

Un “artista cuyas obras parecen romanas”: Medoro Angelino (1560-1633) en Perú a través de nuevos documentos

An «Artist Whose Works Seem Roman»: Medoro Angelino (1560-1633) in Peru through New Documents

Francesco De Nicolo

Oficina de Patrimonio Cultural y Arte Sacro Diócesis de Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, Italia

Contacto: denicolo.francesco@yahoo.it

<https://orcid.org/0000-0002-8432-0460>

RESUMEN

Medoro Angelino es una de esas figuras sobre las cuales, aunque ya se ha escrito mucho, aún quedan varios puntos por explorar y aclarar. En tal sentido, el artículo pretende poner de relieve algunos aspectos inéditos del artista. Como punto de partida se aportan algunas aclaraciones sobre los datos anagráficos del pintor, es decir, su verdadero nombre, su origen romano y su año de nacimiento. A continuación, se señalan documentos posiblemente referidos a los padres de Medoro Angelino y se encuadra al artista dentro de la pintura romana de la segunda mitad del siglo XVI, destacando los maestros que pudieron influir en su arte, que se muestra sistemáticamente relacionado con la fase final de Manierismo. Hablando de la tarda Maniera, se hace una reflexión sobre el uso de este término y la necesidad del abandono de las etiquetas contramaniera y antimaniera. La última parte del artículo enfoca la actividad peruana de Medoro Angelino con el fin de contextualizar siete documentos, seis de ellos inéditos, referentes a sus veinte años en Lima. Se trata de documentos que proporcionan datos sobre su profesión y sobre su vida cotidiana, dándonos una visión de la densa y variada red de contactos del pintor.

Palabras clave: Arte italiano en Perú; Arte virreinal peruano; Tarda Maniera; Contramaniera; Antimaniera.

ABSTRACT

Medoro Angelino is one of those figures about whom, although much has already been written, there are still several points to be explored and clarified. In this sense, the article aims to highlight some unpublished aspects of the artist. As a starting point, some clarifications are provided on the painter's personal data, i.e., his real name, his Roman origin and his year of birth. Next, documents possibly referring to Medoro Angelino's parents are pointed out and the artist is framed within the Roman painting of the second half of the 16th century, highlighting the masters who could have influenced his art, which is shown to be systematically related to the late phase of Mannerism. Speaking of the late Mannerism, a reflection is made on the use of this term and the need to abandon the labels Counter-Mannerism and Anti-Mannerism. The last part of the article focuses on Medoro Angelino's Peruvian activity in order to contextualize seven documents, six of them unpublished, referring to his twenty years in Lima. These documents provide information about his profession and his daily life, giving us a significant insight into the painter's dense and varied network of contacts.

Keywords: Italian art in Peru; Peruvian Viceroyalty Art; Late Mannerism; Counter-Mannerism; Anti-Mannerism.

1. Introducción

La crítica historiográfica del siglo XX ha puesto en evidencia que, en el Perú, a diferencia de la escultura, protagonizada por artistas españoles de renombre, la pintura de las primeras décadas del virreinato estuvo marcada por la presencia de pintores italianos que gozaron de gran prestigio, en una época en la que “en todo el mundo se pretendía seguir los modelos italianos” (Querejazu Leyton, 1995, p. 160). A este respecto, aunque se conocen los nombres de varios pintores italianos activos en Perú entre los siglos XVI y XVII, como Pedro Pablo Morón, José Avitabile, Juan Bautista Planeta y Antonio Dovelá, se reconoce sobre todo a Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alecio y Medoro Angelino el mérito de haber dejado esa inconfundible “impronta italianista” en la pintura virreinal en formación (Estabridis Cárdenas, 1989; Wuffarden, 2014). Se han llevado a cabo, entonces, numerosas investigaciones para estudiar las obras de estos pintores y su influencia en la pintura peruana, medible en términos de estilo, alumnos e iconografía. Sin embargo, persisten zonas de sombra sobre las que es necesario seguir profundizando y, al mismo tiempo, resulta oportuna la revisión de lo ya conocido con el fin de enmendar, a la luz de los nuevos datos, algunos errores interpretativos que a veces se han repetido acríticamente. En tal sentido, el caso sobre el que quiero llamar la atención en este artículo es el de Medoro Angelino, mejor conocido en la forma invertida del nombre Angelino Medoro¹, del cual todavía falta una monografía que, de forma crítica, ordene el material documental mediante un estudio más cuidadoso del catálogo del pintor. Una revisión crítica que, como lo ha señalado Christa Irwin (2014, pp. 140-143), va de la mano con la de despejar los estudios sobre el artista de estereotipos y banalizaciones que durante demasiado tiempo han obstaculizado su más congruente contextualización dentro de la pintura de la tarda Maniera. El propósito de este artículo, en la imposibilidad de brindar una visión completa y exhaustiva factible solo en una monografía, es, por lo tanto, contribuir al conocimiento del artista ofreciendo un estudio de la fase de su formación artística en Italia, así como de los años de su vida y actividad en Perú, entre

1600 y 1620, a los que se refieren algunos documentos inéditos hallados en el Archivo General de la Nación de Lima transcritos en el anexo documental.

2. La cuestión de los datos anagráficos

La primera cuestión en la que quisiera centrarme concierne a los datos anagráficos del pintor. Como ya se ha dicho, la historiografía ha confundido el nombre del artista con su apellido (De Nicolo, 2022, pp. 32-33; De Nicolo, 2023, pp. 138-141), malentendido alimentado por el hecho de que, aunque el pintor firmaba como Medoro Angelino, en algunos documentos antiguos se le cita como Angelino Medoro, forma que resultaba más familiar a los hispanohablantes, hasta el punto de que, tanto por resignación como por reconocibilidad, durante sus últimos años en Sevilla el pintor parece haber hecho suya la forma firmando “Angelino Medoro” el dibujo de la *Sibila* del álbum Alcubierre (Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, 2009, pp. 307-308). La rectificación del nombre del artista se basa, pues, en las pruebas de numerosas pinturas firmadas, así como en documentos existentes en el Nuevo Reino de Granada, Perú e Italia.

La búsqueda en los archivos italianos parte de dos elementos: en primer lugar, de la información sobre el origen del artista, que se declara repetidamente como “*romanus*”, y del testamento redactado en Sevilla en 1631 en el que, con dificultad, debido al estado de conservación muy precario, se lee que era hijo legítimo de un tal Marte (¿?) Angelino y de Paloma (¿?) Pompila². Las investigaciones, por tanto, se han concentrado en el Archivo di Stato de Roma, en el lustro 1580-1585, cuando el artista debía estar en la Urbe para su formación. En dicho sentido, hay que decir que, entre los miles de documentos consultados, el apellido Medoro resultó inexistente, mientras que el apellido Angelino apareció varias veces³, confirmando que Medoro era el nombre del pintor, claramente tomado de uno de los personajes del célebre poema caballeresco *Orlando furioso* compuesto por Ludovico Ariosto y publicado por primera vez en Ferrara en 1516. Se han identificado, además, documentos que podrían hacer referencia a los padres del artista, ya que

sus nombres coinciden en gran parte con los indicados en el testamento.

Se trata de tres escrituras redactadas en 1583 por el notario Rodolfo Cellesio, del Tribunal *Auditor Camerae* —particularidad que en sí misma ya sugiere la buena posición social de la familia, ya que los clientes de este tribunal eran principalmente miembros del patriciado romano, funcionarios, cardenales, congregaciones y cofradías (Quesada, 2011, p. XX)—, y se refieren a la compraventa de unos viñedos (19 y 20 de abril de 1583⁴) y a la constitución de una sociedad (22 de junio de 1583⁵). Por la escritura del 20 de abril, sabemos que “*D. Angelus de’ Angelinis*” (¿padre de Medoro Angelino?) era “*mediolanensis profumerius in Urbe*”, es decir, que era un perfumista milanés que ejercía en Roma, precisamente “*in Turri Sanguinea*”⁶, topónimo que desde la época medieval indicaba la zona en torno a Tor Sanguigna, a pocos metros de la plaza Navona. De “*D[omi]na Pompilia Raijdetta*” (¿la madre del pintor?) se dice que era huérfana de Antonio Raidetti (o Raidetta o Raidetti), y que era una terrateniente romana⁷. Muy interesante el dato sobre el origen de Angelo Angelino que declara ser de Milán y vivir en Roma, hecho que coincide con lo relatado por el testamento de Medoro Angelino que del padre dice ser “vecino de la ciudad de Roma” (Chichizola Debernardi, 1983, p. 232); en la Edad Moderna, el término “vecino” se utilizaba para designar a los extranjeros integrados en una comunidad local en la que poseían bienes inmuebles y gozaban de ciertos privilegios (Herzog, 2011, p. 27). También sabemos que Angelo Angelino era perfumista, una actividad quizá ejercida en paralelo a otro tipo de negocios como la compraventa de tierras, que consistía en elaborar perfumes a base de flores, raíces y especias, algunas de las cuales probablemente procedían de América, como la vainilla, el bálsamo de Perú o el cacao.

Si en el caso de Bernardo Bitti se ha considerado que su familiaridad con los tintes y pigmentos de la actividad paterna fomentó su interés por la pintura (Amerio, 2023, p. 52), lo mismo podría decirse de Medoro Angelino. El artista, a través de la actividad de su padre, algo similar a la del alquimista, ya que la profesión se ejer-

cía mediante la manipulación de diversos tipos de esencias dosificadas según fórmulas secretas o transcritas en recetarios como el *Notandissimi secreti de l’arte profumatoria* de Giovanni Ventura Roseto (1555), debió de estar en contacto con sustancias que a veces también se utilizaban para preparar pigmentos. Sin olvidar que la actividad comercial para el aprovisionamiento de los diversos componentes de los perfumes proyectaba al joven pintor en un circuito de intercambios de gran envergadura que del Mediterráneo debía extenderse también a Asia y a América. Gracias a un “*Inventario et stima delle robbe*” de una perfumería activa en Roma en 1583, podemos hacernos una idea bastante clara de las esencias utilizadas para elaborar bálsamos como: “*musco di Ponente*” y “*musco secco*”; “*ambra grisa*” y “*ambra nera*”; “*zibetto*”; benjuí “*mandalaro*” y benjuí “*di bonina*” procedentes de Indonesia; estoraque “*calamita*” y “*polvere di storace*”; “*legno di aloe*”; “*sandalo bianco in polvere*” procedente de la India; “*polvere de cipri*”; “*laudano*”; varios aceites producidos por “*fior di merangoli*”, de estoraque, espiga, lentisco y “*tartaro*”; “*sapon di Napoli*”; “*acqua rosa romanesca*” y “*acqua di fior de Napoli*”; diversos tipos de flores como “*yrios*”, “*bottoni di rose*”, claveles; “*gomma draganti*” y “*calamo aromatico in polvere*”⁸.

También hay que recalcar el año de nacimiento del artista, que la bibliografía ha situado generalmente en 1567, fecha derivada de la incorrecta lectura del documento del examen de admisión del artista al Gremio de pintores, celebrado en Sevilla en 1627⁹, pero que, según lo informado por el mismo Angelino en un proceso inquisitorial de 1630, cuando afirmó tener 70 años (García Sánchez, 2015, p. 588), debería adelantarse a 1560.

3. Sobre la formación artística de Medoro Angelino

La ausencia de datos documentales y de obras referentes al período italiano de Medoro Angelino, dificultan mucho la búsqueda del taller donde se formó el joven pintor, considerando que la Roma de la segunda mitad del siglo XVI era una verdadera “Babel pictórica” ya que las manos de los artífices se confundían con frecuencia, haciendo

difícil, incluso para los *connoisseurs* más expertos, la identificación de la paternidad de pasajes individuales y llegar a una definición estilística que va más allá del genérico gusto tardomanierista (Zuccari, 1992, p. 100). No obstante, quisiera hacer algunas propuestas de lectura que permitan enmarcar, aunque dentro de esquemas muy fluidos, la personalidad de Angelino que, formado en la Roma de los años setenta y ochenta del siglo XVI, presenta componentes de patetismo y expresionismo, que Stastny (2013, p. 141) definió como “expresionismo cristiano”, y un trazado a veces áspero y duro en el drapeado anguloso que evocan algunas obras de Livio Agresti. Este trabajó en Roma en la iglesia de Santo Spirito en Sassia, entre cuyas obras se debe recordar la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1557), con la figura gigantesca y casi deforme del Cristo, a primera vista recuerda la escena realizada por Angelino para la capilla Mancipe de la catedral de Tunja. De igual manera, asonancias compositivas y estilísticas, especialmente en la representación de las fisonomías y el drapeado, son reconocibles al examinar otras obras de Agresti como la *Circuncisión de Cristo* (1560) en el Museo Diocesano de Terni y la *Virgen con el Niño, San José y donante* en la iglesia romana de Santa María de la Consolación (véase figura 1). Agresti también trabajó en Villa d’Este en Tivoli y, sobre todo, en el Oratorio del Gonfalone de Roma, obras particularmente emblemáticas de la pintura romana de la tarda Maniera, resultado de una brillante síntesis de tendencias y sugerencias que involucró, entre otros, a Giovanni de Vecchi, Cesare Nebbia, Raffaellino da Reggio, Marco Pino, Matteo Pérez, Federico Zuccari y Domenico Carnevale, artistas a los que creo que Angelino miró con provecho. Carnevale (o Carnevali), por ejemplo, trabajó en Roma entre las décadas de 1560 y 1570 en los Palacios Apostólicos¹⁰ y en la restauración de la bóveda de la Sixtina y, quizás, en el Gonfalone, donde se le atribuye el fresco de la *Oración de Cristo en el Huerto*, que comparte con el lienzo de la *Presentación de Jesús en el Templo* (1576) de Módena la resplandeciente escena nocturna y las figuras envueltas en paños con pliegues marcados y sutilmente resaltados (Vannugli, 2012, p. 127), similares a los de Angelino. Lo mismo puede decirse de Nebbia, cuya *Lamentación sobre Cristo*

muerto en la iglesia de la Trinidad de Viterbo nos trae de nuevo a la memoria la obra de Tunja de Medoro Angelino.



Figura 1. “Virgen con el Niño, San José y donante”, de Livio Agresti. (Fotografía: Chiesa Santa Maria della Consolazione).

Pero es sobre todo la influencia de las composiciones de Federico Zuccari lo que más se nota en el catálogo de Angelino. Si el de la *Virgen de los Ángeles* (1600) de los Descalzos de Lima es el caso más explícito, ya que Angelino se inspiró en una invención de Zuccari traducida al grabado por Cornelis Cort, igualmente emblemática es, en mi opinión, la *Anunciación* pintada en 1588 para la iglesia de Santa Clara de Tunja. En el cuadro, la gestualidad de la Virgen, al abrir incrédula las manos, así como la quinta escenográfica compuesta por la teoría de columnas, parecen hacer referencia a la *Anunciación* (1561) de Federico Zuccari en la iglesia de Santa María del Huerto en Roma (véase figura 2), mientras que el Arcángel Gabriel, del cual es conocido también un estudio preparatorio de Angelino, recuerda el realizado, siempre por Zuccari, en un fresco perdido en la iglesia del Colegio Romano, conocido gracias a un grabado de Cort. Influenciadas por Federico Zuccari son, además, las dos versiones

de la *Flagelación de Cristo* firmadas por Medoro Angelino en 1586 ya en dos colecciones privadas en Málaga, que en la teatralidad y dramatismo de la escena muestran la clara deuda compositiva de la *Flagelación de Cristo* de Zuccari en el Gonfalone (Valdivieso, 2003, p. 104). Fueron estas dos últimas obras las que impulsaron a Agustín Clavijo García (1985, p. 93) a considerar que Medoro Angelino debió formarse en el taller de Zuccari, hipótesis mucho más pertinente que la avanzada por José de Mesa y Teresa Gisbert (1965, p. 36) que veían en Angelino, sin proporcionar ninguna prueba, la supuesta influencia del florentino Andrea del Minga.



Figura 2. “Anunciación”, de Federico Zuccari.
(Fotografía del autor).

En cualquier caso, por las razones expuestas al principio del párrafo, creo que, en el estado actual, es imposible expresarse de manera categórica sobre la formación de Medoro Angelino ya que las derivaciones reconocibles en su producción son múltiples, incluyendo también las de los muchos pintores flamencos que trabajaron en Roma en la segunda mitad del siglo XVI. Fue, pues, el encuentro, la fusión e incluso el choque de todas esas influencias lo que, en conjunto, contribuyó a forjar el estilo de Medoro Angeli-

no, marcado por drapeados afilados y sutilmente iluminados, por las proporciones alargadas, y una gama cromática con matices irreales y brillantes que confieren a su pintura ese tono típico de la pintura romana de la tarda Maniera. En tal sentido, son particularmente emblemáticas las palabras del historiador Ricardo Cappa (1895, p. 44), recordadas en el título de esta contribución, que con gran espontaneidad recordaba a Medoro Angelino como “artista cuyas obras parecen romanas”.

4. Contramaniera, antimaniera y tarda Maniera

Dicho esto, antes de continuar el discurso sobre Medoro Angelino, considero necesario abrir una reflexión sobre una cuestión que no es meramente terminológica sino metodológica, aunque resultará imposible, en esta ocasión, profundizar adecuadamente fenómenos históricos muy complejos que merecerían una problematización mucho más amplia que la posible en estas páginas. La cuestión es metodológica en la medida en que nos referimos al tipo de enfoque que hay que adoptar para el estudio de Medoro Angelino y de pintores como Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alecio, exponentes de la tarda Maniera italiana en el virreinato del Perú que, para ser correctamente comprendidos, deben ser contextualizados dentro del arte romano de la segunda mitad del siglo XVI, es decir, en esa parte del siglo marcada por la Reforma católica.

La conclusión, en diciembre de 1563, de las sesiones del Concilio de Trento y la muerte, poco después, de Miguel Ángel (febrero de 1564), representaron momentos emblemáticos de una temporada de cambios que llevaron a la maduración de una nueva concepción de las artes y a la revisión del proceso de creación de imágenes (Moretti, 2015, p. 53). La Iglesia católica, que intentaba reorganizarse reafirmando sus principios doctrinales y disciplinarios, consideró necesario pronunciarse sobre el problema del uso de las imágenes en la vigesimoquinta y última sesión del Concilio tridentino. Para librar a la Iglesia de la acusación de idolatría de los protestantes, los padres conciliares apuntalaron los fundamentos sobre los que se justificaba el arte religioso, de-

mostrando que las imágenes sagradas eran una ayuda importante para aumentar la devoción y representaban un medio de salvación (Blunt, 2001, p. 117). Así, se reafirmó la legitimidad del uso de las imágenes sagradas, ya que el culto de los fieles nunca se rindió a la efigie en sí, sino a su *prototypum*, es decir, a la esencia divina que está representada en la imagen. Al mismo tiempo, la Iglesia reconocía en el arte sacro un apoyo indispensable para la educación de los fieles, tema desarrollado por el cardenal boloñés Gabriele Paleotti, que en 1582 publicó su célebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, en el que sostenía que las efigies, al expresarse en un lenguaje, el visual, que no requiere conocimientos lingüísticos, llegan más fácilmente a los fieles y se imprimen en sus mentes mejor que las palabras (Paleotti, 1961).

Tras confirmar su licitud y utilidad, la Iglesia consideró oportuno regular el proceso de la fruición del arte sacro encomendando a los obispos diocesanos la tarea de vigilar que las imágenes expuestas en los edificios religiosos no cayeran en lo impropio, lo profano o lo herético (Blunt, 2001, p. 118). Por su parte, al artista “moderno” se le exhortaba a contribuir a la obra de reforma de la Iglesia adhiriéndose escrupulosamente a los principios de verosimilitud y decoro. El arte religioso, por tanto, ya no podía dirigirse solo a un pequeño círculo de intelectuales, sino que tenía que ser un “arte popular” (Hauser, 2001, p. 121), es decir, dirigido a todo el pueblo de fieles y, por tanto, debía expresarse en un lenguaje que todos pudieran entender.

El Concilio de Trento, sin embargo, evitó entrar demasiado en el fondo de las cuestiones artísticas y no se expresó indicando a los artistas un estilo o “maniera” que pudiera servir como modelo universal de referencia (Moretti, 2015, p. 54). Incluso la literatura y los tratados publicados por críticos y teólogos, a partir de los años sesenta del siglo XVI, surtieron un efecto muy limitado sobre los artistas (Toscano, 1979, pp. 288-290). Al fin y al cabo, un tratado como *De historia sacrarum imaginum et picturarum* (1570), del teólogo flamenco Juan Molanus, reconocía la máxima libertad al artista en cuestiones de estilo (Marcora, 1985, p. 237), mientras que, en otros ca-

sos, prohibiciones explícitas, como la formulada por el canónigo de Fabriano Gian Andrea Gilio en *Degli errori de' pittori* (1564) sobre el uso de los grutescos, condenado como contrario al orden de la naturaleza, fueron completamente ignoradas por los pintores hasta el punto de que el historiador Paolo Prodi (1984, pp. 13-14) no dudó en calificar el tratado de Gilio como un “*episodio non rilevante*” dentro de la literatura artística. De ello se desprende que la visión monolítica y opresiva del arte de la Reforma católica que nos ha transmitido la historiografía del pasado debe ser redimensionada, al igual que debe superarse la consideración de que el Concilio de Trento constituyó realmente un momento de clara ruptura con el Renacimiento y de abandono o reacción frente al Manierismo (Bailey, 2003, p. 26; Zeri, 1979, p. 29). En paralelo, el andamiaje teórico del que se sirvieron en el pasado ciertas periodizaciones para delimitar, con cesuras totalmente artificiosas, entidades unitarias que forzaban la coexistencia de tendencias múltiples, a menudo muy confusas o contradictorias, está completamente descuadrado (Toscano, 1979, p. 301). Es el caso de los dos términos, *contramaniera* y *antimaniera*, ampliamente atestiguados en los ensayos de arte virreinal peruano a partir de las afirmaciones de Francisco Stastny (1979; 2013), a pesar de que, en Italia, que fue la patria del Manierismo, son completamente inexistentes en la historiografía.

Hay que decir, en realidad, que Stastny hizo suyos dos neologismos que habían sido acuñados, en distintos momentos y circunstancias, por Sydney Joseph Freedberg (1971) y Walter Friedländer (1965) respectivamente, para referirse a dos fenómenos diferentes de la pintura italiana de finales del siglo XVI y principios del XVII que no tenían sucesión cronológica, sino que podían coexistir y solaparse. Sin embargo, según Stastny (2013, pp. 124-125), *contramaniera* y *antimaniera* se refieren a dos fases cronológicamente sucesivas: por *contramaniera* entiende ese momento posterior al Concilio de Trento en el que los artistas se opusieron al exceso de intelectualismo y esteticismo de pintores como Pontormo, Bronzino o Vasari, reordenando el vocabulario manierista con el objetivo de ilustrar contenidos religiosos más fácilmente inteligibles,

como hicieron, por ejemplo, Federico Zuccari y Girolamo Muziano; por antimaniera alude a una fase que sigue a la contramaniera y precede al naturalismo de Caravaggio, que se pone en abierta rebelión respecto a los principios manieristas y aspira a la claridad de forma y contenido en deferencia a los principios tridentinos, encontrando su figura más emblemática en Scipione Pulzone.

Hay varios órdenes de razones para superar tal terminología. En primer lugar, razones teóricas que ponen de relieve lo conceptualmente inadecuado que resulta concebir los hechos artísticos como fenómenos “en contra” y no “a favor” de un principio. A este respecto, Arnold Hauser (1965, p. 20) explica que desarrollar un concepto de estilo históricamente determinado significa establecer una unidad entre fenómenos artísticos aparentemente inconexos, en los que, sin embargo, la homogeneidad prevalece sobre la divergencia. Así que, por ejemplo, si examináramos las obras de Parmigianino, El Greco y Bernardo Bittoni o Mateo Pérez de Alecio, nos daríamos cuenta de que, aparte de las diferencias cualitativas y del *ductus* personal, las afinidades estilísticas entre ellos son mucho más fuertes que sus divergencias mutuas (Penhos, 2008, p. 828). Por esta razón, reafirmada la ausencia de una clara cesura en el arte entre antes y después del Concilio de Trento, es lícito concebir una especie de unidad del Manierismo (Hauser, 1965, pp. 17-22). Por lo tanto, adoptando un criterio que enfatiza la continuidad frente a las supuestas divergencias, términos como contramaniera y antimaniera pierden legitimidad porque, reduciendo los respectivos segmentos temporales en mera adversidad a la Maniera, excluyen la multiplicidad de tendencias, a menudo contradictorias y opuestas, que, por el contrario, manifiestan características de fuerte continuidad con la Maniera misma.

En segundo lugar, el uso de estos términos es inconveniente por razones de claridad semántica, ya que los prefijos “anti” y “contra”, derivados respectivamente del griego y del latín, indican ambos estar en oposición a algo, así que antimaniera y contramaniera, desde el punto de vista semasiológico, son exactos sinónimos, por tanto, lemas intercambiables, razón por la cual

el empleo que proponía Stastny resulta ambiguo, poco intuitivo, incluso engañoso, lo que lleva a confundir aún más una situación ya de por sí confusa (Bailey, 2003, p. 22).

A pesar de estas consideraciones, será necesario distanciarse también de ese exceso ideológico que, sobre todo en la historiografía anglosajona, desearía ver aniquiladas las etiquetas estilísticas, que, por el contrario, como oportunamente ha sido argumentado por Marcia Hall (1999, p. XII) en su *“Note on Style Labels”*, *“assist us in talking about what we see”*, responden a la necesidad humana de indicar con un nombre propio cosas y fenómenos ayudándonos a referirnos con facilidad e inmediatez a artífices y particulares momentos artísticos.

¿Cómo referirse, entonces, a la pintura romana de la segunda mitad del siglo XVI? Creo que, para identificar una palabra, lo más neutra posible, que describa el período de transición entre el Manierismo y el Naturalismo, se puede establecer una similitud con lo ocurrido entre la Antigüedad y la Edad Media. Tras haber minimizado el valor de cesura y de periodización del 476 d. C., año de la deposición del último emperador romano de Occidente (Momigliano, 1973), los historiadores han indicado todo un período de transición entre las dos épocas, denominado Antigüedad tardía, cuyos límites cronológicos se sitúan fluidamente entre los siglos V y VIII d. C. (Gasparri, 2006, pp. 27-30). Despejando el campo de cualquier posible acepción negativa del término, la Antigüedad tardía fue un terreno de cambio dentro de la continuidad, de una “pseudomorfosis”, por utilizar un concepto formulado por Henri Irénée Marrou (1997, p. 25), en el que el arte, sin efectuar ninguna revolución, sino más bien sirviéndose de procesos técnicos y formas heredados del pasado, consiguió manifestarse con un alma nueva. ¿No es esto, por traslación, lo que ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI?

La “pseudomorfosis” que se produjo en el arte durante el siglo XVI condujo a una reelaboración ideológica, manteniéndose sustancialmente las coordenadas formales generales. La etiqueta tarda Maniera, que considero la más neutra e inclusiva posible, superando la veledad

de fragmentar aún más el siglo, adopta los fundamentos teóricos en los que se basa el concepto de Antigüedad tardía e indica, por tanto, el fenómeno artístico que se extendió desde Roma y se desarrolló dentro de unos extremos cronológicos fluidos, variables en relación con áreas geográficas o artistas individuales, entre la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, durante las cuales se concretó, entre *“espressioni assolutamente personali e varie, il cortocircuito dell’incrocio di tendenze opposte, tra Capriccio e Natura”* (Ambrosini Massari, 2017, p. 95) Desde un punto de vista puramente formal, el Manierismo tardío utiliza elementos típicos de la Maniera, como las proporciones alargadas y las vivas policromías, pero se trata de una adhesión “epidérmica”, es decir, que solo afecta a los aspectos exteriores, mientras que el contenido se libera del intelectualismo en favor de la claridad narrativa. Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alecio y Medoro Angelino, por tanto, siendo pintores formados en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, fueron pintores tardomanieristas, y cuando se trasladaron a América, como demuestran sus obras, trajeron consigo el estilo de la tarda Maniera romana, que sentó las bases para el desarrollo de lo que podría definirse como “manierismo andino”, es decir, la interpretación de la tarda Maniera en los países del área andina. Pero sobre este último punto será conveniente volver más extensamente en otra oportunidad.

5. Nuevos documentos sobre Medoro Angelino en Perú

Hay que buscar las razones que llevaron a Medoro Angelino a trasladarse a América en el deseo del pintor de mejorar su condición económica y social. En efecto, si en Roma o Sevilla, donde Angelino vivió al menos en 1586, el mercado del arte estaba saturado de artistas, en América, en cambio, ante la inmensidad del territorio a cristianizar mediante imágenes sagradas, escaseaban los artífices y las oportunidades de trabajo eran teóricamente muchas. Además, como demuestra el caso de Mateo Pérez, y como diversos indicios llevan a pensar también en el de Angelino, para los artistas europeos América resultaba atractiva por el mito de El Dorado, es decir, por la posi-

bilidad de ganar dinero fácil ejerciendo actividades paralelas a la pintura, como el comercio y la búsqueda de tesoros y minas (De Nicolo y Vargas Murcia, 2019).

Medoro Angelino llegó a Tunja, Nueva Granada, en 1587, pasando en los años siguientes por Bogotá, Cali, Popayán y Quito. Según Harth-Terré (1945, p. 63), el artista se asentó en Lima en 1599. Las razones de estos desplazamientos deben estar vinculadas a la búsqueda constante de mayores oportunidades laborales que, ciertamente, no podían tener como destino final a la cosmopolita capital del virreinato. Al traslado a Lima, quizás, contribuyó la noticia del éxito alcanzado por Mateo Pérez (Arenado, 1977, pp. 104-105), quien, según algunos autores, aunque no indican la fuente, era amigo de Angelino y lo invitó a mudarse (Cappa, 1895, p. 44; Flórez Araoz, 1940, p. 13). Sin embargo, no se puede descartar que el traslado fuera propiciado también por las órdenes religiosas mendicantes, que pudieron invitar al pintor romano a Lima para algunos encargos. Lo cierto es que durante los veinte años que pasó en Lima, Angelino logró establecer un taller que recibió numerosos pedidos y forjó relaciones que proyectaron su figura en un circuito de contactos que iban mucho más allá de los propios de la pintura. A esto se refieren los siete documentos, seis de ellos inéditos, transcritos en el anexo, para cuya contextualización se recorren a continuación las etapas de la actividad peruana de Angelino.

El primer rastro documental del pintor en Lima, que data de marzo de 1600, lo vincula a la orden mercedaria a través de un contrato para la pintura de la *Santísima Trinidad con la Virgen de la Merced y Santos* para el refectorio del convento limeño. El óleo sobre lienzo debía ejecutarse según el dibujo proporcionado por Angelino y aprobado por el padre provincial, fray Antonio de Pesquera, y debía entregarse en el plazo de seis meses al precio de 600 pesos, a los que había que añadir la comida para el pintor y “dos criados” (Barriga, 1944, pp. 64-65). Este último dato es muy interesante porque nos indica que, en esa fecha, Angelino ya contaba con dos ayudantes, además de demostrar la alta consideración que la orden tenía del artista, dado que ese trato era

habitual en las relaciones de mecenazgo, a no ser que se tratara de una forma alternativa de pago debido a la escasez de dinero circulante (Vargas Murcia, 2012, p. 49).

Aparte de un pequeño cuadro que representa a la *Virgen María* (Mesa y Gisbert, 1965, pp. 33, 43), no se conocen hasta la fecha otras obras de Angelino para los Mercedarios de Lima; un documento inédito fechado el 8 de octubre de 1616, sin embargo, muestra que el artista recibió del fraile mercedario Miguel de Bustos, comendador de Puerto Viejo, poder para cobrar “qualesquier cuantías de [...] pesos de oro plata rreales joyas esclavos mercaderías e otras cosas o qualesquier que me devan”, así como para cobrar “qualesquier mercaderías” enviadas desde Castilla o “de la provincia de nicaragua y otras partes” (Anexo documental: doc. 7). Es evidente que la estipulación implica, por un lado, una cierta relación de confidencialidad entre los dos personajes, y, por otro, sugiere la familiaridad de Angelino en materia de envío y recepción de mercancías.



Figura 3. “Virgen de los Ángeles”, de Medoro Angelino.
(Fotografía: Museo Convento de los Descalzos).



Figura 4. “Milagro de San Antonio de Padua”, de Medoro Angelino.
(Fotografía: Museo Convento de los Descalzos).

En 1600, Medoro Angelino empezó una serie de obras para los Descalzos del convento de Santa María de los Ángeles de Lima, iniciando una relación de confianza que se prolongaría hasta 1618. Este ciclo muestra un estilo dominado por la línea, con drapeados angulosos, como se aprecia en el *Milagro de San Antonio de Padua*, firmado y fechado 1601 (véase figura 4; Chichizola Debernardi, 1983, pp. 154-155), cuya quinta escénica está marcada por columnas de mármol que se degradan diagonalmente según los modelos de Zuccari. El cuadro fue precedido por la *Virgen de los Ángeles* (véase figura 3), posiblemente procedente del altar mayor de la primera iglesia conventual (Estabridis Cárdenas, 1989, p. 152), firmada “Medorus Ange[linus]/ Romano facebat/ 1600”, que muestra a la Virgen coronada y sostenida por ángeles, según el modelo de un conocido grabado de Cornelis Cort de 1574 a partir de una invención de Federico Zuccari. También para los Descalzos, Angelino pintó el *San Diego de Alcalá*, firmado y fechado en 1601, vigoroso y muy expresivo (Mesa y Gisbert, 1965, p. 42), mientras está fechado en 1618 el *Crucifijo entre los Santos Francisco y Domingo penitentes*, en el que las dramáticas figuras

emergen de un fondo oscuro que facilita la meditación sobre el misterio de la muerte y la penitencia¹¹. Se pueden atribuir estilísticamente a Medoro Angelino, además, la *Virgen del Rosario con los Santos Francisco y Lorenzo* y el *Bautismo de Cristo* (Mesa y Gisbert, 1965, pp. 42-43), robado en 2008, inspirado en el grabado de Luca Bertelli según dibujo de Federico Zuccari. De factura más modesta, y probablemente con mayor intervención del taller, son los lienzos de *San Buenaventura* y de *Santa Catalina de Alejandría*, que muestran una simplificación de las líneas y del carácter de los personajes (Mesa y Gisbert, 1965, p. 45). De excluir del catálogo del pintor romano es, en cambio, una segunda *Virgen de los Ángeles* recientemente devuelta a Mateo Pérez (Sánchez Gil y Cárdenas Noa, 2024), mientras que, por el contrario, debe ser reconducida al ámbito de Angelino la *Virgen de la rosa* tradicionalmente atribuida a Bitti (Mesa y Gisbert, 2005, p. 76), tanto por las evidencias estilísticas que permiten asociarla, por ejemplo, a la *Inmaculada* del convento de San Agustín de Lima, como por razones de circunstancia, ya que es improbable que Bitti haya realizado un lienzo para los Franciscanos.

La relación privilegiada de Angelino con los Franciscanos queda confirmada por varias obras enviadas desde Lima a los Franciscanos de Santiago de Chile, donde son suyas la *Virgen con el Niño entre los santos Francisco y Clara* para el monasterio de las Clarisas de Ponte Alto, firmada y fechada en 1602, y la *Sagrada Parentela*, hoy en el Museo Colonial de San Francisco. En la capital chilena se le puede atribuir también el lienzo del *Quinto Misterio Gozoso*, hoy en el Museo de Bellas Artes, cuya calidad muestra la plena adhesión de Angelino a los rasgos estilísticos de la tarda Maniera romana (De Nicolo, 2022, p. 52). En cuanto a las obras chilenas, es importante señalar que el hecho de que el artista recibiera encargos de ciudades tan distantes de su taller se explica, por una parte, por la notoriedad y el prestigio de que gozaba y, por otra, por la probable existencia de una red interna a las órdenes religiosas que patrocinaban al maestro en los distintos conventos de su provincia (De Nicolo, 2022, p. 51).

Volviendo a Lima y permaneciendo en el ámbito franciscano, para el convento de San

Francisco el pintor realizó el *San Buenaventura* (1603) (Chichizola Debernardi, 1983, p. 156) y el tríptico del *Crucifijo con la Dolorosa y San Juan* en la anteportería que, a pesar de las manipulaciones (Gento Sanz, 1945, p. 267), parecería atribuible a los últimos años limeños del artista romano, manifestando, en el estilo devoto y en el tenue claroscuro, una moderada apertura a las primeras manifestaciones del barroco andaluz (Castelli, 1992).

Lleva la fecha del 20 de noviembre de 1603 un documento inédito en el que Medoro Angelino aparece como parte de una fianza de doña María Marmolejo, esposa del capitán Rafael Escoto (Anexo documental: doc. 1). La escritura está posiblemente relacionada con una acción legal que la dama había emprendido en 1603 ante la Real Audiencia de Lima para exigir la restitución de sus bienes dotales, que ascendían a nada menos que 20.000 pesos en barras de plata, joyas y esclavos, acusando a su marido de derrochar la plata “por ser ombre que tiene por costumbre jugar y hacer banquetes y otros gastos exesivos con personas a quien no tiene obligación ni conoce”. El pleito contra su marido acrecentó enormemente los conflictos en la pareja, hasta el punto de que, en 1604, doña María se vio obligada a rogar al Arzobispado que concediera la disolución del matrimonio por malos tratos (González del Riego, 1995, pp. 209-210).

En sus primeros años en Lima, Medoro Angelino estableció su residencia y taller en el popular barrio del Cercado (Arenado, 1977, p. 105). Probablemente fue en este taller donde el cuzqueño Pedro de Loaysa ingresó como aprendiz en septiembre de 1604 para aprender a pintar en un período de tres años (Lohmann Villena, 1940, p. 17). A través de un documento inédito fechado el 26 de abril de 1605 sabemos también que el pintor alquiló, durante dos años, una casa que lindaba con las viviendas del platero Alonso Bravo y de Álvaro Ruíz de Navamuel, secretario de la Real Audiencia de Lima (Anexo documental: doc. 2). El propietario de la casa era Alonso Sánchez de Cuellar, capitán de navío que se dedicaba con provecho al comercio en el Pacífico (Bonialian, 2019, p. 144). Desconocemos las razones por las que, pocas semanas después, en la escritura

inédita de 14 de junio de 1605, Angelino subarrendó la casa al calderero Agustín de Pineda y al carpintero Marcos Vidal, suegro y yerno, por los meses que restaban de contrato (Anexo documental: doc. 4). También fechado en 1605, precisamente el 7 de junio, es un documento inédito en el que Medoro Angelino daba poder a Mario Esprondoro para recuperar 300 pesos prestados a Gaspar Hernández, con el fin de saldar una deuda que el pintor tenía a su vez con Esprondoro (Anexo documental: doc. 3).

En 1606, el pintor se trasladó a la céntrica plazuela de San Juan de Dios, lo que sugiere una mejora en su condición social y económica. Fueron, de hecho, años con numerosas obras de prestigio como, por ejemplo, la decoración de la capilla de las Ánimas de la Catedral de Lima, realizada entre 1606 y 1607 por el considerable precio de 1000 pesos (Harth-Terré y Márquez Abanto, 1963, p. 92). La constante actividad es lo que motivó la entrada en el taller de Angelino, en 1611, de otro aprendiz, Luis de Riaño, de 15 años, que se comprometió a permanecer en el taller del maestro durante seis años (Arenado, 1977, pp. 105-106; Mesa y Gisbert, 2005, p. 94), mientras que hacia 1617 sabemos que Angelino contó con la colaboración del oficial Juan Rodríguez Samamés (Hampé Martínez, 2005, pp. 87-88). Se desconoce, aunque no parece una hipótesis peregrina, si en el taller colaboraban esclavos del pintor. Por una escritura inédita de enero de 1606, nos enteramos de que Angelino compró por 200 pesos un esclavo de 23 años de etnia Bañón a Catalina Núñez, mujer en fuertes dificultades económicas debido a la desaparición de su esposo (Anexo documental: doc. 5). Es probable, sin embargo, que pocos años después el esclavo fuera vendido y sustituido por otro de apenas 7 años, según consta en el inventario de bienes del pintor redactado en 1610, en el que, además de cuatro sillas y dos cofres de madera, figuran dos docenas de estampas sobre papel y veinticuatro libros de diversos formatos (Chichizola Debernardi, 1983, pp. 226-228), material útil para el oficio de pintor.

De la misma escritura de 1610 se desprende que para esa fecha, viudo de Lucía Pimentel en 1609, el pintor ya se había vuelto a casar con Ma-

ría de Mesta Pareja, con quien vivía en la calle del Hospital de San Diego junto con su tercera hija Ana (Chichizola Debernardi, 1983, p. 133). María de Mesta Pareja era española y había llegado al Perú con un permiso regular de embarque fechado el 22 de agosto de 1598, junto con su madre, la sevillana doña Ana de Arguello y su hermano, Pedro de Pareja, calificado como maestro (Galbis Díez, 1986, p. 702). Es posible que la mujer tuviera algún vínculo de parentesco con el arzobispo de Lima Toribio de Mogrovejo, lo que permitió a Medoro Angelino reclamar el pago de 870 pesos de la herencia del difunto prelado (Chichizola Debernardi, 1983, p. 134), dinero efectivamente cobrado por Angelino el 26 de septiembre de 1613 a nombre de su cuñado Pedro Pareja, ingresado entretanto en la Compañía de Jesús (Vargas Ugarte, 1947, p. 89). Es probable que este dinero lo destinara a afrontar los desembolsos del pintor para garantizar la dote a sus hijas. Sabemos, en efecto, que, además de Ana, el pintor tuvo otras dos hijas de su primer matrimonio. La mayor, Eugenia, tras abandonar el noviciado en el monasterio de Concepcionistas Descalzas de San José, se casó, en 1609, con el orfebre y comerciante madrileño Pedro Negrillo, enlazando, como era costumbre, dos familias de artistas, pero al precio de una dote de 3400 pesos (Villanueva Carbajal, 2014, pp. 298-300). La vida monástica, en cambio, fue continuada por la segundogénita, Inés de la Concepción, que ingresó en el monasterio de Clarisas de Lima (Chichizola Debernardi, 1983, pp. 233-235). Finalmente, de su matrimonio con María de Mesta nació, en 1610, su cuarta hija, Beatriz, que acompañó a sus padres en su regreso a España (García Sánchez, 2015).

A propósito de las Concepcionistas Descalzas de San José, hay que decir que las relaciones con el pintor siguieron siendo buenas a pesar de la salida de Eugenia del monasterio, tanto que el pintor realizó un gran lienzo para el refectorio, firmado y fechado "*Medoro Angelino f / año del 1612*" que representa el *Milagro de la multiplicación de los panes*. El cuadro está construido de forma simétrica, con la estudiada distribución de los personajes en torno a la solemne figura de Cristo que, casi como un Pantocrátor, levanta la mano para realizar el milagro (Salazar Morales, 1969).

Entre los personajes, envueltos en paños angulosos, emerge, en el lado izquierdo, un anciano con barba, vestido con ropas contemporáneas, mirando hacia el espectador que, según Luis Eduardo Wuffarden (2014, p. 268), podría ser el propio artista, que se autorretrata poniendo “en evidencia la indiscutible primacía que disfrutaba por entonces entre los pintores de la ciudad”. A la nueva iglesia de las Concepcionistas Descalzas de San José, en el distrito limeño de Surco, las religiosas han trasladado el mobiliario de la antigua iglesia, ubicada en el centro histórico de la capital. Aquí, junto a estatuas de madera de claro estilo montañésino, se encuentra un lienzo de la *Coronación de la Virgen*, que retoma el modelo Cort-Zuccari de la *Virgen de los Ángeles*, y que, por varios elementos, parece adscribible, como acertadamente señalaba José Chichizola (1983, p. 167), al taller de Medoro Angelino.

Aparte que para Mercedarios y Franciscanos, el pintor romano también trabajó mucho para las iglesias de la Orden de San Agustín. En 1608, doña Juana de Cepeda encargó al escultor y ensamblador español Martín Alonso de Mesa la realización de un retablo para la capilla de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín de Lima, exigiendo “que todo lo que fuere de pintura de pincel, toda cuanta llevare el dicho retablo ha de ser de mano de Medoro Angelino” (Ramos Sosa, 2000, pp. 50-51; Ramos Sosa, 2005, pp. 186-187). De nuevo para San Agustín, y otra vez junto a Martín Alonso de Mesa, con el que cabe suponer algún tipo de colaboración, Angelino recibió, en 1611, el encargo de la Cofradía de San Eloy de los plateros para pintar el retablo y realizar varios cuadros, entre ellos el *Martirio de San Blas*, “conforme al dibujo que en el está hecho firmado de nuestros nombres”, el *Martirio de Santa Apolonia*, la *Ascensión de Cristo con los Doce Apóstoles* y la *Asunción de la Virgen* (Ramos Sosa, 2014, pp. 712-713). La obra se terminó en cinco meses y costó 800 pesos, pero ya durante el siglo XVII, debido a la modernización de la capilla, las pinturas de Angelino fueron sustituidas por otras nuevas y luego repartidas entre los cofrades (Ramos Sosa, 2005, p. 187). Entre 1616 y 1618, Angelino recibió el encargo de pintar el retablo mayor de la iglesia agustina de San Ildefonso (Har-

th-Terré, 1945, p. 64), y en 1618 terminó el cuadro de la *Inmaculada Concepción* para el refectorio del convento limeño de San Agustín (Chichizola Debernardi, 1983, p. 158), cuya composición ve en el centro una Virgen muy elegante rodeada de hercúleas figuras de ángeles que despliegan símbolos que recuerdan las virtudes litánicas, según una iconografía muy difundida desde la segunda mitad del siglo XVI que se basaba en un grabado contenido en la reedición romana de las *Rivellaciones* (1556) de Santa Brígida (Moretti, 2005, pp. 81-83). Por último, a la comisión de los Agustinos se debe el cuadro del *Cristo crucifijo con los Santos Francisco y Antonio de Padua* en la sacristía de la iglesia de San Marcelo de Lima, templo que entre 1615 y 1621 fue totalmente renovado por la Orden de San Agustín (Stastny, 2013, pp. 116-117), donde, en esos años, estaba trabajando, para la realización del retablo mayor, el escultor Martín Alonso de Mesa (San Cristóbal Sebastián, 2011, p. 242), confirmando así la posible colaboración entre los dos artistas en las mismas sedes.

En cuanto a la colaboración de Medoro Angelino con otros artistas, creo que es particularmente interesante un documento ya señalado por Lohmann Villena (1940, p. 13), y por él resumido brevemente, que, gracias a su inédita transcripción, ofrece nuevos datos para reflexionar. El 1 de junio de 1612 el escultor Domingo Márquez de Lima firmaba un contrato de cuatro años con el que se comprometía a realizar estatuas en madera de Cristo, Virgen y santos, sin policromía, para entregar, a petición, al pintor y dorador Francisco de Vargas por un precio proporcional a la altura de la estatua a realizar. Un dato que no había aún surgido es que todas estas estatuas, tras ser empacadas, debían ser enviadas a Arica, puerto donde habrían sido recogidas por Francisco de Vargas. Se puede deducir que Vargas compraba de Lima estatuas en blanco para que, una vez policromadas por él, las revendiera en el Sur del Perú o en Chile, satisfaciendo la demanda de esa zona periférica donde los artífices capaces de realizar tales trabajos escaseaban. Lo que vincula este documento a Medoro Angelino es que el pintor romano figuraba como representante limeño de los intereses de Vargas, ya que debía evaluar la calidad del trabajo del escultor Domingo Már-

que dando su visto bueno para las expediciones (Anexo documental: doc. 6)¹². A este respecto hay que recordar que Angelino no fue solo pintor sino también escultor, habiendo tallado en madera un crucifijo ahora en una colección boliviana (Mesa y Gisbert, 2005, p. 97; De Nicolo, 2024, p. 117), por lo que resultaba persona adecuada para realizar el peritaje de las obras de Márquez.

La incursión de Medoro Angelino en el campo de la escultura, aunque no habitual, fue constante durante sus años en Sudamérica, ya que la historiografía señala que el artista realizó dos tallas en Santiago de Cali que representaban a la Virgen del Socorro (Arboleda, 1956, p. 144). Siempre en Cali, hacia 1598, el pintor policromó la estatua de piedra de la Virgen de los Remedios de la iglesia de La Merced (Sebastián, 1963, pp. 137-138), aunque es probable que también la remodelara plásticamente, como sugiere la miguelangelesca anatomía del Niño (Contreras-Guerrero, 2019, pp. 67-70). A pesar de la escasez de información sobre su formación artística, es fácil creer que Angelino aprendió la técnica de la escultura durante su instrucción en Roma, donde pasar de un arte a otro era una práctica bastante habitual en los talleres. A este respecto, cabe recordar al pintor Durante Alberti, que en 1575 realizó el *Crucifijo* de madera para los Virtuosos del Panteón (Tiberia, 2017, p. 110), o a Pompeo Cesura, autor de realistas imágenes en madera (Arbace, 2019, pp. 147-157). El mismo Federico Zuccari, probable maestro de Angelino, modeló obras en estuco y arcilla (Delpriori, 2017, pp. 116-118). También cabe mencionar que, además de Angelino, tanto Bernardo Bitti como Mateo Pérez se dedicaron a la escultura y a la talla en madera, trasladando el estilo de la tarda Maniera romana (De Nicolo, 2020, p. 117; De Nicolo y Holguín Valdez, 2024, p. 33; Wuffarden, 2004, p. 89), y que uno de los alumnos más importantes de Angelino, Luis de Riaño, también fue escultor y ensamblador (Mesa y Gisbert, 1971, p. 78).

La última orden mendicante para la que trabajó Medoro Angelino fue la de los Dominicos, continuando una relación de confianza que ya había comenzado con algunos encargos en Nueva Granada. Hoy se ha perdido una pintura de la *Sagrada Familia con los Santos Francis-*

co y Santiago para el convento dominico limeño (Mesa y Gisbert, 2005, p. 95), mientras que en la colección Moreyra de Lima se conserva el lienzo fechado en 1617, colocado originalmente en el oratorio del contador real don Gonzalo de la Maza, que representa a *Cristo en meditación*, imagen a la que Santa Rosa rindió gran devoción antes de morir en ese mismo año (Chichizola Debernardi, 1983, p. 157). Dentro de una construcción espacial típicamente “angeliniana”, con una sucesión de columnas en digresión perspectiva, aparece Cristo meditando sobre su suplicio. Aunque la imagen sigue anclada en la tarda Maniera romana, manifiesta la clara intención de suscitar la contemplación y la contrición en línea con las aspiraciones de la Reforma católica y, mejor que otras, sintetiza ese “expresionismo cristiano en la crudeza de su diseño” del que habla Stastny (2013, p. 141) a propósito del pintor romano. Según la tradición, Medoro Angelino pintó un retrato de Rosa de Lima en su lecho de muerte, conservado actualmente en el santuario de Santa Rosa de los Padres, que tuvo un éxito extraordinario imponiéndose como la verdadera efigie de la santa (Mujica Pinilla, 2005, p. 254). Las investigaciones de Teodoro Hampe Martínez (2005, pp. 84-85), sin embargo, llevan a reconsiderar la tradición, desplazando la ejecución del retrato entre 1618 y 1620, año en que “Medoro Angelino y doña María de Mesta su mujer y una hija nombrada Beatriz”, a bordo del galeón Nuestra Señora de la Candelaria, zarpó “de la provincia de Panamá” para regresar a Sevilla (García Sánchez, 2015, pp. 584-585). Las razones que llevaron al pintor, a la edad de sesenta años, a abandonar América para volver a Europa merecen una profundización específica que excede los objetivos de este artículo.

6. Conclusiones

Medoro Angelino es uno de los protagonistas de la historia del arte del virreinato del Perú sobre el que, aunque ya se ha escrito mucho, aún quedan muchas zonas de sombra por investigar. A ello ha contribuido, sin duda, el hecho de que el pintor nunca ha sido estudiado adecuadamente durante su período de formación en Italia y, por lo tanto, ha carecido de contextualización dentro de la pintura romana de la tarda Maniera. Por esta ra-

zón, uno de los objetivos de este artículo ha sido precisamente colmar esta laguna ofreciendo nuevos datos sobre el origen del pintor, su verdadero nombre, sus padres y su año de nacimiento, al tiempo que se ha puesto de manifiesto la necesidad de un nuevo enfoque metodológico que superase las obsoletas etiquetas contramania y antimania. Formado en Italia, presumiblemente en el taller de Federico Zuccari, Medoro Angelino se educó en un estilo tardomanierista, caracterizado por proporciones alargadas, dibujo duro y anguloso y colores brillantes, y destinado a plasmar imágenes con un fuerte atractivo emocional y de fácil comprensión. Estos caracteres eran afines a las necesidades de la población local americana y de las órdenes religiosas que veían en el arte un instrumento indispensable de catequización.

Estas consideraciones sientan las bases para volver, en otra ocasión, a hablar del estilo de Medoro Angelino, llevando el debate a otras cuestiones que no han podido abordarse en este artículo. Me refiero, en particular, a la necesidad de reevaluar críticamente las obras del maestro romano que a veces han sido tachadas de escasa calidad en comparación, por ejemplo, con las de Bernardo Bitti (Soria, 1956, p. 75). Baste señalar aquí que las *pale d'altare* de Medoro Angelino no eran en absoluto “atrasadas” y se prestaban perfectamente a ser expuestas y veneradas en lugares periféricos de la propia Europa, como en las zonas rurales del Reino de Nápoles. Y desde esta perspectiva, la observación de que “integrada al sistema monárquico hispano, la sociedad virreinal no tenía una mentalidad provinciana sino periférica” (Mujica Pinilla, 2002, p. 8) queda totalmente confirmada.

A continuación, la publicación de siete documentos, seis de ellos inéditos, relativos a los veinte años que Medoro Angelino vivió en Lima, aportan nuevos elementos tanto sobre su profesión de pintor como sobre su vida cotidiana, dándonos una visión significativa de la densa y variada red de contactos que el pintor mantuvo con oficiales del ejército, funcionarios, negociantes, artesanos y colegas artistas. De este modo, se perfila cada vez más la figura de un Medoro Angelino que llegó a América con la idea de dedicarse no solo a la pintura sino, como ya ha que-

dado ampliamente demostrado en el caso de su compatriota Mateo Pérez, de complementar el oficio artístico con otras actividades comerciales colaterales, a menudo más lucrativas que la propia pintura. En tal sentido, son particularmente emblemáticos los documentos que hacen referencia a la compra de esclavos o a la supervisión de encomiendas.

Todos estos elementos contribuyen al conocimiento de Medoro Angelino en espera de una futura monografía que pueda, finalmente, ofrecernos una panorámica completa sobre el pintor romano.

7. Anexo documental

Nota: las transcripciones estuvieron a cargo de Laura Liliana Vargas Murcia, a quien agradezco sinceramente. Por razones de espacio, se omiten fórmulas jurídicas y algunos párrafos.

1. Lima, Archivo General de la Nación (AGN). Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 46, caja 1603-1604, 20 de noviembre 1603, f. 1434v.

Descripción: fianza de Medoro Angelino a nombre de doña María Marmolejo.

[1434v] La ciudad de los Reyes en veynte e dos días del mes de noviembre de mil y seiscientos e tres años ante my el escribano y testigos de su magestad parecio presente angelino medoro pintor a quien doy ffe que conozco y otorgo que el fiava y fio a Pedro Estacio de Todosa llanamente en tal manera que los bienes que tiene nombrados a la execución en la escritura fecha de pedimento de doña María Marmolejo mujer del capitán Rafael Escoto por los treientos e setenta pesos porque se la fecho execución antes y al tiempo después de la execución sentencia de nuevo y que se pronunciare en la causa serán cuatrocientos en vales y pesos para hacer pago a la parte [...] lo otorgo y firmo de su nombre siendo testigos Juan de Çamudio y Francisco de Limpias presente y Juan de Cabra presente.

Ante mi / Cristobal de Aguilar Mendieta [firma] escribano de su majestad, de quattro reales.

Medoro Angelino [firma]

2. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Francisco Ramiro Bote, prot. 231, caja 1603-1606, 26 de abril 1605, ff. 2240v-2241v.
Descripción: Medoro Angelino alquila por dos años una casa de Alonso Sánchez de Cuellar.

[2240v] Sepan quantos esta carta vieren como yo alonso sanchez de cuellar vezino en esta ciudad de los Reyes del Piru otorgo y conozco por esta carta que arriendo a medoro angelino pintor que estais presente unas casas de morada que tengo en esta ciudad linde con casas de alonso bravo platero y casas del secretario navamuel por tiempo de dos años cumplidos primeros siguientes que empezaron a correr desde primero dia deste presente mes de abril en adelante hasta que se cumplan y acaben y en precio y quantia de quatrocientos pesos de a nueve reales el peso que me aveis de pagar de renta en cada un año en esta manera a el primero termino de cada año a fin de mayo siguiente y el segundo a fin de septiembre y el termino a fin de henero de cada año y confieso y declaro que estoy contento y pagado de todo el tiempo que el dicho medoro angelino a vivido en las dichas casas hasta fin de março pasado deste presente año y debaxo desto me obligo a no os quitar las dichas casas antes del dicho tiempo [...] so pena que os dare otras tan buenas casas y en tan buen sitio y lugar y por el ti mismo y precio e yo el dicho medoro angelino que presente soy digo e otorgo que acepto [2241r] [*omissis*] [2241v] [...] que fecha esta carta en la dicha ciudad de los Reyes en veynte e seis dias del mes de abril de myll e seiscientos y cinco años y lo firmaron de su nombres los otorgantes yo el escribano doy fe conozco siendo testigos [...] caysedo [...] Medoro Angelino [firma] [...]

3. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal de Arauz, prot. 118, caja 1605, 7 de junio 1605, ff. 356v-357v.

Descripción: Medoro Angelino da poder a Mario Esprondoro para recuperar 300 pesos prestados a Gaspar Hernández, para saldar una deuda que Angelino tenía a su vez con Esprondoro.

[356v] Sepan quantos esta carta de poder en causa propia bieren como yo medoro angelino rresy-dente en esta ciudad de los Reyes del piru / otorgo y conozco por esta presente carta que doy y otorgo todo mi poder cumplido yrrebocable [...] a mario esprondoro morador en esta dicha ciudad que esta presente para que por mi y en mi nombre y como yo mismo y representando mi persona y para el como en su hecho y causa propia pida y demanda reciba y cobre judicialmente / o extrajudicialmente de gaspar hernandez residente en esta ciudad y de sus bienes y de quien y con derecho deva tresientos pesos corrientes de a nueve rreales el peso que este dicho me debe y esta obligado a dar e pagar por una escritura publica de pleyto que en mi favor hizo y otorgo en esta dicha ciudad y ante pedro gonçales de contreras escribano publico y del numero della en cinco días del mes de henero del año pasado de mill y seiscientos quatro [...] [357r] [...] y le pongo en mi lugar y grado y le hago y constituyo procurador autor como en su fecho y causa propia y rescevidos y cobrados los dichos prestamos para si que les ha de haber por otros tantos que por me hacer placer y buena obra me a dado y prestado en rreales de plata de los quales me otorgo y tengo por bien contento pagado y entregado a toda mi voluntad [...] [357v] por otras qualesquier causas que impidiere la via executiva luego que de ello conste por el simple juramento del dicho mario esprondoro o de quien su poder obiere sin que sea necesario otra prueba ni aberiguar con algunas aunque de derecho se requiera porque dello le relieve me obligo a le dar e pagar e valer e restituir los dichos tresientos pesos corrientes de a nueve reales mas todas las costas de la cobranza y para el firme cumplimiento e paga de lo que dicho es obligo my persona y bienes avidos [...] fecha la carta en esta dicha ciudad de los reyes a siete días del mes de junio de mill y seiscientos años y el dicho otorgante lo firmo de su nombre siendo testigos jossep gomez e joan aparicio urrutia e gonçalo [¿?] estante en esta ciudad / enmendado /es/

Medoro Angelino [firma] [...]

4. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal de Arauz, prot.

231, caja 1603-1606, 14 de junio 1605, ff. 2031v-2032v.
 Descripción: Medoro Angelino subarrienda a Agustín de Pineda y Marcos Vidal la casa que había alquilado a Alonso Sánchez de Cuellar el 26 de abril de 1605.

[2031v] Sepan quantos esta carta vieren como yo medoro angelino pintor residente en esta ciudad de los Reyes del Piru otorgo y conozco por esta carta que arriendo y traspaso a vos agustin de pineda y marcos vidal calderero y carpintero suegro y yerno que estais presentes las casas de morada altas y bajas que yo tengo arrendadas de alonso sanchez de cuellar que lindan con casas de alonso bravo platero y casas del secretario navamuel por un año y nueve meses que me quedan por cumplir del tiempo porque las tengo arrendadas que an de empezar a correr desde primero dia del mes de julio que viene deste presente año hasta que se cumplan y acaben y en precio y quantia y a razon de quatrocientos pessos corrientes de a nueve reales el peso de renta en cada un año que los avere de pagar al dicho alonso sanchez de cuellar y a mi y a qualquiera de nos ynsolidum en esta manera el primero tercio en fin de un mes corrido y el segundo al fin de los ocho meses primeros El tiempo al fin del año que es de la propia manera y como yo estoy obligado por la escritura de arrendamiento otorgada ante el escribano desta carta su fecha della en veinte e seis de abril deste presente año y sin restar ni reservar della cosa alguna y me obligo que no os quitare ni será quitada las dichas casas antes del dicho tiempo ser cumplido por mas ni por el tanto que otra persona me dé e prometa por ella ni por otra causa alguna so pena que os dare otras tan buenas casas y en tan buen sitio y lugar y por el mismo tiempo y precio [...] [2032r] [omissis] [2032v] en testimonio de lo qual otorgamos esta carta ante el escribano y testigos que es fecha en la dicha ciudad de los Reyes en catorze días del mes de junio de myll e seiscientos y cinco años y lo firmaron de sus nombres los otorgantes que yo el escribano yuso escrito doy fe que conozco siendo testigos simon mario splendor y garci lopez receptor y domingo martin presentes [...]

5. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Juan Altamirano, prot. 94, caja 1605-1607, 3 de enero 1606, ff. 130r-132v.

Descripción: Catalina Nuñez vende a Medoro Angelino un esclavo de 23 años de etnia Bañón.

[130r] Sepan quantos esta carta vieren como yo catalina nuñez muger de Pedro Xuarez de Villalta ausente moradora en esta ciudad de los Reyes del Piru en virtud y usando de la licencia que tengo para tratar y contratar de don lope de mendoça alcalde de hordinario desta ciudad por las causas y acciones en ella espresadas [...] [130v] [omissis] [131r] [...] Por virtud del qual dicho poder y licencia y della usando yo la dicha Catalina nuñez por mi y en merced de mis herederos otorgo y conozco que vendo e doi en venta real desde agora para siempre xamas a medoro angelino morador en esta ciudad que esta presente para el y para sus herederos y suscesores un negro mi esclavo nombrado manuel [131v] de tierra banon de hedad de veynte y tres años que ube y compre del licenciado hernando martinez presbitero por escritura que me hiço ante cristobal de quesada escribano publico desta ciudad en diez dias del mes de junio deste año pasado de seiscientos y seis y se lo vendo por esclavo cautivo abido de buena guerra libre de obligación e ypoteca por prescio y quantia de doscientos pessos de a nueve reales que e rescebido los ciento y quarenta pesos adelantados de que me doy por contento y esta pagado y renuncio la excecion de la inumerata pecunia y leyes de la entrega y los sesenta pesos restantes [...] [132r] [omissis] [132v] [...] Y estando presente a lo que dicho es yo el dicho medoro angelino otorgo y conozco que aceto esta escritura de venta con las condiciones en ella referidas y de el esclavo en ella contenido me doy por contento y entregado y renuncio las leyes del entrego como en ellas se contiene que es fechada la carta en la ciudad de los Reyes en tres días del mes de henero de mil seiscientos seis años y el dicho medoro angelino lo firmo y por la dicha catalina nuñez un testigo e yo el escribano conozco los otorgantes testigos Cristobal nuñez y francisco granado y joan latin presentes [...]

6. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Francisco Hernández, prot. 821, 1 de junio 1612, ff. 787v-789v.

Descripción: contrato de cuatro años entre el escultor Domingo Márquez y el pintor y dorador Francisco de Vargas para la realización y envío de estatuas en madera en blanco a Arica después de ser evaluadas por Medoro Angelino.

[787v] Sepan quantos esta carta vieren como yo domingo marquez escultor residente en esta ciudad de los Reyes del piru otorgo que soy convenido y concertado con francisco de vargas pintor y dorador en esta manera que por tiempo de quatro años que an de començar a correr y contarse desde oy dia de la fecha desta carta me obligo de hacer en blanco de madera todas e cualesquier figuras de Cristos imágenes de nuestra señora y de otros santos que el susodicho me hordenare e mandare e por la hechura de cualquiera de las dichas figuras siendo de a siete cuartas de alto el dicho francisco de vargas a de ser obligado de me dar e pagar por cada una dellas a ochenta pessos de a ocho reales y si fueren de a dos baras me a de dar a cien pesos de la dicha plata por cada una y si fueren de a vara e media poco mas o menos me a de pagar a razón por cada una de las de por ochenta pesos y si fueren de a cinco palmos me a de pagar a sesenta pesos y si fueren de a menos me a de pagar rata por cantidad lo que montaren y si fueren de a mas de a dos varas se a de añadir lo que fuere mas rata por cantidad como se rebaja las cuales dichas figuras tengo de dar acabadas de buena escultura a contento de medoro angelino pintor a quien el dicho francisco de vargas deja horden para que las figuras que yo hi hiziere las reciba y me pague el precio dellas y las figuras de Cristos [788r] que assi hiziere an de ser con cruces tostas coronas y potencias y las demas ymagenes de santos y santas con un plintio de tres deudos de alto en que asienten todo ello de madera de cedro bien aocadas las cuales tengo de entregar encaxonadas y puestas a my costa en el puerto de san marcos de arica a los precios dichos y tengo de aver cumplido con la dicha obligación con entregar en esta ciudad las dichas ymagenes a el dicho medoro angelino y al viéndose contentado el susodicho de la hechura dellas en nombre del

dicho francisco de Vargas y entregándolas encaxonadas como dicho es a el maestre que fuere a la dicha ciudad de arica y pagándole sus fletes hasta allí he de aver cumplido con la dicha obligación y en esta manera me obligo como echo el que desde el dia que se me diere la mitad de la plata de las figuras que assi deviere de hacer las dare acabadas cada una dellas dentro de veinte días e para que conste el dia que se me entregare la dicha plata y cuando tengo obligación de entregar la dicha figura que hiziere e de dar recibo de la dicha plata a el dicho [788v] francisco de vargas o a el dicho medoro angelino y dentro de los dichos quatro años me obligo de dar acabadas a el susodicho las figuras que me hordenare e mandare hazer en nombre del dicho francisco de vargas el dicho medoro angelino con que se entienda que a de aver veinte dias de demora de la hechura y entrega de una figura a otra y no lo cumpliendo en el dicho tiempo el dicho francisco de vargas o el dicho medoro angelino a mi costa las an de poder mandar hacer a otro qualquier escultor por los precios que hallaren y con solo el juramento de cualquier de los sussodichos executarme por lo que le costaren con la cantidad de pesos que yo ubiere recebido para en cuenta de ellas [...] [789v] [...] que es fecha la carta en la dicha ciudad de los Reyes en primero dia del mes de junio de mill y seiscientos e doce años y los otorgantes que yo el escrivano doy fee que conozco firmaron de sus nombres siendo testigos alonso ramirez francisco ruiz e juan de león presentes [...]

7. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal Aguilar y Mendieta, prot. 55, caja 1615-1616, 8 de octubre 1616, ff. 10257r-10257v.

Descripción: fray Miguel de Bustos da poder a Medoro Angelino para cobrar sus créditos y recibir las mercancías procedentes de Castilla, Nicaragua y otras partes.

[10257r] Sepan quantos esta carta vieren como yo fray miguel de bustos de la orden de nuestra señora la merced comendador de puerto viejo morador en la ciudad de los rreyes del piru otorgo que doy mi poder cumplido el que de derecho se re-

quiere y es necesario a medoro angelino que esta presente para que en mi nombre e representando mi persona pida demande rreciva y cobre en juicio e fuera del de todas y qualesquier personas que sean e de sus bienes y de quien y con derecho deva cobrar y qualesquier cuantías de maravedis pesos de oro plata rreales joyas esclavos mercaderias e otras cosas o qualesquier que me devan a el presente y devieren de aquí adelante por recaudo autentico y en otra manera y ansi mesmo para que reciba y cobre qualesquier mercaderias de Castilla y de la tierra y otras cosas qualesquier que me vengan remitidas de la provincia de nica-

ragua y otras partes por Joan martines de bustos mi hermano o de otra persona e satisfaga qualquier partidas de registros y de lo que en el correo recibiera y cobrare de costas de pago e finiquito e de lo demás que convengan con rrenunciacion de la entrega [...] [10257v] [...] en la manera que dicho es en la dicha ciudad de los rreyes del piru en ocho días del mes de otubre de mill seiscientos y diez y seis años e yo el escrivano de su magestad doy fee que conozco a el dicho otorgante el qual lo firmo de su nombre en el registro de esta escritura siendo a ello testigos gabriel gutierrez de la cruz e pedro sanchez y tomas de paredes [...].

Notas

- 1 Sobre Medoro Angelino en Perú existe una extensa bibliografía entre la cual se debe ver al menos: Arenado, 1977; Chichizola Debernardi, 1983, pp. 125-134, 153-158; De Nicolo, 2022; Estabridis Cárdenas, 1989, pp. 145-158; García Sánchez, 2015; Hampe Martínez, 2005; Harth-Terré, 1945, pp. 63-64; Irwin, 2014, pp. 140-198; Marco Dorta, 1950, pp. 472-475; Mesa y Gisbert, 1965; Mesa y Gisbert, 1971; Ramos Sosa, 2005; Ramos Sosa, 2014; Salazar Morales, 1969; Soria, 1956, pp. 74-76; Vargas Ugarte, 1947, pp. 88-89; Wuffarden, 2014, pp. 267-269.
- 2 Sevilla, Archivo Histórico Provincial (AHP). Protocolos Notariales de Sevilla, escribano Pedro de Ayala, oficio 18, leg. 3, 1631, f. 547 mencionado en Sancho Corcacho, 1982, p. 648. El testamento se publica íntegramente en Chichizola Debernardi, 1983, pp. 232-236 con la siguiente transcripción: “[roto] arte Angelino de [tachado] y de Paloma Pompeoto [?]”. A su vez Arenado (1977, p. 103) transcribe: “Angelino Meros y de Paloma Pomp...[roto]”. Lamentablemente, debido a su estado de conservación extremadamente precario, se me ha denegado la consulta del documento, por lo que no he podido averiguar su transcripción exacta.
- 3 Es el caso de un tal Fabius Angelinus del cual hay varias actas de 1597 en Roma, Archivio di Stato (ASR). Trenta Notai Capitolini, officio 37, Jo. Priscus Juvenalis, leg. 2, ff. 92r-92v, 94r, 105r o de Horacio Ángelino vinculado con algunos habitantes de Cesena, como se desprende de ASR. Notai del Tribunale dell’Auditor Camerae, officio 4, Rodulphus Cellesius, leg. 1710, 1582, f. 248r.
- 4 ASR. Notai del Tribunale dell’Auditor Camerae, officio 4, Rodulphus Cellesius, leg. 1713, 1583, ff. 72r-73v.
- 5 *Ibíd.*, f. 679. Esta sociedad fue disuelta el 8 de julio de 1585.
- 6 *Ibíd.*, f. 73v.
- 7 *Ibíd.*, ff. 72r, 73v, 679r.
- 8 ASR. Notai del Tribunale dell’Auditor Camerae, officio 5, Jo. Alexander Curtus, leg. 2297, 1583, ff. 799r-803r.
- 9 Ya Chichizola Debernardi (1983, p. 126) advertía que, debido a la difícil lectura del documento original, no está claro si la edad indicada es de sesenta o setenta años.
- 10 A su favor fue posible documentar un pago fechado el 23 de noviembre de 1565 por un monto de 40 escudos para un “freggio ch’eglli ha interpreso di fare nella Sala del Concistoro” (ASR. Camerale I. Fabbriche, b. 1520, p. 255).
- 11 El lienzo puede ser comparado con el de mismo sujeto que se conserva en el convento de San Francisco en Potosí (Chacón Torres, 1973, p. 92).
- 12 Agradezco a Javier Chuquiray por proporcionarme una reproducción del documento.

Referencias bibliográficas

- Ambrosini Massari, A. M. (2017). Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocci. En A. M. Ambrosini Massari y A. Delpriori (Eds.), *Capriccio e natura* (pp. 92-111). Silvana.
- Amerio, E. (2023). Da Camerino al Vicereame del Perù. Nuovi contributi allo studio del pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti. *Intrecci d'arte*, 12, 41-65. <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/18926>
- Arbace, L. (2019). Pompeo Cesura scultore: una nuova opera ritrovata. En N. Cleopazzo y M. Panarello (Eds.), *Oltre Longhi: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate* (pp. 147-157). Centro Studi Previtali.
- Arboleda, G. (1956). *Historia de Cali desde los orígenes de la ciudad hasta la expiración del periodo colonial*. Biblioteca de la Universidad del Valle.
- Arenado, F. (1977). Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633). *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 184, 103-112.
- Bailey, G. A. (2003). *Between Renaissance and Baroque Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. University of Toronto Press.
- Barriga, V. M. (1944). *El templo de la Merced de Lima: documentos para la historia del arte*. Establecimientos gráficos La Colmena.
- Blunt, A. (2001). *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*. Einaudi.
- Bonialian, M. A. (2019). *La América española: entre el pacífico y el atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*. El Colegio de México.
- Cappa, R. (1895). *Estudios críticos acerca de la dominación española en América. Bellas artes, pintura escultura música y grabados*. Librería católica de Gregorio del Amo.
- Castelli, A. (1992). Angelino Medoro y el Tríptico de la Antepostería de San Francisco. *Historia y cultura. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia*, 21, 289-304. <https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/historiaycultura/article/view/376>
- Chacón Torres, M. (1973). *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Chichizola Debernardi, J. (1983). *El manierismo en Lima*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Clavijo García, A. (1985). Pintura colonial en Málaga y su provincia. En B. Torres Ramírez y J. Hernández (Eds.), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, 2 (pp. 89-118). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Contreras-Guerrero, A. (2019). *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Editorial Universidad de Granada.
- Delpriori, A. (2017). "Fecerunt pictura et scultura". Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento. En A. M. Ambrosini Massari y A. Delpriori (Eds.), *Capriccio e natura* (pp. 112-133). Silvana.
- De Nicolò, F. (2020). Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal. *Esperide* 13(25-26), 115-129.
- De Nicolò, F. (2022). Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile. *The Journal of Baroque Studies* 3(2), 25-52.
- De Nicolò, F. (2023). *Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate. 1542-1821*. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia y Arte]. Universidad de Granada. <https://hdl.handle.net/10481/83003>
- De Nicolò, F. (2024). *Uno scultore per le Nuove Terre. Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicerego del Perù. Nel terzo centenario dalla nascita*. Claudio Grenzi Editore.
- De Nicolò, F. y Holguín Valdez A. (2024). La sombra del Inca: casos del uso, supervivencia y consumo de la cultura artística prehispánica en el Perú Virreinal. *Visioni LatinoAmericane* 16(30), 24-48, 35581. <https://doi.org/10.13137/2035-6633/35581>
- De Nicolò, F. y Vargas Murcia, L. L. (2019). Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602). *Esperide*, 12(23-24), 110-130.
- Estabridis Cárdenas, R. (1989). Influencia Italiana en la Pintura Virreinal. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp. 109-164). Banco de Crédito del Perú.
- Flórez Araoz, J. (1940). Apuntes sobre la pintura en la América durante el siglo XVI. *Garcilaso* 1(2), 11-14.

- Freedberg, S. J. (1971). *Painting in Italy, 1500-1600*. Yale University Press.
- Friedländer, W. (1965). *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*. Schocken Books.
- Galbis Díez, M. (1986). *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Ministerio de Cultura.
- García Sánchez, F. (2015). Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 27, 583-589. <https://doi.org/10.12795/LA.2015.i27.33>
- Gasparri, S. (2006). Tardoantico e alto Medioevo: metodologie di ricerca e modelli interpretativi. En S. Carocci (Ed.), *Il Medioevo (secolo V-XV), VIII (Popoli, poteri, dinamiche)* (pp. 27-61). Salerno editrice.
- Gento Sanz, B. (1945). *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Imprenta Torres Aguirre.
- González del Riego, D. (1995). Fragmentos de la vida cotidiana a través de los procesos de divorcio: la sociedad colonial limeña en el siglo XVI. *Historica*, 19(2), 197-217. <https://doi.org/10.18800/historica.199502.002>
- Hall, M. (1999). *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*. Cambridge University Press.
- Hampe Martínez, T. (2005). Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro. En *Manierismo y transición al barroco* (pp. 77-89). Unión Latina.
- Harth-Terré, E. (1945). *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre.
- Harth-Terré, E. y Márquez Abanto, A. (1963). *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*. Archivo Nacional del Perú.
- Hauser, A. (1965). *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*. Einaudi.
- Hauser, A. (2001). *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*. Einaudi.
- Herzog, T. (2011). Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico. *Cuadernos de Historia Moderna* 10, 21-31. https://doi.org/10.5209/rev_CHMO.2011.38668
- Irwin, C. (2014). *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesis para obtener el grado de Doctor). City University of New York.
- Lohmann Villena, G. (1940). Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII. *Revista histórica*, 13, 5-30.
- Marco Dorta, E. (1950). La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En D. Angulo Íñiguez, *Historia del arte Hispanoamericano*, 2 (pp. 443-494). Salvat.
- Marcora, C. (1985). Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio. En *Baronio e l'arte* (pp. 189-244). Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca.
- Marrou, H. I. (1997). *Decadenza romana o tarda antichità? III-VI secolo*. Jaca Book.
- Mesa, J., y Gisbert, T. (1965). El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* 18, 23-47.
- Mesa, J., y Gisbert, T. (1971). Angelino Medoro, escultor. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 24, 73-79.
- Mesa, J., y Gisbert, T. (2005). *El Manierismo en los Andes*. Unión Latina.
- Momigliano, A. (1973). La caduta senza rumore di un impero nel 476 d. C. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 3(2), 397-418.
- Moretti, M. (2005). La "Concezione" di Maria in Spagna: profili storici e iconografici. En G. Morello, V. Francia y R. Fusco (Eds.), *Una Donna vestita di sole* (pp. 79-89). Motta.
- Moretti, M. (2015). Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento. En A. Zuccari (Ed.), *Scipione Pulzone e il suo tempo* (pp. 53-67). De Luca.
- Mujica Pinilla, R. (2002). Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano. En R. Mujica Pinilla (Ed.), *El Barroco Peruano*, 1 (pp. 1-57). Banco de Crédito del Perú.
- Mujica Pinilla, R. (2005). *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Navarrete Prieto, B. y Pérez Sánchez, A. (2009). *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Fundación Arte Hispánico.
- Paleotti G. (1961). Discorso intorno alle immagini sacre e profane [1582]. En P. Barocchi (Ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, 2 (pp. 117-509). Laterza.

- Penhos, M. (2008). Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados. En J. Gutiérrez Haces (Ed.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas*, 3 (pp. 821-877). Fomento Cultural Banamex.
- Prodi, P. (1984). *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*. Nuova Alfa.
- Querejazu Leyton, P. (1995). La pintura colonial en el Virreinato de Perú. En R. Gutiérrez (Ed.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (pp. 159-176). Cátedra.
- Quesada, M. A. (2011). Notai degli Uffici della Curia Romana. En R. De Vizio (Ed.), *Repertorio dei notai romani dal 1348 al 1927* (pp. XVII-XXIV). Fondazione Marco Besso.
- Ramos Sosa, R. (2000). Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626). *Anales del Museo de América* 8, 45-63.
- Ramos Sosa, R. (2005). Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla. *Laboratorio de arte* 18, 185-190.
- Ramos Sosa, R. (2014). Noticias del pintor Angelino Medoro en Lima y Sevilla. En V. Cazzato, S. Roberto y M. Bevilacqua (Eds.), *La festa delle arti*, 2 (pp. 712-715). Gangemi.
- Salazar Morales, T. (1969). Nueva obra de Angelino Medoro en Lima. *Arte y Arqueología* 1, 11-18.
- Sánchez Gil, J. y Cárdenas Noa, L. (2024, julio-septiembre). Atribución de una pintura a Mateo Pérez de Alesio en Lima. *Archivo Español de Arte* 97(387), 1376. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1376>
- Sancho Corcacho, H. (1982). Artífices sevillanos del siglo XVII. En *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, 1 (pp. 617-695). Universidad de Sevilla.
- San Cristóbal Sebastián, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Sebastián, S. (1963). Angelino Medoro policromó una imagen en Cali (Colombia). *Archivo Español de Arte* 36(142), 137-138.
- Soria, M. (1956). *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Universidad de Buenos Aires.
- Stastny, F. (1979). El manierismo en la pintura colonial Latinoamericana. *Letras (Lima)* 49(86-87), 17-46. <https://doi.org/10.30920/letras.51.86-87.02>
- Stastny, F. (2013). *Estudios de arte colonial*, 1. Museo de Arte de Lima.
- Tiberia, V. (2017). *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*. Arbor Sapientiae.
- Toscano, B. (1979). Storia dell'arte e forme della vita religiosa. En G. Previtali (Ed.), *Storia dell'arte italiana*, 3 (pp. 273-318). Einaudi.
- Valdivieso E. (2003). *Pintura barroca sevillana*. Ediciones Guadalquivir.
- Vannugli, A. (2012). L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi. En A. Bigi lotti & G. Zavatta (Eds.), *Orsi a Novellara* (pp. 119-133). NFC.
- Vargas Murcia, L. L. (2012). *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. ICAH.
- Vargas Ugarte, R. (1947). *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia.
- Ventura Roseto, G. (1555). *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria, per far ogli, acque, paste, balle, moscardini, uccelletti, paternostri, et tutta l'arte intiera*. Francesco Rampazetto ad instantià di Marchio Sessa.
- Villanueva Carbajal, C. A. (2014). El matritense Pedro Negrillo: platero de oro, mercader y empresario en Lima (1608ca.-1632). *Revista del Archivo General de la Nación* 29(1), 287-425. <https://doi.org/10.37840/ragn.v29i1.66>
- Wuffarden, L. E. (2004). Escultura, retablos e imaginería en el Virreinato. En R. López Guzmán (Ed.), *Perú indígena y virreinal* (pp. 88-95). SEACEX.
- Wuffarden, L. E. (2014). La impronta italianista, 1575-1610. En L. E. Alcalá y J. Brown (Eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 257-274). Ediciones El Viso.
- Zeri, F. (1979). *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo" di Scipione de Gaeta*. Einaudi.
- Zuccari, A. (1992). *I pittori di Sisto V*. Fratelli Palombi.