

Immaginario italo-fiammingo della pittura murale nel Sud Andino

Alberto Martín Isidoro

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Il pensiero visuale controriformista d'Italia e delle Fiandre meridionali è condensato in una piccola chiesa di impronta *mudéjar* nel cuore del Collao gesuitico. Una serie di murali che si sviluppano nei transetti della chiesa di *Nuestra Señora de la Asunción* di Juli – attualmente Perù – mette a fuoco come vengono utilizzate le diverse manifestazioni estetiche dei grandi centri artistici metropolitani e rielaborate dall'evangelizzazione – colpita già dalla riflessione tridentina – in questa nuova periferia occidentale.



Chiesa di *Nuestra Señora de la Asunción* di Juli

Prima di andare avanti con il tema della pittura murale, è importante considerare due punti. In primo luogo, ricordare che la dottrina dominica di Juli era stata data ai gesuiti verso il 1576 dal viceré Toledo, in base ad idee già presenti nel visitatore Garci Diez de San Miguel, che considerava che l'esempio gesuita avrebbe annullato la negligenza dominica e avrebbe imposto una norma di comportamento in rapporto alla maniera di evangelizzare i nativi. (GUTIERREZ R. 1978) La chiesa della *Asunción* era già finita verso il 1602, appartenendo al gruppo delle tre chiese di questa città portate a termine per iniziativa dei gesuiti, all'inizio del '600, insieme a quella di *San Juan* e a quella di *Santa Cruz*. (EGaña A. DE 1954: 304-306)

Allo scopo di capire questo dispositivo evangelizzatore, disposto in queste due cappelle di questa chiesa a croce latina, è fondamentale conoscere le fonti grafiche incise realizzate da diversi artisti europei, le quali vengono unificate dalle mani di un muralista collavino, possibilmente sotto l'egida di un artista come Bitti. Ricordiamo che «Il fratello Bernardo Bitti era a Juli quando venne fatta la decorazione parietale della *Asunción*, tutto ciò ci fa pensare che queste pitture sono sotto la sua influenza e sono opera di artisti indigeni che lavoravano con lui.» (GISBERT T. *et al.* 1979: 65)(1)

Prima di andare avanti con il tema della pittura murale, è importante considerare due punti. In



Cappella del Vangelo



Cappella dell'Epistola

In secondo luogo, la data di costruzione – soprattutto, quella di conclusione dei lavori – di questa chiesa suole essere problematica come è frequente con queste chiese di mattone crudo. Questi tipi di edifici vengono ricostruiti costantemente in modo parziale o totale per ampliamenti, miglioramenti o, semplicemente, manutenzione. Nel caso delle chiese della regione delle rive del Titicaca, si aggiunge che, dalla fine del '600(2) e, soprattutto, nel '700 comincia un processo di pietrificazione. Cioè, «... non si cercava di riparare l'una o l'altra parte dell'antico tempio, ma di rifarlo poco a poco fino a sostituire la chiesa di mattone crudo, con tetto di legno e facciata di mattone, per un'altra di pietra riccamente intagliata.» (GISBERT T. *et al.* 1985: 272) A Juli, si vedono le diverse fasi di questo processo; *l'Asunción* è stata solo aggiornata nella sua torre prima dell'espulsione dei gesuiti nel 1767. La pietrificazione sarebbe un processo che dà a queste costruzioni certa stabilità giacché conserva alcune caratteristiche spaziali e proporzionali

della pianta e, a volte, in rapporto alla facciata. Finalmente, in quanto alla data di conclusione dell'Asunción, è importante la datazione della sua pittura murale. Quest'arte è strettamente legata alla conclusione dei lavori, e ciò fa che sia un argomento che ritengo essenziale come criterio di datazione dell'edificio e viceversa.

Le Cappelle

La struttura pittorica del muro viene organizzata in un alto basamento che finisce con una fascia di maschere di satiri e vasi, su cui si sviluppa il programma iconografico all'interno di cartigli o in fregio.



Fregio ornamentale con maschere di satiri e vasi di Theodor de Bry e la fascia affrescata.

La fonte grafica della fascia è concepita come una copia interpretata delle incisioni con grotteschi di Theodor de Bry (1528-1598). De Bry è un orefice “moderno”, cioè, un artista che ha abbandonato la tradizione gotica adottando il manierismo; e ciò può vedersi nel suo disegno il quale è delicato, elegante, leggero e grazioso, ma non smette di essere nordico e, «... nelle sue stampe fonde lo spirito fiammingo allo spirito del rinascimento italiano.» (ROUAIX P. 1885: 780) Quando si parla di copia interpretata, è da considerare la esistenza di una disposizione strutturale basica e/o certe caratteristiche stilistiche. Nel caso di questa fascia, che si ispirerebbe in una stampa che si suole catalogare come *Fregio ornamentale con maschere di satiri e vasi o Fregio con mascherone nel centro* (ca1589-ca1590) (JONG M. DE et al. 1988: 46)(3), vengono mantenute le linee tematiche della composizione, cioè, le maschere di satiri – uomini verdi – e i vasi, semplificando però le complesse volute e gli arabeschi.

Tuttavia, le transizioni fra tali linee sono fortemente modificate anche se continua l'idea dell'elemento animale ma trasformato dal simbolismo cristiano, perché si rappresentano uccelli, metafora delle anime dei salvati, che beccano il grappolo eucaristico. Inoltre, le sottili asimmetrie di De Bry sono abbandonate per un ritmo compositivo chiaramente simmetrico.

Da un'altra parte, i cartigli rispondono allo stile ornamentale fiammingo conosciuto come *strapwork* o *bandwork* (1541-1630) che si è sviluppato alla *maniera* di Fontainebleau, dove sono stati specialmente importanti gli apporti di Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio (1535-37). (CAMPBELL G. 2006: 401; RILEY N. et al. 2004: 13) Questo stile si caratterizza per creare inquadramenti ornamentali dove fasce stilizzate – che sembrano cuoio o metallo ritagliato – si allacciano, si perforano tra loro, hanno piccoli buchi e si rompono per finire in volute, in una specie di trifoglio o in un cerchio con un foro; queste fasce si combinano con la logica e il vocabolario dei grotteschi generando una formula di successo. Questo stile è arrivato dai Paesi Bassi alla Spagna e, da qui, è passato in America. Uno dei suoi rappresentanti è stato Jan Vredeman de Vries, di cui Soria (SORIA M. 1956: 22-23)(4) relaziona una delle sue stampe – ca1555-ca1560 (JONG M. DE et al. 1988: 105)(5) – al cartiglio con il monogramma di Maria che è nella casa di Vargas a Tunja, Colombia. Gisbert e Mesa invece dicono che questo stile *strapwork* – Vredeman de Vries (GISBERT T. et al. 1979: 29) / Abraham Ortelius (MESA J. DE et al. 1982: 236) – si trova tanto in un fregio che c'è nella chiesa di Chincheros quanto nella pittura del soffitto (*almizate*) del battistero di Urcos, ambedue attribuiti a Diego Cusi Guaman. Ma, anche se questi cartigli rispondono in alcune caratteristiche a la *maniera* di Vredeman de Vries, potrebbero in realtà essere ispirati nella serie di Theodor de Bry chiamata *Grotisch für alle künstler/Grotis pour tous artisans* – 1589 (GUILMARD D. 1880: 367) – . De Bry ha pubblicato una serie di stampe con modelli di grotteschi non solo per un pubblico specializzato di orefici o argentieri ma anche, come in questo caso, per gli artigiani in generale. Questa serie è composta da quattro stampe in forma di fregio: la prima, contiene il titolo nel suo cartiglio centrale; la seconda, un' allegoria della religione con la croce (*Christ Religio*); la terza, Cristo come il Buon Pastore (*Ego Sum Pastor Bonus*); e, finalmente, una scena previa al matrimonio o allegoria



Quattro Cartigli di Jan Vredeman de Vries



Serie *Grotisch für alle Künstler/Grotis pour tous artisen* di Theodor de Bry

a sinistra per formare un ciclo iconografico; è un fatto da sottolineare che i cartigli non vengono concepiti in modo isolato ma in modo interconnesso come succede nella parete dove si trova la scena della visione di La Storta.

In questa attribuzione, c'è da considerare, da una parte, la conoscenza dello stile *strapwork* che si vede nella scioltezza e nella grazia con il quale lo si utilizza e, dall'altra, l'alto grado di trasformazione che possono subire le fonti grafiche incise quando vengono trasferite sul muro. Nella parete del vangelo nel presbiterio, c'è un esempio di questo. Mi riferisco alla scena della morte della Vergine che è presa dalla stampa titulata *Transitus Matris Dei* del *Evangelicae Historiae Imagines* di Jerónimo Nadal (1593) che è stata scolpita da Hieronymus Wierix su disegno dell'italiano Bernardino Passeri. Qui, vediamo come la scena della stampa è divisa in due settori compositivi, è addirittura invertita – questo sicuramente significa che è stata presa da una copia della matrice della stampa originale –, e si modifica anche il pavimento liscio con un altro che è a mattonelle che ricorda i primi esperimenti sulla prospettiva, inoltre, nella parete, si fanno con bugnatura e si colloca un'iscrizione e, finalmente, la scena dei santi trasportati per angeli si può vedere, non più attraverso una finestra della camera ma al fondo di uno spazio che si apre sul paesaggio da un lato.



***Transitus Matris Dei* del *Evangelicae Historiae Imagines* di Jerónimo Nadal e la parete affrescata.**

Cappella dell'epistola o di San Ramón

In relazione al ciclo d'Ignacio de Loyola, Flores Ochoa dice, parafrasando Schenone (SCHENONE H. 1992: 446), che «... le fonti grafiche possono essere le stampe di Cornelius e Theodor Galle, anche se, all'inizio del 600, esistono diverse collezioni di incisioni con la sua vita.» (FLORES OCHOA J. et al. 1993: 128) Se compariamo il ciclo murale con questa serie incisa troviamo un primo inconveniente che è il tema della datazione tanto dei murali quanto della serie.



Ignacio mentre da i suoi vestiti a un mendicante*

Gisbert e Mesa suggeriscono che «Alla fase del 1601, appartengono [...] le pitture che decorano profusamente i piloni, gli archi della crociera e l'arco trionfale, inoltre, il presbiterio della Chiesa.» (GISBERT T. *et al.* 1979: 65) Questa datazione non considera né le pitture delle cappelle qui analizzate né quelle della zona delle pareti del



L'apparizione della Madonna con il Bambino; Paulo III confermando la Compagnia; La morte di Ignacio invocando il nome di Gesù*

presbiterio che sviluppano il tema della morte della Vergine e la doppia trinità. Questo è così perché queste pitture probabilmente sono state imbiancate nel 1620(6) circa e, sono riemerse, solo dopo il restauro fatto negli Anni '80. Pensiamo a come è perforato il ciclo ignaziano e l'area della morte della Vergine per l'apertura di nuove finestre, cosa che non sarebbe stata possibile lasciare così, cioè, con queste pitture frammentate alla vista. A questa modifica architettonica, dovette seguire un aggiornamento iconografico che ebbe un nuovo stimolo poco dopo il 1622 poiché venne canonizzato Ignacio. Queste nuove circostanze darebbero come risultato un cambiamento di obiettivi della funzione dell' iconografia ignaziana: mentre il ciclo primitivo nascosto aveva cercato di promuovere l'elevazione del santo agli altari, dopo la canonizzazione si è cercato di «...esaltare il suo ricordo, glorificare la sua figura e diffondere l'immagine della Compagnia di Gesù che lui aveva fondato.» (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS A. 2003: 27)

In quanto alla datazione della serie realizzata dai fratelli Galle, il problema è che viene di solito datata in rapporto alla pubblicazione di Anversa che ha illustrato verso il 1610, chiamata *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* di Ribadeneira. Tuttavia, le stampe vengono fatte dopo il 1587 e prima del 1602, come logicamente deduce Creixell, al confrontare le note esplicative degli episodi delle incisioni con l'edizione latina del 1587 conosciuta come *Antiqua Plantiniana* e l'edizione ampliata conosciuta come *Coloniensis* del 1602, corrispondendosi quelle note con la prima edizione ma non con la seconda. (CREIXELL J. 1950)

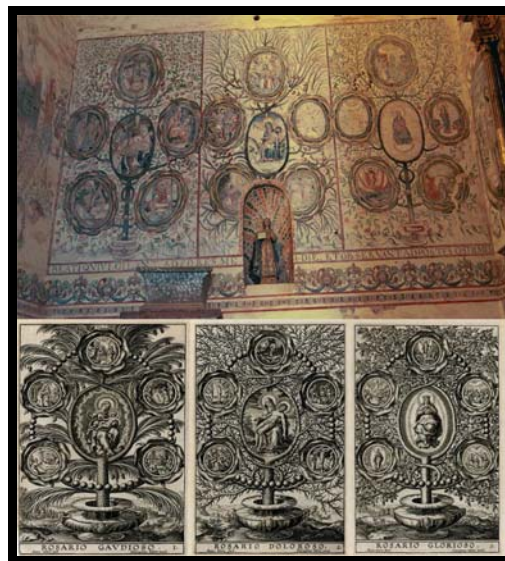
Ugualmente, è più che probabile che questa serie sia la fonte grafica. Ciò non solo perché al momento di essere conclusa la costruzione della chiesa e, dunque, anche la pittura murale, era l'unica serie ricca di scene della vita di Ignacio che circolava – dato che, la serie conosciuta come Rubens-Barbé è del 1609 e quella di Wierix è del 1613 circa –; ma anche perché, inoltre, ci sono coincidenze evidenti. Tuttavia, continua ad essere un'attribuzione problematica. Corrispondono facilmente con le stampe, oltre la concentrazione tematica e il non subordinarsi in modo servile a questi modelli, gli episodi di: l'apparizione della Madonna con il Bambino, che concede a Ignacio il dono della castità; Paulo III confermando la Compagnia, dando perciò istituzionalità all' ordine; e la morte di Ignacio invocando il nome di Gesù(7). Per questo hanno utilizzato due stampe: la numero 1 e la 13 (quest' ultima viene utilizzata anche come modello per la scena di Paulo III). Forse contarono anche con la numero 2, cioè, Ignacio dando i suoi vestiti a un mendicante, simbolizzando la rinuncia alla vanità. Le scene restanti, ossia, l'apparizione di Gesù quando è elevata l'ostia nella messa e la visione a La Storta – che ha indotto Ignacio a dare il nome all'ordine – , sono state invertite se seguiamo queste fonti grafiche, necessariamente dovevano conoscersi giacché ci sono, anche se molto modificati, gli elementi essenziali. Possibilmente, vengono conosciuti attraverso disegni schematici presi dalle matrici o direttamente dalle pitture di Juan de Mesa, mandate a fare da Ribadeneira verso il 1585 (SEBASTIÁN S. 1985: 286) per il *Colegio de Alcalá de Henares*, dalle quali deriva questa serie(8).



L'apparizione di Gesù quando è elevata l'ostia nella messa e La visione a La Storta*

Cappella del vangelo o Justo Juez

Si distingue in fondo a questa cappella, rompendo la continuità dell'estetica dei cartigli, un grande fregio diviso in tre settori. Ognuno rappresenta un tipo di misteri del rosario, cioè, da sinistra a destra, i misteri gaudiosi, i dolorosi e i gloriosi. Questo viene preso dalla serie *I tre rosari* realizzata dai fratelli Wierix. In realtà, questa serie composta di tre stampe passa per tre fasi: «1°) senza firma, né cognome, né numerazione; 2°) con le parole *Anton. Wierx fecit. Hieronymus Wierx excudit.*; 3°) con *Anton. Wierx fecit et excudit.*» (ALVIN L. 1866: 78-79) In ognuna delle stampe si rappresenta, piantato in un vaso ornato con cherubini, un albero stilizzato che cambia secondo il tipo di misteri: per i gaudiosi una palma, per i dolorosi un albero spinoso e per i gloriosi una pianta di rose. Una mandorla centrale, formata dall'incontro di due rami, contiene il tema principale: la Madonna con il Bambino, una pietà e una Vergine coronata circondata da un' aureola. Intorno alla mandorla centrale, ci sono cinque tondi dentro delle rose, uniti da un filo di perle; questi contengono le scene della vita della Vergine(9).



Parete affrescata ed I tre rosari di Wierix*



Frontespizio del Rosario Figurato di Luis de Granada, 1577.

Se facciamo un paragone fra le fonti grafiche e la pittura murale, troviamo nella rappresentazione dei misteri gaudiosi, da una parte, che l'albero non è una palma come nella stampa e, dall'altra, che c'è molta poca relazione con il modello nelle scene di ogni mistero e, soprattutto, nella mandorla centrale dove il tema è totalmente diverso, se consideriamo come vengono rappresentati gli altri due alberi. Cioè, è probabile che non abbiano avuto questa stampa ma hanno capito il concetto che propone la serie, in cui si fa una analogia tra il clima che avvolge i misteri e il simbolismo che implica ogni albero. Quindi, viene scelta una pianta di rose per supplire la rappresentazione mancante e, a tutto ciò, viene aggiunta la forza del concetto di simmetria. Inoltre, c'è un grande cambiamento in rapporto al modo di lettura delle scene: mentre nella stampa si trovano in registri, leggendosi dall'alto verso il basso e da sinistra a destra seguendo l'ordine dei misteri, nella pittura murale, si sviluppa dal tondo dell'estremo inferiore sinistro seguendo il senso delle lancette dell'orologio. Inoltre, il numero di perle di ogni filo, che unisce le scene in ogni tipo di misteri, si attiene a quello che viene decretato dalla bolla *Consueverunt Romani Pontifices* (1569) di Pius V che fissava la pratica di recitare 150 Ave Maria; contrariamente, le stampe non lo fanno.

È importante considerare che la scelta di questa iconografia dei fratelli Wierix non è fortuita, giacché era molto conosciuta, fin dal 1572, per illustrare il *Rosario figurato* di Luis de Granada. Si tratta di una raccolta, fatta da Andrea Gianetti da Salò, degli scritti ascetico-mistici del dominico spagnolo. Questo libro aveva avuto un grande successo editoriale nel '500 nelle sue edizioni italiane – romana e veneziana – e si è continuato a pubblicare nel secolo seguente. Inoltre,



Parete affrescata ed Passeggiata di Gesù di Wierix

questo gusto per le stampe dei Wierix è una variabile da prendere in considerazione nella scelta delle fonti incise di questa chiesa, dunque, si fa sentire nel presbiterio non solo con l'uso della stampa *Transitus Matris Dei* ma anche nella pittura del muro opposto dove si dipinge una doppia trinità secondo un'altra stampa fatta da Antonius e pubblicata da Hieronymus chiamata *Passeggiata di Gesù*. (ALVIN L. 1866: 259)(10)

Anche questa pittura murale dovette essere imbiancata verso il 1620 in un processo di miglioramento o aggiornamento – contemporaneamente a quelle del ciclo ignaziano e quelle del presbiterio –, poiché c'è una nicchia che la perfora ed interrompe una frase in latino che funzionava a modo di orientamento per la meditazione, e questo non sarebbe stato possibile se le pitture fossero state visibili. Questa frase, di Proverbi 8, 34, dice: «BEATI QVI VIGILANT AD FORES ME[AS] [QUOTI]DIE. ET OBSERVANT AD POSTES OSTII MEI»; ossia, «Beati quelli che ogni giorno rimangono svegli innanzi al mio portale e rispettano gli stipiti delle mie porte»(11). La frase invita all'osservanza, a seguire il cammino delineato da Dio per raggiungere la vita eterna; cammino che si esplicita nella riflessione sul rosario e l'esempio di Maria.

Per concludere, enfatizzeremo l'importanza di questo doppio aspetto italo-fiammingo fuso in diverse forme, nella maggior parte delle pitture analizzate, come: nei grotteschi di Theodor de Bry; nell'utilizzazione dello stile *strapwork* che troviamo, tanto nelle cappelle come nella zona del presbiterio, sviluppato in Fontainebleau dagli italiani; nella fonte incisa della morte della Vergine che scolpita da Hieronymus Wierix è stata creata da Passeri; o nella diffusione di un'iconografia come quella di *I tre rosari* dei fratelli Wierix, diffusa dalle edizioni italiane del *Rosario figurato* di Luis de Granada, raccolto da Gianetti da Salò. Tuttavia, questi italiani e fiamminghi che hanno ideato le loro composizioni in un mondo abissalmente diverso, sicuramente non avrebbero immaginato la loro utilizzazione resignificata, la loro amplificazione alle dimensioni murali e un uso del color diverso, da parte di una cultura meticcia. Questa cultura era lontana dai rigidi canoni europei di origine rinascimentale o manierista, sul punto di essere fortemente colpita dal Barocco. Infatti, neppure si sarebbero immaginati la loro diffusione in un ambito tanto diverso ai loro orizzonti di aspettative. E, ciò nonostante, due spazi geografici tanto lontani, rimangono uniti irrimediabilmente per le immagini e una spiritualità che le albergava a modo di *koiné*. Due culture fondendosi nel confine di un Occidente colonialista, due punti di vista che diventano uno e, proprio in quel momento, nessuno rimane indenne oltre le asimmetrie dei desideri e delle speranze di ognuno. Inoltre, queste culture indigene stanno formando, già dalla fine del '500, una identità cristiana di carattere specifico e, discorsi visuali, come quelli di questi transetti, esprimono la matrice imposta dove il meticcio sarà il frutto insperato del dialogo però non dei vinti, *America capta*.

Note

- (1) Approfitto qui per ringraziare la Dra. Teresa Gisbert per i suoi preziosi contributi in questo scritto.
- (2) La facciata della chiesa di San Pedro di Juli fu terminata nel 1688, secondo una lettera annua [ARSI Peruana 17: Cartas Anuas, 1678-1751]. (BAILEY G. 2010: 464)
- (3) Cat. nr. 52.1
- (4) Inoltre, vedere figure 6 e 8.
- (5) Cat. nr. 167.14
- (6) «... una lettera annua narra dalla residenza di Juli nel 1620: *acabáronse este año las dos iglesias de Sta. Cruz y de Nra. Sra. que son muy grandiosas*». (SORIA M. 1956: 54) Probabilmente, sia stato un miglioramento od aggiornamento.
- (7) Probabilmente, l'idea della figura che ha un cero dietro il letto di Ignacio è stata presa dalla stampa utilizzata per la rappresentazione, nel presbiterio, della morte della Vergine.
- (8) «Purtroppo, si è conservato solo un frammento di uno di quelli in una collezione privata di Barcellona, precisamente quello della *Aparición de San Pedro a San Ignacio en la casa solariega de Loyola*, con cui cominciava il ciclo [...]. Ogni quadro aveva una nota esplicativa della scena rappresentata citando il libro e il capitolo corrispondenti della vita del santo scritta da Ribadeneira.» (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS A. 2003: 23-24)
- (9) Le scene dei misteri gaudiosi sono: L'Annunciazione dell'Angelo a Maria Vergine; La Visita di Maria Santissima a Santa Elisabetta; La Nascita di Gesù nella grotta di Betlemme; Gesù viene presentato al Tempio da Maria e Giuseppe; Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio. Dei dolorosi: L'agonia di Gesù nel Getsemani; La flagellazione di Gesù; L'incoronazione di spine; Il viaggio al Calvario di Gesù carico della croce; Gesù è crocifisso e muore in croce. Dei gloriosi: La risurrezione di Gesù; L'ascensione di Gesù al cielo; La discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo; L'Assunzione di Maria al cielo; L'Incoronazione di Maria Regina del cielo e della terra.
- (10) *Promenade de Jésus*, n° di catalogo 1267.
- (11) Traduzione dell'autore.

* Fotografie Dra. Ewa Kubiak, Universidad de Lodz, Polonia.

Bibliografia

- ALVIN Louis, 1866, *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Arnold, Bruxelles.
- BAILEY Gauvin, 2010, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru*, University of Notre Dame, Notre Dame (Indiana).
- CAMPBELL Gordon, 2006, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, vol. II, Oxford University Press, New York.
- CREIXELL Juan, 1950, *Álbum histórico ignaciano*, Tipografía Delta, Barcelona.
- EGAÑA Antonio de, 1954, *Monumenta peruana*, vol. VIII, Institutum Historicum S. I., Roma.
- FLORES OCHOA Jorge et al., 1993, *Pintura mural en el sur andino*, Banco de Crédito del Perú, Lima.
- GISBERT Teresa et al., 1979, *La pintura mural en Sudamérica*, System Verlag, Vaduz (Liechtenstein).
- GISBERT Teresa et al., 1985, *Arquitectura andina. Historia y análisis*, Embajada de España en Bolivia, La Paz.
- GUILMARD Désiré, 1880, *Les maîtres ornemanistes... École Française, Italienne, Allemande et des Pays-Bas...*, vol. I, Plon, Paris.
- GUTIERREZ Ramón, 1978, *Arquitectura del altiplano peruano*, Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires.
- JONG Marijnke de et al., 1988, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet*, Staatsuitgeverij, Amsterdam.
- MESA José de et al., 1982, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. I, Biblioteca Peruana de Cultura, Lima.
- NAGLER Georg, 1881, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen...*, vol. III, G. Hirth, München/Leipzig.
- RILEY Noël et al., 2004, *Grammaire des arts décoratifs: de la Renaissance au post-modernisme*, Flammarion, Paris.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS Alfonso, 2003, *La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica*, in AUSJAL/UCAB, 2003, *Iconografía ignaciana. Serie cuadernos ignacianos 5*, AUSJAL/UCAB, Caracas.
- ROUAIX Paul, 1885, *Dictionnaire des Arts Décoratifs*, vol. I, Librairie illustrée, Paris.
- SCHENONE Héctor, 1992, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. II, Tarea, Buenos Aires.
- SEBASTIÁN Santiago, 1985, *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid.
- SORIA Martín, 1956, *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Instituto de arte americano e investigaciones estéticas/UBA, Buenos Aires.