I E A IGREJA ORTODOXA RUSSA	144
CAPÍTULO 11. O CRISTIANISMO NO ÂMBITO DO EXÉRCITO BRASILEIRO (1824 – 2024)	154
CAPÍTULO 12. VILLEGAGNON: A FRANÇA ANTÁRTICA ENTRE O CATOLICISMO E O PROTESTANTISMO	166
CAPÍTULO 13. A ELUSIVA TERRA DO DRAGÃO: AS TENTATIVAS DA COMPANHIA DE JESUS PARA A ENTRADA E PERMANÊNCIA NA CHINA, 1552–1601.....	179
CAPÍTULO 14. ANDRÉS PÉREZ DE RIBAS: CONSTRUINDO A NOVA ESPANHA POR MEIO DA PALAVRA, 1645.....	194
CAPÍTULO 15. UMA CARAVANA CORTANDO A PAMPA: ESTRUTURA E CUSTOS DO DESLOCAMENTO DA MISSÃO JESUÍTICA DE BUENOS AIRES A CÓRDOBA, ARGENTINA, EM 1734	208
CAPÍTULO 16. JOÃO GINZL E FELIPE BOUREL: MISSÃO E AMIZADE NOS SERTÕES DAS CAPITANIAS DO NORTE, 1689-1712	222
CAPÍTULO 17. “OS PRÓPRIOS DEDOS DOS PADRES FORAM REMÉDIOS”: SABERES E PRÁTICAS DE SAÚDE DOS BOTICÁRIOS JESUÍTAS NO RIO DE JANEIRO (1650-1750)	232
CAPÍTULO 18. AS POLÍTICAS DE SAÚDE PÚBLICA (1964-1985) E A VACINA DA MENINGITE.....	248
CAPÍTULO 19. MULHERES DE DIREITA E DITADURA: MEDIDAS ARBITRÁRIAS E RELAÇÕES DE PODER	263
CAPÍTULO 20. DO CAMPO À POLÍTICA: PARTICIPAÇÃO DOS TRABALHADORES RURAIS NA FUNDAÇÃO DO PT EM SERGIPE (1980-1982)	276
CAPÍTULO 21. A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NO ESTADO NOVO (1937-1945): POLÍTICA, CULTURA E PROPAGANDA	286

CAPÍTULO 22. NÃO QUEREMOS O DIVÓRCIO, NÓS QUEREMOS VARGAS	298
CAPÍTULO 23. ZUZU ANGEL (1971) E SUA MODA QUE COMUNICA, DISCUTE, REPRIME E LIBERTA: UMA ANÁLISE DA COLEÇÃO <i>INTERNATIONAL DATELINE COLLECTION III - HOLIDAY AND RESORT</i>	309
CAPÍTULO 24. O ESTADO AMPLIADO: TEORIA E METODOLOGIA DE ANÁLISE DOS PROCESSOS DE PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO NA DITADURA CIVIL-MILITAR DE 1964	323
CAPÍTULO 25. TÁTICAS MILITARES NO BRASIL COLONIAL	335
CAPÍTULO 26. INTELECTUAIS, MILITARES, INSTITUIÇÕES NA CONFIGURAÇÃO DAS FRONTEIRAS BRASILEIRA EM FINS DOS OITOCENTOS	346
CAPÍTULO 27. MOBILIZAÇÃO E DESDOBRAMENTO DO EXÉRCITO BRASILEIRO NO TERITÓRIO NACIONAL. O BRASIL NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1942-1945)	360
CAPÍTULO 28. DE UMA “BRIGA DE BORDEL” À DECLARAÇÃO DE GUERRA: O INCIDENTE BALTIMORE (1891) E AS RELAÇÕES CHILE-ESTADOS UNIDOS	372
CAPÍTULO 29. FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA: EFETIVO, INSTALAÇÕES E INSTRUÇÕES PARA O SERVIÇO POSTAL (1944-1945)	387
CAPÍTULO 30. AS DISPUTAS PELA REGIÃO DO ESSEQUIBO E A IMPLANTAÇÃO DO 18.º REGIMENTO DE CAVALARIA MECANIZADO EM RORAIMA: REFORÇO DA PRESENÇA MILITAR NA FRONTEIRA BRASIL/GUIANA.....	399
CAPÍTULO 31. FAZENDAS, CAPELAS E ELITES AGRÁRIA: AUTONOMIA E DEPENDÊNCIA NAS RELAÇÕES DE PODER NA FREGUESIA DE AIURUOCA NO SÉCULO XVIII.....	408
CAPÍTULO 32. TERRA, TRABALHO E ESCRAVIDÃO: O EXTRATIVISMO DA BORRACHA DE MANIÇOBA NO ESTADO DO PIAUÍ NO INÍCIO DO SÉCULO XX	419
CAPÍTULO 33. AS COMADRES E O ETNOCÍDIO: O COMPADRIO COMO ESTRATÉGIA DE MULHERES INDÍGENAS (SÃO JOSÉ DO BARROSO, SÉCULO XIX).....	435
CAPÍTULO 34. MAGISTRATURA, FAMÍLIA E RIQUEZA: A TRAJETÓRIA DO CONSELHEIRO ALBINO JOSÉ BARBOSA DE OLIVEIRA (1809-1889)	446
CAPÍTULO 35. HISTÓRIA E TRAJETÓRIA: A FAMÍLIA SILVA XAVIER E FONSECA FRENTE A FORMAÇÃO DE DORES DA VICTÓRIA – MIRAÍ/MG, SÉCULO XIX	461
CAPÍTULO 36. A RETIRADA DOS MESTRES DE OFÍCIO TANOEIROS DO PAÇO DA RIBEIRA NOS PRIMEIROS ANOS DO REINADO DE D. JOSÉ I	475
CAPÍTULO 37. A TRANSIÇÃO POLÍTICA EM CONTEXTO MUNICIPAL: SÃO PAULO DO MURIAHÉ (MURIAÉ-MG) DURANTE A MUDANÇA DA FORMA DE GOVERNO NO BRASIL EM 1889	489
CAPÍTULO 38. A GRIPE ESPANHOLA NA REVISTA O MALHO (RIO DE JANEIRO 1918-1919)	508
CAPÍTULO 39. POR ONDE ANDAM ESSAS MULHERES? O USO DA PLATAFORMA PAULICEIA 2.0 NO ESTUDO DAS LAVADEIRAS PAULISTANAS NA VIRADA DOS SÉCULOS XIX E XX	521
CAPÍTULO 40. MULHERES E CRIMINALIDADE: O SIG HISTÓRICO COMO FERRAMENTA ANALÍTICA EM SANTA LUZIA DO CARANGOLA ENTRE OS ANOS DE 1876 E 1892	533
CAPÍTULO 41. CENAS DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL: CONEXÕES POSSÍVEIS ENTRE FONTES HISTÓRICAS MANUSCRITAS-1823	543
CAPÍTULO 42. A RODA LITERÁRIA DO CAFÉ PARIS E O POEMA COMO FONTE HISTÓRICA	555

CAPÍTULO 43. O PATRIMÔNIO HISTÓRICO E O CINEMA: AS CIDADES HISTÓRICAS DE MINAS GERAIS REGISTRADAS POR HUMBERTO MAURO.....	566
CAPÍTULO 44. ARQUIVO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: A FEMINISTA JERONYMA DE MESQUITA	577
CAPÍTULO 45. O PRÉDIO DE CÂMARA E CADEIA E SEU PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO CULTURAL: A TRAJETÓRIA DO EDIFÍCIO QUE ABRIGA O MUSEU HISTÓRICO DE MARICÁ/ICTIM	591
CAPÍTULO 46. ESCUTAR AS PESSOAS, VALORIZAR OS MOVIMENTOS, PRESERVAR A MEMÓRIA: RELATO DE UMA AÇÃO DO PROJETO DE PESQUISA DO ICTIM PARA CONSERVAÇÃO DA HISTÓRIA MARICAENSE	600
CAPÍTULO 47. MEMÓRIA E KITSCH: COMPONENTES DE UM PATRIMÔNIO MENOR	613
CAPÍTULO 48. MI AMIGO EL PINTOR. DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES ENTRE REGISTROS DE ARCHIVOS, MEMORIAS Y PATRIMONIOS.....	624
CAPÍTULO 49. MURIAÉ E A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: UMA ANÁLISE DOS LUGARES DE MEMÓRIA	642
CAPÍTULO 50. CARLOS LACERDA E A DEMOCRACIA NO BRASIL (1945-1968).....	655
CAPÍTULO 51. O NOVO-DESENVOLVIMENTISMO BRASILEIRO ENQUANTO PROJETO POLÍTICO DO GOVERNO LULA – EM PERSPECTIVA OS ANOS DE 2003 E 2010	669
CAPÍTULO 52. APONTAMENTOS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA IMIGRAÇÃO ITALIANA NO ESTADO DE SÃO PAULO DURANTE A PRIMEIRA REPÚBLICA	682
CAPÍTULO 53. IMIGRAÇÃO LIBANESA EM ANGRA DOS REIS (1920-2018): REDES DE AFETO E SOLIDARIEDADE.....	696
CAPÍTULO 54. OS EFEITOS DA POLÍTICA DE GETÚLIO VARGAS SOBRE OS IMIGRANTES AÇORIANOS (1930-1945).....	707
CAPÍTULO 55. A TRAJETÓRIA DA QUILOMBOLA FELIZARDA (MACHADINHA, QUISSAMÃ, RJ)	716

CAPÍTULO 48. MI AMIGO EL PINTOR. DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES ENTRE REGISTROS DE ARCHIVOS, MEMORIAS Y PATRIMONIOS²³⁵

Enrique Normando Cruz

Introducción

Una definición para los y las que ejercen el oficio es que “la historia es la ciencia de los hombres en el tiempo” (BLOCH, 1996, p. 140). Tiempo que corresponde a una entidad *perserva* en la que confluye el futuro/presente/pasado en diversas secuencias de acuerdo a cada sociedad y lugar. Siendo que para los modernos nosotras y nosotros el lugar el que nos situamos es el presente desde el cual nos paramos para “observar” un pasado en virtud del futuro; los archivos, la memoria y el patrimonio cobran relevancia.

En esta ponencia se parte de esta conjetura historiográfica reconocida tiempo hace por la Historia Social y Económica, para exponer algunos rasgos de la historia de los pintores en la época colonial hispanoamericana en el espacio peruano de los Reinos de las Indias Occidentales en particular en la provincia de Jujuy que se encuentra al Noroeste de la actual Argentina (NOA). Que ha sido formulada con una metodología transdisciplinar que puso en diálogos a documentos escritos de archivos históricos, con artefactos del patrimonio museológico e histórico regionales y, la memoria social.

Así se realizaron análisis historiográficos, registros patrimoniales y reflexividad de performances etnográficas. En fenómenos históricos acaecidos entre mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX respecto a los pintores coloniales de localizaciones circunstanciales del espacio Peruano, a piezas artísticas del patrimonio museológico del NOA y de actuaciones del investigador en conjunto con un pintor del siglo XXI en los mismos espacios históricos. Con el objetivo principal de proponer a la investigación histórica a partir del enfoque transdisciplinar, una mejor crítica de fuentes que, además, sume elementos a las construcciones que modernamente hacemos de los registros de archivos, memorias y patrimonios para el desarrollo historiográfico.

Para exponer el desarrollo investigativo, primero se resume la perspectiva transdisciplinar y las precisiones disciplinares de los diálogos a establecer para el estudio de los pintores coloniales entre lo historiográfico, lo patrimonial y artístico museológico y la memoria y

performances etnográficas. Segundo, se exponen los registros y las interpretaciones “entre” pintores coloniales y posmodernos al intercalar narrativas memorísticas, patrimoniales museológicas e historiográficas, y se concluye con propuestas para la investigación histórica de la época colonial en América.

Imagen 1. Jujuy en Argentina



Fuente: Inclusión de Jujuy en un Mapa de la República Argentina en la Parte Continental Americana del Instituto Geográfico Nacional de diciembre de 2021.

1. Perspectiva y diálogos para el estudio de los pintores coloniales

La particular crítica posmoderna a la objetividad generó, entre otras propuestas, la transdisciplina como una vía de solución que armoniza los diversos y complejos niveles de realidad y los saberes y las mentalidades en aras de una “comprensión unitaria” (NICOLESCU, 1996, p. 39). A través de una metodología que entrecruza e interpenetra diversas disciplinas (ANDER-EGG, 1994), y en la que por la todavía vigencia y predominio de la investigación

disciplinar a la cual a su vez complementa (NICOLESCU, 1996, p. 38), se puede ejercitar desde una transversalidad que considere una disciplina (BORRERO, 1984), en aras de dar mejor cuenta de una complejidad humana que ha sido reconocida como fundamental y transdisciplinariamente histórica (MORIN, 2002, p. 34). En la que, además, se deben reconocer las diversas subjetividades en el juego del conocimiento objetivo, una y primordialmente de entre ellas, la del investigador (GUTIÉRREZ SERRANO, 2016, p. 50).

Por la complejidad que busca dar cuenta el abordaje transdisciplinar, es que se le ha reconocido a la disciplina histórica protagonismo, amén que ella le agrega las temporalidades del presente/pasado/futuro. Tres tiempos que se consideran en un continuo en cambio perpetuo (BLOCH, 1996, p. 141), y que serán evaluados desde un presente que corresponde al tiempo social coyuntural de la modernidad en una “larga temporalidad” (BRAUDEL, 1992-II, p. 795), que iría para la realidad americana desde el siglo XV al XXI. Lo que nos lleva a considerar algunas precisiones disciplinares de la Historia del Presente, pues lo que se analizará será lo que consideramos relevante para el presente porque como problema permanece vivo aun cuando remite a un largo pasado (PÉREZ SERRANO, 2003; ARÓSTEGUI, 2004).

Me refiero en el tema relevante del pasado al oficio de pintor en la época colonial, del cual la Historia del Arte ha planteado para el espacio peruano los rasgos de ejercicio andino, mestizo, con comitencias nobiliarias y actuaciones populares (GISBERT, 2004; SIRACUSANO, 2005; PENHOS, 2009). Que reconocimos en obras del arte religioso que forman parte del Patrimonio de localizaciones de la República Argentina como la provincia de Jujuy, relevante porque tiene respecto de otras partes del país amplia variedad de piezas originales y numerosas (SCHENONE, BARBIERI y GUARDIA, 1991), que refieren a una memoria histórica de larga duración respecto a los orígenes del pueblo y nación argentinos que ha sido reconocido, entre otras, por Segato, que afirma respecto de Jujuy y el Noroeste Argentino que: “Todavía pienso que las raíces profundas de la Argentina en el momento en que se terminan las guerras de la independencia es por aquí y más todavía el pasado anterior que todavía está presente en la gente”.²³⁶

En particular se examinara en la historia de una serie de pinturas y su contexto histórico, a la configuración de la identidad del oficio de pintor en la época colonial, lo que habilita considerar algunos aspectos iconográficos, en especial nos interesa abordar el significado de la obra, lo que nos aleja del historiador del arte y nos aproxima de nuevo al historiador y en todos estos roles y niveles de análisis percatarnos de la notable influencia de nuestro bagaje subjetivo

el cual se ha considerado que debe “ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición (PANOFSKY, 1972, p. 24).

Pero que preferimos, por la opción transdisciplinar, en vez de corregir y controlar percatar, evidenciar y reflexionar. En primera instancia por el lugar en el que están tanto las historias sociales de los pintores como sus obras. Primero los archivos en los que ubicamos documentación sobre la supuesta vida de los pintores coloniales, los que se evalúan porque están ubicados y salvaguardados en instituciones de triple conformación moderna de “comienzo” u “origen” histórico de enunciados considerados como relevantes y mandatos sociales (DERRIDA, 1997; FOUCAULT, 1997), y por lo tanto, a sus artefactos documentales como resultado de dichos procesos de poder que en la modernidad son necesariamente estatales y nacionales.

En segundo lugar y dada la artefactualidad de los otros objetos considerados en las historias de los pintores, las imágenes en lienzos, se evaluarán como artefactos culturales por considerar que tienen un espesor significativo porque refiere más allá de sí mismos, y por lo tanto, llevan inscrita la cultural que los produce (ISAVA, 2009, p. 448-450). De allí que nos interesa definir la autoría y los que reciben la información de las pinturas y que directamente también las generan en registros de ideas, costumbres, imágenes, etc. (BURKE, 2000, p. 244-246).

En consideración a estas cuestiones, es que evaluamos que la relevancia histórica de las pinturas religiosas, los pintores y los usuarios generan una relevancia para el presente, en tanto como historiador situado en el mismo espacio de ejercicio en el siglo XXI del que se desarrolló en el siglo XVIII, adscripto a similar etnogénesis mestizas y con referencias clasistas igualmente populares de una realidad como la del Noroeste de la República Argentina. Lo que nos lleva a considerar que en dichos *habitus* pasado, presente y futuro se perfilan e interpenetran mutuamente (WACQUANT, 1995, p. 26-27), lo que habilitaría el concurso de reflexividades étnicas en tanto se tratan de universos mestizos, los coloniales y los posmodernos, tal como lo viene sugiriendo los estudios afros (WADE, 2000, p. 141), corporales en tanto no hay forma más evidente de actualización presente del pasado y los hábitos encarnados que el cuerpo (KOELTZSCH, 2023, p. 17-18) y, por ambas cuestiones, incluir técnicas de performances etnográficas que también han sido reconocidas como válidas estrategias metodológicas transdisciplinares (CITRO *et al.*, 2020, p. 14).

En resumen, la perspectiva transdisciplinar con eje diagonal en la Historia Social que reconoce la importancia de situarnos en el presente si queremos distinguirnos de los anticuarios (BLOCH, 1996, p. 156), y al tratar un tema del siglo XVIII en un tiempo social colonial que excede largamente esa centuria, nos lleva a considerar agregarle un enfoque desde la perspectiva

de la Historia del Presente a un tema de Historia del Arte e Historia Cultural, que tratara de las obras de un pintor como artefactos culturales que informan sobre todo de los usuarios y de la época, en un sentido iconográfico, lo que a su vez habilita la realización de consideraciones sociológicas en tanto sino hay clara comprensión del pasado, resultara inevitable tener una imagen deformada de la relaciones sociales del presente (ELIAS, 2009, p. 58).

Relaciones sociales de un pasado colonial mestizo, de estructuras patriarcales y estados sociales de Antiguo Régimen de patriciados y plebes en crecientes conflictividades de clase para el XVIII, que no parecen tan lejanas para un ejercicio reflexivo que involucra, y suma, memorias personales y performances investigativas en tanto como investigador se comparte etnogénesis mestizas con los pintores andinos, natividad de *habitus* indígenas en el mismo espacio de estudio histórico y hasta amistades en el presente del siglo XXI.

2. Registros e interpretaciones entre pintores coloniales

Una copla que siempre recuerdo desde que tengo memoria dice:

Tumbaya la bella.
Montes sin leña.
Ríos sin pescau
Indios malcriau.²³⁷

Debo haberla escuchado de niño de mis padres cuando pasamos por dicho pueblo de Tumbaya en camino a casa de mi abuela en el próximo paraje de Purmamarca. Y también figura registrada en el “Cancionero popular de Jujuy” del folclorólogo Carrizo que, además, consigna de manera comparativa esta otra copla similar de tradición lugonense hispana:

Cuatro cosas de bueno,
Tiene Villalba:
Montes sin leña.
Río sin agua,
Mujeres sin vergüenza,
Hombres sin alma (1934, p. 368).

Imagen 2. Investigador en Iglesia de Tumbaya



Fuente: Fotografía familiar del investigador. Tumbaya, Argentina, Pascua del año 1973.²³⁸

En la iglesia actual del pueblo andino americano al que alude la copla, la historia del arte ha relevado como parte del patrimonio artístico y religioso de la época colonial los lienzos de “Oración en el Huerto de los Olivos”, “Coronación de Espinas” y “Cristo es conducido ante Pilatos”, que se consideran forman una serie y son atribuidos, por el estilo artístico, al pintor Diego de Aliaga de “muy buena calidad pictórica” (SCHENONE, GORI y BARBIERI, 1991, p. 361- 362).

Imagen 3. “Oración en el Huerto de los Olivos”



Fuente: Schenone, Gori y Barbieri (1991, p. 361).

Al respecto de estos lienzos, la literatura concuerda que desde época temprana (siglo XVII probablemente pues a fines del XVI concluye el ciclo de fundaciones hispanas en la región), llegaron desde los centros de producción peruanos y charqueños (MESA y GISBERT, 1977; GISBERT, 2004) al Tucumán a requerimiento de las poblaciones para las iglesias y capillas que se construían. Y, junto a ellos también los pintores como el reconocido potosino Mateo Pizarro (SCHENONE, 1999, p. 337) y el mencionado Diego de Aliaga, que por la hechura de esos lienzos y otros del patrimonio de Jujuy, se supone pintó entre los años 1772 y 1776 y por la “factura, es posible incluirlo en el grupo de pintores” del Alto Perú de la región del Potosí (SCHENONE, 1999, p. 340).

La intuición iconográfica (PANOFSKY, 1972) respecto al origen del pintor es correcta, sí nos adherimos a documentación histórica que, de manera novedosa, confirma el dato del origen charqueño de Diego de Aliaga. Se trata de una solicitud que cómo “Vecino de Potosí” y “residente en esta ciudad” de San Salvador de Jujuy, realiza al cabildo en 1776 para que se ordene al de Salta que ejecute acciones para restituirle su sobrino fugado (AHJ-ARR, Caja IX, legajillo 2).

Claro está que la reputación del origen de los pintores no remite a un puro interés jurisdiccional en relación a la vecindad y sus connotaciones de derechos y obligaciones de Antiguo Régimen, sino a establecer la magnitud de la “mentalidad indígena” de autores y públicos (PENHOS, 2009, p. 851), que respecto del Perú y la jurisdicción de la Audiencia de Charcas en la que se incluye el Tucumán y Jujuy, hay suficiente consenso respecto al notable peso del “arraigo” y “tradiciones” religiosas y culturales andinas e indígenas (SELLES REESE, 2008; GISBERT, 1980; SIRACUSANO, 2005).

Al respecto de las identidades, el 21 de febrero del año 2023 se festejó en el pueblo norteño de Argentina de Purmamarca el “martes de chaya”, un evento festivo vinculado a tradiciones hispanas coloniales y reminiscencias prehispánicas andinas. Una de esas fiestas la organizo el pintor E.N.C.,²³⁹ quien me invito al almuerzo del mediodía. Sentados en la mesa familiar y de amistades comí y bebí en abundancia, y al escuchar la música y los ritmos andinos de huainos, sayas y tinkus,²⁴⁰ empecé a moverme sentado de manera acompañada y hasta ensaye danzar erguido en balanceos propios de estos ritmos, pero sin el rasgo teatral de la performance, por lo menos conscientemente.²⁴¹ Entonces, el pintor, me dijo en todo de admonición, reclamo, insulto²⁴² o simplemente resignación por mi actuación un poco fuera de lugar en pleno almuerzo: “vos sos bien colla, escuchas música y bailas...”.

Imagen 4. Pintor, amistades e investigador en el “Martes de chaya”



Fuente: Auto foto del investigador. Purmamarca (Argentina), febrero del año 2023.

“Colla” es un etnónimo que en la Argentina refiere, modernamente, a una identidad que la antropología considera que remite a lo indígena desde inicios del periodo republicano en el siglo XIX (ESPOSITO, 2017), y cuyo etimo documental histórico en registros coloniales de la región de Jujuy es “indio”. Al respecto del pintor Diego de Aliaga y la adscripción que le hace la literatura a lo tradicional indígena andino, amén de declarar el mismo que es “Vecino de la Villa de Potosí”, en otro documento histórico, pero esta vez elaborado por las autoridades, se empadrona entre los años 1778 y 1779 a los habitantes de Jujuy, y al registrarse a los que están en la propia ciudad de Jujuy, se discrimina a religiosos, vecinos con sus familias, criados y esclavos, mestizos con sus familias, criados, esclavos y peones, mulatos vecinos con sus familias, forasteros españoles solteros y con sus familias y criados, e “indios que residen en la dicha ciudad con sus familias”, y entre ellos a “Diego Aliaga de 45 años indio viudo. 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 Bentura de 7 años y Manuel de 2 años. Son todos 4” (ROJAS, 2018, p. 153).

La escueta información de este documento no aporta datos para reconocer lo indígena o lo “colla” como actuación festiva, alegre y bailable que me asigno mi amigo el pintor, de allí la anacrónica relación, pero que puede ser configurará también el perfil de los pintores coloniales, si le creemos al cronista Carrio de la Vandera que en la década de 1770 recorre el largo camino de Buenos Aires a Lima pasando por Jujuy y por el Cusco –entre otras urbes surandinas– y que plantea que: los “indios comunes se inclinan regularmente a aquellas artes en que trabaja poco el cuerpo, y así, para un herrero, por ejemplo, se encuentran veinte pintores”, que “le es más útil sujetarse a la pintura un día por dos reales, con que comen y beben a su satisfacción” y que utilizan la estrategia de pedir múltiples adelantos por obras que no concluyen y aunque por esto resultan ser “encerrados” en casa de los comitentes, “si se descuidan [...] aparecerse en algún pueblo de la comarca en que aiga alguna fiesta (1985, p. 177).

Similar performance festiva de los pintores indios es la que se alertaba en la Nueva Corónica y Buen Gobierno al inicio de la colonización en el Perú, respecto a que los pintores reciban pago por su trabajo de los ingresos eclesiásticos y se les dé de comer, pero que si se “ocupaban” con los caciques en “sus borracherías; y si fuere borracho y coquero el dicho pintor, no le tenga licencia de la dicha obra aunque sea buen oficial ni lo consienta a ello y sea castigado por la justicia” (POMA, 1615, p. 674-688).

La “borrachera como idolatría” es una estrategia de poder y masculina indígena indagada por la literatura del período colonial, que en el espacio andino encontró actores entre los caciques

y autoridades de las fiestas religiosas (CRUZ, 2023; CRUZ y KOELTZSCH, 2022). Y según me refiere un paisano de la Puna de Jujuy, el pintor E.N.C. cuando llegó al pueblo de Purmamarca acostumbraba emborracharse y en la alienación que ello trae aparejada, en rumbo a la habitación donde vivía, rompía los espejos retrovisores de los autos estacionados en el ahora turístico pueblo de Argentina.²⁴³

Imagen 5. Antropólogo, Historiador y Pintor luego de la borrachera del “Martes de chaya”



Fuente: Fotografía del investigador. Purmamarca (Argentina), 15 de febrero del año 2023.

Los “chismes” que A.C. me conto del pintor E.N.C., aluden a sus borracheras e indirectamente a que vivía esos excesos y explosiones de violencia porque no estaba casado. Al respecto, el pintor colonial Diego de Aliaga es de los pocos cuyo nombre figura en los lienzos de Jujuy “ya que en la práctica artística del periodo colonial no se concebía a la obra de arte como un objeto artístico único” (PLAZA ROIG, 2022: 313). Refiero a la serie “Vía Crucis” de 14 lienzos de los cuales se conservan 13 en el museo de arte sacro del convento de San Francisco de Jujuy. En los que en la “Estación XII” figura “Didacus de Aliaga me Pingeb a 1772”, y en la

“Estación XVI” la leyenda: “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”.

Imagen 6. Estación XII Vía Crucis



Fuente: Jorge (2010).

Además de relacionarse, supuestamente, en comitencia con esta viuda de un importante encomendero, comerciante y vecino de Jujuy con un relevante patrimonio de arte sacro (ATJ, Inventario de bienes del general Juan del Portal, 40-1325), encontramos que Diego Aliaga (esta vez sin el “de”), es identificado por las autoridades de la ciudad en el año 1774 entre los que residen “sin hacer vida maridable” en la urbe junto a otros hombres de diversas locaciones regionales e imperiales, a quienes por las políticas de control social de la Corona y el Estado Moderno, se pretendía sujetar matrimonialmente sobre todo a fines del XVIII por las incrementales políticas borbónicas de orden moderno (CRUZ, AMANTINO y SOLER, 2020). Así Diego Aliaga es reconocido que está casado en la Villa Imperial de Potosí y, por lo tanto, se le ordena que luego que termine una obra artística “que se le tenía encomendada en la santa iglesia matriz de esta ciudad, y que cumplido el término concedido siguiese a su destino” (AHJ-ARR, Caja IX (9), Legajo 2, legajillo 2, Documento del año 1774, 11 fojas).

Mi amigo el pintor E.N.C. suele referir a su esposa con el apelativo cariñoso de “mamita”. Ella es mucho menor que él y muy simpática, como lo he constatado al conversar en varias oportunidades con ella, cómo cuando me comento que cuando era niña comía de las peras del peral que estoy ahora cuidando en la parcela de la finca del Chapacal de mi madre que antes era de mi abuela, que fue quien planto dicho árbol en su juventud alrededor del año 1930 cuando mi bisabuelo le indico que parte de la finca quedaría para ella.

En el último documento del año 1779 que menciona al pintor Diego Aliaga (nuevamente sin el “de”) en la ciudad de Jujuy, se lo registra como “viudo” (ROJAS, 1918, p. 153). Y viudo finge ser, según lo denuncian los párrocos de Jujuy en el año 1842, “el boliviano Justo Analla que reside en la ciudad ejerciendo el oficio de pintor” y que aunque está casado en Bolivia y “viviendo su desgraciada consorte”, ha intentado casarse con una “muchacha” con quien vive en “amistad” amen de publicar y adoctrinar entre el vecindario “Que los sacramentos, los dogmas de religión y las leyes divinas son invenciones de los hombres. Que las oraciones y sufragios por los difuntos son inútiles por que el hombre no tiene alma. Que no hay más Dios que Cupido y otra producción semejante” (AHJ, Año 1842, Caja 2, meses agosto a diciembre).

Mi amigo el pintor E.N.C. aprendió su “oficio” de una arquitecta, que me conto que lo contrato cuando era joven para ayudar y aprender tareas de albañilería en la construcción de una escuela en otro pueblo de Jujuy. Posteriormente, le enseñó a tallar madera y, cuando le consultó si quería aprender a pintar, le contestó E.N.C.: ¡sí, ese siempre ha sido mi sueño! Y luego de repetirme por segunda vez este relato, me dijo que sabía que E.N.C. tenía ahora una radio y había montado un “taller boutique” en un hotel cuatro estrellas.²⁴⁴

Acerca de Diego de Aliaga, se lo considera un “maestro” que “Era un buen dibujante, muy prolijo y conocedor del movimiento y el escorzo de las figuras, que trataba como si fueran miniaturas, pese al tamaño de los lienzos que miden más de un metro de largo. También utilizaba poca materia, lo cual contribuyó a su deterioro” (SCHENONE, 1999, p. 340-341). Sin embargo, en dos de los tres documentos que registran su actuación en Jujuy, las autoridades y él mismo identifican que solo es “oficial pintor”. Una categoría artística y profesional de menor rango en la triada “maestro, oficial y aprendiz” de los pintores andinos coloniales (SIRACUSANO, 2005, p. 154-155) y, que se ha detectado que en el Nuevo Reino de Granada, predomina entre los pintores que así se denominan sin aludir a su “maestría” (VARGAS MURCIA, 2017, p. 60). Tal vez porque el ejercicio en casos como los del “oficial pintor” Diego de Aliaga, fue el de “copiar” y tener como “antecedentes” y “apoyo” “grabados flamencos” (SCHENONE, GORI y BARBIERI, 1991, p. 12 y 13).

Se trata de una presencia “europea” de modelos para las elaboraciones “mestizas” indígenas de los pintores, que tuvo importante y variada presencia en las colecciones artísticas del vecindario de Jujuy que encargará y consumirá las obras de Diego de Aliaga, Justo Analla y otros oficiales de la pintura. De ello dan cuenta en los inventarios de bienes testamentarios del siglo XVIII de los vecinos de Jujuy, las imágenes en lienzos y en bulto que informan que la “influencia” europea proviene de Italia,²⁴⁵ Flandes,²⁴⁶ y Francia.²⁴⁷

3. Propuestas históricas para el estudio social y reflexivo de los pintores coloniales

Negro, colla, boliviano, indio y argentino son apelativos que por motivos variados vinculados a discriminación, insultos y burlas he recibido desde mi adolescencia. Memorias reflexivas de experiencias que en esa etapa de la vida son percibidas especialmente por otros (PREISSLE y DEMARRAIS, 2019, p. 88). Y que en un ejercicio de confrontación resultado de las autoetnografías de mis performances, me permite vincularme con lo social (KOELTZSCH, 2022, p. 1280) y así al establecerme como objeto representante de una categoría (histórica), revela verdades que también atañen a otros (BOURDIEU, 1995, p. 149).

Se tratan de retazos memorísticos que, en un sentido inverso al que plantea Nora, pone a prueba el criticismo de la ciencia histórica (2008, p. 21). Me refiero a mis prejuicios como historiador, en el sentido que plantea Elias “ideales sociales y políticos preconcebidos y fuertemente arraigados” (2002, p. 46), puestos en evidencia al identificar como uno de los problemas historiográficos, el de la etnogénesis de los pintores andinos coloniales. Acerca de los cuales la literatura concuerda en virtud de considerar aspectos iconográficos vinculados a la forma y estilo artísticos que se tratan de “maestros” “indígenas” “andinos” (SIRACUSANO, 2005; CHACÓN TORRES, 1973; GISBERT, 2002).

Sin embargo, los escasos documentos históricos no son tan certeros como mis prejuicios y traumas adolescentes y maduros y la literatura respecto a la identidad étnica de Diego de Aliaga. Así las autoridades hispanas del cabildo de Jujuy lo identifican como “mestizo”, él no hace alusión a su identidad pero sí a una vecindad que lo “hispaniza” y, finalmente, en un padrón estatal moderno preocupado por el creciente mestizaje de fines del siglo XVIII, se lo ubica entre “los indios de la ciudad” de Jujuy.

Tal vez ayude para precisar si el contenido racial y étnico es lo que define a la identidad colonial de los pintores del espacio andino y de Jujuy, si reiteramos qué es lo que me definió como indio “colla” cuando almorcé con el pintor: la performance festiva, embriagada y sobre todo “dancística”, todas ellas corporales y por lo tanto, en gran medida sensuales. En ese sentido, similar a las actuaciones de los pintores que recuerda el cronista Carrio de la Vandra y se trae a

colación para distinguir a “indios” de “mestizos”, “negros” y “españoles”: el embriagamiento y lo propicio a los festejos (1985, p. 177).

Considerando entonces que lo que los hace “mestizos” a los pintores coloniales es su destreza artesanal, que los aproxima notablemente al universo del occidente europeo en su ejercicio de copia modélica de grabados europeos, a la par que otras performances, del pasado y del presente, que obliteran lo “malcriado”, lo “festivo” y “grotesco” de lo indio, para a su vez poderse integrar a lo “no indio”.

Finalmente, en esta construcción identitaria de los pintores del pasado colonial y del presente posmoderno del mismo espacio del antiguo curato y actual departamento de la provincia de Jujuy en la República Argentina de Tumbaya y, de paso, también la mía, lo que determina el rasgo indígena es la actuación por encima de lo racial y hasta de lo étnico. Se trata de una auténtica performance, que se completa en un ejercicio que es masculino en un contexto patriarcal que por ello es machista. Así Diego de Aliaga como todos los otros pintores identificados en el Jujuy colonial, actúan sus masculinidades en un contexto estatal moderno que busca controlarlos/nos mediante el matrimonio y la coacción laboral. A lo que responden/mos soslayando la “maestría” en el ejercicio del oficio por la nobiliaridad y los modales cortesanos que ello trae aparejado, prestando así más atención más que a “Dios” a “Cupido”.

Conclusión

La transdisciplina es un aporte al desarrollo del conocimiento científico porque permite avanzar al conocimiento disciplinar en tanto, por ejemplo, respecto del conocimiento histórico, habilita reconocer y reflexionar sociológicamente y etnografiar las actuaciones investigativas en clave antropológicas y de performances que paralelamente realizamos al investigar desde la Historia Social, temas ya indagados por la Historia del Arte y la Historia Cultural desde un presente habilitado para enfoques de la Historia del Presente.

El atravesamiento aludido, se dio por una diagonal de investigación histórica de los pintores de la época colonial, que estableció el tema relevante y actual presente del racismo en Argentina (que se puede plantear desde la Historia del Presente). El consenso acerca de la “tradición” indígena e “india” y su peso relevante en la configuración de la identidad así como la preocupación por la asignación de la destreza artística de maestría para los pintores coloniales (que se plantea desde la Historia del Arte y la Historia Cultural). Las lábiles fronteras de etnicidad que el pintor Aliaga establece y la consideración de las coacciones extraeconómicas del Estado colonial con la necesidad de “matrimoniar” a los hombres (que se establecen documentalmente

desde la Historia Social). Todas perspectivas historiográficas que comparten el claro sesgo de que la documentación histórica en la que se basa esta teñida de las relevancias con las que Estado mancha a sus instituciones de certificaciones de origen: los archivos y sus “narrativas” (evaluado esto desde la crítica semiótica y de las teorías del poder).

Y puso en evidencia en dichos enfoques históricos por mis performances amistosas con un pintor en el mismo espacio de ejercicio del histórico Diego de Aliaga, que las actuaciones del presente de lo “colla” e indio son más determinantes en dichas identidades que lo racial (respecto de un enfoque de las performances). También el registro etnográfico, informa qué aunque desempeñado con “maestría”, el oficio de pintor se aprende de manera no académica y al realizarse como un trabajo más que como un “arte”, mestiza la tarea (en el registro antropológico).

Finalmente las conjeturas a un prevalente significado racial en la identificación de los pintores, y la performance pública, amatoria y masculina que adjudicamos a los pintores de antaño en vista de lo que vivimos del ogaño (evaluados y ensayados reflexiva y autoetnográficamente),²⁴⁸ aunque es la más débil empíricamente y la más forzada desde el presente hacia el pasado, puede ser la más significativa de traer a colación en la práctica de este enfoque transdisciplinar a un tema lejano históricamente, pero habilitado por los estudios especializados que señalan que “Sin embargo, el futuro del estudio de la raza y la etnicidad en Latinoamérica forzosamente será de una creciente reflexividad, en que los negros e indígenas produzcan sus propias versiones de su historia e identidad y se involucren en debates sobre estos temas con académicos” (WADE, 2000, p. 141). Además de qué alerta de las interpretaciones que compartimos con el resto de la literatura especializada acerca de la actuación de los hombres pintores mestizos de indios del período colonial. Porque parecen muy próximos a los de este presente y, de nosotros mismos, los que los investigamos.

Referencias

Fuentes

Archivo de Tribunales de Jujuy y Archivo Histórico de Jujuy (Argentina).

Bibliografía

AMANTINO, Marcia, CRUZ, Enrique N. y SOLER LIZARAZO, Luisa Consuelo (edits.) *Sociedades em movimento*. Os impérios ibéricos e as reformas ilustradas (séculos XVIII-XIX). Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2020.

- ANDER-EGG, Ezequiel. *Interdisciplinarietà en educación*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata, 1994.
- ARÓSTEGUI, Julio. La historia del presente, ¿una cuestión de método? *En*: NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos (ed.) *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, 17-19 de octubre de 2002, Logroño: IER, 2004, p. 41-75.
- BLOCH, Marc. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: FCE, 1996.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- BORRERO C., Alfonso. *Simposio permanente sobre la Universidad*. Segundo seminario general, 1983–1984: "La interdisciplinarietà". Bogotá: ICFES, 1984.
- BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, Tomo II*. México: FCE, 1992.
- BURKE, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. *La música de la baguala del Noroeste argentino*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Entre Humahuaca y la Quiaca*. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.
- CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso "Concolorcorvo". *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, [1776] 1985.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Jujuy*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán. Reedición de la Universidad Nacional de Jujuy, 1934/2009.
- CITRO, Silvia V. *et al.* Investigar desde la performance. *Antropología Experimental*, 20, 2020, pp. 13-24.
- CRUZ, Enrique N. Curas doctrineros, curatos y la borrachera como idolatría al sur de Charcas (la Puna de Jujuy en el siglo XVIII). *En*: LARA CISNEROS, Gerardo y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto (coord.) *El diablo y las máscaras*. Creencias indígenas y cambio religioso en la América española. Aproximaciones históricas a un problema antropológico. Ciudad de México: UNAM e Iberoamericana Vervuert, 2023, pp. 173-194.
- CRUZ, Enrique N. and KOELTZSCH, Grit K. Between Excess and Pleasure. The Religious Festival of the Indigenous People of Jujuy, Seventeenth –Nineteenth Centuries. *In*: JAQUE HIDALGO, Javiera and VALERIO, Miguel A. *Indigenous and Black Confraternities in Colonial Latin America: Negotiating Status Through Religious Practices*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, p. 273-295.
- CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí*. Fuentes para su historia. Sevilla: EEHA, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Una impresión freudiana. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- ELIAS, Norbert. *Compromiso y distanciamiento*. Ensayos de sociología del conocimiento. Barcelona: Ediciones península, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Los Alemanes*. Buenos Aires: Nueva Trilse, 2009.
- ESPOSITO, Guillermina. *La Polis Colla*. Tierra, comunidades y política en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. Buenos Aires: Prometeo libros, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- 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*: MUJICA PINILLA, Ramón *et al.* *El Barroco Peruano, tomo I*. Lima: Edición del Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 99-143.
- GISBERT, Teresa. La conciencia de un arte propio en la pintura virreinal andina. *En*: GARCÍA SÁIZ, María C. y GUTIÉRREZ HACES, Juana (edit.). *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana*. Siglos XVI-XVIII. México: UNAM, 2004, p. 131-150.

GUTIÉRREZ SERRANO, Norma Georgina. *Senderos académicos para el encuentro: conocimiento transdisciplinario y configuraciones en red*. Ciudad de México: UNAM, 2016.

ISAVA, Luis M. Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios* 17-34, p. 439-452, 2009.

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

KOELTZSCH, Grit K. *Dancing their visions, following their roads*. Female artist-ethnographers challenging the anthropological canon in the 20th century. 19th IUAES-WAU World Anthropology Congress. India: University of Delhi, India, 2023.

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

MORIN, Edgar. *La cabeza bien puesta*. Repensar la reforma, repensar el pensamiento. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Uruguay: Trilse, 2008.

NICOLESCU, Basarab. LA TRANSDISCIPLINARIEDAD. MANIFIESTO. México: Multiverso Mundo Real Edgar Morin A.C., 1996.

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial, 1972.

PENHOS, Marta. Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana (coord.). *Pintura de los Reinos*. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII. Tomo III. México: Fomento Cultural Banamex, 2009, p. 821-877.

PÉREZ SERRANO, Julio. Editorial. La historia continua. *HAOL*, 1, p. 7-9, 2003.

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 [consulta 30 de noviembre de 2022] Disponible en <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/docs/carta1615/index.htm>.

PLAZA ROIG, Ana. Matheo Pizarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz. *Eikón Imago*, 11, p. 311-325, 2022.

PREISSLE, Judith y DEMARRAIS, Kathleen. Enseñar la reflexividad en la investigación cualitativa. Acoger un estilo de vida de investigación. En: BÉNARD CALVA, Silvia M. *Autoetnografía*. Una metodología cualitativa. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y COLSAN, 2019, p. 83-91.

ROJAS, Ricardo (editor). *Archivo Capitular de Jujuy*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1918.

SCHENONE, Héctor H. El arte. En: ANGEL DE MARCO, Miguel (coord.). *Nueva Historia de la Nación Argentina*. 3 Periodo español (1600-1810). Buenos Aires: Planeta, 1999, p. 333-368.

SCHENONE, Héctor H., GORI, Iris y BARBIERI, Sergio. *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: IFEA, 2008.

SIGL, Eveline y MENDOZA SALAZAR, David. *No se baila así no más...* Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia. Tomo II. La Paz: edición de los autores, 2012.

SIRACUSANO, Gabriela. *El poder de los colores*. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI- XVIII. Buenos Aires: FCE, 2005.

SPRY, Tami. Autoethnography and the Other: Performative Embodiment and a Bid for Utopia. In: DENZIN, Norman K. and LINCOLN, Yvonna S. (eds). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* 5th edition. Thousand Oaks: SAGE, 2018.

TULLIS, Jillian A. Yo y los otros. La ética en la investigación autoetnográfica. En: BÉNARD CALVA, Silvia M. *Autoetnografía*. Una metodología cualitativa. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y COLSAN, 2019, pp. 155-179.

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*, 25, p. 120-147, 2019.

WACQUANT, Loïc. Introducción. En: BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995, p. 15-38.

WADE, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000.