

Francisco Mamani- Fuentes

Instituto Francés de Estudios Andinos, Francia

E-mail: fmamanif@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8767-2744>

Diccionarios de artífices: tensiones entre biografía y prosopografía en la construcción de la historia del arte colonial andino

Resumen: Este artículo estudia los diccionarios de artífices como instrumentos historiográficos fundamentales para la construcción de la historia del arte colonial andino. A partir del contraste entre las obras de Emilio Harth-Terré y Rubén Vargas Ugarte, se analiza la tensión entre dos modos de organizar los datos sobre los artífices coloniales: la biografía y la prosopografía. Se propone que estos repertorios deben entenderse como formas activas de producción historiográfica y no solo como herramientas de consulta. Al transformar datos archivísticos dispersos —nombres, oficios, fechas y obras— en repertorios ordenados, los diccionarios hicieron visible una población amplia y heterogénea de pintores, escultores, alarifes, carpinteros y otros agentes del trabajo artístico en el contexto colonial andino. Desde esta perspectiva, estos diccionarios aparecen como un producto historiográfico intermedio entre la vida individual y la historia social de los oficios artísticos.

Palabras clave: Historia del arte; Artista; Biografía; Prosopografía; Arte colonial

Abstract: This article studies dictionaries of artists as fundamental historiographical instruments in the construction of Andean colonial art history. By contrasting the works of Emilio Harth-Terré and Rubén Vargas Ugarte, it analyzes the tension between two ways of organizing data on colonial artists: biography and prosopography. It argues that these repertories should be understood as active forms of historiographical production, rather than merely as reference tools. By transforming dispersed archival data —names, trades, dates, and works— into ordered repertories, these dictionaries made visible a broad and heterogeneous population of painters, sculptors, master builders, carpenters, and other agents of artistic labor in the Andean colonial context. From this perspective, these dictionaries appear as historiographical products located between individual life-writing and the social history of artistic trades.

Keywords: Art History; Artist; Biography; Prosopography; Colonial Art

Diccionarios de artífices: tensiones entre biografía y prosopografía en la construcción de la historia del arte colonial andino

Francisco Mamani-Fuentes

Introducción

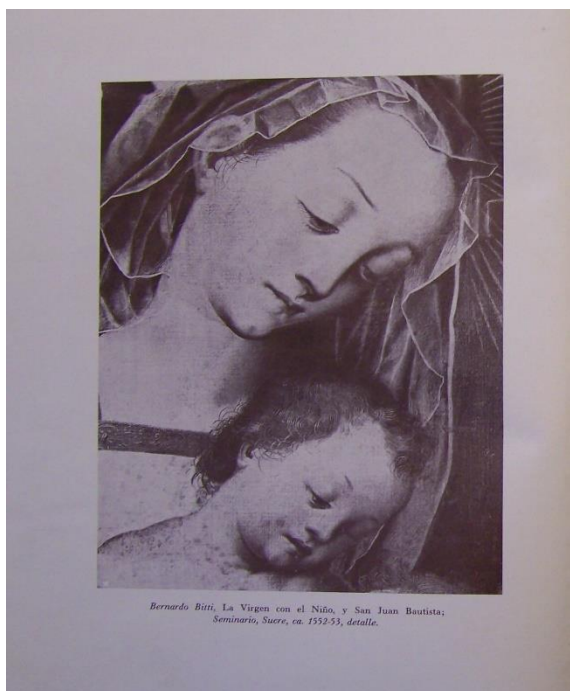


Fig. 1. Bernardo Bitti, *La virgen con el Niño, y San Juan Bautista*, ca. 1552-1553 (Detalle), Museo de la Catedral de Sucre. Reproducido en Martín S. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, 1956), lámina-frontispicio, libro impreso.

En 1956, Martín Soria publicó *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*,¹ libro en el que dedicó su segundo capítulo a Bernardo Bitti, hermano coadjutor jesuita. En una de las notas, Soria relata una experiencia que puede servir como punto de partida para pensar el lugar de los diccionarios de artífices en la construcción de la historia del arte colonial andino. Durante un viaje desde el Cusco hasta Potosí, había visto y fotografiado una serie de pinturas que parecían proceder de una misma mano, aunque en los lugares donde se conservaban, el nombre del autor se había perdido. La clave para resolver este enigma

aparece en Lima, cuando Soria conoció el *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* de Rubén Vargas Ugarte, publicado en 1947. El diccionario no atribuía directamente a Bitti ninguna de las obras observadas por Soria, pero la información allí reunida le permitió ordenar los fragmentos dispersos del problema y adjudicar las obras a Bitti (**Fig. 1**). El uso que Soria dio al diccionario muestra que este tipo de producto historiográfico no funciona solo como fuente de comprobación o herramienta auxiliar, sino como un método específico de entender los archivos.

Este artículo propone que los diccionarios de artífices deben ser considerados como instrumentos centrales en la construcción de la historia del arte colonial andino. Su uso habitual ha sido, y sigue siendo, eminentemente práctico: permiten localizar nombres, fechas, oficios, obras, documentos y noticias dispersas. Sin embargo, su utilidad inmediata ha tendido a ocultar su peso historiográfico, pues no solo disponen los datos de manera organizada, sino que también proponen una lectura individual o grupal de los artífices. Para ello, se consideran para su estudio comparado las obras *Artífices en el Virreinato del Perú* de Emilio Harth-Terré y el *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* de Rubén Vargas Ugarte.² El punto central del artículo es examinar la tensión entre dos modos de organizar la información sobre los artífices: la biografía y la prosopografía.

Para entender la relación entre biografía/prosopografía y la forma en que esta se manifiesta en las obras de Harth-Terré y Vargas Ugarte, conviene primero pensar en la monografía de artista como una forma de escritura organizada sobre la relación entre vida y obra. Gabriele Guercio recuerda que, cada vez que pensamos en una obra como presencia de una vida, o al artista como un individuo concreto que se manifiesta en sus obras, activamos una de las estructuras más antiguas de la literatura artística occidental: la narración de la vida y las obras del artista. Esto es lo que llama *life-and-work model*, que aparece por primera vez, en su forma moderna, en la obra de Vasari,³ pero que tuvo su desarrollo más fuerte en la monografía decimonónica, cuando la historia del arte comenzó a ordenar trayectorias individuales,

catálogos de obras, atribuciones, cronologías y estilos bajo el nombre de un solo artista.⁴ Este modelo también se aplica a la historia del arte colonial; de hecho, para Barbara Mundy y Aaron Hyman el desarrollo de la historiografía está basado en la lógica vasariana, lo que ha permitido legitimar la historia del arte como objeto de estudio, a través de un método con el que podía insertarse en la tradición artística europea. Por lo tanto, la narrativa historiográfica tendió a articularse en torno a grandes artistas, obras principales, genealogías estilísticas y trayectorias individuales.⁵

Mundy y Hyman muestran que este modelo vasariano fue particularmente atractivo porque muchas obras coloniales parecían responder a formas europeas. La pintura colonial, por ejemplo, podía estudiarse desde nombres, atribuciones, estilos, copias, maestros y talleres. Sin embargo, esa semejanza formal no implica que las condiciones sociales de producción sean equivalentes. El artista vasariano supone una obra como producto de una mente y una mano individuales; supone también un público, una recepción y una figura capaz de registrar esa vida artística. Estas condiciones, al menos durante los siglos XVI y XVII, no siempre existieron de la misma manera, o no dejaron el mismo tipo de archivo.⁶

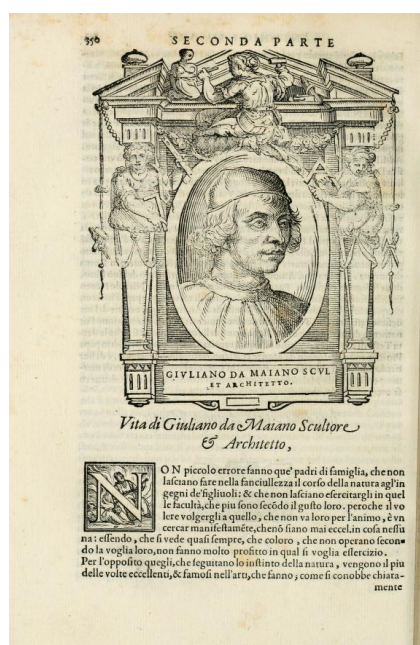


Fig. 2. Giorgio Vasari, *La vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architetti* (Appresi i Givnti, 1558), 350, libro impreso, Getty Research Institute.

Desde esta perspectiva crítica, los diccionarios de artífices ocupan un lugar especialmente interesante. Por un lado, participan del impulso del *life-and-work model*: buscan nombres, vinculan obras con productores, ordenan noticias, reconstruyen trayectorias, hacen visible a sujetos que estaban dispersos en el archivo. Por otro lado, su forma no es exactamente la de la monografía. El diccionario se construye a partir de rastros vitales: un contrato, una tasación, una firma, una noticia de oficio, una fecha, una obra atribuida, un cargo, etc. En lugar de producir una biografía exhaustiva, solo organiza momentos o presencias documentales. Por esto, el resultado de las obras de Harth-Terré y Vargas Ugarte se mueve en un raro equilibrio entre la biografía y la prosopografía, pues genera entradas que individualizan sujetos, pero al mismo tiempo acumula datos que permiten pensar una población más amplia, escribiendo amplias introducciones sobre las condiciones históricas de producción artística en el periodo colonial. Por esta razón, estos diccionarios de artífices permiten pasar del individuo al grupo, distanciándose de la monografía como producto historiográfico.

En este sentido, las obras de Harth-Terré y Vargas Ugarte pueden leerse como dos respuestas distintas a su interés por estudiar la vida de los artistas. Harth-Terré se aproxima más al polo biográfico: quiere dar vida al artífice, reconstruir su formación, sus maestros, sus discípulos, su procedencia artística y su inserción en una tradición técnica. Vargas Ugarte, en cambio, se acerca más al repertorio documental: reduce la entrada a los datos indispensables, evita la apreciación crítica y privilegia la utilidad de la ficha. Ambos, sin embargo, participan de una operación historiográfica común: transformar documentos dispersos en una estructura desde la cual la historia del arte colonial andino pudo empezar a identificar a sus actores. La pregunta que se trata de responder con este artículo no es, entonces, si estos diccionarios son más o menos completos. Tampoco se trata únicamente de corregir sus datos. Lo que interesa es entender qué forma de conocimiento produjeron, desde un eje que se mueve entre la biografía individual y la historia social de los oficios artísticos.

Genealogía del género: vida y repertorio documental

La historia de los diccionarios de artífices puede situarse en una tradición de escritura biográfica que remite, en último término, a la obra de Plutarco, escrita a finales del siglo I y principios del II, donde la vida individual, puesta en paralelo con otra, funciona como una unidad de ejemplaridad moral e histórica.⁷ En el campo artístico, este método fue reformulado por Vasari; en su caso, los datos biográficos buscan hacer comprensible la historia del arte mediante trayectorias individuales. En su primera obra, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*⁸ Vasari convierte a arquitectos, pintores y escultores en sujetos productores de historicidad (**Fig. 2**). No busca solo reunir noticias, sino articular una forma historiográfica en la que la vida del artista y todo lo que lo rodea quedan integrados en una misma unidad narrativa. Con este fin, Vasari reconoce la contribución individual de cada artista y lo inserta en una secuencia histórica más amplia. El modelo vasariano se caracteriza, por lo tanto, por encontrar un punto entre la identidad biográfica y la identidad artística, mediante la elaboración de una noticia que da cuenta de la trayectoria vital y la obra.⁹

La recepción española de esta forma de escribir puede observarse en Antonio Palomino de Castro y Velasco, cuya obra adapta el modelo de las vidas a una historia artística nacional (**Fig. 3**).¹⁰ El título es particularmente claro: se trata de vidas de pintores y estatuarios “eminentes” que con su producción han “ilustrado la nación”, entre ellos no solo españoles, sino también extranjeros que han acometido esta labor. En Palomino, las biografías se configuran como espacios retóricos de ejemplaridad, lo que recuerda a *Vidas Paralelas* de Plutarco. Para ello, crea un esquema biográfico que convierte la trayectoria personal en una prueba de mérito.¹¹ El desplazamiento de este formato de matriz biográfica hacia un diccionario aparece en la obra de Juan Agustín Ceán Bermúdez, donde cada vida se condensa en una entrada organizada alfabéticamente.¹² Cada una se estructura en una unidad mínima que presenta: nombre, datos vitales, obras, atribuciones, noticias y referencias. Su

concepción fue resultado de un proceso de construcción documental en el que intervienen varios colaboradores,¹³ aspecto que resulta fundamental en la visión de los diccionarios de artífices: estos también se producen gracias a la ayuda de numerosos investigadores. Siguiendo esta misma línea aparece la obra de Eugenio Llaguno y Amírola, que contiene además adiciones del propio Ceán Bermúdez.¹⁴ A diferencia de la anterior que presentaba una diversidad amplia de oficios artísticos, esta se dedica en específico a la arquitectura, vinculando agentes y edificios.¹⁵ Nuevamente la noticia se estructura a partir de datos fragmentarios y prioriza aquellos que dan cuenta de las obras arquitectónicas realizadas. Esto tuvo un impacto importante en los diccionarios de artífices que estudiamos por introducir en la forma de escritura un método archivístico que busca definir la existencia historiográfica del sujeto.



Fig. 3. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Parnaso español pintoresco laureado...* (Viuda de Juan García Infanzón, 1724), 231, libro impreso, Biblioteca Nacional de España.

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, el repertorio biográfico documental se diversifica en distintas escalas: nacional, regional, local y profesional.¹⁶ Entre estas publicaciones destaca la obra de José Gestoso y Pérez,¹⁷ porque usa el término “artífice” y desplaza el campo desde el artista académico hacia un conjunto más amplio de agentes vinculados a oficios, talleres y prácticas artesanales (**Fig. 4**). El impacto de la obra de Gestoso podría haber sido determinante para el impulso que Harth-Terré y, especialmente, Vargas Ugarte, tuvieron al momento de concebir sus obras, pues no importa que la noticia sea breve o extensa, lo que interesa es volcar la huella documental, con el fin de producir un campo de análisis más amplio que el que ofrecía la biografía artística profesional.

Por lo tanto, la obra de Gestoso puede considerarse como producto historiográfico de transición entre el diccionario de artistas y el diccionario de artífices, entendido ya no como una biografía sino como el punto de partida para una prosopografía que sirva para elaborar una historia social del arte.

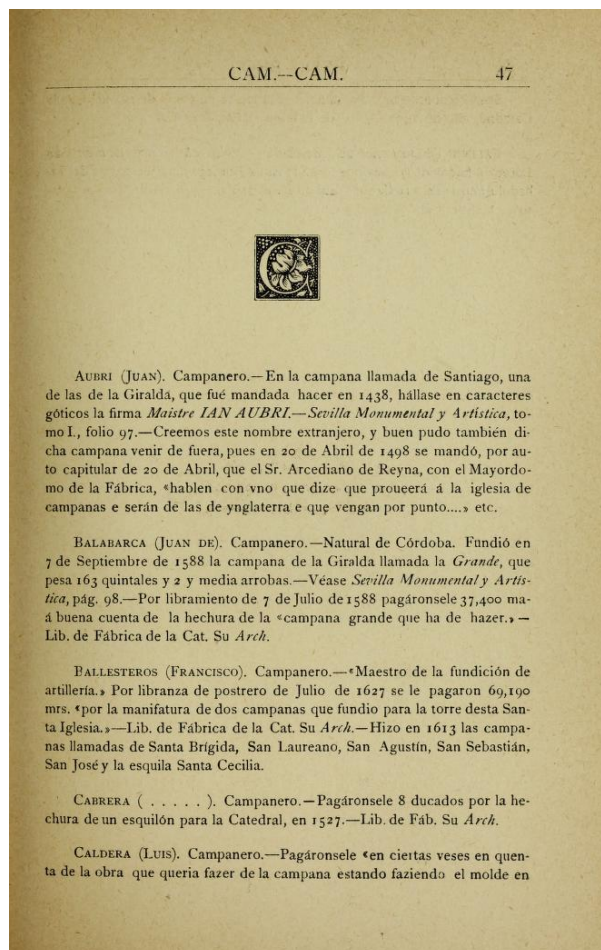


Fig. 4. José Gestoso, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla...* (En la Oficina de la Andalucía Moderna, 1899), 47, libro impreso, Getty Research Institute.

Saliendo del contexto español, en América del Sur, la apropiación de esta forma de escribir y organizar los datos de los artistas adopta soluciones diversas. En 1859, José Manuel Groot, historiador colombiano, publica una de las primeras biografías dedicadas a un artista de época colonial: Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Nueva Granada, 1638-1711).¹⁸ Luego, destaca la obra del chileno José Bernardo Suárez, donde a partir del modelo biográfico creado por Plutarco, estructura un espacio de modelos artísticos basados en un horizonte pedagógico y moral.¹⁹ Finalmente, acercándonos más al diseño narrativo de la

obra de Harth-Terré y Vargas Ugarte, se encuentra el caso de la publicación realizada por el argentino Fernando Márquez Miranda, que realiza un compendio específico de los plateros en Buenos Aires durante el período colonial.²⁰ Este tipo de obra, más cercana a la prosopografía, entrega la información biográfica con el fin de pensar a los plateros en una práctica material, urbana y colonial, proponiendo de esta manera una de las primeras obras que se acercan a una historia social de la producción artística.²¹

Esta trayectoria bibliográfica permite reconocer el paso desde una biografía de artista hacia un repertorio documental de los mismos. Si bien es cierto que la biografía no desaparece como producto historiográfico, la recopilación de datos dispersos y de extensión variable tiene un lugar destacado en las investigaciones de esta etapa inicial de la disciplina. Concretamente, para el caso de los artistas de época colonial, estos primeros compendios biográficos o con aspiraciones prosopográficas aparecen gracias al interés puesto por la documentación. Sin embargo, el archivo rara vez ofrece trayectorias completas. Esto se refleja claramente en las obras que hemos mencionado en este apartado, pues aunque hay un avance en la elaboración de un registro de obras producidas, no existe todavía una investigación capaz de articular esos hallazgos en una historia material de los productores artísticos. Esto es justamente el punto de partida de las obras de Harth-Terré y Vargas Ugarte; de hecho, aparece mencionado en las introducciones de sus obras. Por un lado, existe un interés por conectar vida y obra: “Dar vida a la persona que tuvo una vida; dar vida a la obra en cuya obra puso el artífice su vida”;²² y, por otro, “nuestro intento no es tejer la biografía de los artífices sino dar de los mismos aquellos datos que son indispensables para el conocimiento de su labor como tales...”²³. Ambos autores continúan, por tanto, una genealogía historiográfica en la que resulta necesario producir —para la historia del arte colonial— un tipo de publicación ajustado a las condiciones documentales de la disciplina, especialmente en un momento en que esta estaba dando los primeros pasos en su profesionalización.

Vida y obra del artífice según Emilio Harth-Terré

Emilio Harth-Terré ocupa un lugar central en la historiografía de la arquitectura y del arte virreinal peruano en la primera mitad del siglo XX. Arquitecto de profesión, su producción se situó en una zona de cruce entre práctica arquitectónica, historia urbana, restauración, archivo e historia del arte. Nacido en Lima en 1899 y fallecido en la misma ciudad en 1983, Harth-Terré formó parte de una primera generación para la cual el estudio del arte colonial no podía separarse de la identificación documental de sus productores, de la reconstrucción de las obras y de la definición de una tradición artística hispano-peruana. En ese marco debe entenderse *Artífices en el Virreinato del Perú*, publicado en 1945, como una obra que busca vincular obra-artífice-archivo y que constituye una novedad dentro de la historiografía artística peruana (Fig. 5).



Fig. 5. Emilio Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú* (Imprenta Torres Aguirre, 1945), portada, libro impreso, fondo personal.

El propio Harth-Terré define el libro como una compilación de “artículos biográficos” orientados a servir de base para los estudios de arquitectura.²⁴ Si bien la obra se puede situar en el amplio espectro de productos historiográficos que reconstruyen la vida y obra de figuras históricas, no es *sensu stricto* un diccionario, ni tampoco una monografía de artista. La publicación reúne estudios sobre artífices diversos, vinculados en gran medida con la arquitectura, la construcción, la carpintería, la escultura, el ensamblaje, la platería o la pintura virreinal. Su intención es ofrecer un “esquema y panorama” del arte hispano en el Perú, es decir, una visión de conjunto construida desde la acumulación de casos particulares.²⁵ Es posible que Harth-Terré se estuviera alejando del formato diccionario cuando planteó la estructura de la obra, pues su interés es “dar vida” al sujeto y la obra, acercándose con ello a una narración historiográfica de tipo biográfico.

Desde el punto de vista de la teoría biográfica, el objetivo de esta narración es ambivalente. Por un lado, la biografía permite recuperar sujetos que de otro modo permanecerían reducidos a menciones documentales. Por otro, introduce el riesgo de producir continuidad narrativa allí donde el archivo conserva solo fragmentos. La crítica de Pierre Bourdieu al objetivo de la biografía resulta útil precisamente para señalar este problema: toda biografía tiende a organizar una vida como si fuera una secuencia coherente, orientada y retrospectivamente inteligible.²⁶ Por otro lado, como han señalado Giovanni Levi y Jacques Le Goff, la biografía histórica no se agota en la reconstrucción lineal de una existencia; puede funcionar igualmente como un instrumento de análisis de relaciones sociales, contextos y formas de inserción del individuo en estructuras más amplias.²⁷ Esto se puede identificar con claridad en la obra de Harth-Terré, pues en el capítulo introductorio señala que su interés es hacer un recorrido vital que vincule tanto las obras producidas como el origen artístico de los artífices.²⁸ Esta estructura está presente en todas las biografías que construye, aunque no siempre con el mismo éxito en lo que respecta a la riqueza documental. Para ello, elabora unas preguntas que guían este objetivo: ¿De dónde viene un artífice? ¿En qué escuela o taller adquirió sus conocimientos? ¿Qué maestros tuvo? ¿Qué discípulos formó? ¿Qué influencias recibió y

cuáles difundió? Así Harth-Terré estructura las biografías mediante una trayectoria artística, dejando en un segundo plano los aspectos vitales que pueden encontrarse en el archivo. Además, busca establecer genealogías que vinculen a los artífices con sus maestros europeos, así como con quienes hayan sido formados por ellos, lo que conduce a legitimar la noción de escuela que durante este tiempo se establece como concepto canónico en la historiografía.²⁹

Un punto interesante en la construcción de esta obra es la colaboración internacional que lo hace posible. Harth-Terré sitúa su investigación dentro de una red de historiadores dedicados al arte virreinal.³⁰ La enumeración de investigadores da cuenta además de la labor colectiva que era hacer historia del arte colonial en la primera mitad del siglo XX. Aunque no queda claro el tipo de aporte que recibió de esta red, es probable que haya recibido información recogida por estos investigadores en los archivos locales.³¹

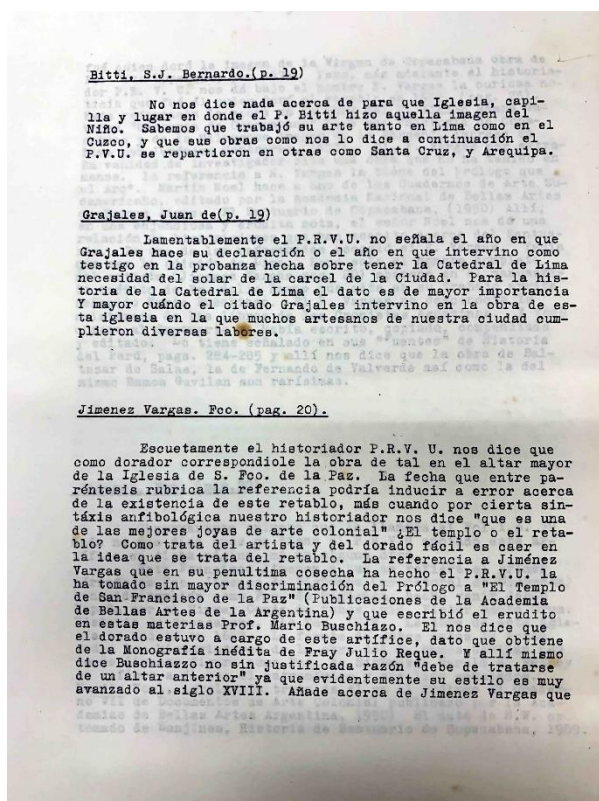


Fig. 6. Emilio Harth-Terré, *Apuntes a mano sobre personajes*, 1953, documento mecanografiado, Archivo Harth-Terré, Universidad de Lima, AHT-Ulima, f. 18, m.2.

La estructura interna de la obra consiste en biografías amplias, donde se despliegan estudios de obra, reconstrucciones de oficio y notas sobre trayectorias parciales. Por ejemplo, Juan Cano, carpintero, es presentado mediante una tríada que da cuenta de la secuencia profesional: aprendiz, oficial y maestro, mostrando con claridad el interés por la formación y la progresión dentro del oficio.³² En otros casos, como Gil López y Antonio Lorenzo, el eje es una obra específica, el puente sobre el río Pasamayo;³³ en Miguel Morzillo, la figura del orfebre del siglo XVI;³⁴ en Mateo Pérez de Alesio, la introducción de lo que Harth-Terré llama “romanismo” en la pintura virreinal;³⁵ en Francisco Becerra, sus últimos años en los Andes.³⁶ La variedad de enfoques confirma que la obra no funciona como un repertorio homogéneo, sino como una serie de estudios biográficos que dependen de la densidad de información disponible.

Algunos capítulos tienen una dimensión colectiva. El dedicado a los entalladores del siglo XVII —Martín Alonso de Mesa, Juan Martínez de Arrona, Pedro de Noguera, Asensio de Salas y Diego de Aguirre— permite observar una genealogía de ensambladores y escultores vinculados al arte virreinal limeño.³⁷ Aquí la biografía individual se desplaza hacia una historia con tintes prosopográficos, pues intenta dar una mirada de grupo. Lo mismo ocurre en el tratamiento de Juan Martínez de Arrona y Pedro de Noguera en la catedral de Lima, donde la obra permite reconstruir relaciones entre los escultores, las instituciones y algunos programas artísticos.³⁸ En otros capítulos, los sujetos son abordados desde su posición institucional o técnica. Así, Juan del Corral es visto desde su rol de “maestro mayor de las Reales Fábricas” y como azulejero.³⁹ Asensio de Salas como escultor de retablos,⁴⁰ fray Cristóbal Caballero como alarife y escultor de la orden mercedaria,⁴¹ Manuel de Escobar en relación con su labor en la obra de la iglesia de San Francisco de Lima,⁴² o Santiago Rosales, de quien rescata su identidad racializada.⁴³ Finalmente, el libro presenta un índice onomástico de artífices mencionados en la obra, reuniendo 167 nombres.⁴⁴ En este lugar Harth-Terré subraya que esta relación muestra “la cantidad de artesanos que trabajaban activamente en las artes, en el virreinato del Perú” y añade una información

fundamental: “En mi archivo, hay catalogados documentos de más de cinco mil artífices, que solo son una parte de las investigaciones que sobre el arte peruano, estoy empeñado desde hace ya algunos años”.⁴⁵ Esta afirmación no solo da cuenta de que la obra es parte de un proyecto documental mucho mayor, sino que también advierte que estamos frente a una investigación acumulativa que sobrepasa la idea de un repertorio biográfico. En este sentido, existe una vinculación del trabajo de investigación de Harth-Terré con la obra de Vargas Ugarte, en donde este corrige o amplía algunas de sus entradas. Aunque el documento no permite afirmar que preparaba un diccionario propio, sí confirma que su investigación operaba también sobre materiales seriales y compilatorios (**Fig. 6**).

De ahí que el enfoque de Harth-Terré contenga una dimensión potencialmente prosopográfica. Su escritura de trayectorias artísticas tiende a construir una historia colectiva de los oficios artísticos, lo que convierte *Artífices en el Virreinato del Perú* en el punto de partida para una reflexión histórica que desarrollará con mayor claridad en sus trabajos posteriores sobre indígenas, afrodescendientes y artesanos virreinales.⁴⁶

Vargas Ugarte y el diccionario como instrumento documental

Rubén Vargas Ugarte (1886-1975) ocupa un lugar decisivo en la historiografía peruana del siglo XX. Jesuita, historiador, profesor universitario y rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, desarrolló una extensa obra sobre historia eclesiástica, arte, cultura y documentación colonial. Su formación archivística y su contacto con fondos americanos y europeos explican, en parte, el carácter de su *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, publicado en 1947. A diferencia de Harth-Terré, cuyo libro conserva una estructura de artículos biográficos, Vargas Ugarte organiza su investigación desde una lógica más estrictamente de repertorio: la entrada de extensión diversa y focalizada en la producción artística.

El título de la obra parece inscribirse en una tradición de repertorio próxima a la obra de Gestoso sobre los artífices sevillanos, que se ha

mencionado anteriormente. El hecho de que titule la obra como un ensayo da cuenta del carácter abierto del proyecto, lo que se suma a la estructura propia de la obra, dispuesta como un diccionario. Por lo tanto, se está frente a un producto historiográfico que sirve como herramienta en la ordenación documental, antes que una narración histórica cerrada. Esta flexibilidad aparece también en el tipo de fuente utilizada para elaborar el diccionario. Vargas Ugarte declara haber revisado archivos durante largo tiempo y reconoce el uso de fuentes secundarias, especialmente para las regiones alejadas de los principales focos virreinales.⁴⁷ La obra también depende de una red de colaboradores, aunque más acotada que la evocada por Harth-Terré, lo que da cuenta de las relaciones que Vargas Ugarte tenía en el Perú y en el extranjero.⁴⁸

La diferencia metodológica con Harth-Terré se advierte en la justificación formal de las entradas. Vargas Ugarte rechaza abiertamente la biografía extensa porque considera que no corresponde a la naturaleza de un diccionario. Lo formula de manera explícita:

Un diccionario por su índole propia debe ceñirse a lo más preciso y, en segundo lugar, que nuestro intento no es tejer la biografía de los artífices sino dar de los mismos aquellos datos que son indispensables para el conocimiento de su labor como tales y de la huella que de su pericia nos han dejado.⁴⁹

La frase define el programa de la obra. Para Vargas Ugarte, la entrada no debe reconstruir la vida completa del artífice, sino más bien debe proporcionar la información asociada a su labor productiva o a su huella artística. Este método aparece también reflejado en la exclusión de juicios de valor sobre la producción o cualquier otro dato que se escape de lo estrictamente artístico. Así, indica que

[...] en vano se buscarán en estas páginas apreciaciones críticas sobre su arte o descripciones de los monumentos arquitectónicos que se conservan o, en general, todo otro dato que no sea el que se refiera directamente a la personalidad del artista, en cuanto tal y a su producción conocida.⁵⁰

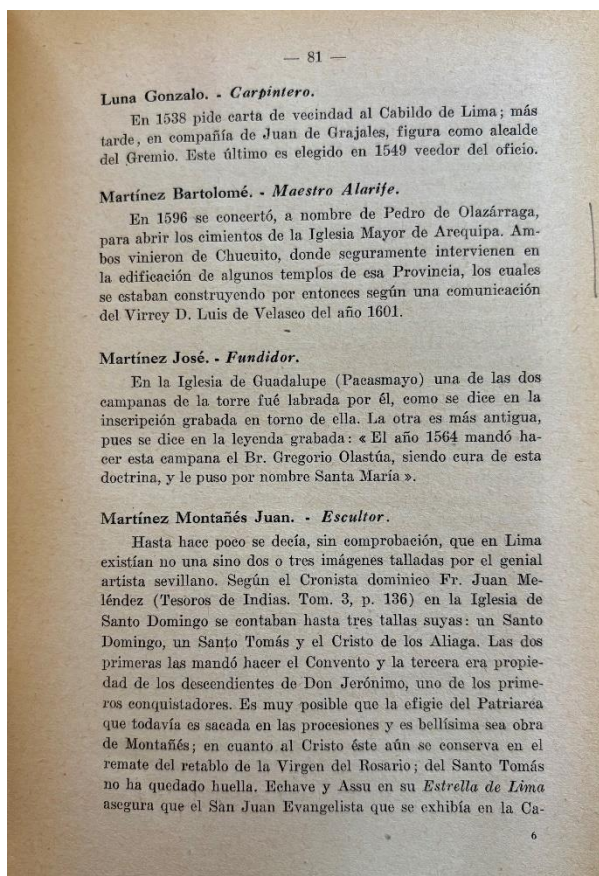


Fig. 7. Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* (A. Baiocco y Cía., 1947), 81, libro impreso, fondo personal.

La introducción del libro, sin embargo, muestra que el diccionario no debe leerse como un amplio repertorio de entradas. Vargas Ugarte dedica un capítulo extenso sobre el desarrollo de la arquitectura, la construcción de iglesias y la pintura colonial, con referencias a figuras como Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo del Cusco (1671-1699). Además, hace observaciones críticas sobre la bibliografía precedente, entre ellas el tomo VIII de los *Estudios críticos acerca de la dominación española de América* de Ricardo Cappa SJ y *La escultura del Ecuador (Siglos XVI, XVII y XVIII)* de José Gabriel Navarro.⁵¹ Esta introducción cumple una función metodológica: sitúa las entradas en un horizonte más amplio, con el fin de construir una historia artística de la época colonial. Por lo tanto, puede leerse como una propuesta con potencial prosopográfico, en la que el diccionario es la infraestructura referencial para seguir elaborándola.

El formato cronológico refuerza la idea de un ensayo que va aumentando con el paso del tiempo. La edición de 1947 organiza el material por siglos y ofrece un volumen

considerable de entradas: 130 para el siglo XVI, 370 para el siglo XVII, 275 para el siglo XVIII y 66 para el siglo XIX (Fig. 7). El Apéndice de 1955 incorpora nuevos materiales y agrega a la introducción estudios sobre las catedrales de Ayacucho y de Lima. En la segunda edición, publicada en 1968, la introducción se mantiene sustancialmente igual, pero el prólogo incorpora un pasaje tomado de un prólogo escrito por Manuel Toussaint en un libro de Mario Buschiazzi, relativo a la importancia del archivo y del método biográfico.⁵² Respecto de las entradas, la adición es significativa: el siglo XVI pasa de 130 a 142 entradas; el siglo XVII, de 370 a 427; el siglo XVIII, de 275 a 335; y el siglo XIX, de 66 a 77. Los apéndices también crecen: el del siglo XVII pasa de 23 a 26 entradas; el del siglo XVIII, de 11 a 24; y el del siglo XIX, de 2 a 4 (Fig. 8).

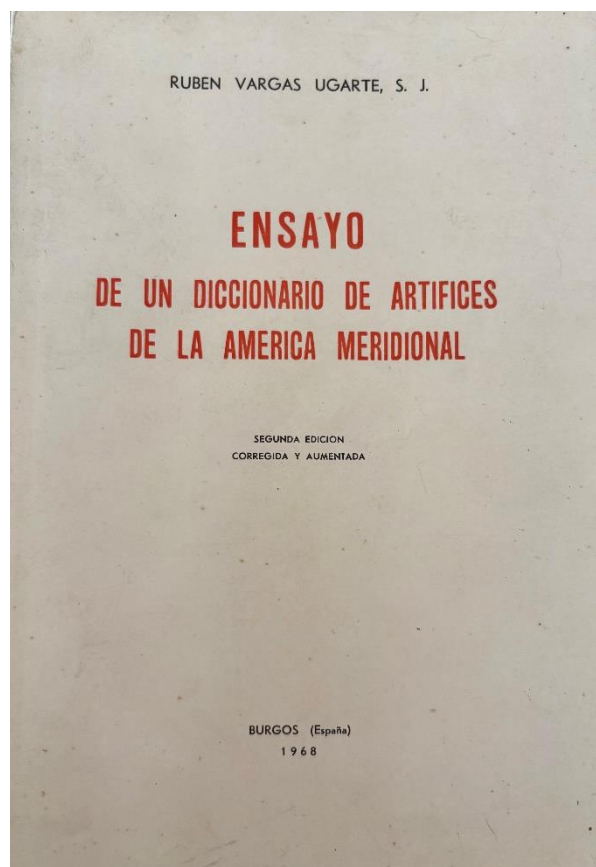


Fig. 8. Ruben Vargas Ugarte *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, 2.^a ed. (Imprenta de Aldecoa, 1968), portada, libro impreso, fondo personal.

Aunque Vargas Ugarte no formule su obra desde una perspectiva prosopográfica, su diccionario puede leerse desde esa forma de entender una historia grupal. Lawrence Stone definió la prosopografía como el estudio

colectivo de las características comunes de un grupo de actores históricos mediante el examen conjunto de sus vidas. Para ello, es necesario establecer primero un “universo” de análisis y aplicar a sus miembros un conjunto relativamente uniforme de preguntas sobre origen, residencia, formación, oficio, patrimonio, cargos, vínculos familiares, pertenencia institucional u otras variables pertinentes.⁵³ Esta definición permite distinguir dos niveles. Una cosa es reunir noticias biográficas sobre muchos individuos: otra, convertir esas noticias en una serie analítica construida a partir de variables homogéneas. En este punto, el diccionario de Vargas Ugarte responde en parte a este criterio: delimita una población y la organiza en unidades nominales susceptibles de ser comparadas. Cabe destacar que esta población delimitada por Vargas Ugarte —como también la reunida por Harth-Terré— no incluye a ninguna mujer artífice, ausencia que ninguno de los dos autores señala ni comenta en sus introducciones. La omisión no figura entre las variables de Stone, y probablemente remite antes a los límites del propio archivo colonial y de la práctica artística documentada que a una decisión editorial consciente.⁵⁴

Otro aspecto importante del diccionario es su capacidad potencial para hacer un análisis prosopográfico. Esto se vincula con el hecho de que la prosopografía no se interesa por lo único o excepcional, como suele hacerlo la biografía, sino por lo común, lo recurrente dentro de un grupo definido, con el fin de observar regularidades, diferencias y relaciones dentro de una población.⁵⁵ Es cierto que Vargas Ugarte no llega a este punto en su obra, pues sus entradas siguen siendo producto de fichas documentales y no resultados de una matriz analítica. Sin embargo, la propia estructura de las entradas contiene la información mínima que una investigación prosopográfica podría reutilizar. Por otro lado, Claire Lemerrier y Emmanuelle Picard han advertido que la prosopografía no debe reducirse a la simple elaboración de una serie de biografías o fichas biográficas según un cuestionario tipo, pues esa fase solo adquiere sentido si se vincula con una problematización histórica más amplia.⁵⁶ Esto cobra sentido en la obra de Vargas Ugarte, cuando se lee con atención su introducción, pues en ella subyace la idea de hacer una lectura de serie y no solo como un simple

diccionario de entradas basadas en casos individuales.

Finalmente, para reforzar el potencial del diccionario de Vargas Ugarte, Delpu ha formulado que la prosopografía puede entenderse menos como un discurso narrativo que como una “metafuente” para un trabajo comparativo posterior, es decir, como una colección de datos reunidos, estructurados y hechos practicables para el investigador.⁵⁷ Esto quiere decir que el diccionario no constituye una prosopografía acabada, pero sí funciona como una metafuente disponible para una historia social de los oficios artísticos coloniales.

Conclusión

La comparación entre *Artífices en el Virreinato del Perú* de Emilio Harth-Terré y el *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* de Rubén Vargas Ugarte permite reconocer dos modos distintos de transformar el archivo en un producto historiográfico. Harth-Terré trabaja desde una forma todavía fuertemente biográfica: busca dar vida al artífice y su obra. Vargas Ugarte, en cambio, reduce deliberadamente la narración y convierte el dato en ficha. Uno tiende a la biografía como reconstrucción del sujeto; el otro al diccionario como instrumento documental. Ambas obras coinciden, además, en un rasgo material que las distingue de otros productos historiográficos: ninguna incorpora imágenes, lo que confirma su carácter estrictamente textual y documental, ajeno a la lógica del catálogo ilustrado. Sin embargo, esta diferencia no debe presentarse como una oposición absoluta. Ambas obras participan de una misma operación historiográfica: hacer visible una población de productores artísticos coloniales que no podía ser incorporada plenamente ni por la monografía del gran artista ni por la historia estilística de escuelas y monumentos. En los dos casos, el artífice aparece como una unidad de cruce entre archivo y sujeto histórico.

Por este motivo, este tipo de producto historiográfico ha sido fundacional para el canon narrativo de la historia del arte colonial. En esta línea pueden leerse obras con carácter biográfico de *Holguín y la pintura virreinal*

en Bolivia de José de Mesa y Teresa Gisbert;⁵⁸ *Fray Diego Maroto, alarife de Lima, 1617-1696* de Antonio San Cristóbal;⁵⁹ o *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz* de Susan V. Webster.⁶⁰ Y, por otro lado, las que siguen el formato de diccionario, con ciertos análisis prosopográficos: *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores* de Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales⁶¹ o *Arquitectura y mano de obra en el Uruguay colonial: sobrestantes, herreros, carpinteros, albañiles y picapedreros* de Emilio José Luque Azcona.⁶² En otro registro, Felipe Pereda ha mostrado recientemente en *The Man Who Broke Michelangelo's Nose*,⁶³ que la biografía del artista puede reformularse sin recaer necesariamente en una vida heroica o lineal, conectando elementos que vinculen archivo, ficción y construcción historiográfica. Esta renovación del método biográfico a través de la obra de Pereda es importante para pensar el arte colonial, porque permite volver sobre figuras individuales sin asumir que la vida explica mecánicamente la obra.

Finalmente, las investigaciones doctorales recientes confirman la vigencia de la tensión entre biografía y prosopografía. La tesis de Francesco De Nicolo sobre los artistas italianos que trabajaron en el virreinato peruano en el siglo XVI y la de Elena Amerio sobre el pintor Bernardo Bitti SJ⁶⁴ muestran la vigencia de estos métodos de escritura historiográfica y su capacidad de perfilar trayectorias individuales, circulación de saberes, redes profesionales y grupos de producción artística.⁶⁵ Visto desde esta perspectiva, Harth-Terré y Vargas Ugarte son mucho más que antecedentes bibliográficos. Forman parte de un andamiaje historiográfico que permitió pensar el arte colonial desde sus productores: primero, como nombres recuperados del archivo; después, como trayectorias que podían ser reconstruidas, abordando el trabajo artístico más allá del canon de obras y de maestros excepcionales.

Notas

¹ Martín Soria, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, 1956), 113.

² Emilio Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú* (Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945) y Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* (Lima: A. Baiocco y Cía., 1947). La obra de Vargas Ugarte continúa con Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional: Apéndice* (Lima: A. Baiocco y Cía., 1955) y Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, 2.^a ed. (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968). Ambas publicaciones también son consideradas en este artículo.

³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550) y Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori* (Florencia: Appresso i Givnti, 1568).

⁴ Gabriele Guercio, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009), 2-6.

⁵ Barbara E. Mundy y Aaron M. Hyman, "Out of The Shadow of Vasari: Towards A New Model of The 'Artist' in Colonial Latin America", *Colonial Latin American Review* 24, n.º 3 (2015): 285. Esta visión también ha sido explorada para el caso específico el desarrollo de la Historia del Arte en Chile durante el siglo XIX: Sandra Accatino et al., "Vida y obra: la biografía de artista como eje para una historia del arte escrita desde Chile", *MODOS: Revista de História da Arte* 3, n.º 2 (2019): 204-19.

⁶ Mundy y Hyman, "Out of The Shadow of Vasari", 286.

⁷ Plutarco, *Vidas Paralelas, Obra completa* (Madrid: Gredos, 1985-2010).

⁸ Vasari, *Le vite*, 1550.

⁹ Guercio, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, 24-31.

¹⁰ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo tercero: El Parnaso español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes*

españoles (Madrid: Imprenta de la Viuda de Juan García Infanzón, 1724).

¹¹ Antonio Sánchez Jiménez, "Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancias del artista en el *Parnaso español pintoresco laureado* (1724)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26 (2020): 324-25, 329-330. Un estudio profundo sobre el impacto de Palomino en la historiografía se encuentra en José Riello y Fernando Marías, eds., *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional* (Madrid: Abada Editores, 2022).

¹² Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 vols. (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800).

¹³ David García López. "La construcción del *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez", *Archivo Español de Arte* 97, n.º. 386 (2024): 1-11.

¹⁴ Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración* 4 vols. (Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1829).

¹⁵ Esta obra es considerada fundacional en la historiografía arquitectónica española y como un dispositivo ilustrado de construcción de la identidad nacional: Miriam Cera Brea, *Arquitectura e identidad nacional en la España de las Luces: las "Noticias de los arquitectos" de Llaguno y Ceán* (Madrid: Sociedad Española de Estudios del Siglo de Oro, Maia Ediciones, 2019).

¹⁶ Se pueden mencionar las obra de Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883), Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*, 3 vols. (Lisboa: Imprensa Nacional, 1899-1922), Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias* (Toledo: Imprenta provincial de Toledo, 1920), Pablo Pérez Constanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII* (Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1930).

¹⁷ José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 2 vols. (Sevilla: En la Oficina de la Andalucía Moderna, 1899-1900).

¹⁸ José Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos: pintor granadino del siglo XVII, con la descripción de algunos cuadros suyos en que más se da a conocer el mérito del artista* (Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859).

¹⁹ José Bernardo Suárez, *Plutarco del joven: tesoro de las Bellas Artes* (Santiago: Imprenta chilena, 1872). Otra obra chilena, aunque más tradicional en su formato —diccionario de artistas— es la de Pedro Lira, *Diccionario biográfico de pintores* (Santiago: Esmeralda, 1902).

²⁰ Fernando Márquez Miranda, *Ensayo sobre los artífices de la platería en el Buenos Aires colonial* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1933).

²¹ Este modelo monográfico de estudios prosopográficos centrados en la figura de un oficio tuvo un especial desarrollo en Argentina a través de la obra de Guillermo Furlong Cardiff, quien entre 1945-1948, produjo 5 libros de este tipo. Destaca por su relación con el estudio de las artes: Guillermo Furlong Cardiff, *Artisanos argentinos durante la dominación hispánica* (Buenos Aires: Editorial Huarpes, 1946). Asimismo, años después en el contexto argentino continuaron apareciendo publicaciones de este tipo: Adolfo L. Ribera, “La platería en el Río de la Plata”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 7 (1954): 19-162, y Héctor Schenone, “Tallistas portugueses en el Río de la Plata”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 8 (1955): 54-77.

²² Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 4.

²³ Vargas Ugarte SJ, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, 6.

²⁴ Algunas de las biografías circularon previamente en otros formatos —capítulos, separatas, conferencias y artículos de prensa—: Emilio Harth-Terré, “Fray Cristóbal Caballero, el alarife y escultor mercedario”, en Víctor M. Barriga, *El templo de La Merced en Lima* (Arequipa: La Colmena, 1944), 145-149; Emilio Harth-Terré, “Manuel de Escobar, San Francisco de Lima”, en Benjamín Gento Sanz, *San Francisco de Lima* (Lima: Torres Aguirre, 1945), III-XXXII; Emilio Harth-Terré, “Santiago Rosales, el alarife mulato: crónica de arquitectura virreinal del siglo XVIII”, *Peruanidad* 5 (1942): 358-362; Emilio Harth-

Terré, “Juan del Corral, maestro mayor de reales fábricas: el puente de piedra de Lima”, *Mercurio Peruano* 17, n.º 187 (octubre de 1942): 514-529; Emilio Harth-Terré, “Francisco Becerra, maestro de arquitectura”, *El Comercio* (Lima), 1 de enero de 1945; y Emilio Harth-Terré, “Descubrimiento de un artífice virreinal: Pedro de Noguera, entallador y arquitecto”, *El Comercio* (Lima), 21 de noviembre de 1945.

²⁵ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 3.

²⁶ Pierre Bourdieu, “L’illusion biographique”, *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 62, n.º 1 (1986): 69-72.

²⁷ Giovanni Levi, “Les usages de la biographie”, *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations* 44, n.º 6 (1989): 1325-36; Jacques Le Goff, “Comment écrire une biographie historique aujourd’hui”, *Le Débat* 54, n.º 2 (1989): 48-53.

²⁸ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 6.

²⁹ Un análisis crítico sobre el uso del término “escuela artística” aparece cuando se aplica no solo como categoría estilística, sino también como una construcción historiográfica ligada a la formación de narrativas nacionales. Véase, Carmen Fernández-Salvador, “Términos críticos para la historia del arte quiteño (del periodo colonial)”, *Revista Ciencias Sociales*, n.º 47 (2025): 25-40.

³⁰ Menciona a Diego Angulo, Enrique Marco Dorta, Martín Noel, José Torre Revello, Mario Buschiazzo, Arturo Bordon, Miguel Solá, Ángel Guido, Guillermo Furlong, Juan Giuria, Alfredo Benavides, Enrique Finot, José Gabriel Navarro, Américo Briceño, Nicolás Navarro, Cipriano de Utrera, Juan García, Alfredo Ortega, Osías Rubio, Manuel Briceño, Cristóbal Bernal, Guillermo Hernández de Alba, Federico Llaverías, Erwin W. Palm, Manuel Toussaint, Rafael García Granados, Harold Wethey, Robert C. Smith, George Kubler, Rubén Vargas Ugarte, Víctor M. Barriga, Graciano Montes, Aurelio Miró Quesada Sosa y Guillermo Lohmann Villena.

³¹ Harth-Terré menciona al final de su introducción el interés de llevar a la práctica el deseo de Manuel Toussaint de crear un “Instituto Americano de Historia del Arte Virreinal”. Véase: Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 11.

³² Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 35-44.

³³ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 45-50.

³⁴ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 51-56.

³⁵ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 57-68.

³⁶ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 69-87.

³⁷ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 114-132.

³⁸ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 133-147.

³⁹ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 149-164, 165-171.

⁴⁰ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 173-184.

⁴¹ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 191-197.

⁴² Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 199-222.

⁴³ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 223-231.

⁴⁴ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 245-247.

⁴⁵ Harth-Terré, *Artífices en el Virreinato del Perú*, 245.

⁴⁶ La mirada prosopográfica de Emilio Harth-Terré aparece claramente en diferentes obras que abordan a los artistas desde enfoques de grupo. Por ejemplo, en Emilio Harth-Terré, “Los artífices vascos en el Perú virreinal”, en *Eusko Ikaskuntzaren VII. Kongresua*, I, ed. Jean-Claude Lamonde (Biarritz: Eusko Ikaskuntza, 1948), 451-454; Emilio Harth-Terré, *El indígena peruano en las bellas artes virreinales* (Cuzco: Editorial Garcilaso, 1960); Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, *El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña* (Lima: Librería e Imprenta Gil, 1962); y Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, *Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima* (Lima: Librería e Imprenta Gil, 1962).

⁴⁷ Vargas Ugarte SJ, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, 5.

⁴⁸ Menciona a Mons. Juan Antonio Casanova, arcediano del Cusco; Víctor M. Barriga, OM; Eudoxio de Jesús Palacio, OM; Guillermo Furlong,

SJ; Jorge Bustamante, provincial de la provincia peruana de los Doce Apóstoles.

⁴⁹ Vargas Ugarte SJ, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, 6.

⁵⁰ Vargas Ugarte SJ, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, 6.

⁵¹ Vargas Ugarte SJ, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*, 7-51. Véase Ricardo Cappa SJ, *Estudios críticos acerca de la dominación española de América* (Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, 1892) y José Gabriel Navarro, *La escultura del Ecuador (Siglos XVI, XVII y XVIII)* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929).

⁵² Vargas Ugarte SJ, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, 7. La obra en cuestión es Mario Buschiazzi, *Estudios de arquitectura colonial hispano americana* (Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1944), 11.

⁵³ Lawrence Stone, “Prosopography”, *Daedalus* 100, n.º1 (1971): 46.

⁵⁴ Esto ha comenzado a ser recientemente superado por la investigación histórica, véase: Sofía Pachas-Maceda y Anthony Holguín Valdez. “Mujeres artistas en el virreinato peruano. Entre la necesidad económica y el deseo de reconocimiento social”, en *Modernas. Mujeres y artes en los siglos XVI-XVIII*, edit. por Laura Ilescas Díaz, Ana María Ágreda Pino, Miguel Hermoso Cuesta, y Magdalena Illán Martín (Santiago: Ediciones Universidad Autónoma de Chile, Enredars-Universidad Pablo de Olavide, 2025), 51-71.

⁵⁵ Koenraad Verboven, Myriam Carlier y Jan Dumolyn, “A Short Manual to the Art of Prosopography”, en *Prosopography Approaches and Applications, a Handbook*, edit. por Katharina Keats-Rohan (Oxford: Oxford University Press, 2007), 37-39.

⁵⁶ Claire Lemerrier y Emmanuelle Picard, “Quelle approche prosopographique?” en *Les uns et les autres. Biographies et prosopographies en histoire des sciences*, edit. por Laurent Rollet y Philippe Nabonnaud (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2012), 605-607.

⁵⁷ Pierre-Marie Delpu, “La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale”, *Hypothèses* 18, n.º1 (2016): 265-66.

⁵⁸ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* (La Paz: Juventud, 1977).

⁵⁹ Antonio San Cristóbal, *Fray Diego Maroto, alarife de Lima, 1617-1696* (Lima: Epígrafe, 1996).

⁶⁰ Susan V. Webster, *Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz* (Quito: Abya Yala, 2002).

⁶¹ Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales, *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores* (Quito: FONSAL, 2007).

⁶² Emilio José Luque Azcona, *Arquitectura y mano de obra en el Uruguay colonial: sobrestantes, herreros, carpinteros, albañiles y picapedreros* (Zaragoza: Libros Pórtico, 2010).

⁶³ Felipe Pereda, *The Man Who Broke Michelangelo's Nose* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2024).

⁶⁴ Francesco De Nicolo, "Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821", tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023; Elena Amerio, "Arte, misión y trabajo colectivo: Bernardo Bitti y el modelo de artista jesuita entre Italia y el virreinato del Perú

(1568-1610)," tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2026.

⁶⁵ Esto continúa aún con las tesis en curso de Jesús Sánchez sobre la figura de Angelino Medoro y de Joakim Borda-Pedreira sobre la de Melchor Pérez Holguín, ambas desarrollándose en la Universidad de Sevilla.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Francisco, Mamani-Fuentes; "Diccionarios de artífices: tensiones entre biografía y prosopografía en la construcción de la historia del arte colonial andino", en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 28 | Segundo semestre 2026, pp. 106-120.

Recepción: 15 de febrero de 2026

Aceptación: 15 de julio de 2026