

Alegoria da eucaristia - modelos gráficos comuns na pintura dos séculos XVII e XVIII na Polônia e no Peru

The eucharist's allegory - common graphic patterns in the painting of 17th and 18th centuries in Poland and Peru

*Ewa Kubiak**

Resumo: A iconografia do mundo cristão nos séculos XVII e XVIII tem muitas características comuns, apesar da enorme distância entre as suas várias partes. De Manila e Goa, passando pela Europa (da Polônia até a Espanha), até à longínqua América Latina podemos encontrar composições artísticas muito parecidas. Os meus interesses concentram-se nos modelos holandeses e a sua presença e popularidade naqueles dois extremos do mundo cristão (Peru e Polónia). Havia alguns temas mais populares do que outros. Eram frequentemente repetidas obras de motivo Vanitas, cenas de boa morte ou do Juízo Final. Igualmente importantes parecem ser as composições que ilustram os mistérios dos sacramentos, dos quais o mais importante para a fé cristã é o sacramento da Eucaristia, muitas vezes pintado de forma alegórica. Esta pequena análise aplica-se a alguns tipos de representações ligadas à alegoria da Eucaristia, cuja iconografia revela muitas características comuns tanto na Polónia como no Peru. Devemos ligar estas composições ao culto da Eucaristia, característico da época pós-tridentina.

Palavras-chave: Arte barroca. Arte colonial. Iconografia. Pintura alegórica. Prensa Mística

* Historiadora da Arte, mestre em História da Arte pela Universidade de Lodz, doutora em História pela Universidade de Cardinal Stefan Wyszyński em Varsóvia. Trabalha na Universidade de Lodz, interessa-se pela arte barroca e colonial, em especial do Vice-Reino do Peru. E-mails: lalibela@tlen.pl e e.kubiak24@gmail.com

Abstract: The iconography of the Christian world in the seventeenth and eighteenth centuries has many features in common, despite the huge distance between its various parts. From Manila and Goa through Europe (from Poland to Spain) to the distant Latin America one can find artistic compositions which are very similar. My interests focus on Dutch models and their presence and popularity in those two extremes of the Christian world (Peru and Poland). There were some themes more popular than others. Vanitas works, good death scenes or Doomsday were often repeated. Equally important seem to be the compositions that illustrate the mysteries of the sacraments, of which the most important to the Christian faith is the sacrament of the Eucharist, often painted in allegorical form. This short analysis applies to some types of representations linked to the allegory of the Eucharist, whose iconography reveals many common features both in Poland and in Peru. We link these compositions to the worship of the Eucharist, characteristic of the post-Tridentine period.

Keywords: Baroque art. Colonial art. Iconography. Allegoric painting. Mystical Press.

A iconografia do mundo cristão nos séculos XVII e XVIII tem muitas características comuns, apesar da enorme distância entre as suas várias partes. De Manila e Goa, passando pela Europa (da Polônia até à Espanha), até a longínqua América Latina, podemos encontrar composições artísticas muito parecidas. Isto se deve à enorme popularidade da gravura, como forma de ilustração das páginas dos livros ou impressa avulsa para fins devocionais. Esse rico material iconográfico era de fácil transporte e serviu aos artistas como modelo. Os pintores de diversos países repetiam a mesma composição, mudando ligeiramente o estilo e adaptando as pinturas ao gosto local. Assim, é graças à popularidade da gravura que podemos encontrar semelhanças nos temas iconográficos das obras de arte dos séculos XVII e XVIII da Polônia e do Vice-Reino do Peru. Podemos interpretar essas obras de maneira similar, porque tanto fragmentos ou até mesmo composições inteiras são quase idênticas. As mais interessantes são as relacionadas com a arte holandesa.

Os modelos holandeses nos séculos XVI, XVII e XVIII, eram bastante populares em toda a América Latina e, portanto, também no Vice-Reino do Peru. Essa situação está relacionada com vários fatores. O primeiro deles foi com certeza a popularidade que a pintura holandesa tinha na Espanha desde a época dos Reis Católicos. A rainha Isabel de Castela ao longo da sua vida

juntou uma impressionante coleção de telas holandesas¹. Filipe II também nutria uma simpatia especial pelos mestres do norte, devido, como define García Marín-Burgos, ao tipo de “devoção especial” que podemos encontrar nas suas pinturas². Theodore Rabb, citando a pesquisa de Thomas Da Costa Kaufmann no âmbito da “geo-história da arte”, tenta explicar por que, apesar de uma tão grande distância (pelo menos duas semanas de viagem nesta época!), as influências da arte flamenga eram tão significativas na Península Ibérica. O autor descreve os “gostos holandeses” dos governantes espanhóis desde João II de Castela até Filipe IV³.

Outro fator que teve influência na popularidade da arte holandesa no Vice-Reino do Peru foi a intensa atividade artística de pintores nascidos e educados na Holanda. O mais famoso foi o jesuíta Diego de la Puente, artista que primeiro trabalhou na Antuérpia⁴ e depois realizou uma série de composições para as igrejas jesuítas em Lima, Trujillo, Cuzco, Juli

¹ DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Auduste N. Wiese-Banco Wiese, 1982. vol.1-2, p. 99; Pilar Silva Moroto menciona obras de arte do norte da Europa que se encontram no acervo de Isabel de Castela, assim como apresenta artistas flamengos que trabalharam na corte da rainha. Recorda igualmente que, na época dos reis católicos, “flamenco” ou “nórdico” eram termos que serviam para definir a arte não só holandesa, mas também alemã, francesa e inglesa baseadas nos modelos holandeses, e mesmo aquela originária em algumas partes de Itália. Nesse artigo podemos igualmente encontrar uma extensa lista de literatura sobre as coleções de Isabel de Castela e o seu papel como mecenas das artes. SILVA MAROTO, Pilar. Pintura y pintores flamencos en el corte de Isabel Católica. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado, 2009. p. 45-62.

² “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”; MARINÉS-BURGOS GARCÍA, Palma. *Flevit amore*. In: HERRERO, Maira (Org.). *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. p.142.

³ RABB, Theodore K. “Predominan los gustos flamenco”: reflexiones sobre El patrimonio artístico de España. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p.83-92; Sobre a “proximidade” entre as artes holandesas e espanholas ver: RIBOT Luis. ¡Tan lejos! ¡Tan cerca! La difícil permanencia de Flandes en la monarquía de España. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p. 21-43.

⁴ Aqui estão duas das suas pinturas famosas para a catedral de Antuérpia: Levantamento da Cruz e Descida da Cruz.

e La Paz⁵. Digna de nota é a elevada posição que atingiram os pintores europeus na comunidade artística local e o nível das suas obras de arte, que se destacavam do restante dos trabalhos feitos nos ateliers locais.

Além disso, a importação de obras de arte foi extremamente importante: ao Peru chegaram pinturas, gravuras e tapeçarias do norte da Europa. Algumas delas sobreviveram até hoje, de outras só conhecemos a existência por meio de documentos – testamentos, legados ou inventários de bens⁶. A importação constante de pinturas da Europa, que aumentou no início do século XVII, permitiu ao Peru conhecer as obras de arte de Marteen de Vos, Peter Paul Rubens ou Antoon Van Dyck⁷. Um grupo de obras de arte importadas interessante é constituído por pinturas em placas de cobre: baratas e de fácil transporte. Geralmente eram cópias de obras de arte europeias famosas, que certamente não podem ser consideradas pinturas de alta classe. O seu maior valor foi a popularização de certas representações e a possibilidade de utilização para fins de culto⁸ com reduzidos custos de produção.

Por fim, refira-se o elemento que, seguramente, teve influência significativa na formação do gosto artístico da sociedade colonial, a saber, a extraordinária popularidade das gravuras holandesas na própria Europa e na América colonial⁹. Uma grande parte das pinturas peruanas do período entre o

⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. La Pintura en Lima durante el Virreinato. In: NIERI GALIENDO, Luis. (Org.). *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2001. p. 98; O trabalho do artista na província de Charcas (atual Bolívia) é discutido especificamente por José de Mesa e Teresa Gisbert em: DE MESA, José; GISBERT, Teresa. Diego de la Puente, pintor flamenco en Bolívia, Perú y Chile, *Arte y Arqueología*, La Paz, n.5-6, 1978. p. 223-250.

⁶ DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Auduste N. Wiese-Banco Wiese, 1982. vol.1-2, p.99.

⁷ BERNALES BALLESTEROS Jorge. La Pintura en Lima durante el Virreinato. In: NIERI GALIENDO, Luis (org.). *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú 2001. p. 95; Sobre a popularidade de Rubens na Espanha e na América ver também: PORTÚS, Javier. Fama y fortuna de Rubens en España. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p.307-334; SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007. p.98.

⁸ Clara Bargellini refere-se tanto às obras de arte importadas da Europa como à produção local na técnica da pintura em cobre. Cf. BARGELLINI, Clara. La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n.74-75, 1999, p. 81, 84, 97.

⁹ DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Auduste N. Wiese-Banco Wiese, 1982. vol.1-2, p.101.

final do século XVI e o início do século XIX inspirou-se nas gravuras trazidas do Velho Mundo – a maior fonte de inspiração sendo as obras holandesas¹⁰, mas não podemos deixar de referir também a influência das gravuras alemãs, francesas e italianas.

Na Polônia, desde o final do século XVI, especialmente durante a dinastia Vasa (mas também depois), podemos ver o crescimento e a intensificação de contatos artísticos com a Holanda. Frequentemente as compras de obras de arte eram realizadas por ocasião de viagens ou missões diplomáticas – além das visitas à corte espanhola, os políticos polacos passavam o tempo à procura de objetos interessantes no mercado de arte local ou estabelecendo novos contatos artísticos¹¹. Geralmente conciliavam as tarefas atribuídas pela família real com os seus interesses e necessidades pessoais. Na época de Sigismundo Augusto, as tapeçarias gozavam de enorme popularidade, valendo a pena mencionar pelo menos aquelas que foram trazidas para decorar a salas do castelo real de Wawel¹². No reinado de Sigismundo III, foram estabelecidos novos contatos artísticos com mestres flamengos, como Peter Paul Rubens e Jan Breughel, o Velho, chamado “Veludo”¹³. Na Polónia, os contatos com a Holanda são

¹⁰ BERNALES BALLESTEROS Jorge. La Pintura en Lima durante el Virreinato. In: NIERI GALIENDO, Luis(Org.). *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2001. p. 100-103.

¹¹ SZMYDKI, Ryszard. *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Poludniowymi*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008. p.18-33.

¹² PIWOCKA, Magdalena. *Arrasy Zygmunta Augusta*. Kraków: Zamek Krolewski na Wawelu, 2007. p.5-7.

¹³ SZMYDKI, Ryszard. *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Poludniowymi*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008. p.8-33; A composição mais famosa de Peter Rubens na Polónia (até ao incêndio de 1973) era A Descida da Cruz na igreja de São Nicolau em Kalisz; BIALOSTOCKI, Jan. “Zdjecie z Krzyza” w twórczosci P.P. Rubensa i jego pracowni (Uwagi o znaczeniu obrazu w kosciele sw. Mikołaja w Kaliszu). In: BIALOSTOCKI, Jan (Org.). *Sztuka i historia. Ksiega pamiatkowa ku czci profesora Michala Walickiego*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966. p.117-139; CHROSCICKI, Juliusz. Kaliskie Zdjecie z Krzyza Rubensa. Refleksje i wspomnienia. In: CHROSCICKI, Juliusz (Org.). *Arx Felicitatis. Ksiega ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w szesczdziesiata rocznice urodzin od przyjaciol, kolegow i wspolpracownikow*. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001. p.225-235; Sobre a popularidade de Rubens na Polónia ver também: BUDZINSKA, Eżbieta. *Szkola graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1975; SAMEK, Jan. Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce. In: OJRZYNSKI, Jacek Antoni (org.). *Rubens Niderlandy i Polska*. Lodz: Muzeum Sztuki w Lodzi 1978. p.80-92; CHROSCICKI, Juliusz. Rubens w Polsce, *Rocznik Historii Sztuki*, Warszawa, 1981, v.12, p.133-219.

confirmados pela presença de numerosas obras de arte provenientes dessa parte da Europa. Entre outros autores, podemos mencionar Lucas Cranach, o Velho, Pieter Claesz ou Antoon Van Dyck; na Polônia preservaram-se também gravuras e pinturas de Hendrick Goltzius.

Fora da corte e do círculo dos magnatas, a pintura holandesa não gozava de tanta popularidade, mas, tal como no Peru, os modelos gráficos tiveram um papel importante como fonte de inspiração. As gravuras mais utilizadas eram as holandesas e alemãs, mas também podemos encontrar exemplos de obras criadas com base em gravuras francesas ou italianas, e em alguns casos raros gravuras de artistas polacos. Para todo o mundo cristão também eram importantes os fatores político-religiosos e o caráter específico da época pós-tridentina, quando a Igreja Católica unificou a sua palavra, e muitas vezes a arte serviu para ajudar a mostrar o perfil da instituição Católica. Sendo as gravuras as mais “móveis”, chegaram inalteradas aos recantos mais distantes do mundo cristão. Normalmente, analisando composições polacas complexas, com um extenso simbolismo e iconografia surpreendente ou rico conteúdo teológico, conclui-se que foram feitas com base em modelos gráficos ou pinturas estrangeiras¹⁴.

O meu interesse concentra-se nos modelos holandeses e na sua presença e popularidade naqueles dois extremos do mundo cristão. Havia alguns temas mais populares do que outros. Eram frequentemente repetidas obras de motivo *Vanitas*, cenas de boa morte ou do Juízo Final¹⁵. Igualmente importantes parecem ser as composições que ilustram os mistérios dos sacramentos, dos quais o mais importante para a fé cristã é o sacramento da Eucaristia, muitas vezes pintado de forma alegórica.

Esta pequena análise aplicar-se-á a alguns tipos de representações ligadas à alegoria da Eucaristia, cuja iconografia revela muitas características comuns tanto na Polônia como no Peru. Além da similaridade, existem outros aspectos interessantes, que determinaram a escolha dessas obras de arte em particular. Devemos ligar essas composições ao culto da Eucaristia, característico da época

¹⁴ MOISAN-JABLONSKA, Krystyna. *Obrazowanie walki dobra ze zlem*. Krakow: Universitas, 2002. p.16.

¹⁵ KUBIAK, Ewa. Grabados de los hermanos Wierix y la pintura barroca en Perú y en Polonia, *Quaderni di Thule*, n. 8, Maggio 2008. p.263-271; KUBIAK, Ewa. Drzewo Zycia albo Dzwon Smierci. In: LAKOMSKA, Bogna (Org.). *Artystyczne tradycje pozaeuropejskich kultur*. Torun: Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, Wydawnictwo Tako, 2009. p.81-90.

pós-tridentina¹⁶. Além disso, a tendência da arte holandesa que se desenvolvia tanto na Europa como na América colonial foi muito importante. Essas obras foram criadas com base nos mesmos modelos gráficos.

O primeiro desses temas comuns à pintura moderna na Polônia e no Peru colonial foi *Tlocznia Mistyczna*, ou seja, *Prensa Mística*. Podemos encontrar pinturas semelhantes em toda a América do Sul, do Equador à Argentina, e igualmente na Polônia existem algumas pinturas parecidas. Todos os trabalhos aqui apresentados são baseados no modelo gráfico de Hieronymus Wierix [il. 1].

No centro da gravura encontra-se o Cristo pisando uvas num enorme lagar circular; Ele está curvado pelo peso da cruz que lhe esmaga as costas. Deus pai aperta um enorme parafuso, o que pressiona ainda mais a cruz nos ombros do Salvador. No alto da trave foi colocada uma pomba, símbolo do Espírito Santo, completando a Santíssima Trindade. Das feridas de Cristo correm jorros de sangue que caem no lagar, à frente do qual se ajoelham dois anjos com um cálice nas mãos, recolhendo vinho, o sangue de Cristo. Do lado direito, Nossa Senhora das Dores com o coração trespassado por uma espada; à esquerda três personagens que rezam e observam a cena e os apóstolos que trazem cestos com uvas. Ao fundo podemos ver as torres da cidade ou de um castelo, e uma colina onde fazem vindimas. Por debaixo da gravura, em fundo branco, uma citação do Antigo Testamento do livro de Isaías: *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum* (Is 63,3) e a assinatura de Wierix¹⁷. Na arte europeia as representações do *Lagar Místico* apareceram no início da Idade Média e eram compostas em diferentes padrões, ao passo que na Idade Moderna predominam os trabalhos que repetem as gravuras de Wierix. Tanto no vice-reino do Peru como na Polônia, as pinturas criadas com base naquele

¹⁶ Documentos das sessões 6 e 7 do Concílio de Trento (na época de Paulo III) referem os erros dos hereges na aceitação e celebração dos sacramentos. Parte dos teólogos protestantes negou a presença real de Cristo na Eucaristia (“Johannes Oekolampad, Ulrich Zwingli e outros “sacramentalistas”) ainda que Martinho Lutero escreva: “Confesso, que neste sacramento, o verdadeiro corpo e sangue de Cristo é consumido e bebido no pão e no vinho” e ao mesmo tempo diz que Cristo não deve ser adorado na Eucaristia; BARON, Arkadiusz; PIETRAS, Henryk. (Org.), *Dokumenty Soborow Powszechnych: Lateran V, Trydent, Watykan I*, v. IV/1, Krakow: Wydawnictwo WAM, 2007. p.252-253, 451; A sessão 13 do Concílio de Trento disse respeito em grande parte ao sacramento da Eucaristia. No decreto I/A o capítulo separado V foi intitulado: “O culto e veneração do Santíssimo Sacramento”.

¹⁷ VAN RUYEVEN-ZEMAN Zsuzsanne. *Hollsein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, v. 62. *The Wierix Family*. part IV. Rotterdam: Sound and Vision Publication, 2003. p.106-107.

modelo repetiam de maneira bastante fiel o trabalho do mestre holandês. No Peru, a maioria das pinturas remonta ao século XVIII enquanto na Polônia elas são anteriores a esse período. Nesse trabalho, todas as imagens discutidas pertencem ao século XVII.

No Vice-Reino do Peru podemos relacionar a maior parte dos trabalhos com o Altiplano – planalto andino que se estende através do atual Peru e da Bolívia – e também com oficinas locais; igualmente foram encontradas obras semelhantes na Argentina ou associar com a escola de pintura de Quito. O primeiro exemplo de uma obra inspirada no *Lagar Místico* de Wierix encontra-se na igreja *La Candelaria de La Viña* em Salta (Argentina). É uma pintura a óleo, provavelmente de meados do século XVIII, a qual, apesar da localização atual, podemos ligar à escola de Cusco. O autor desconhecido dessa pintura, sem dúvida, beneficiou-se do trabalho de Wierix¹⁸, não se limitando a repetir a cena figurada, embora a parte inferior da pintura contenha a inscrição latina existente na gravura¹⁹. É uma das cópias mais fiéis de gravuras do norte da Europa. Outra obra inspirada no trabalho do holandês é uma pintura anônima de Ayacucho, provavelmente também de meados do século XVIII. Encontrava-se até recentemente na igreja do Pilar em Lima²⁰, mas infelizmente foi roubada há pouco tempo²¹. [il. 1] A tela reproduz fielmente o conjunto de personagens, Deus Pai apertando a prensa de vinho, a pomba do Espírito Santo e o próprio Cristo esmagado pela cruz-prensa. A terceira obra

¹⁸ RIBERA, Adolfo Luis; SCHENONE, Héctor; GORI, Iris; BARBERI, Sergio. (Org.). *Patrimonio Artístico Nacional*. Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988. p.182-183.

¹⁹ Na pintura andina raramente aparecem inscrições em latim, sendo as citações bíblicas normalmente traduzidas em espanhol, mesmo quando a pintura era baseada no modelo europeu com inscrições em latim. Vemos isso, por exemplo, em *Las Postrimerias* (ou seja, Os Novíssimos), criada também com base numa gravura de Hieronymus Wierix. A autora da gravura peruana, Magdalena Ventura (freira do mosteiro carmelita de Ayacucho), coloca na tela uma citação em espanhol. KUBIAK, Ewa. Grabados de los hermanos Wierix y la pintura barroca en Perú y en Polonia. *Quaderni di Thule*, 2008, n. 8, Maggio, p.263-271.

²⁰ MUJICA PINILLA, Ramón. Identidades alegóricas: lectura iconográfica del barroco al neoclásico. In: MUJICA PINILLA, Ramón. (Org.). *El Barroco Peruano II*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003. p.270-271.

²¹ Durante uma investigação em Lima, em março de 2010, detectou-se que a obra foi transferida para uma igreja menor de onde foi roubada e nunca mais recuperada. A fotografia da obra desaparecida foi-me cedida pelo pároco da paróquia de Nuestra Señora del Pilar em Lima, o padre Juan Cruz Ustarroz Irizar, pelo qual muito lhe agradeço.

vem do mosteiro carmelita de Cochabamba, igualmente datada de meados do século XVIII. Dessa vez conhecemos o autor da obra que foi assinada por Diego de la Peña. Apenas mudou o formato do lagar, mas os elementos restantes foram fielmente reproduzidos, tal como a citação de Isaías, mais uma vez em latim²². No mosteiro museu de Santa Catalina, em Cusco, encontramos uma reprodução fiel da gravura *Lagar Místico*, de Wierix. [il.2] O autor anônimo repetiu precisamente toda a composição, as personagens e os seus gestos, e também os elementos da paisagem em fundo. Um pouco diferente é a tela na igreja de San Pedro em Lima, [il.2] onde se veem outras personagens devido à pintura se destinar a um templo jesuíta. Os anjos na parte inferior da pintura foram substituídos por santos jesuítas – o fundador da congregação Inácio de Loyola e o maior missionário jesuíta Francisco Xavier. As personagens restantes, frades e capelães, são difíceis de interpretar com precisão. As figuras-chave da obra mantêm-se inalteradas e de acordo com o protótipo gráfico, apenas sendo acrescentados na parte superior três bustos representando a sagrada família – São José, Santana e São Joaquin²³. Podemos encontrar outras obras que repetem a composição de Hieronymus Wierix no trabalho de José de Mesa e Teresa Gisbert *Historia de la pintura cuzqueña*. A primeira delas é de Francisco de Padilla e encontra-se no mosteiro de Santa Teresa em Sucre, datada excepcionalmente de meados do século XVII. Outra é de autor anônimo, provavelmente da primeira metade do século XVIII, e que hoje se encontra numa coleção particular em Lima²⁴. Também conhecida é uma composição que representa o *Lagar Místico*, ligada à escola de pintura colonial de Quito, cuja reprodução se encontra no catálogo de uma exposição que teve lugar em Düsseldorf em 1977²⁵. Há também representações espanholas baseadas no mesmo modelo como a pintura anônima *Lagar*

²² DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal*. Lima: Librería Editorial Juventud, 1977. p.74-75; PIELAS, Magdalena. *Matka Boska Bolesna*. Krakow: Universitas, 2000. p.190.

²³ Não foi possível encontrar a pintura em nenhum estudo ou trabalho de investigação, mas considerando outras composições e o estilo artístico, podemos datar esta obra nos meados do século XVIII. Devo agradecer ao padre Enrique Rodriguez, da paróquia de San Pedro em Lima, a possibilidade de fotografar e publicar a fotografia.

²⁴ DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Auduste N. Wiese-Banco Wiese, 1982. v.1-2, il.41; il.609.

²⁵ GENESCHER, Hans Dietrich. *Barocke Malerai aus den Anden. Gemälde des 17. Und 18. Jahrhunderts aus Bolivien, Ecuador, Kolumbien und Peru*. Düsseldorf: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1977.

Místico da igreja Axarquía em Córdoba, [il.3] na qual foram repetidas, de acordo com a gravura, as personagens de Cristo, Deus Pai e o Espírito Santo, mas em vez de vindimas, fiéis a rezar e anjos ajoelhados recolhendo o sangue com um cálice, um lagar cercado de personagens que representam as almas do Purgatório, e à esquerda ao longo de toda a borda da pintura estão anjos que guiam almas para o céu²⁶. Outra representação espanhola do *Lagar Místico*, baseada na gravura de Wierix, é uma pintura do século XVII na capela de San Andrés em Jaen²⁷. Podemos encontrar representações semelhantes na catedral de Burgos ou na Basílica de La Daurade em Toulouse²⁸.

Também na Polônia podemos encontrar trabalhos cujas composições repetem mais ou menos fielmente a gravura de Hieronymus Wierix. Alguns deles podemos encontrar em igrejas católicas e outros em acervos de igrejas ortodoxas. O primeiro exemplo está na igreja paroquial de Paczoltowice na região de Malopolska²⁹. [il.4] O autor anônimo muda um pouco a composição da gravura holandesa, pintando a cena como o seu reflexo no espelho. Faltam algumas personagens, mas a maioria permanece. Assim, temos Deus Pai, Cristo, o Espírito Santo e Nossa Senhora das Dores (com sete espadas de dor, em vez de uma como na gravura) e uma figura com um cesto de uvas às costas. A paisagem ao fundo foi simplificada, não há vindimas nem elementos arquitetônicos. O trabalho tem, sem dúvida, caráter provinciano, visível na forma como as personagens são apresentadas; o corpo nu de Cristo deixa muito a desejar em termos anatômicos, o contorno foi delineado com áreas planas, falta de luz e sombra e de pormenores anatômicos desenvolvidos do corpo humano nu. A obra seguinte - *O Lagar Místico* - vem de Cracóvia e adorna uma das páginas do Gradual Carmelita³⁰. [il.4] Livro de 1644, o autor da obra é Stanislaw de Solec. O livro foi finalmente analisado tanto em termos

²⁶ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. p.252; TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952.p. 180.

²⁷ ANGUITA HERREDOR, María Rosario. *Arte y culto. El tema de eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 1996. p.175.

²⁸ DELUGA, Waldemar. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. p.125.

²⁹ PIELAS, Magdalena. *Matka Boska Bolesna*. Krakow: Universitas, 2000. p.189.

³⁰ STOLCENSEM, Stanislaus. *Graduale de Dominicis iuxta ritum missalis de beatissimae Dei Genitricis senperque Virginis Mariae de Monte Carmelo*. (el manuscrito) Krakow, 1644. f. 147.

musicais³¹ como do ponto de vista da pintura decorativa³², no entanto o autor da monografia ao falar da imaginação plástica não aponta a ligação com as obras de Hieronymus Wierix. Magdalena Pielas é quem indica a fonte de inspiração dessa composição³³. A cena no Gradual reproduz mais fielmente a gravura original do que a pintura de Paczoltowice. Entretanto, encontramos aqui algumas simplificações como, por exemplo, a forma como é apresentada a paisagem ou desenhada a fisionomia das personagens individuais. Outra obra, que apresenta a mesma composição, vem de Lelow, é de 1647 e pertence ao acervo do Museu Nacional de Cracóvia³⁴. [il.7] Reproduz com bastante precisão a gravura de Wierix, mas não aparece aqui a Virgem Maria – de ambos os lados há personagens com cestos cheios de uvas. Na parte inferior, do lado esquerdo, encontramos um elemento completamente novo de caráter genérico – o autor da obra pintou aqui um pequeno barril de com um funil no orifício do batoque.

Na igreja ortodoxa aparecem, igualmente, desde o final do século XVI, composições baseadas nos modelos tradicionalmente associados à igreja católica. Entre os modelos latinos, o mais popular era a paixão de Cristo³⁵. Na Polônia, nessa época, foram editados livros religiosos, como a Bíblia em polaco, normalmente decorados com ilustrações que tornavam o texto religioso mais compreensível. De igual modo, nas publicações ortodoxas houve mudanças e desde a segunda metade do século XVI também é possível admirar ilustrações que complementam o texto. Como se constata, o tema do *Lagar Místico* também era popular na arte da igreja oriental, tendo servido

³¹ Para além dos estudos dos anos 70. Ultimamente essa obra famosa e outros graduais carmelitas foram analisados por James J. Boyce; BOYCE James J. *Carmelite Liturgy and Spiritual Identity*. The Choir Books of Krakow. Thurnhout: Brepols, 2008.

³² CHRZANOWSKI, Tadeusz. Opracowanie ikonograficzne. In: CHRZANOWSKI, Tadeusz; MACIEJEWSKI, Tadeusz (Org.). *Gradual Karmelitanski*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1976. p. 21.

³³ PIELAS, Magdalena. *Matka Boska Bolesna*. Krakow: Universitas, 2000. p.189.

³⁴ Quero agradecer a Szymon Sulecki, arquivista do mosteiro carmelita “Na Areia” em Cracóvia, pela indicação do *Lagar Místico* de Lelow. A obra encontra-se reproduzida em: MARCINKOWSKI, Wojciech; ZAUCHA Tomasz. *Galeria “Sztuka Dawnej Polski XII-XVIII wiek”*, Muzeum Narodowe (Krakow), *Palac Biskupa Erazma Ciolka: przewodnik*. Krakow: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2007. p.55-56.

³⁵ DELUGA, Waldemar. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. p.109-111.

igualmente muitas vezes como modelo a gravura de Hieronymus Wierix. No Museu Nacional de Kiev há uma obra de meados do século XVII baseada no modelo holandês. [il.5] É possível também relacionar a gravura com o motivo decorativo de uma toalha de altar que se encontra no acervo do Museu do Palácio de Lancut. O motivo do *Lagar Místico* era popular na arte do século XVII no antigo território da Polônia e na atual Ucrânia. Cópias holandesas chegaram ainda mais a leste, pois na igreja ortodoxa de Santa Catarina, em Isfahan, há uma pintura a óleo que representa o *Lagar Místico* baseada na gravura de Hieronymus Wierix³⁶.

As esculturas que interpretam o tema também são curiosas, significativamente menos relacionadas com a gravura holandesa, mas igualmente muito interessantes. As esculturas eram sem dúvida menos populares, mas existiam tanto na arte polaca como na peruana. Na Polônia, é de destacar a figura que representa Cristo como *Lagar Místico* na igreja dos franciscanos em Opatow, provavelmente do século XVII³⁷. No círculo da arte espanhola parece interessante uma escultura de Nicolas de Bussy feita para a irmandade de Nossa Senhora do Carmo em Múrcia depois de 1688, quando o artista, nascido em Estrasburgo, chegou à Espanha. Cristo tem uma cruz aos ombros e os pés assentes no chão. Tem os olhos abertos e é apresentado como uma figura viva, do seu flanco correm sangue e água (feitos de tecido) que são recolhidos num cálice por um anjo. Segundo Xavier Bray, uma das fontes iconográficas da escultura pode ser a gravura a que Bussy muito recorreu nas suas obras, e também outras fontes, que conheceu quando vivia no norte da França³⁸. Igualmente, no Vice-Reino do Peru podemos encontrar interpretações esculpidas do tema. No mosteiro de San Francisco, em Lima, numa pequena capela no corredor que liga pátios consecutivos, encontra-se uma figura de Cristo que, em minha opinião, pode ser interpretada como fragmento do *Lagar*

³⁶ DELUGA, Waldemar. *Panagiotafika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*. Krakow: Collegium Columbinum, 2008. p. 66-67; il. A27; DELUGA, Waldemar. Między Isfahanem a Jerozolima. Lacinskie wzory malarstwa ormianskiego XVII e XVIII w. In: MALINOWSKI, Jerzy (Org.). *Studia o sztuce Bliskiego i Srodkowego Wschodu*. Warszawa: TRIO i Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orinetu, 2009. p. 34-35.

³⁷ LOZINSKI, Jerzy Z.; WOLFF, Barbara (Org.). *Katalog Zabytkow Sztuki w Polsce, Wojewodztwo kieleckie*. v. 7, Powiat opatowski. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1959. p. 9. fig. 99.

³⁸ BRAY, Xavier. El choque de lo real: la influencia del arte flamenco sobre la escultura policromada española. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p.260-261.

Místico [il.6]³⁹. Antes, a composição talvez tenha sido maior. Se levarmos em conta que a capela é o local primordial destinado à escultura, então alguns elementos decorativos daquele pequeno espaço podem servir para prová-lo. De toda a estrutura resta a figura de Cristo pisando cachos de uvas, com feridas visíveis, e os braços dobrados nos cotovelos e caracteristicamente virados para cima, como no *Lagar Místico*. Os fragmentos policromáticos conservados e a forma de mostrar Cristo permitem interpretar o tema dessa maneira. Por cima da cabeça está representado o Espírito Santo. Ao fundo podemos reconhecer, em fragmentos conservados da composição, o Gólgota com três cruzes. Atrás da figura de Jesus conservou-se um gancho de tamanho considerável que, ao que parece, sustentava as partes restantes da composição. Hoje já não sabemos se era só a cruz ou se também era apresentada a prensa do vinho ou a figura de Deus Pai completando, desse modo, a tradicional representação da Santíssima Trindade. O modelo da obra pode ter sido a já referida gravura de Hieronymus Wierix, ou dessa vez o artista anônimo talvez tenha usado outra gravura do holandês. Há uma composição bem mais simples, que mostra apenas Cristo sobrecarregado pelo peso da cruz e posicionado como no *Lagar Místico*, rodeado pelo *Arma Christi* e uma enorme prensa de vinho a rematar⁴⁰. [il.6] É preciso recordar a existência de muitas interpretações locais do tema da pintura que poderiam influenciar a escultura local.

A tradição de pintar o *Lagar Místico* é muito antiga, e podemos encontrar as primeiras representações desse tipo já na arte do século XII, como, por exemplo, na miniatura de *Hortus Deliciarum* de Landsberg (1165-1180). Mas a popularidade especial do motivo começa nos séculos XV e XVI⁴¹, e devemos

³⁹ Estou muito grata às autoridades do Museo del Convento de San Francisco de Asis de Lima pela possibilidade de fotografar e publicar as imagens.

⁴⁰ RUYEVEN-ZEMAN, Zsuzsanna van. *Hollseins Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, v. 62. *The Wierix Family*. part IV. Rotterdam: Sound and Vision Publication, 2003. p.8-9.

⁴¹ PIELAS, Magdalena. *Matka Boska Bolesna*. Krakow: Universitas, 2000. p.189; MÂLE, Emil. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Librairie A. Colin, 1925. p. 115-122; No artigo de Helena Malkiewiczówna podem ser encontradas referências à literatura sobre o *Lagar Místico* na época medieval. Foram incluídas principalmente as posições francesas e alemãs, a autora refere também outros exemplos de representações deste motivo. MALKIEWICZOWNA, Helena. Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tloczni Mistycznej w kruzgankach franciszkańskich w Krakowie, *Folia Historiae Artium*, Krakow, 1972, v.8, p.78-92.

referir as composições dos claustros do mosteiro franciscano de Cracóvia, ou da igreja de Santa Maria Immacolata em Milão⁴². Um painel apresentando o *Lagar Místico* encontra-se em Ansbach na igreja de São Gumberto⁴³. A gravura de Hieronymus Wierix era muito popular desde a sua criação. Não admira, portanto, que comece a dominar entre as representações do *Lagar Místico* e que possamos encontrá-la nas telas de todo o mundo cristão: desde o Equador e através de toda a América do Sul, Espanha, Alemanha e Polônia, com as suas extremidades a leste, e também na distante Isfahan. Também é conhecida uma xilogravura do século XVI que mostra uma composição semelhante e que agora se encontra na National Gallery em Washington⁴⁴. [il.7] É claro que a gravura de Wierix não é a única onde aparece o motivo do *Lagar Místico*. Uma das principais obras de arte do barroco ibérico do ponto de vista dos ensinamentos da Contrarreforma, e também da história da arte e da iconografia, foi *Psalmodia Eucaristica* (1622) de Melchor Prieto. As ilustrações alegóricas nela presentes foram muitas vezes copiadas por artistas na América Latina. Entre muitas outras, com o número nove, encontra-se aí outra versão de Cristo no *Lagar Místico*⁴⁵. As gravuras que a ilustram foram feitas por Alardo de Popma⁴⁶. Das obras modernas que apresentam o mesmo tema e não estão relacionadas com a gravura de Hieronymus Wierix, podemos mencionar um desenho de Pieter Aersten, de 1550, que se encontra no museu do mosteiro de Santa Catarina e mostra uma missa de São Gregório e o *Lagar Místico* como mistério da eucaristia. Outro exemplo que podemos dar aqui é uma pintura de Marco Pino do final do século XVI conservado no museu do Vaticano⁴⁷. Na parte superior da tela temos Cristo ressuscitado, na inferior o *Lagar Místico* e quatro figuras dos pais da Igreja, que despejam o sangue de

⁴² Ambas do século XVI.

⁴³ STRAZZULLO, Franco. *Il sangue di Cristo*. Iconografia e culto. Napoli: Arte tipografica, 1999. fig.27, 16.

⁴⁴ DELUGA, Waldemar. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. il.42.

⁴⁵ MUJICA PINILLA, Ramón. Identidades alegóricas: lectura iconográfica del barroco al neoclásico. In: MUJICA PINILLA, Ramón (Org.). *El Barroco Peruano II*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003. p. 267-270

⁴⁶ SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007. p.98.

⁴⁷ STRAZZULLO, Franco. *Il sangue di Cristo*. Iconografia e culto. Napoli: Arte tipografica, 1999. fig.13.

Jesus em jarros – desta forma simbólica é apresentada a fonte da sua sabedoria, inteligência e santidade.

Do ponto de vista simbólico e alegórico, o *Lagar Místico* deve ser visto como interpretação de dois momentos-chave do cristianismo. Cristo pisando uvas pode ser considerado como um retrato simbólico da Eucaristia e da Transubstanciação. As suas feridas sangrentas devem lembrar aos fiéis a paixão, a morte na cruz e a remissão dos pecados. Nas representações mais antigas, tratadas como *Biblia Pauperum*, a cena principal mostrava Cristo no lagar e era acompanhada de outras menores, que foram criadas para complementar a interpretação da representação central e explicar conteúdos mais complexos. Em Cracóvia, nos claustros do mosteiro franciscano, debaixo da figura de Jesus, foram colocados dois episódios da Paixão e uma apresentação da missa⁴⁸. Nos séculos XVII e XVIII a cena do *Lagar Místico* aparecia como apresentação autônoma, dependendo normalmente da composição de ilustrações impressas. Naquele período a quantidade de conceitos iconográficos era enorme, mas parece que nem todos eram legíveis para o destinatário comum. Certamente por isso os temas populares eram esclarecidos no ambão e com sermões ilustrados.

De igual modo, com o *Lagar Místico* podemos interpretar também representações do Cristo Eucarístico. Existem várias versões desse motivo iconográfico, mas a mais popular mostra Jesus sentado com feridas visíveis depois da Paixão, podendo estar no sepulcro, ou numa pedra, frequentemente junto à cruz. Da sua ferida lateral cresce uma videira com cachos de uvas que Cristo aperta com uma mão, enquanto, com a outra, recolhe o sumo para um cálice. Embora seja difícil identificar um modelo gráfico concreto, tal modelo deve ter existido porque as obras que se encontram na Polónia e no Peru são semelhantes. Os modelos ocidentais chegaram também ao leste e podemos encontrar representações semelhantes na arte sacra ortodoxa⁴⁹. No antigo Vice-Reino do Peru podemos mencionar, entre outros, dois baixos-relevos que retratam o motivo em destaque. Um deles vem de uma missão jesuíta no nordeste da Bolívia, onde os monges evangelizaram os índios Mojos. É uma obra

⁴⁸ MALKIEWICZOWNA Helena. Interpretacja treści pietnastowiecznego malowidła sciennego z Chrystusem w Tloczni Mistycznej w kruzgankach franciszkańskich w Krakowie, *Folia Historiae Artium*, v.8, 1972. p.70-77.

⁴⁹ DELUGA, Waldemar. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. p.125-126.

datada do século XVII e encontra-se no Museo Nacional del Arte em La Paz⁵⁰. [il.8] A segunda obra está no Museo de Osma, em Lima, e vem de Ayacucho. Esse baixo-relevo é do século XVIII e foi feito numa pedra característica para aquela região – *pedra de Huamanga*⁵¹, que se assemelha ao alabastro⁵². As composições semelhantes encontram-se no claustro do mosteiro em Arequipa e na igreja de São Pedro em Cusco. Na Polônia esse tipo de trabalho também é conhecido. Dois exemplos do século XVII vêm de Cracóvia: um do mosteiro franciscano reformista⁵³, enquanto o outro faz parte de uma composição maior do armário da sacristia na capela de Santa Ana da igreja do Corpo de Deus em Cracóvia⁵⁴. [il.8] Também na Igreja Oriental aparecem composições representando Cristo Eucarístico⁵⁵. Um exemplo pode ser um ícone do século XVII que se encontra no Museo de História de Sanok. Essa representação torna-se popular na Igreja Oriental depois de 1691, ou seja, após a impressão da imagem de Cristo Eucarístico (xilogravura de Nikodem Zubrzycki) num livro de orações ortodoxas do mosteiro de Lviv⁵⁶ [il.8]. O tema espalhou-se especialmente no século XVIII, depois do Concílio de Zamosc, no ano 1720, e contribuiu significativamente para a latinização do rito católico oriental.

O Antigo Testamento também foi fonte de inspiração da iconografia eucarística. Para além do já citado Livro de Isaías podemos encontrar outros fragmentos que devem ser considerados como anúncio da Eucaristia. Uma leitura simbólica da Bíblia permite encontrar coincidências entre fragmentos do Velho e de Novo Testamento, e a alegorização como método a ser usado

⁵⁰ OLIVAREZ RODRÍGUEZ, Fatima. Lagar Divino. In: VILLEGAS DE ANEIVA, Teresa; CAMPOS, Norma (Org.). *Museo Nacional de arte. Obra maestras*. La Paz: Museo Nacional de Arte, 2005. p. 118-119.

⁵¹ GUJORINOVIC CANEVAR, Pedro. *Patrimonio historico artistico del Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma G., 2004. p. 152.

⁵² Uma apresentação semelhante vem do México: SKWIROWSKA, Marta, *Swiete obrazy na blasze malowane, Sztuka Ameryki Lacinskiej*. Torun, v.1. 2011. p. 124-126.

⁵³ NOWAK, Janusz Tadeusz; TURDZA Witold. *Skarby krakowskich klasztorow*. Krakow: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2000. il.183. p.181.

⁵⁴ KOPEC, Jerzy Józef. Interpretacja malowidel pasyjnych na szafach brackich z kaplicy św. Anny w krakowskim kosciele Bozego Ciala. In: JAKUBOWSKI, Zbigniew (Org.). *Studia do dziejow kosciola Bozego Ciala w Krakowie*. Krakow: Drukarnia Zwiaskowa, 1977. p. 164-167.

⁵⁵ MINCZEW, Georgi. *Swieta Ksiega – Ikona – Obrzed*. Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 2003. p.88.

⁵⁶ DELUGA, Waldemar. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. p.125.

para compreender os seus versículos⁵⁷. Uma das citações mais interessantes do Antigo Testamento, que se refere às uvas e pode ser interpretado como anúncio da Eucaristia, é um fragmento do Livro dos Números, que menciona o regresso dos espiões de Canaã. A interpretação plástica deste número geralmente é fiel ao texto bíblico “Chegaram ao vale de Escol onde cortaram um ramo com um cacho de uvas, dois homens o levaram” (Nm. 13:23). O enorme e desproporcional cacho de uvas pode ser interpretado como uma prefiguração da Crucificação, e toda a cena pode ser entendida como uma apresentação alegórica da Eucaristia.

Uma gravura de autor desconhecido, baseada numa obra de Maarten de Vos, constitui mais uma vez um modelo de composição para muitas representações modernas. [il.9] Uma dessas pinturas pode ser admirada numa pequena igreja na paróquia de Huanoquite no Peru, na região de Cusco⁵⁸. [il.10] Naquela composição do século XVIII o autor desconhecido reproduz fielmente os gestos, as pregas das vestes, a característica cobertura da cabeça. No Museu Nacional em Kiev há uma pintura semelhante [il.9]. No caso dessa obra, a fonte de inspiração é conhecida. Waldemar Deluga aponta para uma gravura segundo a obra de Maarten de Vos na Bíblia Piscator, que foi copiada na região de Kiev pela primeira vez em 1645 por Mestre Ilia⁵⁹.

Também em Siecieborzyce, na Silésia, na decoração do ambão de 1588, entre outras ideias, encontra-se a representação do *Regresso dos espiões de Canaã*. [il.10] Dessa vez, a composição não foi baseada na cena de Vos, mas o esquema geral permanece semelhante⁶⁰. Também na arte do Vice-Reino

⁵⁷ MUJICA PINILLA, Ramón. Identidades alegóricas: lectura iconográfica del barroco al neoclásico. In: MUJICA PINILLA, Ramón (Org.). *El Barroco Peruano II*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003. p.267-271.

⁵⁸ RUIZ DE PARDO, Carmen. *Joya del Arte Colonial Cuzqueño. Catálogo Iconográfico de la Iglesia de Huanoquite*. Lima: Acacia Pardo de Cabrera, 2004. p. 37.

⁵⁹ DELUGA, Waldemar. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000. p.126. Da Espanha conhece-se uma representação semelhante de Matías de Arteagi em Sevilla. Cf. WITKO, Andrzej. Matías de Arteagi. Cykl malowidel o tematyce eucharystycznej. In: URBAN, Jacek; WITKO, Andrzej (Org.). *Limen Expectationis. Księga ku czci sp. ks.prof.dr hab. Zdzisława Klisia*. Krakow: Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie – Wydawnictwo Uniwersyteckie, 2012. p.440-441.

⁶⁰ GUMINSKI, Samuel; OLSZEWSKI, Andrzej. M. Zagadnienie tresciowe dekoracji malarskiej ambony w Siecieborzycach na Dolnym Slasku, *Biuletyn Historii Sztuki*, Warszawa, 1961. vol. 23, n. 3, p. 296-297.

do Peru aparece esta cena como, por exemplo, na decoração da igreja de Curahuara de Carangas na atual Bolívia⁶¹.

Podemos ver outras representações do mesmo tema no Gradual Carmelita de 1644 no mosteiro carmelita Na Areia em Cracóvia. Neste caso, vê-se claramente a influência da gravura de Wierix⁶², que – tal como nas ilustrações do livro de Cracóvia – mostra Cristo crucificado por cima de duas personagens que carregam um grande cacho de uvas. Nessa apresentação tais personagens usam hábitos de monge⁶³.

O *Regresso dos espiões de Canaã* aparece também na decoração das alfaias litúrgicas. Um dos exemplos mais antigos na Polônia é a patena românica de Trzemeszno (1180-1190) guardada no tesouro da catedral de Gniezno. Em torno da cena central da Crucificação foram colocados fragmentos do Velho Testamento relacionados com o Novo Testamento; podemos tratar o regresso de Josué e Calebe de Canaã como uma prefiguração da paixão e morte de Cristo na cruz⁶⁴ e uma apresentação simbólica da eucaristia. A mesma cena aparece na decoração dos ostensórios das igrejas de Brzez⁶⁵, Gliwice e Bienkowice, datados dos anos 80 e 90 do século XVII. Jan Samek liga esses objetos à oficina de Hans Georg Kolbeg, que esteve ativo entre os anos 1673-1697. Os dois primeiros trabalhos são reconhecidos como sendo da oficina de Kolbeg, os restantes dois foram-lhe atribuídos em resultado de uma análise formal e iconográfica⁶⁶.

⁶¹ GISBERT, Teresa. La iglesia de Curahuara de Carangas. In: GISBERT, Teresa; ROSSO, Carlos (Org.). *La iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*. La Paz: Plural Editores, 2008. p.50.

⁶² MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *Les estampes des Wierix*. Bruxelles: Biblioteque Royale Albert I^{er}, 1979. v. 2, p.195.

⁶³ CHRZANOWSKI, Tadeusz. Opracowanie ikonograficzne. In: CHRZANOWSKI, Tadeusz. MACIEJEWSKI, Tadeusz (Org.). *Gradual Karmelitański*. Warszawa: Instytut Wydawczy Pax, 1976. p. 22.

⁶⁴ SKUBISZEWSKI Piotr. Programy obrazowe kielichów i paten romanskich, *Rocznik Historii Sztuki*, v.13, 1981. p.10-13.

⁶⁵ REJDUCH-SAMKOWA, Izabela; SAMEK, Jan (Org.). *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. v.6, Województwo katowickie, powiat rybnicki*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1964. p.6, fig.62.

⁶⁶ SAMEK, Jan. Monstrancje ze scena powrotu zwiadowcow do Ziemi Kanaan. Hans Kolbe i Hieronim Wierix. *Biuletyn Historii Sztuki*, 1967, vol. 29, n. 2, p.157-161; Antes na iconografia também podemos encontrar a cena do *Regresso dos espiões de Canaã*.

Para resumir essa parte do trabalho, vale a pena destacar uma obra muito interessante, em que se acumularam alguns temas alegóricos relativos à eucaristia. Trata-se de uma obra que se encontra no mosteiro dos cônegos regulares lateranenses intitulada *Alegoria da Eucaristia*⁶⁷. [il.11] A pintura está dividida horizontalmente em três zonas. Na parte inferior do eixo da composição está representada uma mulher, alegoria da Igreja, com uma tiara na cabeça e o báculo papal encimado por uma cruz. De ambos os lados foram colocadas cenas simbólicas, que se pode interpretar como uma apresentação simbólica da Eucaristia. À esquerda vemos a imagem de Cristo no *Lagar Místico*, à direita uma cena do Antigo Testamento que ilustra um fragmento da guerra dos Macabeus relativa às palavras: “Mostraram aos elefantes suco de uvas e amoras para incitá-los ao combate. (...) Sobre cada um havia também fortes torres de madeira, muito firmes e defendidas pelas máquinas” (1Mc 6; 34,37)⁶⁸. Só se vê isso na ilustração, mas tendo em conta o significado de toda a obra é provável que tenha a ver com o fragmento seguinte da narrativa, que fala da morte de Eleazar, um dos soldados da Judéia, que sacrificou a sua vida para matar um elefante (1Mc 6; 43-46), que na Idade Média estava relacionado com a cena da morte de Cristo.

Na parte central foram colocadas duas figuras femininas com um enorme cacho de uvas pendurado numa vara de acordo com a iconografia característica do *Regresso dos espiões de Canaã*. Além disso, o pintor colocou no centro do cacho a gloriosa Eucaristia para que a interpretação dessa cena fosse ainda mais inequívoca. As personagens femininas são alegorias da Esperança e do Amor, para o qual chamou a atenção Ewa Zapolska⁶⁹. Do lado direito desse grupo encontra-se mais uma cena que mostra dois anjos que espremem sumo dos cachos de uvas num lagar de madeira. Na área superior foi colocada uma cena da adoração do Santíssimo Sacramento num lindo ostensório sustentado

⁶⁷ NOWAK, Janusz Tadeusz; TURDZA, Witold. *Skarby krakowskich klasztorow*. Krakow: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2000. il.95.

⁶⁸ Marco Polo também escreveu sobre o incitamento dos elefantes à luta usando vinho: “Quando os elefantes têm que ir lutar, dão-lhes vinho a beber, que é a bebida deles, que fazem de raízes, e fazem isso, porque os elefantes depois de beber esta bebida tornam-se mais selvagens e audaciosos, e mais adequados para a luta.” (POLO Marco. *Opisanie świata*. Tradução de Anna Ludwika Czerny. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. p.406); Cf.: KOBIELUS, Stanislaw. *Bestiarium chrzescijanskie. Zwierzeta w symbolice i interpretacji. Starozytnosc i sredniowiecze*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2002. p. 291.

⁶⁹ ZAPOLSKA, Ewa. *Cnoty teologalne i kardynalne*. Krakow: Universitas, 2000. p.139.

por dois anjos. Os anjos restantes debruçam-se por detrás das nuvens que rodeiam a luminosa Eucaristia gloriosa.

Na iconografia andina, além da já apresentada associada ao tema da Eucaristia, extremamente popular é *La defensa de la eucaristía* – ou seja, *A defesa da Eucaristia*. [il. 12] Há muitas versões deste motivo dos séculos XVII e XVIII, e a maioria vem do círculo da escola de Cusco. Na parte central está a Eucaristia colocada num ostensório adornado, muitas vezes sobre uma coluna ou sustentada sobre a cabeça de um santo. Do lado esquerdo a figura do rei de Espanha empunhando uma espada – apresentação alegórica da defesa da Eucaristia⁷⁰, do outro lado um grupo dos inimigos da fé católica – geralmente são personagens com turbantes, que tentam derrubar o ostensório. A personagem do rei é adequada à época da criação da pintura – podemos ver soberanos desde Carlos II (ascendeu ao trono em 1665) até Carlos IV (morreu em 1819)⁷¹. Na pintura da Igreja de San Pedro, em Lima, datada de do século XVIII, foi adicionado São Tomás de Aquino, grande defensor do mistério da eucaristia e também uma alegoria da fé, abraçando a coluna. Numa outra tela do século XVIII que se encontra no Museo Colonial de Charcas, em Sucre, na Bolívia, a Eucaristia no ostensório, segurada por uma personagem feminina alegórica que personifica a Igreja foi colocada na zona superior da composição. Abaixo da coluna encontra-se o livro apocalíptico com sete carimbos. Do lado esquerdo, Carlos IV com o mato real de arminho, e atrás dele uma mulher, que segura um estandarte e um escudo, tem o rosto voltado para o céu. Do lado direito, o soberano muçulmano, acompanhado de uma mulher demoníaca com a face metade humana e metade lobo e com pernas de cabra. Nas mãos segura um estandarte com três crescentes e um livro aberto em cujas páginas aparece um escorpião. Ao fundo continua a luta entre cristãos e infiéis – torna-se uma ilustração do *fim dos tempos*, que lemos no Apocalipse⁷².

Para além das obras já referidas, as composições realizadas com base no trabalho de Rubens tiveram enorme popularidade: Triunfo da Eucaristia sobre a Ciência e Eucaristia ou Igreja. Sem dúvida, nesse caso, foram importantes as

⁷⁰ MUJICA PINILLA, Ramón. El arte y los sermones. In: MUJICA PINILLA, Ramón (Org.). *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. p. 281.

⁷¹ DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Auduste N. Wiese-Banco Wiese, 1982. v.1-2, p. 308.

⁷² MUJICA PINILLA, Ramón. El arte y los sermones. In: MUJICA PINILLA, Ramón (Org.). *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. p. 281-283.

obras do mestre holandês, encomendadas por Isabel Clara Eugenia destinadas ao mosteiro das Descalzas Reales em Madrid⁷³. O Mestre fez esboços que mais tarde serviram de modelo para tapeçarias⁷⁴. Encontramos numerosas cópias suas na Península Ibérica, onde é possível admirar o *Triunfo da Eucaristia e da Igreja* do século XVII na igreja de La Magdalena, em Granada⁷⁵, ou na igreja Mayor Priorial, em Puerto de Santa Maria, na capela de Nuestra Señora de Milagros. [il.13] Podemos encontrar cópias de obras de Rubens feitas com base em numerosas cópias duplicadas, em toda a América Latina desde o México até ao Vice-Reino do Peru. A apresentação mais famosa na Nova Espanha, que repete a composição do mestre holandês, é uma obra de 1675, na sacristia da catedral em Puebla da autoria de Baltasar de Echave Rioja⁷⁶. Igualmente na catedral na Guatemala entre outras obras de Pedro Ramirez el Moro encontra-se uma representação do *Triunfo da igreja e Eucaristia*, de 1673, obra encomendada pelo então bispo Juan de Santo Mathia Sáeza de Mañosca y Murillo⁷⁷. No centro do Peru, na catedral de Ayacucho, está colocada na parede esquerda do presbitério uma tela de grande dimensão com a representação da Eucaristia e de Igreja⁷⁸. Na já referida igreja de Huanoquite em todo o “ciclo” de representações alegóricas ligadas ao tema da apoteose da eucaristia não faltaram também composições inspiradas no trabalho

⁷³ TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952. p.241.

⁷⁴ HERRERO CARRETERO, Concha. *Rubens 1577-1640. Colección de tapices*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008. p.45-65.

⁷⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. p.204.

⁷⁶ SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e Iconología de arte Novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992. p.38.

⁷⁷ A pintura originalmente destinava-se a terceira catedral de Santiago, hoje se encontra numa catedral na Guatemala, na entrada sul do templo. Cf.: TOLEDO PALOMO, Ricardo. Aportaciones del grabado europeo al arte en Guatemala. *Antropología e historia de Guatemala*, Guatemala, 1967, v.19, n.2, p. 52; KÜNGELGEN, Helga von. La pintura de los reinos y Rubens. In: GUTIÉRREZ HACES, Juana (Org.). *Pintura de los reinos. Identidades Compartidas. Territorios de Mundo hispánico siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2009. v.3, p.1050.

⁷⁸ Na edição do Banco de Credito del Peru intitulada *Ayacucho. San Juan de la frontera de Huamanga*, na legenda da catedral não há qualquer menção às pinturas do presbitério. No catálogo de obras de arte no apêndice do livro há apenas uma fotografia de uma tela pendurada na parede oposta do presbitério da catedral com a localização assinalada incorretamente – igreja de La Merced em Ayacucho; Cf. GONZALEZ CARRE, Enrique; URRUTIA CERUTI, Jaime; LEVANO PEÑA, Jorge. *Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997. p.209-219, 334. A arte colonial na região de Ayacucho exige pesquisas mais precisas.

de Rubens⁷⁹. Também no mosteiro carmelita Santa Teresa, em Arequipa, encontra-se uma representação de *Triunfo da igreja e Eucaristia*⁸⁰. [il.13]

Depois da apresentação de alguns tipos de composições alegóricas que retratam o mistério da Eucaristia, podemos perguntar o que fez esse tema tão popular ou por que eram usadas essas representações simbólicas em lugares tão distantes entre si como a Polônia e o Vice-Reino do Peru. Podemos enumerar alguns argumentos para este fenômeno.

Sem dúvida, o fator mais significativo foi todo o contexto histórico – depois do Concílio de Trento a Igreja Católica indicou um sentido da ciência – posto que a devoção individual tornou-se muito importante, como também o contato da igreja, enquanto instituição, com os fiéis. Escreve-se muito sobre a América como terreno missionário. Assim, não há dúvida de que a arte serviu como ferramenta muito importante de evangelização, apoiando os ensinamentos prestados pelos religiosos. A Polônia não era tratada como área missionária, mas há que lembrar que este país se encontrava no limite do mundo católico, ameaçado por um lado pela igreja ortodoxa, por outro pela Reforma. Embora a situação de ambos os países fosse diferente, tanto num como noutro lutava-se pelo catolicismo. No Peru lutava-se pela introdução de uma nova religião, na Polônia lutava-se contra a ameaça da heresia. Os meios usados na evangelização e reevangelização eram semelhantes. Os mistérios da igreja católica mostrados em pinturas serviram como uma explicação adicional das palavras dos sacerdotes, o mistério dos sacramentos tornou-se mais compreensível graças à visualização. A apresentação dos sacramentos era algo novo no Novo Mundo e os missionários tentavam explicar as verdades da Igreja Católica aos Índios recorrendo a imagens. Na Polônia aparecem como uma voz na discussão sobre os sacramentos, entre católicos e protestantes. Em ambos os casos por vezes eram usadas as mesmas representações.

Como escreveu 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

⁷⁹ RUIZ DE PARDO, Carmen. *Joya del Arte Colonial Cuzqueño. Catálogo Iconográfico de la Iglesia de Huanoquite*. Lima: Acacia Pardo de Cabrera, 2004. p.26-33.

⁸⁰ KÜNGELGEN, Helga von. La pintura de los reinos y Rubens. In: GUTIÉRREZ HACES, Juana (Org.). *Pintura de los reinos. Indentidades Compartidas. Territorios de Mundo hispánico siglos XVI-XVIII*. v.3. México: Fomento Cultural Banamex, 2009. p.1050.

como la Penitencia”⁸¹. Nas igrejas do Novo Mundo havia representações dos sete sacramentos. O exemplo mais famoso é o da igreja de Santa Cruz em Tlaxcala no México, provavelmente inspirada no modelo gráfico italiano, em desenhos de Bartolomeo Lulmus da Brescia de 1569. O eixo da composição é Cristo na cruz- árvore da vida, cujos ramos se transformam em videira com seis medalhões representando os sacramentos. O tronco da árvore cresce de uma fonte – pia batismal, à frente da qual foi colocada a cena do batismo – primeiro sacramento e origem dos restantes. Podemos encontrar representações semelhantes entre policromias do século XVI nos conventos mexicanos como, por exemplo, no mosteiro agostiniano em Meztitlán no estado de Hidalgo ou na capela de San Francisco Mazapa no estado do México. [il.14] Linda Báel Rubí caracteriza com precisão estas obras, dando muitas possibilidades de modelos gráficos, e classifica o motivo como *el árbol sacramental* – a árvore dos sacramentos⁸². Também podemos encontrar na Polônia representações gráficas de Cristo Crucificado rodeado de cenas mostrando os sacramentos, como se lê num catecismo de 1568 editado em Cracóvia – *O Catecismo ou a Ciência da Fé e a piedade cristã, segundo a resolução do Concílio de Trento feita por gente instruída e piedosa ..., feita pelo padre Walenty Kuczborski..., traduzido do latim para polaco*. Lidia Kwiatkowska-Frejlich recorda que é possível encontrar frequentemente representações como essas em impressões católicas polêmicas. Numa ilustração esquematicamente semelhante às gravuras italianas e às pinturas neoespanholas, podemos ler na inscrição da bandeirola “que escorre” da ferida de Cristo: “e serão saudáveis e viverá tudo por onde quer que entre este rio.” (Ez 47, 9). É preciso recordar que na Polônia, naquele período, era tratada de forma séria a questão da defesa dos sacramentos. Como sabemos, os arianos recusaram os sacramentos católicos, transformando a Eucaristia numa ceia comum, e só os adultos recebiam o sacramento do batismo⁸³. Para além da xilogravura mencionada por Lidia Kwiatkowska-Firlejowa, Michal Janocha aponta uma composição semelhante

⁸¹ SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e Iconología de arte Novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992. p.32-36.

⁸² BÁEZ RUBÍ, Linda. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005. p.306-317.

⁸³ KWIATKOWSKA-FREJLICH, Lidia. *Sztuka w służbie kontrreformacji*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1998. p. 118-119.

que se encontra na página inicial da *Postila* do padre Jakub Wujek, editada no ano 1584 na Cracóvia. O autor menciona também o grande impacto da gravura de Cracóvia, como evidencia a decoração dos *Eucológicos* – livros litúrgicos do Rito Oriental⁸⁴. Igualmente na Silésia, onde a luta com a Reforma foi ainda mais acirrada, uma gravura quase idêntica aparece no livro ilustrado de G.Rudolph *Geistlicher Weinberg* editado em Nysa no ano de 1600; uma edição dedicada ao abade do mosteiro da Ordem de Cister em Kamien Zabkowicki. Como Piotr Oszczanowski e Jan Gromadzki recordam, a gravura “tem um claro significado confessional e caráter *contrarreformal*”⁸⁵.

Resumindo, podemos dizer que a situação política e religiosa na Polônia no século XVI era muito complicada. Em mais de metade do país viviam crentes ortodoxos orientais, e no resto do território dominavam os católicos, mas havia regiões onde a maioria dos habitantes eram luteranos, calvinistas ou arianos. Finalizando, podemos observar que, embora as condições políticas, sociais e religiosas na Polônia e no Peru fossem diferentes, os dois países utilizaram a arte e as mesmas soluções artísticas na luta para manter ou introduzir o catolicismo como religião dominante.

REFERÊNCIAS

ANGUITA HERREDOR, María Rosario. *Arte y culto. El tema de eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 1996.

BÁEZ RUBÍ, Linda. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

BARGELLINI, Clara. La pintura sobre lámina de doble eb los virreinos de la Nueva España y del Perú, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n.74-75, 1999. p. 79-98.

BARON, Arkadiusz; PIETRAS, Henryk. (Org.), *Dokumenty Soborow Powszechnych: Lateran V, Trydent, Watykan I*, v. IV/1. Krakow: Wydawnictwo WAM, 2007.

⁸⁴ JANOCHA, Michal. *Missa in arte polona. Ikonografia mszy swietej w sredniowiecznej i nowozytniej sztuce polskiej*. Warszawa: Krupski i S-ka, 1998. p. 102-105.

⁸⁵ OSZCZANOWSKI, PIOTR, GROMADZKI Jan. *Theatrum Vitae et Mortis. Grafika, rysunek i malarstwo ksiazkowe na Slasku w latach ok.1550-ok.1650*. Wroclaw: Muzeum Historyczne, 1995. p. 56-57.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. La Pintura en Lima durante el Virreinato. In: NIERI GALIENDO, Luis. (Org.). *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2001. p. 31-107.

BIALOSTOCKI, Jan. "Zdjecie z Krzyza" w twórczosci P.P. Rubensa i jego pracowni (Uwagi o znaczeniu obrazu w kosciele sw. Mikołaja w Kaliszu). In: BIALOSTOCKI, Jan (Org.). *Sztuka i historia. Ksiega pamiatkowa ku czci profesora Michala Walickiego*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966. p. 117-139.

BOYCE, James J. *Carmelite Liturgy and Spiritual Identity*. The Choir Books of Krakow. Thurnhout: Brepols, 2008.

BRAY, Xavier. El choque de lo real: la influencia del arte flamenco sobre la escultura policromada española. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p. 249-264.

BUDZINSKA, Eżbieta. *Szkola graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1975.

CHROSCICKI, Juliusz. Kaliskie Zdjecie z Krzyza Rubensa. Refleksje i wspomnienia. In: CHROSCICKI, Juliusz (Org.). *Arx Felicitatis. Ksiega ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w szescdziesiata rocznice urodzin od przyjaciol, kolegow i wspolpracownikow*. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001. p. 225-235.

_____. Rubens w Polsce, *Rocznik Historii Sztuki*, Warszawa, v.12. 1981. p. 133-219.

CHRZANOWSKI, Tadeusz. Opracowanie ikonograficzne. In: CHRZANOWSKI, Tadeusz, MACIEJEWSKI, Tadeusz (Org.). *Gradual Karmelitanski*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1976. p. 5-49.

DELUGA, Waldemar. Między Isfahanem a Jerozolima. Lacinskie wzory malarstwa ormianskiego XVII e XVIII w. In: MALINOWSKI, Jerzy (Org.). *Studia o sztuce Bliskiego i Srodkowego Wschodu*. Warszawa: TRIO i Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orinetu, 2009. p. 25-37.

_____. *Panagiotafika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*. Krakow: Collegium Columbinum, 2008.

_____. *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2000.

DE MESA, José; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Auduste N. Wiese-Banco Wiese, 1982. vol.1-2.

_____. Diego de la Puente, pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile, *Arte y Arqueología*, La Paz, n.5-6, 1978. p. 223-250.

_____. *Holguín y la pintura virreinal*. Lima: Librería Editorial Juventud, 1977.

GISBERT, Teresa. La iglesia de Curahuara de Carangas. In: GISBERT, Teresa; ROSSO, Carlos (Org.). *La iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano*. La Paz: Plural Editores, 2008. p. 41-55.

GONZALEZ CARRE, Enrique; URRUTIA CERUTI, Jaime; LEVANO PEÑA, Jorge. *Ayacucho. San Juan de la Frontera de Huamanga*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997. GUJRINOVIC CANEVARO 2004 – P. GUJRINOVIC CANEVARO, *Patrimonio historico artistico del Museo Pedro de Osma*, Lima 2004.

GUMINSKI, Samuel; OLSZEWSKI, Andrzej M. Zagadnienie treściowe dekoracji malarskiej ambony w Siecieborzycach na Dolnym Śląsku, *Biuletyn Historii Sztuki*, Warszawa, vol. 23, n. 3, 1961. p. 296-297.

HERRERO CARRETERO, Concha. *Rubens 1577-1640. Colección de tapices*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008.

JANOCHA, Michal. *Missa in arte polona. Ikonografia mszy swietej w sredniowiecznej i nowozytniej sztuce polskiej*. Warszawa: Krupski i S-ka, 1998.

KOBIELUS, Stanislaw. *Bestiarium chrzescijanskie. Zwierzeta w symbolice i interpretacji. Starozytnosc i sredniowiecze*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2002.

KOPEC, Jerzy Józef. Interpretacja malowidel pasyjnych na szafach brackich z kaplicy św. Anny w krakowskim kościele Bozego Ciała. In: JAKUBOWSKI, Zbigniew (Org.). *Studia do dziejow kościoła Bozego Ciała w Krakowie*. Krakow: Drukarnia Zwiaskowa, 1977. p. 111-173.

KUBIAK, Ewa. Grabados de los hermanos Wierix y la pintura barroca en Perú y en Polonia, *Quaderni di Thule*, n. 8, Maggio 2008. p. 263-271.

_____. Drzewo Zycia albo Dzwon Smierci. In: LAKOMSKA, Bogna (Org.). *Artystyczne tradycje pozaeuropejskich kultur*. Torun: Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, Wydawnictwo Tako, 2009. p. 81-90.

KWIATKOWSKA-FREJLICH, Lidia. *Sztuka w sluzbie kontrreformacji*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 1998.

LOZINSKI Jerzy Z.; WOLFF Barbara (Org.). *Katalog Zabytkow Sztuki w Polsce, Wojewodztwo kieleckie*. Powiat opatowski. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1959. v. 7.

MÂLE, Emil. *L' art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l' iconographie du Moyen Age et sur ses sources d' inspiration*. Paris: Librairie A. Colin, 1925.

MALKIEWICZOWNA, Helena. Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tloczni Mistycznej w kruzgankach franciszkańskich w Krakowie, *Folia Historiae Artium*. Krakow, v.8, 1972. p. 69-149.

MARINES-BURGOS GARCÍA, Palma. Flevit amore. In: HERRERO, Maira, (Org.). *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998. p. 135-143.

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie. *Les estampes des Wierix*. Bruxelles: Biblioteque Royale Albert I^{er}, 1979. v. 2.

MINCZEW, Georgi. *Swieta Ksiega – Ikona – Obrzed*. Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 2003.

MUJICA PINILLA, Ramón. El arte y los sermones. In: MUJICA PINILLA, Ramón (Org.). *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002. p. 219-313.

_____. Identidades alegóricas: lectura iconográficas del barroco al neoclásico. In: MUJICA PINILLA, Ramón. (Org.). *El Barroco Peruano II*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003. p. 251-336.

MOISAN-JABLONSKA, Krystyna. *Obrazowanie walki dobra ze zlem*. Krakow: Universitas, 2002.

NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NOWAK, Janusz Tadeusz; TURDZA, Witold. *Skarby krakowskich klasztorow*. Krakow: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2000.

OSZCZANOWSKI, PIOTR; GROMADZKI Jan. *Theatrum Vitae et Mortis. Grafika, rysunek i malarstwo ksiazkowe na Slasku w latach ok.1550-ok.1650*. Wroclaw: Muzeum Historyczne, 1995.

PIELAS, Magdalena. *Matka Boska Bolesna*. Krakow: Universitas, 2000.

PIWOCKA, Magdalena. *Arrasy Zygmunta Augusta*. Kraków: Zamek Krolewski na Wawelu, 2007.

POLO, Marco. *Opisanie świata*. Tradução de Anna Ludwika Czerny. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.

PORTÚS, Javier. Fama y fortuna de Rubens en España. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p. 307-334.

RABB, Theodore K. “Predominan los gustos flamenco”: reflexiones sobre El patrimonio artistico de España. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado 2009. p. 83-92.

REJDUCH-SAMKOWA, Izabela; SAMEK, Jan (Org.). *Katalog Zabytkow Sztuki w Polsce*. v.6, *Wojewodztwo katowickie, powiat rybnicki*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1964.

RIBERA, Adolfo Luis; SCHENONE, Héctor; GORI, Iris; BARBERI Sergio. (Org.). *Patrimonio Artistico Nacional*. Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

RIBOT, Luis. ¡Tan lejos! ¡Tan cerca! La difícil permanencia de Flandes en la monarquía de España. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado, 2009. p. 21-43.

RUIZ DE PARDO, Carmen. *Joya del Arte Colonial Cuzqueño. Catálogo Iconográfico de la Iglesia de Huanoquite*. Lima: Acacia Pardo de Cabrera, 2004.

SAMEK, Jan. Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce. In: OJRZYNSKI, Jacek Antoni (Org.). *Rubens Niderlandy i Polska*. Lodz: Muzeum Sztuki w Lodzi 1978. p. 80-92.

SAMEK, Jan. Monstrancje ze scena powrotu zwiadowcow do Ziemi Kanaan. Hans Kolbe i Hieronim Wierix, *Biuletyn Historii Sztuki*, vol. 29, n. 2, 1967. p. 157-163.

SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007.

SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e Iconología de arte Novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992.

SILVA MAROTO, Pilar. Pintura y pintores flamencos en el corte de Isabel Católica. In: TORNÉ, Gonzalo (Org.). *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid:

Galaxia Gutenberg-Fundación amigos del Museo del Prado, 2009. p. 45-62.

SKUBISZEWSKI, Piotr. Programy obrazowe kielichów i paten romanskich, *Rocznik Historii Sztuki*, v.13, 1981. p. 5-96.

STOLCENSEM, Stanislaus. *Graduale de Dominicis iuxta ritum missalis de beatissimae Dei Genitricis senperque Virginis Mariae de Monte Carmelo*. (el manuscrito) Krakow, 1644.

STRAZZULLO, Franco. *Il sangue di Cristo*. Iconografia e culto. Napoli: Arte tipografica, 1999.

SZMYDKI, Ryszard. *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Poludniowymi*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2008.

TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952.

VAN RUYEVEN-ZEMAN, Zsuzsanne. *Hollsein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, v. 62. *The Wierix Family*. part IV. Rotterdam: Sound and Vision Publication, 2003.

ZAPOLSKA, Ewa. *Cnoty teologalne i kardynalne*. Krakow: Universitas, 2000.

ILUSTRAÇÕES



II.1. *Lagar Místico*. Hieronymus Wierix, gravura antes de 1619, (fot. W. Deluga); *Lagar Místico*, Ayacucho, (perdido), anônimo, meados do século XVIII (arquivo paroquial).



II.2. *Lagar Místico*, Cusco, mosteiro museu de Santa Catalina em Cusco, anônimo, século XVIII. (fot. E. Kubiak); *Lagar Místico*, Lima, Igreja de San Pedro em Lima, século XVIII (?); (fot. E. Kubiak).



Il.3. *Lagar Místico*, Igreja Axarquía em Córdoba, Córdoba, (fot. E. Kubiak).



Il.4. *Lagar Místico*, século XVII, Igreja paroquial de Paczoltowice (Malopolska) (fot. E. Kubiak); *Lagar Místico*, Stanislaw de Solca, Gradual Carmelita de 1644 (Klasztor karmelitów na Piasku w Krakowie), (fot. J.J. Boyce).



Il.5. *Lagar Místico*, Museu Nacional de Kiev, meados do século XVII (fot. W. Deluga); *Lagar Místico*, Palácio de Lancut, século XVII (fot. W. Deluga).



Il.6. *Lagar Místico* (?), Mosteiro de San Francisco em Lima, século XVIII; (fot. E. Kubiak), *Lagar Místico*. Hieronymus Wierix, gravura antes de 1619.



II.7. *Lagar Místico*, Museu Nacional de Cracóvia, 1647, (fot. E. Kubiak); *Lagar Místico*, National Gallery em Washington, século XVI, (fot. W. Deluga).



II.8. *Cristo Eucarístico*, século XVII, Capela de Santa Ana da igreja do Corpo de Deus em Cracóvia, (fot. E. Kubiak); *Cristo Eucarístico*, século XVII, Museo Nacional del Arte em La Paz, (fot. E. Kubiak); *Cristo Eucarístico*, xilogravura de Nikodem Zubrzycki, Sluzebnik, Lviv 1691, (fot. W. Deluga).



Il. 9. *Regresso dos espiões de Canaã*, anônimo, antes de 1619 (fot. E. Kubiak); *Regresso dos espiões de Canaã*, século XVIII, Museu Nacional em Kiev, (fot. W. Deluga).



Il.10. *Regresso dos espiões de Canaã*, Igreja na paróquia de Huanquite no Peru, século XVIII (fot. Ewa Kubiak); *Regresso dos espiões de Canaã*, Siecieborzyce na Silésia, 1588. (fot. M. Basiul).



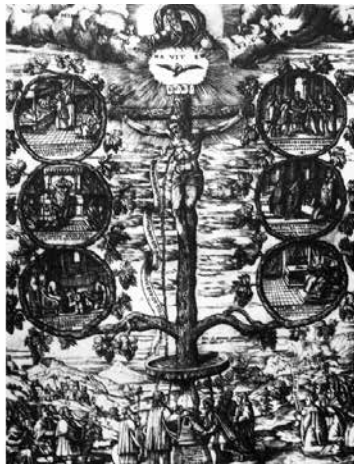
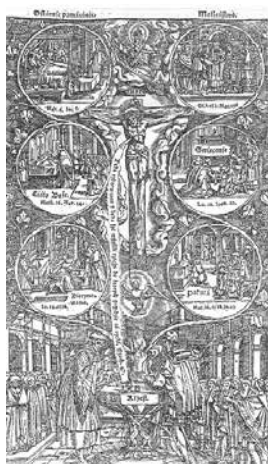
Il.11. *Alegoria da Eucaristia*, Mosteiro dos cônegos regulares lateranenses, século XVIII (foto. E. Kubiak).



II.12. *A defesa da Eucaristia*, Igreja de San Pedro em Lima, século XVIII; *A defesa da Eucaristia*, Museo Colonial de Charcas, Sucre, século XVIII (fot. E. Kubiak).



Il.13. *Triunfo da Eucaristia e da Igreja*, Igreja Mayor Priorial em Puerto de Santa Maria na capela de Nuestra Señora de Milagros, século XVIII (fot. E. Wieckowska); Mosteiro museu de Santa Teresa em Arquipa, anônimo, século XVIII. (fot. E. Kubiak).



II.14. *Cristo na cruz - árvore da vida com sacramentos*, Catecismo de 1568 editado em Cracóvia; Bartolomeo da Brescia editado em Venécia de 1569 por Luca Bertelli; Capela de San Francisco Mazapa no estado do México, século XVII.