

## *Grabadas de los hermanos Wierix y la pintura barroca en el Perú y en Polonia*

Ewa Kubiak

Katedra Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki, Polska

### *Introducción*

Me ha sorprendido encontrar tanto en la pintura peruana como en la pintura polaca de los siglos XVII y XVIII algunos temas iconográficos interpretados de manera semejante, de tal modo que a veces los cuadros son casi idénticos. Está claro que esta similitud surge del hecho de utilizar las mismas fuentes grabadas.

La popularidad de los modelos flamencos en los siglos XVI, XVII y XVIII fue característica para toda América Latina incluyendo el Virreinato del Perú. En esta colonia de ultramar se presentaron ciertos factores que beneficiaron esta situación. Un factor significativo fue la importancia que desde los tiempos de los Reyes Católicos seguía teniendo la pintura flamenca en España. La Reina Isabel acumuló a lo largo de su vida una gran colección de tablas flamencas (MESA DE J. - GISBERT T. 1982: 99) y también Felipe II poseía una afición especial por la pintura flamenca, sobre todo por las imágenes de devoción<sup>(1)</sup>. Otra causa que sostenía la importancia de los modelos flamencos en el Perú fue la presencia activa de los artistas nacidos y formados en Flandes, entre otros por ejemplo Diego de la Puente (BERNALES BALLESTEROS J. 1989: 95), así como la importación de las obras de arte flamenco. Su nivel artístico era superior que el que podemos ver en las obras de los maestros locales. Al Perú llegaban cuadros, láminas y tapices flamencos, de los cuales algunos han perdurado hasta hoy, otros conocemos solamente a través de distintos documentos (testamentos, cartas de dote e inventarios de bienes) (MESA DE J. - GISBERT T. 1982: 99). El último factor y quizás el más importante fue la popularidad de la que gozaban los grabados flamencos tanto en Europa como en América. Gran parte de la pintura virreinal se inspiró principalmente en grabados flamencos y en obras alemanas e italianas (MESA DE J. - GISBERT T. 1982: 101).

En Polonia no era tan popular la pintura flamenca como sí lo eran sus modelos grabados usados con frecuencia en la pintura sacra. La mayoría de los grabados de los siglos XVII y XVIII se atribuye a modelos flamencos y alemanes, algunos pocos a modelos franceses e italianos y en algunas ocasiones se copiaban también las obras de los artistas nacionales. Por lo general se trata de un fenómeno de la época postridentina, cuando la Iglesia como institución unificó la enseñanza de sus doctrinas. Por lo general, si encontramos en la pintura polaca barroca composiciones extraordinarias que simbolizan un contenido teológico complejo, debemos sospechar la existencia de un modelo grabado extranjero (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 16).

El presente escrito se centrará en los modelos flamencos y sus apropiaciones en estos dos extremos del “mundo occidental” a partir de dos motivos iconográficos comunes para el Perú y Polonia elegidos por varias razones. Por un lado, se encuentra la iconografía de la muerte, que fue 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.

### *El árbol de la vida en el Perú o La campana de la muerte en Polonia*

Las primeras dos composiciones a comparar, aunque parecidas, fueron creadas en dos lugares muy distintos, por lo tanto, además de los rasgos comunes muestran una serie de elementos propios, respectivamente típicos del ambiente latinoamericano y polaco. El ejemplo peruano es bastante conocido, se encuentra en el sotocoro de la iglesia en Huaró y se conoce con el nombre *El árbol vano*, título que se enmarca en la tradición española donde el término *El árbol de la vida* lo encontramos asociado con similares obras ibéricas. La obra data de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, fue realizado por Tadeo Escalante, un nativo nacido en Acomayo – una aldea de la región cuzqueña – (FLORES OCHOA J. *et al.* 1993: 256). En la iglesia en Acomayo Tadeo Escalante también pintó una composición presentada *El árbol de la vida* (VALLÍN R. 1998: 35).

Por otro lado, en Polonia se encuentra una obra de iconografía semejante. Se trata de una pintura expuesta en la nave lateral de la Iglesia Mayor en Krosno, en el sur de Polonia, es una obra anónima, datada a mediados del siglo XVII y conocida como *La campana de la muerte*.

Como fuente, en ambos casos se utilizó una estampa de Jerónimo Wierix creada antes del año 1619, según la obra de Hendrick van Balen. En la parte inferior de la escena grabada por Wierix podemos leer la inscripción latina: «Frondeo frugis inops: Si mors attrahet orcus. Iudicis extantam, Virgo, morare manum» (VAN RUYEVEN-ZEMAN Z. *et al* 2004: 167). Es la oración del hombre rezando por la intervención de la Virgen para detenga la mano de Cristo. Los parecidos entre las dos composiciones se concentran en los elementos más importantes: el árbol y las cuatro figuras que lo rodean. Estas figuras son: una muerte-esqueleto con un hacha levantada intentando talar el árbol; un demonio tirando de una cuerda para que el árbol caiga; Jesucristo tocando una campana y anunciando la hora de la muerte y, el último personaje, la Virgen María sentada a los pies del Cristo, rogando por las almas de los pecadores.

En algunas partes de las dos composiciones podemos ver los rasgos propios que los diferencian. La pintura peruana, que está situada al lado derecho de la entrada de la iglesia, tiene una tradicional forma cuadrada, pero el contenido fue enriquecido en la parte superior del árbol donde vemos un grupo de hombres y mujeres celebrando una fiesta. La composición de ese tema iconográfico *El árbol de la vida* es muy parecida a la de la obra que se encuentra en la catedral de Segovia, fechada en 1653 y firmada por el pintor Ignacio de Ries (NAVARRETE PRIETO B. 2001: 351). Tanto en la pintura peruana como en el cuadro segoviano la imagen del banquete fue colocada en la copa frondosa del árbol. En ambas obras se omite la oración que vemos en el grabado original de Jerónimo Wierix y que se reemplaza simbólicamente por la imagen de una fiesta que nos debe transmitir el motivo de la escena principal. En el cuadro de Ignacio de Ries de Segovia encontramos otra alusión a *Vanitas*, aquí la pintura está acompañada por dos inscripciones: «Mira que te as de Morir/Mira que no sabes cuando y Mira que te mira Dios/Mira que te este mirando» (SEBASTIÁN S. 1989: 123). Estas palabras parecen ser la transcripción o una interpretación de la inscripción que se encuentra en la famosa obra de Jerónimo Bosco *Mesa de los siete pecados capitales*, hoy en el Museo del Prado en Madrid, con la representación de los pecados capitales y las cuatro postrimerías donde en el centro de la composición vemos la figura del Cristo rodeada por la frase: «Cave, cave Dominus videt» (NAVARRETE PRIETO B. 2001: 352).

Otras obras del mundo iberoamericano con un tema similar son *El árbol de la vida* datado de la segunda mitad del siglo XVII y conservado en el Convento de Nuestra Señora de la Laura de Valladolid (NAVARRETE PRIETO B. 2001: 354-355), un cuadro de Marco Zapata (contemporáneo de Tadeo Escalante a quien probablemente conocía) en la catedral de Cuzco (SEBASTIÁN S. 1989: 181; FLORES OCHOA J. *et al.* 1993: 210), y la obra anónima altooperuna hoy en la iglesia en Yavi en el norte de Argentina, que, aunque la misma composición, es conocida con el título *La hora forzosa* (SIRACUSANO G. 2005: fig.13; SELDES A. *et al.* 2002: 239). El tema fue popular también en Nueva España, conocemos, por ejemplo, *El árbol vano* de la Hermana Juana Beatriz de la Fuente del año 1802 que se conserva en el Museo de Arte de San Antonio en Tejas y algunas otras composiciones anónimas (KRASELSKY R. 2006 sin p). De Portugal el lienzo más famoso relacionado con esta temática pertenece al círculo de Bento Coelho del Museo de Arte Antiga de Lisboa y fue realizado hacia 1670 (NAVARRETE PRIETO B. 2001: 354-355).

El formato distinto del cuadro de Krosno corresponde a su ubicación en el parte superior del arco en la nave lateral. La parte central repite la composición del grabado de Jerónimo Wierix pero los lados de la pintura fueron enriquecidos por otras escenas. A la izquierda vemos, como en las composiciones del Huaro y Segovia, el banquete pero debajo de la mesa encontramos una visión del infierno con la boca de Leviatán. Al lado derecho del árbol, el artista anónimo expuso unos caballeros con armaduras durante una batalla y en la parte inferior vemos, igual que a en otras ocasiones, una escena del infierno pero esta vez mostrando las horribles torturas que aguardaban al hombre después de su muerte y su vida pecadora. El historiador del arte polaco Tadeusz Chrzanowski sugiere que el pintor condenaba la embriaguez y la vida frívola menos que la guerra (CHRZNOWSKI T. 1997: 185). Una composición como la de Krosno es única en Polonia, pero el motivo del árbol de la vida reaparece en la obra de Krzysztof Fokelski *La muerte, Chronos y la escena de buen morir* de la mitad del siglo XVII, que se encuentra en la sacristía de la Iglesia de los Paulinos en la ciudad peregrina de Czestochowa(2).

Según la investigadora polaca Krystyna Moison-Jablonska la escena de la fiesta en la obra en Krosno fue inspirada en cierto grado por la escena del banquete de otro grabado de Jerónimo Wierix: *Dos caminos de la vida*. La autora apoya su teoría en una análisis formal de las similitudes de los gestos de algunas figuras en ambas obras y la existencia de un grabado alemán que repite la composición de Wierix y que pudo ser una fuente grabada conocida en Polonia en el siglo XVII (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 627). Por otro lado, la escena del banquete en la pintura peruana podemos atribuirle, según mi opinión, también a los hermanos Wierix, específicamente a una obra de Juan Wierix del año 1602 titulada *Ars Moriendi* (VAN RUYEVEN-ZEMAN Z. *et al* 2004: 208), en la que también un grupo de músicos celebra una fiesta.

Desde los tiempos más antiguos, la representación gráfica o literaria de fiestas se ha relacionado con placeres terrenales. En el mundo cristiano tenía también la función de recordar a los mortales la fragilidad y el transcurso de la vida y la inminente proximidad de la muerte. La presentación de un festejo se utilizaba frecuentemente para simbolizar los pecados, sobre todo la gula pero también la lujuria. Según Gregorio Magno la fuente de otros pecados como la lujuria, la soberbia o la danza – la última también fue calificada como un pecado – es la gula (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 616). Tanto en el arte polaco como en peruano encontramos numerosos ejemplos de escenas festivas asociadas con la representación del infierno. Para el caso del Virreinato del Perú, podemos citar la escena del banquete en la pintura de Luis de Riaño *El camino del Infierno*, en Andahuaylillas, (obra datada antes del año 1626 y basada en un grabado de Jerónimo Wierix) (MACERA P. 1993: 70), como también las representaciones del Infierno del siglo XVIII en las obras de las iglesias en Caquiviri y Carabuco (hoy en Bolivia) (GISBERT T. 2003: 84-85). En Polonia encontramos este motivo por ejemplo en el cuadro Juicio Final en la iglesia parroquial en Malogoszcz (en el centro del país) donde podemos ver un festejo con una mesa abundante de comida, personajes celebrando y un músico animando el evento. Son también muy interesantes los ejemplos que podemos encontrar en la letra de los sermones de la época, como en el de Szymon Starowolski donde el autor analiza los comentarios sobre la gula de Gregorio Magno (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 616).

En las dos composiciones que hemos tratado, en Huaro y en Krosno, podemos ver la adaptación de las escenas a su respectivo entorno. Los grupos de los músicos aparecen en ambas obras, pero en Krosno apenas se ven como unas pequeñas figuras situadas en la parte superior de la escena de la fiesta. En la composición de Huaro el motivo de la banda de música parece tener más importancia y por lo tanto es más visible: vemos dos personas tocando el violín y el arpa y una pareja bailando al son de la música. Aunque la ropa de los protagonistas es de estilo europeo (según la moda de entonces) la manera de bailar, los típicos pañuelos en las manos, apunta claramente al lugar de su creación (FLORES OCHOA J. *et al.* 1993: 210) en el mundo hispánico. El autor de la obra en Krosno refleja su origen mediante el uso de ropa polaca, típica para la nobleza polaca del siglo XVII, que consistía en un tipo de caftán largo, cerrado por una serie de pequeños botones al frente y sujetado con un cinturón. La ropa, llamada “żupan” en polaco, se hacía de seda o de algodón, de telas de gran calidad.

## Las Postrimerías

Las siguientes dos obras presentan unos parecidos tan grandes que de hecho son casi idénticas. El ejemplo del Perú, que lleva el título *Las postrimerías del hombre con San Jerónimo* se encuentra en Ayacucho en el convento de Santa Teresa. En este caso tenemos suerte porque conocemos la autora de la obra – el lienzo fue firmado por Magdalena Ventura del Santísimo Sacramento y previsto con la fecha del día 1 de enero de 1704 –. En la obra se informa que el comitente de la obra fue la hermana Basilia de Jesús(3).

El ejemplo polaco *Las Postrimerías* se encuentra en Krosno, así como el ejemplo anterior, pero en la capilla funeral de la familia Porcjuż. Igual que *La campana de la muerte* este cuadro podemos datarlo alrededor de la mitad del siglo XVII(4). Aunque proceden de dos lugares muy distintos, las obras son casi idénticas porque en ambos casos se trata de una “importación” específica del arte flamenco que repite con detalles el grabado de Jerónimo Wierix *Allegoría de la salvación de alma*, creado hacia 1585 (VAN RUYEVEN-ZEMAN Z. *et al.* 2004: 158). Esta obra la podemos relacionar con el ya mencionado trabajo de Jerónimo Bosco *Mesa de los pecados capitales*.

En la composición de Ayacucho la escena fue enriquecida en la parte inferior con la figura del San Jerónimo, la cual (según la análisis de Ramón Mujica Pinilla) podemos interpretar como «un “meditatio mortis” centrado en el Juicio Final» (MUJICA PINILLA R. 2003: 279). A su vez, en la pintura se encuentra un ángel tocando una trompeta para despertar *los hombres a Juzgo* (como lo explica la inscripción). El autor anónimo del cuadro polaco repite simplemente la estampa de Wierix pero algunos de los medallones poseen más detalles (MOISON-JABLONSKA K. 1995: 30-35). Las inscripciones del ejemplo peruano están traducidas al castellano, mientras que en la obra polaca se mantuvo la versión latina y algunas fueron ampliadas.

Los cuadros se componen de cinco medallones, cada uno con una inscripción y conectados entre sí por unas filacterias provistas también de inscripciones. En la parte superior del lienzo se lee(5): *En todo lo que hagas piensa en el final, y nunca pecarás* – la cita proviene del Eclesiástico (Ecles 7, 36) –. En el centro del cuadro se encuentra la escena más importante: la Crucifixión con representación del *Arma Christi*. En lo general la composición es la misma, pero en Krosno el autor añadió en el fondo el panorama de Jerusalén. En el borde de la escena podemos leer la cita de la Carta a los Hebreos (Heb 5,9): *bizose a los que le obedezzen causa de la salud eterna*. En la parte superior izquierda vemos la representación del Cielo o Nueva Jerusalén con la inscripción

del Salmo (83,4) *Bienaventurados todos los que habitan en tu casa Señor*. En la parte superior derecha vemos el Juicio Final y la cita de la segunda carta a los Corintios (2Co 5,10): *A todos nos conviene presentarnos ante el tribunal de Dios*. Debajo, alrededor de la representación de los distintos tipos de la muerte se encuentra la leyenda *Esta determinado a los hombres el morir una vez* que proviene de la Carta a los Hebreos (9,27). El último medallón representa el Infierno con un comentario del libro de Job (Job 7,9): *El que baxare al infierno no bolvera a subir*. Entre las dos escenas en la parte inferior vemos el Purgatorio. En la versión de Krosno la forma del recipiente con las llamas de la purificación es un poco distinto y el autor añadió dos inscripciones: *y los echarán en el horno de fuego* (Mt 13,42) y *Porque son una nación privada de consejo, y no hay en ellos inteligencia*. (Deuter 32, 28-29).

Las filacterias enseñan los tres caminos posibles que puede encaminar un hombre después de la muerte. Al final de cada uno vemos la representación del alma humana con el guía – en dos casos se trata de ángeles y una vez aparece el demonio –. La primera inscripción transcurre desde la escena de la muerte atravesando la Crucifixión y el Juicio Final hasta el cielo y dice: *Bienaventurados los que mueren en el Señor* (Ap 14,13) *Los que obraren bien iran al cielo* (Jn 5,29) – este es el camino de los salvados –. Otra filacteria conecta las escenas de la muerte, la crucifixión, el purgatorio, el Juicio Final y conduce al cielo. La leyenda dice: *El mismo sera salud* *Assi se sube como por fuego* (2Cor 3,14). En la versión polaca tenemos una cita más: *Venid, benditos de mi Padre, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo*. (Mt 25, 34). La última filacteria une solo tres representaciones: la muerte, el Juicio Final y el Infierno. En la inscripción leemos: *La muerte de los pecadores es mala* (Salmo 33,21) *los que obraren mal iran a Infierno* (Jn 5,29). En el ejemplo polaco tenemos otra vez una frase más: *Discendite maledicti in ingnemaeternum – Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno* – (Mt 25,41).

### Conclusiones

Después de la descripción de estas cuatro representaciones nos podemos preguntar ¿Qué hizo las obras de Jeronimo Wierix tan populares que sirvieron como fuente en dos lugares tan lejanos uno del otro? A continuación algunas consideraciones que pueden explicar este fenómeno.

En primer lugar, no olvidemos la ya mencionada popularidad del arte flamenco y el uso de sus grabados como fuentes en general. Un factor muy importante fue sin duda alguna la época – después del Concilio de Trento la Iglesia Católica determinó una dirección de la enseñanza, subrayó la importancia de la devoción individual y desarrolló, como institución, el contacto con los fieles –. En el arte, por su parte, el tema de la muerte se hizo muy importante. En el Perú las representaciones extraordinarias de la muerte, el juicio final y el infierno las encontramos especialmente en el Altiplano, como en Caquiviri, Carabuco, Hancané o Curahuara de Carangas. La situación en las regiones que fueron un campo para la evangelización era muy especial y el tema de la muerte se sitúa entre los motivos más importantes. Teresa Gisbert explica que un problema grande lo representaba el ¿cómo implantar en la población indígena el concepto del teatro barroco de la muerte? En el mundo andino existía la tradición y el culto desarrollado de la veneración a los antepasados y sus cuerpos momificados, que se trataban como objetos sagrados. Los ritos cristianos conllevan consigo la obligación del sepulcro que conduce a su vez a la total descomposición del cuerpo. A los indígenas les costaba mucho aceptar esta situación, por ende a menudo los cadáveres eran robados de los cementerios de la iglesia - una practica que fue prohibida por el virrey Francisco de Toledo- (GISBERT T. 2001: 211-212).

En Polonia una reflexión sobre la muerte y la brevedad de la vida en las artes plásticas ocupa un lugar importante en el siglo XVII. La Edad Media trajo cierto interés alrededor de la esfera escatológica, sobre esto conocemos algunos motivos iconográfico de este periodo, que sin embargo no varían mucho. Por ejemplo el tema de *la danza de la muerte* tan popular en otras partes de Europa occidental (especialmente en Francia) se encuentra en Polonia sobre todo en el siglo XVII, donde junto con el motivo de la rueda de la muerte fue muy popular en las iglesias de los monjes de San Bernardo y de los Augustitos. Como ejemplo puede servir el cuadro de la iglesia de los Augustinos y Bernardos en Cracovia (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 459-460).

Finalmente me gustaría volver a los grabados de los hermanos Wierix. Según mi opinión la gran popularidad de sus obras se daba también a la enorme influencia que tenía la actividad de los jesuitas. Gracias a Ignacio Loyola en el año 1540 tuvo lugar la creación de una nueva orden religiosa, internacional y que dependía solamente del Papa: la Compañía de Jesús. Su función era sobre todo apoyar a la Iglesia Católica y al papa en sus obras y a la evangelización en todas partes del mundo. Los jesuitas aprovechaban a menudo en su misión el arte como medio de evangelización y los hermanos Wierix trabajaban para la Compañía. El orden y su enseñanza se difundía ampliamente por todo el orbe católico y con ellos los grabados de Wierix. La obra más conocida para la evangelización, ilustrada entre otros también por las estampas de Jerónimo Wierix, fue

*Evangelicae historiae imagines* de Jerónimo Nadal. Con 153 ilustraciones y comentarios que servían para la reflexión y meditación fue publicado por primera vez en el año 1595 en Amberes y fue reeditado después más de diez veces (FREEDBERG D. 2005 [1989]: 184). Las ediciones chinas de la Biblia en el siglo XVII fueron ilustradas con los grabados del libro de Nadal. El grabado de Wierix, que hemos podido conocer mejor gracias a las obras peruana y polaca, fue publicado también en otro libro jesuita, la estampa apareció en el *Catecismo* del padre Petrus Canisius, publicado en el año 1589 (MUJICA PINILLA R. 2003: 279).

Se debe mencionar que tanto en el Perú como en Polonia las obras presentadas aquí no son las únicas que repiten los grabados de los hermanos Wierix. En la iglesia del Pilar en Lima se conserva un lienzo anónimo de Ayacucho *La prensa Mística* basado en el grabado de Jerónimo Wierix (MUJICA PINILLA R. 2003: 270-271). Conocemos otros cuadros casi idénticos en Salta en la parte norte de Argentina (de la iglesia de la Candelaria de la Viña) (SCHENONE H. *et al.* 1988: 182), como también en el convento de Santa Teresa en Cochabamba en Bolivia (SEBASTIÁN S. 1989: 169; SEBASTIÁN S. 1991: 93), el cual es muy parecido al de la iglesia jesuita de San Pedro de Lima. La composición es conocida también en Polonia con dos ejemplos: el cuadro de la iglesia de Virgen María en Paczoltowice en la Pequeña Polonia y la ilustración en el libro *Gradual Karmelitanski* del convento de los carmelitos en Cracovia (PIELAS M. 2000: 189-190). Tanto en Perú como en Polonia podemos marcar la influencia más o menos fiel de los grabados de *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal donde la mayoría de las composiciones son de Wierix. Del Perú podemos mencionar los cuadros de la iglesia Santa Teresa en Ayacucho (GARCÍA SAIZ C. 1988: 43-66) y en Polonia conocemos replicas “wierixanas”, por ejemplo en Silesia. A su vez, *La Transformación* de Martín de Vos, actualmente en el Museo del castillo en Kněžnou, es una copia casi exacta del original de Hieronim Wierix de *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal(6).





Fig. 1: *El arbol de la vida*, Tadeo Escalante, Huaro, Perú, XVIII/XIX;  
*El arbol de la vida* el grabado de Jerónimo Wierix, antes del año 1619.



Fig. 2: *La campana de la muerte*, anonimo, Krosno, Polonia, el siglo XVII.





Fig. 3: *Las Postrimerías*, anónimo, Krosno, Polonia, el siglo XVII;  
*Las postrimerías del hombre con San Jerónimo*, Magdalena Ventura, Ayacucho, Perú, 1704.

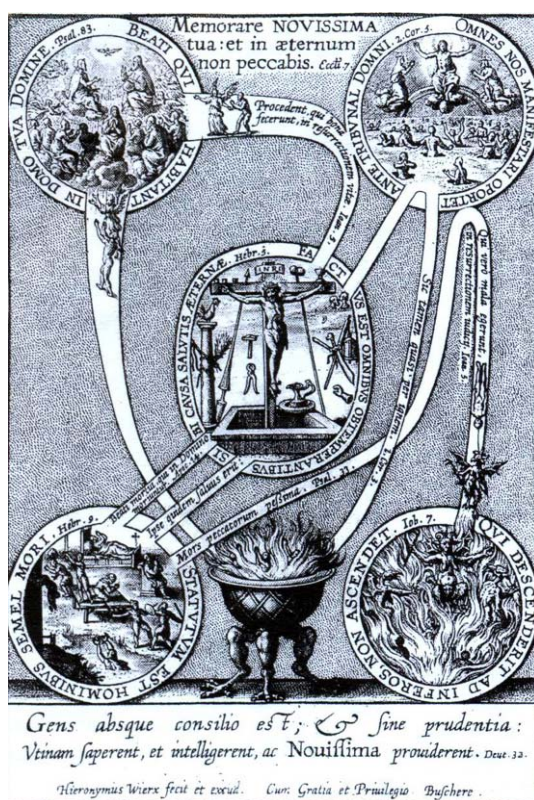


Fig. 4: *Allegoría de la salvación de alma*, el grabado de Jerónimo Wierix, creado hacia 1585.

## Notas

- (1) «Es ya conocida la predilección de Felipe II por las pinturas flamencas de tipo devocional y que dos de las joyas de su colección era las obras de Roger van der Weyden» (MARINES-BURGOS GARCÍA P. 1998: 142).
- (2) Según Boetius Adams Bolswert: la ilustración en el libro Antoine Sucquet, *Via vitae aeternae...*, Antverpiae 1620, fig.5, (MOISON-JABLONSKA K. 2002: 624-625).
- (3) También encontramos la información que el cuadro fue restaurado por Bautista Zuarec en 1886.
- (4) (SAMEK J. 1967: 160-163; MOISON-JABLONSKA K. 1995: 30-35; CHRZNOWSKI T. 1997: 187; SAMEK J. 1997: 174).
- (5) Las citas bíblicas provienen de la obra de Ayacucho.
- (6) Por ejemplo en Silesia – por entonces territorio vecino de Polonia – tuvo gran popularidad el uso de los modelos grabados datados a la época alrededor del año 1600 (OSZCZANOWSKI P. 2006: 211-212).

## Bibliografía

- BERNALES BALLESTEROS Jorge, 1989, *La Pintura en Lima durante el Virreinato*, pp. 31-107, in Luis NIERI GALIENDO (editor), *Pintura en el Virreinato del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- CHRZNOWSKI Tadeusz, 1997, *Krosnienska Vanitas*, pp.179-192, in Piotr LOPATKIEWICZ (coordinador) *Kosciol farny w Krosnie pomnik kultury artystycznej miasta*, Muzeum Rzemiosla w Krosnie, Krosno.
- FLORES OCHOA Jorge - KUON ARCE Elizabeth - SAMANEZ ARGUMEDO Roberto, 1993, *Pintura mural en el Sur Andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- FREEDBERG David, 2005 [1989], *Potega wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, traducción Ewa KLEKOT, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow [edición original *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago].
- GARCÍA SAIZ Concepción, 1988, *Las "imágenes de la historia evangelica" del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)*, "Cuadernos de Arte Colonial", Museo de America, n. 4, mayo 1988, pp. 43-66.
- GISBERT Teresa, 2001, *El Paraíso de los Pájaros parlantes*, Plural Editorial, La Paz.
- GISBERT Teresa, 2003, *Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino*, pp. 61-97, in Ramón MUJICA PINILLA (coordinador), *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- KRASELSKY Rebeca, 2006, *Notas sobre la muerte en la pintura mexicana del siglo XIX*, "Correo del Maestro", n. 126, noviembre, 2006; [www.correodelmaestro.com](http://www.correodelmaestro.com) (03.08.2007)
- MACERA Pablo, 1993, *La pintura mural andina. Siglos XVI-XIX*, Editorial Milla Batres, Lima.
- MARINES-BURGOS GARCÍA Palma, 1998, *Flevit amore*, pp. 135-143, in Paloma NOGÜES - Titto FERREIRA - Luis MIRANDA - Alfredo CARRILERO - Chusa HERNÁNDEZ - Catalina GARRIGUES - Luis MARTÍN (coordinadores), *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Ediciones El Viso, Valladolid.
- MESA DE José - GISBERT Teresa, 1982, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol.1-2, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, Lima.
- MOISON-JABLONSKA Krystyna, 1995, *Obraz Częsca w sztuce polskiego baroku*, Semper, Warszawa.
- MOISON-JABLONSKA Krystyna, 2002, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, Universitas, Krakow.
- MUJICA PINILLA Ramón, 2003, *Identidades alegóricas: lectura iconográfica del barroco al neoclásico*, pp. 251-336, in Ramón MUJICA PINILLA (coordinador), *El Barroco Peruano*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- NAVARRETE PRIETO Benito, 2001, *Iconografía del árbol de la vida en la península Ibérica y America*, pp. 349-357, in José Manuel ALMANSA - Ana Aranda BERNAL - Ramón GUTIÉRREZ - Arsenio MORENO MENDOZA - Francisco OLLERO LOBATO - Fernando QUILES GARCÍA - Graciela María VIÑUALES, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- PIELAS Magdalena, 2000, *Matka Boska Bolesna*, Universitas, Karkow.
- 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.
- SAMEK Jan, 1997, *Dziennik zabytkow krosnienskich na firmamencie sztuki polskiej*, pp. 161-177, in Piotr LOPATKIEWICZ (coordinador), *Kosciol farny w Krosnie pomnik kultury artystycznej miasta*, Muzeum Rzemiosla w Krosnie, Krosno.
- SEBASTIÁN Santiago, 1989, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconograficas e iconologicas*, Alianza, Madrid.



SEBASTIÁN Santiago, 1991, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid.

SELDES Alicia - BURUCUA José - SIRACUSANO Gabriela - MAIER Marta - ABAD Gonzalo, 2002, *Green, Yellow, and Red Pigments in South American Painting, 1610-1780*, "Journal of the American Institute for Conservation", vol. 41, n. 3 (Autumn - Winter, 2002), 2002, pp. 225-242.

SIRACUSANO Gabriela, 2005, *El poder de los colores*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

VALLÍN Rodolfo, 1998, *Imágenes bajo cal y pañente. Pintura mural de la colonia en Colombia*, Editorial el sello, Bogotá.

VAN RUYEVEN-ZEMAN Zsuzsanna - VAN DER STOCK Jan - LEESBERG Marjolein (editores), 2004, *Hollsein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, vol. 66, The Wierix Family, part 8, 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.

OSZCZANOWSKI Piotr, 2006, *Artysci - po nauce i oddziaływanie*, pp. 189-235, in Andrzej NIEDZIELENKO - Vít VLNAS (coordinadores), *Śląsk perła w koronie czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech*, Praga 2006