

Pintura peruana y polaca: simbología de la cruz en los cuadros Prensa Mística y Cristo Eucarístico

Ewa Joanna Kubiak

Katedra Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki, Polska

Este artículo es una continuación del artículo del año pasado y trata como el artículo anterior algunos temas iconográficos de la pintura de los siglos XVII y XVIII, interpretados de manera tan semejante en Polonia y en el Perú, que a veces los cuadros parecen hasta idénticos. Me gustaría exponer sobre todo la representación alegórica de la eucaristía, una de las visualizaciones más importantes de las ideas cristianas en el arte barroco de ambos países. La representación de eucaristía pertenece a los motivos iconográficos comunes para todo el mundo cristiano, así que independientemente de su origen geográfico se deja reconocer fácilmente por un espectador creyente.

Los parecidos entre la pintura polaca y la peruana de los siglos XVII y XVIII son la consecuencia del uso de las mismas fuentes grabadas.

No podemos olvidar, que la popularidad de los modelos flamencos en los siglos XVI, XVII y XVIII fue característica para toda América Latina incluyendo el Virreinato del Perú. Los factores que beneficiaron ésta situación fueron entre otros la importancia que la pintura flamenca tenía en España desde los tiempos de los Reyes Católicos (MESA DE J. - GISBERT T. 1982: 99) y que seguía teniendo también en las colonias a donde fueron llevados los lienzos europeos, la presencia activa de los artistas nacidos y formados en Flandes, entre otros Diego de la Puente (BERNALES BALLESTEROS J. 1989: 95), y por fin la popularidad de la que gozaban las estampas flamencas en América (MESA DE J. - GISBERT T. 1982: 101).

En Polonia desde los fines del siglo XVI, especialmente durante el reinado de los Vasa pero también posteriormente, podemos observar un aumento e intensificación de contactos artísticos con Países Bajos. Muy a menudo las obras del arte se compraban aprovechando los viajes y misiones diplomáticas – salvo las citas en la corte hispana, los políticos enviados empleaban su tiempo enlazando nuevos contactos con artistas y buscando nuevas obras para la Familia Real y la suya –. En los tiempos de Segismundo III Vasa de gran popularidad gozaban los grandes tapices, unos cuantos fueron adquiridos para el Palacio Real en Cracovia y se establecieron nuevos contactos artísticos con dos maestros flamencos – Peter Paul Rubens y Juan Breughel el Viejo llamado “de Velours” –. Las obras encontradas en Polonia nos testifican además la presencia de Lucas Cranach el Viejo, Peter Claesz y Antoon van Dyck, también se han conservado unos grabados y pinturas de Hendrick Goltzius (SZMYDKI R. 2008: 8-33)(1). Fuera de la corte real y de los círculos de la nobleza polaca no era tanto la propia pintura flamenca que gozaba de popularidad, como más bien sus modelos grabados, empleados con frecuencia en la pintura sacra. La mayoría de los grabados polacos de los siglos XVII y XVIII se atribuye a modelos flamencos y alemanes, unos pocos a modelos franceses e italianos y en algunas ocasiones se copiaban también las obras de los artistas nacionales. Por lo general, si encontramos en la pintura polaca barroca composiciones extraordinarias de un contenido teológico complejo, debemos sospechar la existencia de un modelo grabado extranjero (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 16).

Esta redacción se centrará en los modelos flamencos y sus interpretaciones en dos extremos del “mundo occidental”, partiendo de dos motivos iconográficos comunes para el Perú y para Polonia. La elección se hizo por varias razones, por un lado se trata de una iconografía de la muerte, que era un tema muy popular en todo el mundo cristiano posterior al Concilio de Trento, por otro lado ambas composiciones fueron realizadas según los grabados de los hermanos Wierix, recopilando sobre todo las estampas de uno de ellos - Jerónimo, cuya influencia en la pintura barroca tanto en el Perú como en Polonia es innegable.

Me gustaría presentar aquí dos motivos que son comunes para Polonia y el Perú. La primera composición, *La Prensa Mística*, es un motivo conocido en toda América Latina, desde Nueva España hasta Argentina, y fue creado según el grabado de Jerónimo Wierix, que sirvió de fuente grabada también para las pinturas encontradas en Polonia.



Ilustración 1. *La Prensa Mística*, Jerónimo Wierix, anterior al año 1619, (fot. E. Kubiak).

El centro del grabado ocupa el Cristo pisando la uva en una tinaja, doblado por el peso de la cruz que lleva a su espalda. El Padre Eterno aprieta la tuerca de la enorme prensa y en travesaño de la cruz está sentada la paloma del Espíritu Santo – con lo que en la parte superior de la composición tenemos la representación entera de la Santísima Trinidad. Las heridas de Jesucristo están sangrando y su sangre baja a la tinaja y luego a un cáliz, sujeto por dos ángeles arrodillados delante. A la derecha vemos a la Virgen Dolorosa con la espada de dolor clavada en su corazón y a la izquierda tres personas rezando. En la parte superior el artista colocó unos hombres interpretados como apóstoles que están portando más racimos de uva para el lagar. En el fondo podemos percibir un cerro con la gente realizando la vendimia y torres de una ciudad. El grabado firmado por Jerónimo Wierix fue provisto de la cita “*Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum*” (Antiguo Testamento, Isaías 63:3: *He pisado el lagar yo solo. De los pueblos nadie estuvo conmigo*). El grabado se data antes del año 1619 (VAN RUYEVEN-ZEMAN Z. 2003: 106-107).

Tanto en el Perú como en Polonia las creaciones basadas en esta estampa repiten más o menos fielmente el grabado. Me gustaría empezar exponiendo cuatro ejemplos del Virreinato del Perú, el primero de la Iglesia de la Candelaria de La Viña en Salta. Se trata de un óleo sobre tela, realizado posiblemente en Cuzco a mediados del siglo XVIII, en el que reconocemos con exactitud la misma escena que en el grabado fuente, incluida la inscripción – es la “copia” más detallada entre las que se inspiran en el grabado del Wierix (SCHENONE H. *et al.* 1988: 182-183). En la siguiente composición también se trata de una copia de la obra wierixana y aunque la pintura tiene su origen en otra ciudad – es una composición anónima *aycuchana* del siglo XVIII – hoy podemos verla en Lima, en la Iglesia del Pilar (MUJICA PINILLA R. 2003: 270-271). El lienzo repite los personajes ya conocidos – el Padre Eterno girando la tuerca de prensa rodeado por siete querubines, el Espíritu Santo y Jesús con la cruz-lagar sobre sus espaldas. La tercera pintura se encuentra en el Convento de Santa Teresa en Cochabamba. En esta composición del siglo XVIII, firmada por Diego de la Peña, cambia solamente la forma de la tira, los demás detalles son idénticos, hasta la cita del libro de Isaías (MESA DE J. - GISBERT T. 1977: 74-75; PIELAS M. 2000: 190) Más peculiar es el lienzo de la iglesia jesuita de San Pedro en Lima en el que la composición sufre cambios en los personajes relacionados con la destinación de la obra. Los ángeles de la parte inferior del lienzo fueron sustituidos por los santos jesuitas de los cuales podemos reconocer a San Ignacio de Loyola y a San Francisco Javier. También otras personas llevan trajes característicos para los miembros de la Compañía de Jesús. Los dos personajes que portan nuevos racimos de uva no pueden ser interpretados en este caso como apóstoles ya que uno de ellos es una mujer. Las tres representaciones en la parte superior de la obra parecen ser San José, Jesucristo y la Virgen María(2).



Ilustración 2. *La Prensa Mística*, Ayacucho, siglo XVIII (Hoy en Lima, Iglesia del Pilar); *La Prensa Mística*, Lima, Iglesia de San Pedro, (fot. E. Kubiak).

Como ya dicho, también en el territorio polaco encontramos composiciones basadas en el grabado de Wierix. Una parte de ellas viene de las iglesias católicas y otra de los templos ortodoxos. El primer ejemplo encontramos en la iglesia católica en Paczoltowice en Pequeña Polonia (PIELAS M. 2000: 189). El autor anónimo cambió poco la composición de la estampa de Wierix – se trata más bien de un espejismo simétrico del grabado original. También echamos en falta a algunos personajes y la Virgen Dolorosa tiene en su corazón no una, sino siete espadas – símbolos de los siete dolores. En Cracovia encontramos otra composición de la prensa mística en el libro del gradual carmelitano del año 1644. Esta composición repite de forma más fiel el grabado original (STOLCENSEM 1644: f. 147; CHRZANOWSKI T. 1976: 21; PIELAS M. 2000: 189).



Ilustración 3. *La Prensa Mística*, Paczoltowice en Pequeña Polonia, siglo XVII; *La Prensa Mística*, el gradual carmelitano del año 1644.

Pero también en el arte eclesiástico ortodoxo de finales del siglo XVI aparecieron obras basadas en los modelos latino-católicos (DELUGA W. 2000: 109) de los cuales el tema más popular fue la Pasión de Cristo (DELUGA W. 2000: 111). Las transformaciones en los grabados de la Europa Central y cambios en la iconografía (MICHALSKI S. 1989: 8) fueron relacionados con los movimientos de los herejes y las calurosas disputas acerca de la reforma y contrarreforma.

En Polonia se editaron versiones de la Biblia en polaco que fueron provistos de muchas estampas para hacer más accesible el texto sagrado. También cambiaron los libros ortodoxos y a partir de la segunda mitad del siglo XVI podemos admirar varias ilustraciones que se fueron añadiendo al texto. El tema de la prensa mística fue muy popular en el arte ortodoxo, y también en el territorio polaco se conservaron ejemplos que repiten el esquema flamenco. En el Museo Nacional de Kiev encontramos un icono del lagar místico fechado al siglo XVII y creado según el modelo de Jerónimo Wierix. Con la misma fuente podemos relacionar la composición en un mantel litúrgico ortodoxo, que actualmente forma parte de la colección del Museo del Castillo en Lancut. Por lo general las representaciones relacionadas con el misterio eucarístico eran muy populares en la pintura del siglo XVII en el territorio de la actual Ucrania.

La tradición de la imagen de la prensa mística es muy larga, las primeras composiciones en las artes plásticas encontramos ya en el siglo XII como por ejemplo la miniatura del *Hortus Deliciarum* de Landsberg (de los años 1165-1180). Pero la gran popularidad de este motivo se desarrolló en los siglos XV y XVI (PIELAS M. 2000: 189; MALE E. 1925: 115-122; MALKIEWICZOWNA H. 1972: 80)(3), para mencionar solamente el mural del siglo XV en la pared del claustro franciscano en la iglesia de esta orden en Cracovia o el Lagar Místico de Borgognone del siglo XVI en la Iglesia Santa Maria Immacolata en Milan. Desde el día de su publicación la estampa de Wierix fue un motivo muy popular y frecuentemente multiplicado, por lo que no es de extrañar que podamos encontrarlo en zonas tan alejadas una de otra como América Latina y el extremo oeste de Polonia. Las copias no se limitan por supuesto a estos dos territorios, las composiciones basadas en la obra de Wierix encontramos entre otros en la obra anónima en la Catedral de Burgo, en la pintura dieciochesca en la Basílica de la Dorada en Toulouse, en un xilgrabado de la peregrinación en Éspinal (DELUGA W. 2000: 125) o en un xilgrabado de finales de siglo XVI conservado en la Galería Nacional en Washington (DELUGA W. 2000: il.42). La estampa de Wierix no había sido por supuesto la única fuente “copiada”. Una de las obras más cumbres del barroco español fue la *Psalmodia Eucaristica* (1622) del mercedario Melchor Prieto y sus grabados alegóricos fueron a menudo copiados por los artistas de América. Gracias a su libro se divulgó otra versión de la composición de la prensa mística (MUJICA PINILLA R. 2003: 267-270).

El Lagar Místico en el sentido simbólico y alegórico podemos ver como la interpretación de dos momentos claves en la religión cristiana. El Cristo pisando la uva se entiende como el símbolo de la Eucaristía, el misterio de la Transformación. Pero sus heridas sangrientas recuerdan a los fieles la pasión, la muerte en la cruz y la redención de los pecados. En las composiciones más antiguas, a modo de una Biblia Pauperum, la escena principal esta acompañada muy a menudo por unas escenas pequeñas que explican y subrayan la interpretación del tema – como por ejemplo en la composición de la iglesia franciscana en Cracovia, Polonia, donde debajo de la imagen de la prensa mística vemos dos representaciones de la pasión y una tercera del sagrado oficio (MALKIEWICZOWNA H. 1972: 70-77). En los siglos XVII y XVIII fue más común la lectura alegórica ya que se trataba de una época de numerosos conceptos iconográficos muy complicados, aunque estos no fueran de todo legibles para los espectadores inexpertos.

Además de la ya mencionada cita del libro de Isaías podemos encontrar otros versos del Antiguo Testamento que suelen relacionarse con el misterio de la Eucaristía. La lectura simbólica permite trazar las concordancias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento – la alegoría se convirtió en el método de la lectura (MUJICA PINILLA R. 2003: 267-271). Para nosotros los más interesantes son las inspiraciones bíblicas que gocen de una popularidad comparable con la de las fuentes para las representaciones plásticas y que sean relacionadas con racimos de uva y – en la interpretación teológica y simbólica – con la Eucaristía.



Ilustración 4. La vuelta de los exploradores del Canaán, Jerónimo Wierix, antes del año 1619, (fot. E. Kubiak).

Una de las fuentes de la representación eucarística es la inspiración del Libro de los Números, en concreto el pasaje en el que los exploradores vuelven y presentan a Moisés las frutas de Canaán – un racimo de uvas colgado de un palo, que simboliza al Cristo clavado en la Cruz. La cita correspondiente es: *Después llegaron al arroyo de Escol. Allí cortaron una rama con un racimo de uvas, la cual llevaron entre dos en un palo* (Núm. 13:23). Esta cita servía como fuente tanto para las representaciones literarias como para las ilustraciones, aunque estas no mostrases una figura del Cristo, pero puede ser interpretada alegóricamente y relacionada indudablemente con el misterio de la Eucaristía. Un grabado anónimo según la obra de Maarten de Vos sirvió como fuente para varias interpretaciones plásticas, algunas de ellas conservadas hasta hoy en día. Una de las obras se conserva en la iglesia de Huanquite en el Perú, en la región cuzqueña (RUIZ DE PARDO C. 2004: 37). En esta pintura del siglo XVIII un artista anónimo repite fielmente todos los gestos, formas y hasta los trajes con todos sus detalles de los personajes de la obra fuente. En el Museo Nacional en Kiev está conservado un icono relacionado con la misma estampa e igual de minuciosamente copiado. En el caso del arte ortodoxo conocemos también esta vez las fuentes grabadas secundarias – la composición de Maarten de Vos se encontró en la Biblia Piskatora copiada por la primera vez en la región de Kiev en el año 1645 por el Maestro Ilii (DELUGA W. 2000: 126).



Ilustración 5. *La vuelta de los exploradores del Canaán*, Huanquite, Perú, siglo XVIII (fot. E. Kubiak); *La vuelta de los exploradores del Canaán*, Sicieborzyce, Polonia, 1588. (foto M. Basiul)

También en Sicieborzyce, en Silesia, hoy en día Polonia, se encuentra una decoración del púlpito del año 1588 donde fácilmente reconocemos el motivo de *La vuelta de los exploradores del Canaán* (GUMINSKI S. - OLSZEWSKI A. M. 1961: 296-297)(4). Otra representación del mismo tema podemos ver en el libro del gradual carmelitano del año 1644 en la iglesia en Cracovia – pero en este caso como la fuente se utilizó claramente el grabado de Jerónimo Wierix, representando a la Crucifixión y en la parte inferior también a los exploradores volviendo de Canaán. Otra ilustración, también en Cracovia, que llama la atención puede concluir estas representaciones. Se trata de un lienzo que se encuentra en el monasterio de los Canónigos Regulares al lado de la Iglesia del Corpus Cristi en Cracovia, con tres motivos relacionados con eucaristía presentados en un cuadro. El lienzo está dividido horizontalmente en tres partes. En las partes inferior y central vemos una personificación de la Iglesia representado como una mujer y a su lado la alegoría del Cristo en la prensa mística. Encima de esta imagen se encuentra la escena que tiene parecido con *La vuelta de los exploradores del Canaán*, aunque con figuras femeninas y en el ramo encontramos una eucaristía en vez de las uvas. En la parte superior podemos ver la misma que en el original representación de eucaristía en la custodia, siendo llevada por dos angelitos (NOWAK J.T. - TURDZA W. 2000: il.95).



Ilustración 6. *Alegoría de la Eucaristía*, alrededor de mediados del siglo XVIII, (fot. E. Kubiak).

En cuanto a la pintura peruana una representación muy popular dentro de este tema es *La defensa de la eucaristía*. Tenemos numerosas obras conservadas con la misma estructura: Una eucaristía brillante e iluminada en el centro de la composición con los turcos atacándola mientras que el Rey de España lo defiende con su espada encarnando el papel del defensor del Santísimo Sacramento. En los cuadros vemos también figuras la Santísima Trinidad, angelitos u obispos. La figura del rey se adapta al monarca de la época, así que encontramos retratos desde Carlos II (subió al trono en el año 1665) hasta Carlos IV (murió en el año 1819) (DE MESA J. – GIBBERT T. 1982: 308).



Ilustración 7. *La defensa de la eucaristía*, el siglo XVIII, Iglesia de San Pablo, Lima, (fot. E. Kubiak).

Después de la descripción de estas representaciones nos podemos preguntar ¿Qué hizo las obras ilustradas de la Eucaristía tan populares que sirvieron como fuentes para otras obras en lugares tan lejanos uno del otro? A continuación algunas consideraciones para explicar este fenómeno.

Sin duda alguna uno de los factores más importantes fue la época histórica – después del Concilio de Trento la Iglesia Católica determinó una dirección muy concreta en la enseñanza, una dirección que subrayaba la importancia de la devoción individual y desarrolló a la vez como institución el contacto con los fieles. Se

escribía mucho sobre las Américas como el campo de la evangelización y no caben dudas de que el arte sirviese de herramienta importante, apoyando la enseñanza de los misioneros. En el caso de Polonia se trataba de un territorio ya evangelizado pero amenazado continuamente por influencias herejes. La situación política y religiosa era desde luego distinta en ambos países, pero tanto en el Perú como en Polonia se disputaba una guerra por el catolicismo – en América una lucha conquistadora y en Polonia una lucha defensiva. Los medios artísticos empleados en el servicio de la evangelización y de la re-evangelización fueron por lo tanto parecidos. La visualización de los misterios y los ritos de la iglesia católica servían como material explicativo para convencer a la gente simple y sin mucha educación.

Un papel muy importante jugaban los siete sacramentos – en el Nuevo Mundo su presentación como algo nuevo y en Polonia las largas discusiones relacionadas con ellos. En ambos casos los problemas llevaron a unas representaciones plásticas del tema.

Como escribió Santiago Sebastián: «La gracia de Cristo llega a los fieles por medio de los cauces sacramentales, que a raíz de la Contrarreforma fueron más divulgados por la Iglesia, pues los reformados rechazaron algunos como la Penitencia» (SEBASTIÁN S. 1992: 32-36). Así que en las iglesias del Nuevo Mundo encontraron su sitio las representaciones de los siete sacramentos – veamos como ejemplo la obra en la parroquia de Santa Cruz en Tlaxcala en México pintada según una fuente gráfica italiana, un grabado de Bartolomé Lulmus del año 1569. El eje central de la ilustración es la cruz-árbol de la vida. El tronco de la enorme vid sale de una fuente que a la vez representa la fuente de todos los sacramentos – el bautismo. En la copa de la vid podemos ver seis medallones formados por ramas con racimos de uva, dentro de cada medallón se nos presentan los demás sacramentos (BÁEZ RUBÍ L. 2005: 306-317)(5). Esta idea tenía que ser bastante común en su época ya que el mismo modelo encontramos en unas, en su tiempo polémicas, reproducciones polacas, como el *Catecismo* editado en el año 1568 en Cracovia. Habría que destacar la importancia que tenía la defensa de los sacramentos especialmente en este país. Los adversarios herejes más característicos para el mundo cristiano polaco eran los arrianos, – hasta tal punto que a sus seguidores se llamaba *hermanos polacos*–. Rechazaban generalmente todos los sacramentos católicos, el más importante, el sacramento de la Eucaristía fue cambiado por ejemplo por una cena común.

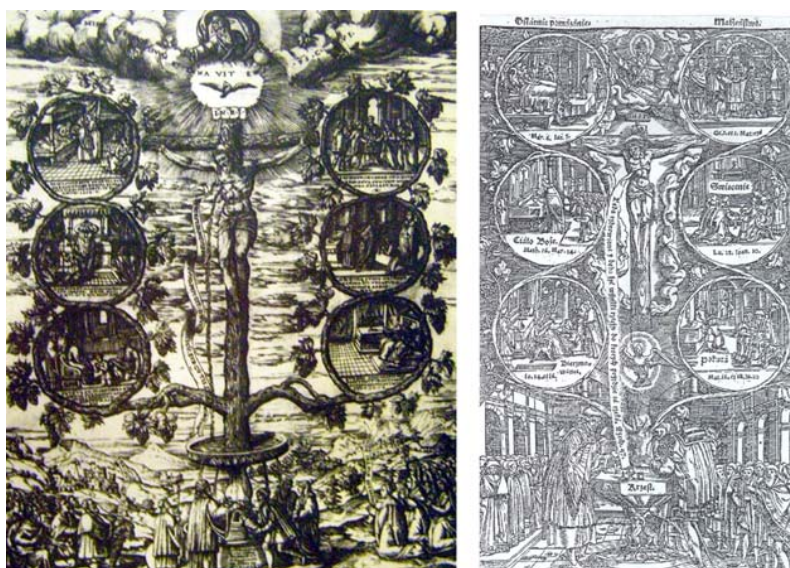


Ilustración 8. *La Trinidad y Cristo como fuente de la vida rodeados por los sacramentos*, Luca Bertelli, 1569, Venecia; *Santos Sacramentos en Catecismo* editado en el año 1568 en Cracovia, (fot. E. Kubiak).

Generalmente la situación política y religiosa a finales del siglo XVI en Polonia era muy complicada. Más que la mitad del país fue habitado por ortodoxos, en el resto dominaba el catolicismo pero había regiones con una dominación del luteranismo, calvinismo o arrianismo. Para concluir podemos recalcar, que aunque las condiciones políticas, sociales y religiosas en Polonia y en el Perú eran distintas, en la lucha por convertir y mantener el catolicismo como la religión principal y en el afán para conseguir “más almas”; se empleaban los mismos conceptos artísticos por lo que un análisis comparativo me parece muy interesante.

Notas

- (1) SZMYDKI R. 2008: 8-33. La composición más famosa de Peter Rubens en Polonia (hasta el incendio en el año 1973 en la iglesia San Nicolás en Kalisz) fue el lienzo *Cristo bajado de la cruz*. Las publicaciones clásicas del tema: BIAŁOSTOCKI J. 1966: 117-139; CHROŚCICKI J. 2001: 225-235.
- (2) Otras composiciones, que representan la *Prensa Mística* citan José de Mesa y Teresa Gisbert en su obra *Historia de la pintura cuzqueña*. El autor del primero es Francisco de Padilla, su cuadro, que se encuentra en el Convento de Santa Teresa en Sucre, podemos datar a mediados del siglo XVII. El segundo ejemplo es una obra cuzqueña anónima probablemente del siglo XVIII y pertenece a la colección particular en Lima (DE MESA J. – GISBERT T. 1982: ii. 41 y 609).
- (3) En el artículo de Helena Malkiewiczowa encontramos referencias a la literatura más antigua sobre el tema, especialmente bibliografía alemana, así que sobre otras representaciones de la Edad Media de la Prensa Mística (MALKIEWICZOWNA H. 1972: 78-92).
- (4) *La vuelta de los exploradores del Canaán* aparece también en las decoraciones de las custodias, datadas a los años ochenta y noventa del siglo XVII, en las iglesias en Brzezine, Gliwice, Bienkowice y Walce. Jan Samek relaciona las obras con el taller de Hans Georg Kolbe activo entre 1673-1697. Dos de ellas están confirmadas como sus (Brzezine, Gliwice), las dos últimas se atribuyen a Hans George Kolbe gracias al análisis de la forma e iconografía. Cada uno está decorado por la escena de *La vuelta de los exploradores del Canaán* (SAMEK J. 1967: 157-161).
- (5) Esta representación fue una fuente para las pinturas murallas en los conventos mexicanos durante el siglo XVI por ejemplo en el convento agustino de Meztitlán en el estado Hidalgo o en la capilla de la Iglesia de San Francisco Mazapa en el estado de México (BÁEZ RUBÍ L. 2005: 306-317). En este libro se encuentra más detallada una característica de la representación del *árbol sacramental*.

Bibliografía

- BÁEZ RUBÍ Linda, 2005, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- BERNALES BALLESTEROS Jorge, 1989, *La Pintura en Lima durante el Virreinato*, in Luis NIERI GALIENDO (editor), *Pintura en el Virreinato del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, pp. 31-107.
- BIAŁOSTOCKI Jan, 1966, "Zdjęcie z Krzyża" w twórczości P.P. Rubensa i jego pracowni (Uwagi o znaczeniu obrazu w kościele św. Mikołaja w Kaliszu), in Jan BIAŁOSTOCKI et al., *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, pp. 117-139.
- CHROŚCICKI Juliusz, 2001, *Kaliskie Zdjęcie z Krzyża Rubensa. Refleksje i wspomnienia*, in Juliusz CHROŚCICKI - Barbara GADOMSKA - Justyna BUDZYK (coordinadores), *Arx Felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa, pp. 225-235.
- CHYZANOWSKI Tadeusz, 1976, *Opracowanie ikonograficzne*, in Tadeusz CHYZANOWSKI - Tadeusz MACIEJEWSKI, *Gradual Karmelitanski*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, pp.5-49.
- DELUGA Waldemar, 2000, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdansk.
- GUMINSKI Samuel - OLSZEWSKI Andrzej M., 1961, *Zagadnienie treściowe dekoracji malarskiej ambony w Siecieborzycach na Dolnym Śląsku*, "Biuletyn Historii Sztuki", vol. 23, n. 3, 1961, pp. 296-297.
- KWIATKOWSKA-FREJLICH Lidia, 1998, *Sztuka w służbie kontreformacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Cieszkowskiej, Lublin.
- MALE Emile, 1925, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France : étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Librairie A. Colin, Paris.
- MALKIEWICZOWNA Helena, 1972, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tłoczni Mistycznej w kręgu franciszkańskim w Krakowie*, "Folia Historiae Artium", T.VIII, 1972, pp.69-149.
- MESA DE José - GISBERT Teresa, 1977, *Holguín y la pintura virreinal*, Librería Editorial "Juventud", Lima.
- MESA DE José - GISBERT Teresa, 1982, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol.1-2, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, Lima.
- MICHAŁSKI Sergiusz, 1989, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie Nowożytniej*, Warszawa 1989
- MUJICA PINILLA Ramón, 2003, *Identidades alegóricas: lectura iconográfica del barroco al neoclásico*, in Ramón MUJICA PINILLA (coordinator), *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima pp. 251-336.

- MOISON-JABLONSKA Krystyna, 2002, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Univveitas, Krakow.
- NOWAK Janusz Tadeusz - TURDZA Witold, 2000, *Skarby krakowskich klasztorow*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Krakow.
- PIELAS Magdalena, 2000, *Matka Boska Bolesna*, Universitas, Krakow.
- RUIZ DE PARDO Carmen, 2004, *Joya del Arte Colonial Cuzqueño. Catálogo Iconográfico de la Iglesia de Huanoquite*, Ruiz & Zegarra Comunicaciones, Lima.
- SAMEK Jan, 1967, *Monstrancje ze sceną powrotu zwiadowcow do Ziemi Kanaan. Hans Kolbe i Hieronim Wierix*, "Biuletyn Historii Sztuki", vol. 29, n. 2, 1967, pp. 157-163.
- SEBASTIÁN Santiago, 1989, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconograficas e iconologicas*, Alianza, Madrid.
- SEBASTIÁN Santiago, 1991, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid.
- SEBASTIÁN Santiago, 1992, *Iconografía e Iconología de arte Novohispano*, Grupo Azabache, México.
- STOLCENSEM Stanislaus, 1644, *Graduale de Dominicis iuxta ritum missalis de beatissimae Dei Genitricis senperque Virginis Mariae de Monte Carmelo*, (manuscrito).
- SZMYDKI Ryszard, 2008, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- VAN RUYEVEN-ZEMAN Zsuzsanna (compiladora), 2003, *Hollsein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, vol. LXII, The Wierix Family, part IV, Sound and Vision Publication, Rotterdam.
- SCHENONE Héctor - GORI Iris - BARBERI Sergio (editores), 1988, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.