

La obra de Simón de Vos en el Monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes (Lima, siglo XVII)

The paintings of Simón de Vos at the Monastery of the Conception in the City of the Kings (Lima, 17th century)

LILIANA PÉREZ MIGUEL

Universidad de Burgos

lilianapm@ubu.es

<https://orcid.org/0000-0002-0553-1703>



RESUMEN

Este estudio presenta una serie de veinticuatro pinturas flamencas pertenecientes al Monasterio de la Concepción de Lima, atribuidas o pertenecientes al pintor flamenco amberino Simón de Vos, miembro del círculo de Pedro Pablo Rubens. Ejecutadas hacia finales de la década de 1630 e inicios de la de 1640, las obras conforman dos series: una dedicada a episodios del Antiguo Testamento y otra a la vida de la Virgen. Aunque su existencia era conocida gracias a referencias documentales, hasta el momento no se contaba con un registro visual ni con un estudio que hiciera conocer la serie en su integridad. El presente trabajo tiene como propósito difundir este conjunto, situarlo en el marco histórico y artístico de su producción y adquisición, y abrir nuevas vías de investigación tanto sobre Simón de Vos y la pintura flamenca del siglo XVII como sobre los circuitos artísticos del virreinato peruano y del mundo colonial americano. En este marco, resulta fundamental subrayar el papel de los monasterios femeninos como espacios de recepción, preservación y circulación de obras, cuya participación activa en la configuración de redes artísticas y devocionales fue decisiva para la llegada de estas pinturas a Lima.



Palabras clave: Simón de Vos; Monasterio de la Concepción, Lima; pintura flamenca; siglo XVII; Peter Paul Rubens; arte barroco; Forchondt; mercado artístico.

ABSTRACT

This study presents a group of twenty-four Flemish paintings housed in the Monastery of the Conception in Lima, attributed to or ascribed to Simon de Vos, a Flemish painter from Antwerp and a member of Peter Paul Rubens' circle. Executed in the late 1630s and early 1640s, the works are organized into two series: one dedicated to episodes from the Old Testament and the other to the life of the Virgin. Although the existence of these paintings was known through documentary references, no visual record or comprehensive study of the complete series was available until now. This article aims to make this collection known by situating it within the historical and artistic context of its production and acquisition, while also opening new avenues for research on both Simon de Vos and seventeenth-century Flemish painting, as well as on the artistic networks of the Peruvian Viceroyalty and the broader colonial Americas. Within this framework, it is essential to highlight the role of female monastic communities as spaces for the reception, preservation, and circulation of artworks. The active participation of these communities in the formation of devotional and artistic networks was instrumental in bringing these paintings to Lima.

Keywords: *Simón de Vos; Monastery of la Concepción, Lima; Flemish painting; 17th century; Peter Paul Rubens; Baroque art; Forchondt; art market.*

INTRODUCCIÓN¹

Los primeros monasterios y conventos de la América colonial desempeñaron un rol central en el ámbito cultural al ser instituciones clave en el proceso de conformación de los primeros circuitos culturales y artísticos del territorio.² Desde una perspectiva trasatlántica, su papel fue decisivo en procesos como la traslación de corrientes artísticas, de obras de arte y de los propios artistas desde Europa al «Nuevo Mundo». En el virreinato peruano, uno de los monasterios femeninos que protagonizó este proceso fue el Monasterio de la Limpia y Pura Concepción de la Ciudad de los Reyes, más conocido como Monasterio de la Concepción, fundado en 1573 por la sevillana Inés Muñoz de Ribera.³ Esta institución fue una de las primeras en contratar a recién llegados de Europa, como el artista renacentista italiano Mateo Pérez de Alecio, quien pintó los retratos de la fundadora y abadesa doña Inés y de su segundo esposo, Antonio de Ribera, entre 1592 y 1594 aproximadamente.⁴

Entre las joyas artísticas que pertenecen o pertenecieron al Monasterio de la Concepción, se hallan los trabajos de algunos de los artistas más destacados del momento procedentes de dos de los centros culturales más activos de la Europa de los siglos XVI y XVII: Sevilla y Flandes. De la primera escuela, el convento adquirió un destacado patrimonio entre el que se encuentran obras de los más insignes artistas del periodo, como sus célebres pinturas de arcángeles atribuidas al taller de Francisco de Zurbarán, así como varias obras del escultor Juan Martínez Montañés. Respecto a Flandes, el Monasterio es depositario de una importante

¹ Este estudio forma parte de un proyecto de investigación que la autora viene desarrollando desde hace años en colaboración con la comunidad concepcionista, dedicado al estudio integral del Monasterio de la Concepción de Lima desde su fundación hasta la actualidad. Este trabajo, ha sido posible gracias a un permiso extraordinario otorgado por la comunidad, a la cual se expresa todo nuestro agradecimiento, y en particular a la Madre Abadesa Rocío Gaona y a la hermana Margarita Parodi.

² Entre los escasos trabajos sobre el tema, puede mencionarse Kennedy 2002: cap. 5; Acosta Luna y Montes González 2022; Montes y Ramírez 2020; Andrés 2017.

³ Para ampliar sobre el Monasterio y su fundadora, véanse Pérez Miguel 2020; Vargas Ugarte 1943; 1945; 1960.

⁴ Wuffarden 2004; Stastny 1969; Bernaldes 1973.

colección de veinticuatro pinturas, casi desconocida hasta la fecha, pertenecientes o atribuidas al artista flamenco Simón de Vos. Esta colección se divide en dos series. Por un lado, doce de los lienzos representan conocidas escenas del Génesis y sus principales patriarcas, como el sacrificio de Abraham, el sueño de Jacob o su éxodo a Egipto. La otra docena compone un ciclo de la vida de la Virgen completo.

La existencia de estos cuadros ya fue señalada por el historiador Rubén Vargas Ugarte, aunque, debido a las limitaciones técnicas de su época, solo una de las obras pudo reproducirse en blanco y negro. En la actualidad, los trabajos de restauración emprendidos por la comunidad concepcionista, así como las posibilidades tecnológicas disponibles, permiten ofrecer un registro visual íntegro de la serie. Es así que este estudio busca presentar de manera contextualizada este conjunto de pinturas, en su mayoría inéditas hasta la fecha, y ampliar la información disponible sobre ellas.⁵ El propósito no es realizar un análisis estilístico detallado, ni mucho menos, sino ofrecer una primera presentación académica del corpus, situándolo en su marco de producción y adquisición. Con ello, se pone a disposición de las y los investigadores un conjunto que abre la posibilidad de nuevas indagaciones sobre diversos temas, como la trayectoria de Simón de Vos y la pintura flamenca del siglo XVII, así como sobre las dinámicas de circulación artística en el virreinato peruano y, más ampliamente, en el mundo colonial americano. La relevancia de esta colección permite anticipar que este trabajo servirá de punto de partida para investigaciones futuras que profundicen en estos campos.⁶

A MODO DE ANTECEDENTE

El primero en advertir la autoría y la relevancia de estos lienzos fue el historiador Rubén Vargas Ugarte, quien en 1943 dio la noticia inicialmente en la prensa limeña y, poco después, en un artículo publicado en

⁵ Algunas imágenes de la serie del Antiguo Testamento fueron publicadas sin autorización o en baja calidad (Corvera Poire 2009). En cambio, todas las del ciclo mariano, salvo una difundida por Vargas Ugarte en blanco y negro (1945: Fig. 15) son inéditas.

⁶ Para acceder a las imágenes catalogadas: <https://riubu.ubu.es/handle/10259/11115>

El Mercurio Peruano.⁷ Poco después, en 1945, amplió sus observaciones en un estudio dedicado tanto al Monasterio de la Concepción como a estas pinturas, publicado en la *Revista de Indias*. Finalmente, en 1960, reunió sus investigaciones en una breve monografía titulada *Un monasterio limeño*.⁸ En estos trabajos, Vargas Ugarte destacaba que, entre las obras conservadas en el Monasterio, ubicado entonces en la avenida Abancay, había una colección «que le envidiarían aun en la misma Europa», compuesta por veinticuatro lienzos: «doce de ellos sobre la Vida de la Virgen y los otros doce diversas escenas del Antiguo Testamento». Según señalaba, estas pinturas se encontraban en el fondo de la iglesia, «sobre la verja del coro bajo y en las paredes de ambos lados de dicho coro».⁹

Antiguas fotografías del coro de la iglesia, hoy vacía e inactiva tras el traslado de la comunidad concepcionista a un nuevo emplazamiento, muestran que, tanto en los muros laterales como en la parte superior de la reja del coro externo, así como en el coro interno, se ubicaban varios lienzos de gran formato (Figs. 1 y 2). De acuerdo con la descripción de Vargas Ugarte, estas pinturas corresponderían a la colección atribuida a Simón de Vos. No obstante, la baja calidad de las imágenes impide corroborar la atribución en el coro externo, aunque sí permite identificar con claridad el lienzo de la *Visitación* en el interior del coro bajo (Fig. 2).

Aunque en el momento en que Vargas Ugarte vio los cuadros todavía no habían sido restaurados, lo que hacía difícil «reconocer su mérito», para el historiador su procedencia flamenca era indudable. Para identificar al autor, mediante algún elemento distintivo o su firma, Vargas Ugarte tomó fotografías de los cuadros, que compartió con algunos colegas especialistas en el arte flamenco. Sin embargo, los resultados no fueron los esperados. Solo cuando la comunidad concepcionista procedió a la

⁷ Vargas Ugarte 1943: 617. Previamente difundió el descubrimiento en el periódico *La Prensa*. La noticia llegó a España a través del especialista en arte Diego de Angulo, quien narró el hallazgo de Vargas Ugarte en una breve nota en el *Archivo español de arte* (Angulo 1943). El autor señalaba que, por intercesión del entonces embajador español en Perú, había tenido noticia del mismo.

⁸ Vargas Ugarte 1945; 1960.

⁹ *Id.* 1945: 339.

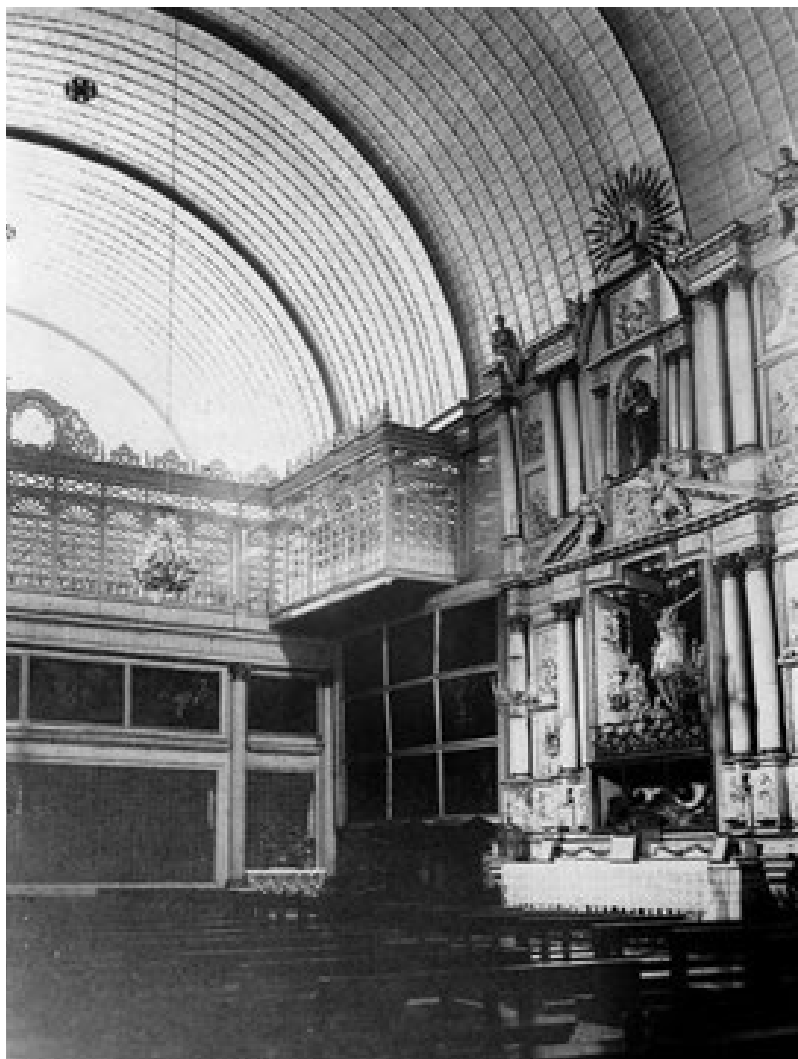


Figura 1. Iglesia del Monasterio de la Concepción, Lima. Vista del coro con pinturas murales y el retablo de San Juan Bautista, obra de Martínez Montañés, actualmente trasladado a la Catedral de Lima.



Figura 2. Interior del coro bajo Crédito: AHMCL- Fondo fotográfico.

restauración de las pinturas, ejecutada por el artista peruano de origen austriaco Adolfo Winternitz, se descubrió en la parte inferior de algunos lienzos pertenecientes al ciclo mariano la firma del autor, quien no era otro que el flamenco Simón de Vos, así como la fecha de 1638.¹⁰

Respecto a la ausencia de la firma en el resto de las obras, durante el proceso de restauración llevado a cabo en la década de 1940, se determinó que algunas habían sido recortadas en sus extremos, quizás debido a destrozos en el lienzo o por adaptarlas a los marcos, práctica habitual y motivo por el cual no sería posible hallar en todos los cuadros la firma de De Vos. De hecho, al observar los lienzos, es fácil comprobar que varios de ellos presentan la ausencia de unos centímetros en la zona inferior y en ocasiones los pies de los personajes están cortados. Asimismo, en la última restauración de los lienzos, realizada por la comunidad concepcionista

¹⁰ *Ib.* Vargas Ugarte refirió que los cuadros habían sido restaurados en 1784 por Francisco Alcora y señaló haber visto la inscripción «Simón de Vos et F. a 1639». No obstante, las recientes restauraciones revelan la fecha de 1638 (*Ib.* 1960; cf. Fig. 13 del presente artículo).

entre 2006 y 2008, ha quedado patente el menor tamaño en el alto de la serie del Génesis, lo que confirmaría la hipótesis de Vargas Ugarte sobre la pérdida de esta evidencia durante los procesos de enmarcado y restauración.¹¹

Sin embargo, a pesar de la ausencia de la firma y a falta, hasta ahora, de otro sustento documental, concordamos con la afirmación del autor cuando señala que «de los 24 lienzos, sin duda que le pertenecen los 12 que, como hemos dicho, reproducen escenas de la Vida de Nuestra Señora, pero, por razones varias, entre las cuales no puede omitirse la similitud de estilo, es muy posible que también sean suyas las otras doce».¹²

En suma, aunque la falta de evidencia documental impide afirmar con absoluta certeza que las veinticuatro obras aquí presentadas pertenecen al artista flamenco Simón de Vos, sí podemos hacerlo en el caso de las tres piezas del ciclo mariano que llevan su firma: *La visitación*, *La epifanía* y *El tránsito de la Virgen* (Figs. 10, 11 y 13). No obstante, la pertenencia de estas obras firmadas a una misma serie, junto con la evidente unicidad y coherencia estilística del conjunto, permite atribuir el resto de los lienzos a De Vos. Confiamos en que nuevos hallazgos documentales permitan corroborar esta atribución.

BREVE ESBOZO DE SIMÓN DE VOS

Un breve repaso a la vida y obra de Simón de Vos resulta necesario, en la medida en que permite reconocer algunas de sus influencias artísticas y conexiones, y así contextualizar de manera más precisa la producción de este pintor flamenco. Nacido en Amberes el 28 de octubre de 1603, ciudad en la que también falleció en 1676, De Vos fue dibujante, pintor

¹¹ En la década de 1970, el Instituto Nacional de Cultura, a través de su Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales, llevó a cabo la catalogación de las obras de Simón de Vos en el marco de un registro más amplio. En dichas fichas, que recogían los datos básicos de las pinturas, se asignó a todos los lienzos un tamaño estandarizado (1.85 × 1.32 m), que no corresponde a las medidas reales (AHMCL, Catálogo INC).

¹² Vargas Ugarte 1945: 439; 1960: 95-96.

y coleccionista de arte. Inició su formación con Cornelis de Vos, con quien, pese a compartir apellido, no mantenía parentesco conocido.¹³ En 1620, con apenas diecisiete años, Simón de Vos ingresó como maestro en la Hermandad de Pintores de Amberes (Gremio de San Lucas). La trayectoria del artista tras este ingreso no es del todo clara: algunos estudiosos, como Benezit, sostienen que habría colaborado en el taller de Pedro Pablo Rubens, aunque sin llegar a ser su discípulo.¹⁴ Del mismo modo, se ha sugerido que pudo haber viajado a Roma, ya que varias de sus obras presentan rasgos vinculados a los *Bamboccianti*, un grupo de pintores holandeses y flamencos activos en dicha ciudad, bajo el liderazgo del holandés Pieter van Laer. También se ha planteado una posible estancia en Francia, concretamente en Aix-en-Provence, hacia mediados de la década de 1620, a juzgar por obras como su célebre *Reunión de fumadores y bebedores*, hoy en el Museo del Louvre (París).¹⁵

Con seguridad, hacia 1626, De Vos había regresado a Amberes, año en que contrajo matrimonio con la amberina Catharina van Utrecht, hermana del pintor Adriaen van Utrecht. Allí trabajaría hasta su muerte, desarrollando una carrera activa y consolidada. Por un lado, proveyó obras a importantes marchantes de arte amberinos como Matthijs Musson, Chrystostoom van Immerseel y Guillam Forchondt, quienes también comercializaban obras de artistas de la talla de Rubens, Anthony van Dyck, Pieter van Lint o Willem van Herp¹⁶. Estos marchantes, sobre los que volveremos más adelante, serían vitales para explicar la presencia de las obras de De Vos en el territorio americano. Asimismo, durante las décadas de 1630 y 1640, Simón de Vos se desempeñó como maestro de varios alumnos, entre los que se encontraban Jan van Kessel, Caspar van Opstal y Gregori de Greeff. Parece que estos trabajos le permitieron una situación

¹³ Vieghle 1998. Véase también Díaz Padrón 1975; 2017; Michiels 1882; Turner 1996; y los datos del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD): <https://research.rkd.nl>.

¹⁴ Vargas Ugarte 1943.

¹⁵ Según Vlieghe 1998, De Vos aparece vinculado a pintores establecidos en Aix-en-Provence como Jan Cossiers y Johan Geerlof.

¹⁶ Turner 1996; Van Ginhoven 2017.

económica desahogada, a juzgar por su patrimonio, compuesto por varias propiedades en Amberes y una amplia colección de cuadros.¹⁷

En cuanto a su producción artística, los especialistas coinciden en señalar que sus primeras obras, hasta fines de la década de 1630, se centraron en cuadros de gabinete de escenas de género, particularmente *compañías alegres*: escenas festivas, con hombres y mujeres cantando y tocando instrumentos en torno a banquetes ricamente decorados. Su estilo en esta etapa muestra afinidades con Johann Liss, Palamedes, Dirck Hals o Pieter Codde. No obstante, a partir de los últimos años de la década de 1630, comenzó a inclinarse por la temática histórico-religiosa. En algunas obras, como *La Magdalena* (1634, Herzog Anton Ulrich-Museum), ya se aprecia la influencia caravaggista tan difundida en la Amberes del periodo, así como la impronta barroca de Rubens y Van Dyck.¹⁸ Esta tendencia se consolidaría en su siguiente etapa, caracterizada por composiciones de mayor formato centradas en temas histórico-religiosos. A este momento corresponden las pinturas del Monasterio de la Concepción de Lima.

El estilo de Simón de Vos experimentó, por tanto, una evolución significativa, en parte bajo la influencia del lenguaje emotivo de Van Dyck, cada vez más popular.¹⁹ Buen ejemplo de ello sería *El martirio de San Felipe* (Museo Real de Bellas Artes de Amberes). Asimismo, al igual que en sus obras de género, en estas obras religiosas pervivirían rasgos como el dinamismo de sus personajes, las vestimentas coloridas y los focos de luz.²⁰ Asimismo, como era habitual en el siglo XVII, colaboró con otros especialistas en sus respectivos campos. Entre ellos destacan Daniel Seghers y Alexander Adriaenssen, con quienes realizó pinturas de guirnaldas, y Frans Snyders, especialista en representar animales,

¹⁷ Vlieghe 1998: 113-114.

¹⁸ Díaz Padrón señala: «La inclinación al gran formato por influencia de Rubens se fija entre 1630-1640, cronología en sintonía con la Visitación de Saint-Jacques de Amberes» (2017: 53). Esta fecha coincide con la de las obras de la Concepción.

¹⁹ Vlieghe 1998: 113-114. Según el autor, De Vos no habría vuelto a pintar escenas de género, sino que se habría dedicado únicamente a composiciones de carácter histórico.

²⁰ *Ib.*: 152.

género que el propio De Vos cultivó con éxito.²¹ Tanto en la colección del Monasterio de la Concepción como en otras de sus obras se observa su preferencia y destreza en este campo.

De Vos estuvo, en consecuencia, estrechamente vinculado, por lazos familiares, profesionales y de amistad, con algunos de los pintores más destacados de Amberes y de otras regiones flamencas. También gozó de la consideración de sus colegas. Van Dyck, quien habría sido su maestro, lo retrató como a otros renombrados artistas del momento (Fig. 14).²² El grabador Paul Pontius realizó a su vez un grabado a partir de dicho retrato, acompañado de la inscripción: «*Simon de Vos, Pictor in Humanis Figuris Majoribus, et Minoribus Antuerp*» (Fig. 15). Por su parte, Rubens poseía en su colección al morir un cuadro de De Vos (*El Hijo Pródigo*), aunque se desconoce si lo había recibido como obsequio del pintor o lo adquirió por su cuenta.²³

ENTRE LA DEVOCIÓN, LA ENSEÑANZA Y EL PRESTIGIO

A la hora de estudiar las series de Simón de Vos del monasterio de la Concepción de Lima, una de las principales dudas concierne a la intencionalidad de la compra. Cabe preguntarse si obedeció a fines estrictamente didáctico-religiosos o si respondía también a la moda y a la búsqueda de prestigio mediante la posesión de pinturas flamencas, tan en boga en aquel momento tanto en Castilla como en otros puntos de Europa.

En este y otros casos de adquisición de obras por parte del Monasterio de la Concepción y, en general, de otras instituciones religiosas coloniales, ambas motivaciones parecen haber confluído. Por un lado, durante el siglo XVII, la corte de Felipe IV actuó como difusora del arte

²¹ *Ib.*

²² Michiels describe a De Vos entre los discípulos más destacados de Van Dyck, afirmando que «ha tomado su estilo y, aunque discípulo de Rubens, se sintió más atraído por el gran discípulo de su maestro» (1882: 564).

²³ También De Vos tendría en su colección una obra de su afamado colega, aunque la habría recibido como pago por un lote de lienzos por parte de Guiliam Forchondt (Denucé 1931: 11). Según Díaz Padrón 2017: 53, una de las obras de De Vos, *El nacimiento de Eva*, habría pertenecido a Velázquez, pues llevaba su firma en el reverso.

procedente de Amberes, en gran parte debido al gusto del monarca por esta pintura, lo que lo llevó a adquirir obras de artistas de la talla de Rubens o Van Dyck. El propio Rubens residió temporalmente en Madrid, desempeñándose tanto como pintor como diplomático, lo que acrecentó su prestigio en la corte y contribuyó a poner de moda su estilo. Como ha señalado Sánchez Rivera, parte de la nobleza española que no podía acceder a un original de Rubens, ya sea por falta de recursos o de contactos, optó por adquirir versiones de sus composiciones u obras de otros maestros flamencos más asequibles.²⁴ Este gusto, difundido entre las élites de la monarquía hispánica a uno y otro lado del Atlántico, contó con los monasterios masculinos y femeninos entre sus mejores clientes.²⁵ Tal y como señala Alexandra Kennedy, muchas de estas instituciones, gracias a su poder económico y social, tuvieron la capacidad e interés para contratar obras de gran calibre a los principales artistas y artesanos barrocos.

Por otro lado, una vez superada la etapa inicial, estas comunidades impulsaron construcciones diseñadas como verdaderos recintos de vida contemplativa y productiva, en los que cada espacio, como la iglesia, el locutorio, el refectorio o las celdas, requería un repertorio visual específico.²⁶ Debemos recordar que, en consonancia con la religiosidad de la Edad Moderna, en los monasterios femeninos de clausura coloniales, al igual que en el resto de los monasterios de la Monarquía Hispánica, las imágenes desempeñaban un papel esencial como herramientas didácticas y devocionales, insertándose en un entramado de prácticas espirituales, controles doctrinales y sensibilidades afectivas propios del Barroco.

²⁴ Sánchez Ribera 2011: 486. Para Rubens en España, véase también Díaz Padrón 1976; Newman 2022; y los trabajos de Alejandro Vergara.

²⁵ Sobre la influencia del arte flamenco en el Perú colonial, véanse Stastny 2013; Mariazza Foy 2009; Estabridis Cárdenas 2009; Mesa 1994; entre otros.

²⁶ En este proceso, las imágenes no solo cumplían funciones devocionales internas, sino que también reflejaban el papel de las devotas externas y de los benefactores varones, quienes, al legar bienes, escogían advocaciones afines a la espiritualidad femenina (Kennedy 2002: 123). Esta dinámica refuerza la importancia de los conventos como nodos de creación y consolidación de un imaginario visual-simbólico que se entrelazaba con circuitos artísticos y comerciales de escala transatlántica.

Desde la cultura del Siglo de Oro, tal como recuerda Emilia Montaner, a las representaciones plásticas se les concedía, ante todo, un valor didáctico y devocional, sin que ello implicara desinterés por sus componentes estéticos.²⁷ Es decir, aunque la estética era apreciada, estaba subordinada a la ortodoxia y a la eficacia doctrinal y espiritual. El fundamento teórico que sustentaba esta manera de entender el arte sagrado y que daría paso a la sensibilidad y la visualidad barrocas se hallaba en la normativa emanada del Concilio de Trento. En su sesión XXV, celebrada el 3 de diciembre de 1563, el Concilio aprobó unánimemente un Decreto que definía el sentido, la legitimidad y los límites del uso de imágenes sagradas, afirmandose como un cuerpo doctrinal que reforzaba la identidad católica frente a las iglesias reformadas y que defendía explícitamente el uso de imágenes y reliquias para instruir al creyente, mover su devoción e impulsar la práctica de la piedad:

Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe, y su continua observancia: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo le ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por su mediación con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y los imiten en su vida y costumbres; así como para que se exciten a adorar y amar a Dios y practicar la piedad.²⁸

La organización visual de los conventos femeninos de la Edad Moderna respondió a un modelo similar compartido en toda la monarquía hispánica, aunque con matices particulares en cada institución. En los espacios se articulaban diversas tipologías iconográficas específicas, en las que nada era arbitrario. Cada ámbito poseía un repertorio ajustado a sus usos litúrgicos, educativos, comunitarios, disciplinarios o devocionales, entre otros, siguiendo los mencionados principios postridentinos de instrucción, ejemplaridad moral y fomento de la piedad. Por ejemplo,

²⁷ Montaner 1992: 5-12.

²⁸ Saravia 1960: 130-131.

en el coro y en los oratorios mayores predominaban los grandes ciclos narrativos dedicados a la vida de Cristo y, especialmente, a la de la Virgen, pues acompañaban el rezo del Oficio Divino y sostenían la meditación prolongada de las monjas. No era infrecuente la presencia de altares tanto en el coro bajo como en el alto, que articulaban la liturgia interna y las devociones cotidianas. El claustro, espacio de tránsito y de contemplación silenciosa, acogía imágenes relacionadas con la identidad de la comunidad, tales como las vidas de la fundadora, los santos de la orden o pasajes edificantes. Los majestuosos claustros de los monasterios de Santa Catalina y Santa Teresa en Arequipa constituyen ejemplos paradigmáticos de este uso. Por su parte, la sala capitular, núcleo legislativo, ceremonial y disciplinario, solía estar presidida por la patrona o santo titular y custodiar obras de especial calidad.

En otros ámbitos de tránsito y reunión como el refectorio, el locutorio o las antesalas, eran habituales las escenas bíblicas moralizantes, los episodios de hospitalidad o los temas eucarísticos. En los refectorios, iconografías como la Última Cena, la multiplicación de los panes o los banquetes de Cristo adquirirían un sentido inmediato en el contexto alimentario, exhortando a la humildad y a la caridad. Los locutorios, puntos de contacto con el exterior, solían decorarse con santos protectores, advocaciones marianas y escenas moralizantes que marcaban simbólicamente los límites del recogimiento. No olvidemos que las monjas, particularmente de los rangos más altos como el velo negro, constituían un público docto, capaz de leer estas imágenes. Aunque no todas fueran expertas en pintura, su formación doctrinal, centrada en Escrituras, tratados ascéticos, vidas de santos y ejercicios espirituales, les permitía descifrar matices iconográficos, símbolos teológicos y claves morales que los laicos no siempre percibían.

Mientras que los espacios de relevancia comunes o más públicos requerían repertorios visuales específicos, cuidadosamente escogidos y regidos por usos litúrgicos, educativos, comunitarios o disciplinarios, en los oratorios privados cabían formas devocionales más afectivas y reservadas. Por ejemplo, las celdas, por su parte, podían albergar imágenes pequeñas de devoción íntima como Niños Jesús, Vírgenes de vestir,

pequeñas crucifixiones, pequeños retablos, relicarios y miniaturas, entre otros, asociadas a la devoción privada y al ejercicio religioso cotidiano.

Es pertinente señalar, al respecto, que todas las obras potenciaban la dimensión afectiva de la espiritualidad barroca, especialmente intensa en comunidades femeninas, donde iconografías como la Dolorosa, la Inmaculada, el Niño Jesús o los Cristos de Pasión favorecían la compunción, la ternura y la interiorización emocional.

LA INCIERTA PROCEDENCIA DE LA COLECCIÓN DE SIMÓN DE VOS EN EL MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN DE LIMA

En este marco espacial y ritual, la presencia de la serie de Simón de Vos en el coro revela que las pinturas desempeñaban un papel activo en la experiencia litúrgica, contribuyendo a estructurar la contemplación y el rezo. Pero, además, su ubicación en un ámbito tan central como el coro bajo indica un reconocimiento explícito de su calidad.

Respecto a su temática, aunque tanto el ciclo mariano como el del Génesis remiten a modelos bíblicos habituales, consideramos que el primero se ajusta con mayor naturalidad a las prácticas devocionales propias de la vida conventual femenina. De ahí que la presencia del Génesis pueda reflejar tanto criterios espirituales, como comerciales.

Es así que esta cuestión abre diversas interrogantes: ¿habrían sido libres las religiosas de comisionar las series, o estas habrían formado parte de un catálogo de lienzos disponibles en el mercado, una práctica comercial habitual en la época? ¿Eran ambas series simplemente las únicas de este autor que se encontraban a la venta en el momento de la compra, hipótesis compatible con la evidencia señalada por Van Ginhoven sobre la existencia de lotes mixtos? O, por el contrario, ¿se trató de una comisión específica realizada por la comunidad, o incluso por alguna profesa en particular, como ocurrió en otros encargos, entre ellos los dirigidos a Martínez Montañés?²⁹

²⁹ Por ejemplo, un contrato de 1626 entre la abadesa Isabel de Uceda y el comerciante sevillano Francisco Galiano revela el papel activo de la religiosa no solo como comisio-

Una mirada al mercado artístico de Amberes, ciudad natal de Simón de Vos, resulta sumamente ilustrativa para profundizar en esta cuestión. Elizabeth A. Honig, en su minucioso estudio sobre el mercado artístico en Flandes, muestra cómo, en el siglo XVII, la comercialización de las pinturas experimentó cambios sustantivos que otorgaron un protagonismo creciente a los marchantes de arte, quienes llegaron a acumular amplios inventarios. Aunque esta figura existía desde el siglo anterior, fue en el siglo XVII cuando su número e influencia aumentaron hasta absorber gran parte del comercio artístico.³⁰ A este modelo se sumó, en Amberes, la figura del pintor-marchante. Atraídos por las oportunidades de ganancia, varios miembros del Gremio de San Lucas, como David Teniers o Matthijs Musson, incursionaron en el comercio a pequeña escala. Musson, en particular, alcanzó gran riqueza y prestigio como marchante, colaborando estrechamente con Guiliam Forchondt y su red familiar. Tal como ocurría con las grandes dinastías de artistas como los Brueghel, los De Vos (Cornelis y Martin, no Simón) o los Quellinus, que monopolizaban el ámbito cultural, el mundo del comercio estaba en manos de poderosas dinastías de marchantes, vinculadas entre sí por lazos familiares y profesionales.³¹ Cuando el marchante era a la vez pintor, las conexiones entre ambas actividades se intensificaban.

Diversos factores coyunturales hicieron que los artistas se volvieran cada vez más dependientes de los mercados formados y controlados por

nadora, sino también como organizadora del traslado transatlántico de un valioso retablo de Juan Martínez Montañés (Vargas Ugarte 1960; Pérez Miguel 2020).

³⁰ Según Honig, el número de nuevos marchantes aumentó notablemente desde la década de 1560 hasta la de 1640. En el siglo XVI, se registraron en total 19 nuevos marchantes, mientras que en la primera mitad del XVII lo hicieron 96. Algunos poseían varios locales y manejaban grandes cantidades de pinturas. (Honig 1998: 110). Sobre el tema, véase también Van Ginhoven 2017. Destacar que las mujeres también participaron activamente en el comercio del arte, en particular las ligadas parenteralmente a artistas o comerciantes. Por ejemplo, tras la muerte de Forchondt en 1678, su viuda, Maria Lemmens, continuó con los envíos a sus hijos establecidos en Cádiz y Viena. Del mismo modo, Crisóstomo van Immerseel, que residía con frecuencia en España, en varias ocasiones acudió a su esposa para que realizara envíos desde Amberes (Van Ginhoven 2017: 155 y 180).

³¹ Honig 1998: caps. 1 y 4.

estos marchantes de arte, quienes, por su parte, lograrían extender por toda Europa y América el arte antuerpiense. Estos profesionales solían especializarse en una clientela determinada. Cada marchante tendía a especializarse en un sector de la clientela. Mientras figuras de la talla de Musson abastecían a coleccionistas de la nobleza extranjera con pinturas de excelente calidad,³² otros se dedicaban al comercio de obras menores que se enviaban a granel a ciudades como París, Viena o Madrid, y de allí a los territorios americanos. Asimismo, la propia coyuntura económica habría impulsado este tipo de comercio, ya que desde la segunda mitad del siglo XVII el mercado de pinturas nuevas y costosas dio paso a un mercado de arte de pinturas originales, menos caras y de copias de obras existentes, que, al ser más barato, generaba márgenes de beneficio más elevados. Cabe señalar que en él también participarían los grandes marchantes como los mencionados Musson o Forchondt.³³

En consecuencia, estos comerciantes controlaron progresivamente no solo la distribución de las obras, sino también aspectos de su producción, al seleccionar a los artistas y definir los temas de acuerdo con la demanda del mercado. Esta práctica limitaba la autonomía creativa de los pintores e incluso incidía en la calidad de sus trabajos, pese a que sus ingresos no se vieron necesariamente reducidos debido a la alta productividad.³⁴

En muchas ocasiones, los clientes o agentes de los marchantes remitían instrucciones detalladas sobre aspectos como las dimensiones o los precios máximos que estaban dispuestos a pagar, así como los motivos visuales preferidos.³⁵ Varios autores coinciden al señalar que las pinturas religiosas

³² En el inventario de Matthijs podemos encontrar obras de los mejores artistas flamencos e italianos del momento como Rubens, Anthony van Dyck, Rafael o Tiziano (Honig 1998; Newman 2022)

³³ Por ejemplo, Abraham Matthijs tenía un amplio *stock* de copias, incluidas las posteriores a Rubens, Bruegel y Durero, Rafael, Tiziano, Correggio y Caravaggio. En algunos casos, la abundancia de copias razonablemente buenas, disponibles a precios tan moderados, redujo la demanda de originales en el mercado (Honig 1998: 112).

³⁴ Estos cambios en la producción y la comercialización exacerbaron la mercantilización de la pintura que había comenzado en el siglo XVI.

³⁵ Por ejemplo, un cliente solicitaba a Forchondt una placa de cobre «de la bienvenida y de la celebración cuando David trajo la cabeza del gigante, debe tener mujeres con panderetas y otros instrumentos musicales recibiendo, acompañadas de otras, todas

dedicadas al Antiguo y al Nuevo Testamento, junto con representaciones marianas, constituían los temas preferidos de un público tanto religioso como seglar, lo que, por otro lado, explicaría su centralidad en el dinámico mercado de exportación de objetos devocionales, tanto en España como en los territorios americanos. En el caso concreto del mercado flamenco, Sandra Van Ginhoven, quien ha estudiado en detalle las actividades del marchante de arte amberriense Guiliam Forchondt en los mercados europeos y americanos a partir de sus registros contables y documentos de envío, señala que los temas más demandados eran las composiciones religiosas, seguidas de escenas cotidianas y paisajes. Asimismo, las obras dinámicas, animadas y coloridas eran especialmente valoradas (Graf. 1).³⁶

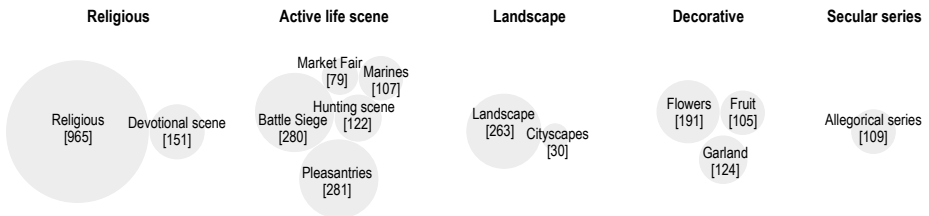


Gráfico 1. Descriptores de pinturas exportadas a la Península Ibérica por tipo y tamaño, según su frecuencia de uso (1643-1674). Fuente: Van Ginhoven 2015: 169.

Es así que el reto de los marchantes consistía, en gran medida, en tener en cuenta toda esta información a la hora de encargar o adquirir obras para obtener la mayor rentabilidad posible.

Tanto la información recabada por sus agentes como sus propios viajes permitían a los marchantes antuerpienses mantenerse al tanto de las tendencias de los mercados a los que abastecían y trasladar esas demandas a los artistas. Ciudades como Sevilla y Portobelo habrían sido claves en este proceso. Fernando Quiles subraya que la feria del Istmo desempeñó

regocijadas por la victoria, vestidas bella y coloridamente» (Van Gihoven 2015: 170; 2017: 172).

³⁶ En su último trabajo, la autora profundiza tanto en los agentes como en las dinámicas del comercio de arte a nivel internacional, a partir del caso de Guillermo Forchondt (Van Ginhoven 2017).

un papel crucial como punto de redistribución de mercancías en todo el ámbito americano. No solo era un centro de intercambio comercial, sino también un espacio donde se configuraban preferencias que luego influían en la producción artística peninsular.³⁷ Por otro lado, los gustos de los consumidores americanos, manifestados en Portobelo, repercutían directamente en los talleres y en las decisiones de los marchantes, ajustando la oferta a las demandas específicas del mercado. Un caso paradigmático lo constituiría Zurbarán, cuyas obras destinadas a ultramar evidencian cómo los artistas adaptaban temáticas y formatos a las exigencias coloniales, asegurando la circulación de un repertorio iconográfico que respondía tanto a la espiritualidad de las órdenes religiosas como al gusto de un público seglar amplio.³⁸

En el caso que nos ocupa, cabe preguntarse si Simón de Vos, como otros participantes en la dinámica del mercado antuerpiense, también habría visto limitada su capacidad de decisión en la creación de las series del Génesis y del ciclo de la Virgen destinadas al Monasterio de la Concepción de Lima. Tanto De Vos como las religiosas de la Concepción podrían haber estado condicionados por las dinámicas de un mercado fuertemente controlado por los marchantes. En el caso del pintor, su margen creativo habría quedado restringido por las directrices de intermediarios como los Forchondt, atentos a las demandas coloniales y a la rentabilidad de sus encargos. Del lado de las monjas, su capacidad de elección también se habría visto limitada, pues la adquisición de las series dependía de la oferta disponible en ese momento en los circuitos de distribución, más que de una decisión plenamente devocional. Una vez más, serán futuros estudios especializados y, en particular, nuevos hallazgos documentales los que podrán arrojar luz sobre las condiciones de esta adquisición.

³⁷ Quiles, además de exponer la importante conexión entre los artífices sevillanos con el Istmo hasta bien avanzado el siglo XVIII, recuerda cómo Portobelo «fue más que sede de las ferias», ya que, ante todo, ejerció como puerto de la flota de Tierra Firme para el tránsito de mercancías, incluidas las artísticas, en una y otra dirección (Quiles 2021: 365-366).

³⁸ El llamado «efecto Portobelo» de Quiles incidió directamente en la producción de los talleres hispalenses, que se ajustaron a una demanda americana masiva y diversificada (Quiles 2021: 365-72).

SIMÓN DE VOS. DE SEVILLA A LOS VIRREINATOS AMERICANOS

Una vez consideradas las cuestiones relativas a la creación y selección temática de las obras de Simón de Vos, corresponde ahora atender a su circulación y distribución. Resulta, por tanto, pertinente preguntarse cómo y a través de qué agentes pudo producirse el traslado de la obra de Simón de Vos desde Flandes, probablemente vía Sevilla o Cádiz, hasta el Monasterio de la Concepción en la capital del virreinato peruano. Disponemos de una nutrida historiografía que ha estudiado los mecanismos del comercio artístico flamenco interatlántico. Entre los estudios pioneros se encuentran Jan Denuce, quien en la década de 1930 publicó un estudio sobre los Forchondt y, en 1949,³⁹ otro sobre los Musson; y Stols, quien en los años setenta analizó las redes comerciales entre Flandes y el Nuevo Mundo.⁴⁰ A estos se suman investigaciones más recientes y dedicadas a artistas concretos, como las de Palomero Páramo y Lori Kata sobre Zurbarán en Lima, así como los trabajos de Sandra Van Ginhoven sobre las operaciones intercontinentales de los Forchondt.⁴¹

Si bien un estudio exhaustivo de estas dinámicas excede el propósito del presente trabajo, conviene subrayar algunos elementos esenciales. En primer lugar, como ya señalamos, gran parte del éxito de los marchantes antuerpienses se sustentó en la fortaleza y amplitud de sus redes comerciales, cuyo alcance condicionaba en gran medida la difusión final de las pinturas. Algunos marchantes viajaban personalmente durante largos periodos, mientras que otros confiaban la gestión a familiares establecidos en puntos estratégicos. Este fue el caso de los Forchondt, con miembros asentados en Viena, Lisboa y, de manera muy significativa, en Cádiz, ciudad clave para el comercio con América.⁴²

³⁹ Denuce 1930; 1949.

⁴⁰ Stols 1971.

⁴¹ Palomero Páramo 1990; Kata 2011; Van Ginhoven 2011; 2015; 2017. Debemos mencionar también el estudio de Ester Prieto sobre el Virreinato de Nueva España (Prieto 2020). Asimismo, destaca el estudio de Ana Crespo Solana sobre las redes de comercio flamencas, holandesas y americanas (Crespo Solana 2009).

⁴² Cádiz fue lugar de asentamiento de varios comerciantes de origen flamenco, dedicados a comerciar con obras de sus compatriotas, que serían adquiridas por un público heterogéneo de comerciantes, nobles o religiosos, entre otros.

Como ha demostrado Van Ginhoven, Guiliam Forchondt protagonizó un voluminoso comercio de pinturas con la Península Ibérica y América. En treinta y cinco años, vendió cerca de 12.800 pinturas, de las cuales al menos 4215 se dirigieron a la Península. Sus envíos a Sevilla, puerto obligado de salida hacia América, aumentaron considerablemente en las décadas de 1660 y 1670.⁴³ Y a partir de 1671, con el establecimiento de su hijo Justo en Cádiz, la firma consolidó aún más sus operaciones tanto en España como en los territorios americanos, manteniendo además una presencia activa en Sevilla y extendiendo sus actividades a Málaga.⁴⁴

Por otro lado, como advierten varios autores, estas operaciones generaban grandes beneficios, pero también implicaban riesgos considerables. La inversión inicial, aunque elevada, se compensaba con creces, ya que en los virreinos las pinturas podían venderse al doble o incluso al triple de su valor en Europa, una vez descontados los gastos de empaque, transporte, seguros y comisiones.⁴⁵ No obstante, no era raro que las obras sufrieran daños durante la travesía, como ocurrió con un envío de Zurbarán a Portobelo en 1636.⁴⁶

Un papel fundamental en este circuito lo desempeñaron los cargadores de Indias, miembros del influyente consulado sevillano.⁴⁷ Su labor no se limitaba al transporte físico de las mercancías en la Flota, sino que incluía el registro y control de las cargas, su entrega en los puertos americanos, especialmente en Portobelo, verdadero nodo redistribuidor del virreinato

⁴³ Van Ginhoven 2015. Véanse también Van Ginhoven 2011; 2017.

⁴⁴ Sánchez Ribera 2011: 487.

⁴⁵ Kata 2011: 389-390. Sobre esta cuestión, véanse también Kinkead 1984; Palomero Páramo 1990; Van Ginhoven 2017.

⁴⁶ Kata 2011: 388-391.

⁴⁷ Estudios como los de Ángel Justo y Laura Liliana Vargas sobre el «comerciante Gregorio» (2024), así como las investigaciones de Fernando Quiles sobre el tráfico de arte transatlántico (2021; 2023), han subrayado la relevancia de estos agentes y han profundizado en su papel dentro de las dinámicas comerciales. A ellos se suman trabajos clave para comprender el tránsito de mercancías artísticas como los de Kinkead 1984; Polo 2008; Sánchez Trujillano 2001; Quiles 2007; García Fuentes 1982 sobre el comercio español con América 1650-1700. Sobre aspectos económicos del mercado trasatlántico limeño, véase Suárez 2001.

peruano, y el retorno de los pagos a Sevilla.⁴⁸ En teoría, solo los castellanos o los naturalizados podían asumir este cargo bajo la supervisión de la Casa de la Contratación. Sin embargo, como advierte Quiles, la realidad resultó más compleja. Junto a los cargadores oficiales operaban mercaderes, capitanes e incluso pintores que actuaban como agentes, buscando colocar obras en los mercados indianos. El caso del taller de Zurbarán resulta ilustrativo: algunas de sus remesas llegaron a través de cargadores oficiales, mientras que otras fueron revendidas por comerciantes en las ferias del Istmo. Todo ello se sostenía en redes de confianza y alianzas familiares que garantizaban la distribución y el cobro en destino.⁴⁹

La coexistencia de mecanismos oficiales y circuitos informales convirtió a Sevilla y Portobelo en engranajes decisivos de un tráfico artístico que unió talleres hispalenses y flamencos con conventos y colecciones en Lima y en otras ciudades del ámbito virreinal. En este marco actuaron marchantes como Musson, Immerseel y, especialmente, los Forchondt. Los trabajos de Denuce y Van Ginhoven han demostrado que en varios de los lotes exportados por esta firma figuraban obras de Simón de Vos, lo que ofrece un nexo plausible para explicar cómo sus lienzos pudieron llegar a Sevilla y, desde allí o desde Cádiz, a Lima.⁵⁰

En relación con su presencia en la capital hispalense, Matías Díaz Padrón, destacado especialista en pintura flamenca, fue el primero en llamar la atención sobre un conjunto de obras del pintor conservadas en la catedral de Sevilla. En 1975 identificó seis lienzos de gran formato relacionados con el Génesis (la Creación del Mundo, de la Luz, de las Aguas, de los Animales, la Creación de Adán y la Muerte de Abel), un hallazgo llamativo si se considera que De Vos era conocido sobre todo por su pintura de gabinete. Según Díaz Padrón, estas escenas formarían parte de una serie de doce, paralela a la conservada en el Monasterio de la Concepción.⁵¹ Algunas

⁴⁸ *Ib.*: 395.

⁴⁹ Quiles 2021: 365-374.

⁵⁰ Por ejemplo, se menciona una Magdalena de De Vos, valorada en 20 florines (Denuce 1930: 45).

⁵¹ La primera pintura representaría la creación del mundo (Génesis 1:1-2), con un Dios que emerge de la nada, acompañado de ángeles. La segunda escena corresponde a la

obras faltantes relativas a Adán, Eva, Caín y Abel habrían quedado dispersas en colecciones de Madrid, Londres y París tras los saqueos napoleónicos durante la Guerra de Independencia. Las restauraciones realizadas en 2019 confirmaron la hipótesis del investigador, ya que se hallaron la firma del pintor, la fecha de 1644 y, en uno de los lienzos, el número 12. La firma y el uso del color coinciden de manera significativa con los presentes en la serie limeña. Cabe destacar que la firma y los colores empleados en ella coincidirían con los observados en la serie de la Concepción (Fig. 3).

La presencia de De Vos en España no se limita al ámbito sevillano. En el siglo XVIII, Antonio Ponz mencionó varias pinturas suyas de santos ermitaños; en el XIX, coleccionistas como el conde de Quisto, el conde de Rayneval o Perigny registraron en sus inventarios obras atribuidas al artista. El marqués de Lozoya describió un Nacimiento de Eva que consideraba cercano a su estilo, y Manuel Gómez Moreno identificó una Santa Catalina atribuida a De Vos en el convento carmelita de Bracamonte. Estos testimonios confirman que, aunque no fue un pintor ampliamente difundido en España, su obra sí circuló en ciertos ámbitos peninsulares, especialmente en Sevilla, lo que refuerza la hipótesis de que sus lienzos pudieron arribar al virreinato a través de esos mismos canales.

creación de la luz (Génesis 1:3-5): «Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz». Una diagonal separa simbólicamente las tinieblas de la claridad, mientras el Padre Eterno extiende los brazos para arrancar el sol y la luna de la nada. La tercera obra alude a la Creación de las aguas (Génesis 1:5-6): «Haya expansión en medio de las aguas, y sepárese las aguas de las aguas». Allí, Dios agita las aguas y las nubes acompañado de ángeles que, según Díaz Padrón, revelan la influencia de Rubens. En la siguiente pintura, dedicada a la creación de los animales (Génesis 1:20-25), el Creador aparece rodeado de una variedad de fauna. Posteriormente, De Vos aborda la creación de Adán (Génesis 1:26-28): «Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza». Dios toma de la mano a su nueva criatura, rodeada de animales y plantas sobre los que le otorga dominio. Finalmente, la serie concluye con la muerte de Abel, en la que se representa el instante del fratricidio, mientras unas ovejas pastan junto al altar sacrificial. Las descripciones de Díaz Padrón destacaban la influencia de Rubens, Van Dyck, Frans Francken, Jan Brueghel y Saenredam en la obra de Vos, además de préstamos puntuales de otros maestros, como la pareja de leones, inspirada en *Daniel en el foso de los leones* de Rubens. Asimismo, subrayaba el interés de Vos por la representación animalística, un aspecto en el que demostraba notable destreza (Díaz Padrón 1975).

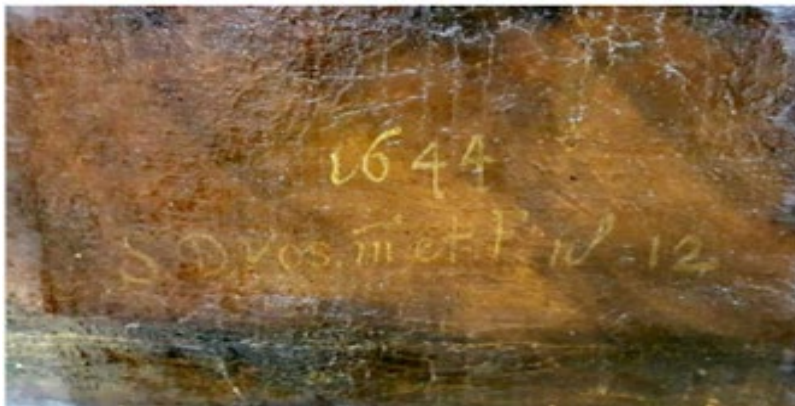


Figura 3. Firma de Simón de Vos en uno de los lienzos de la capital de Sevilla. Crédito: Web oficial de la catedral de Sevilla: <https://www.catedraldesevilla.es>

Si bien por el momento no contamos con documentación directa que identifique a los agentes concretos involucrados en la llegada de las pinturas al Monasterio de la Concepción, la evidencia disponible sobre las redes de la firma Forchondt, junto con los paralelos conocidos en la circulación de obras hacia América, permite plantear como altamente verosímil que los lienzos de Simón de Vos llegaron a Lima por estas mismas rutas comerciales.

LA OBRA DE SIMÓN DE VOS DEL MONASTERIO DE LA CONCEPCIÓN

A continuación, se presentan las obras de Simón de Vos, o atribuidas a él, que formaron parte del patrimonio artístico del Monasterio de la Concepción. Conviene precisar que, como señalamos anteriormente, no es objetivo del presente estudio realizar una valoración pictórica ni un análisis iconográfico exhaustivo, aspectos que quedarán para futuros trabajos de especialistas en arte flamenco. No obstante, resulta inevitable señalar que todas las pinturas comparten rasgos característicos de esta escuela, como el dinamismo de las figuras, los efectos de luz intensa y la inclusión de bodegones y animales de diversa índole. Asimismo, la evidente variación en el tratamiento de ciertos elementos en algunos

lienzos sugiere la participación de «varias manos», una práctica común en los talleres de Amberes durante el periodo.

Serie Patriarcas del Génesis, Antiguo Testamento (AT)

La serie dedicada a los hechos del Génesis del Antiguo Testamento del Monasterio de la Concepción de Lima comienza con el patriarca Abraham, a quien se consagran dos lienzos (Figs. 4 y 5). El primero representa la escena de *Génesis* 18, en la que se anuncia a Abraham que su esposa Sara dará a luz al hijo prometido por Dios (Fig. 4). En el centro de la composición, tres ángeles se sientan a la mesa bajo un árbol, conformando un pequeño bodegón de gusto flamenco. Uno de ellos se dirige a Abraham, arrodillado y envuelto en un llamativo manto rojo. A la derecha, Sara escucha tras la puerta, tal como se refiere el relato bíblico. En la parte inferior izquierda se añade una escena secundaria en la que los ángeles se dirigen hacia la casa de Abraham.

El segundo lienzo (Fig. 5) ilustra el episodio de Génesis 22:9-12, en el que Dios ordena a Abraham sacrificar a su hijo Isaac como prueba de su obediencia. En el momento culminante, Dios detiene el sacrificio mediante la intervención de un ángel. La escena central muestra a Abraham, nuevamente con capa roja, alzando el cuchillo mientras un ángel le detiene sujetando la hoja con la mano. A la derecha, Isaac yace sobre el altar, con los ojos vendados y las manos atadas, ofreciendo el cuello al sacrificio.



Figura 4. Simón de Vos, *Tres ángeles visitan a Abraham*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 1.



Figura 5. Simón de Vos, *El sacrificio de Isaac*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 119 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 2. AHMCL-Fondo fotográfico.

Las dos siguientes pinturas (Figs. 6 y 7) se centran en el conflicto entre Jacob y su hermano Esaú por los derechos de primogenitura. La primera (Fig. 6) representa la escena de Génesis 25, en la que Esaú, hambriento tras regresar de cazar, vende a su hermano Jacob sus derechos de primogenitura a cambio de un plato de lentejas. En la composición central, De Vos muestra a los hermanos realizando el juramento, mientras un perro de caza se sitúa junto a Jacob. En la esquina inferior izquierda se muestra una escena secundaria en la que Esaú caza, acompañado de dos perros. Como ya se señaló, la presencia de animales, tanto domésticos como salvajes, constituye una constante en las pinturas de De Vos en el Monasterio de la Concepción.

La segunda pintura (Fig. 7) ilustra el episodio de Génesis 27, cuando Isaac, próximo a la muerte, bendice a Jacob, creyendo que es su primogénito, Esaú. En la escena central, Isaac impone su bendición a Jacob, quien, aconsejado por su madre Rebeca, le cubre las manos con pieles de cabrito para engañar a su padre. A la izquierda, Rebeca observa atentamente la escena, mientras que a la derecha, una mesa despliega un pequeño bodegón con los platos que ella misma ha preparado. En la parte inferior izquierda se representa a Esaú aproximándose a la casa, donde descubrirá la estratagema de su hermano.

Las dos siguientes pinturas se centran en episodios de la vida de Jacob, desde su huida de la casa paterna —temeroso de las represalias de Isaac y Esaú tras el engaño— hasta su encuentro con Raquel (Figs. 8 y 9). El quinto lienzo de la serie, basado en Génesis 28, muestra a Jacob dormido sobre una roca mientras sueña con una escalera que asciende al cielo, por la cual suben y descienden cuatro ángeles (Fig. 8). Desde lo alto, Dios le promete que esas tierras pertenecerán a él y a su descendencia. La siguiente obra, correspondiente a *Génesis* 29, representa el encuentro entre Jacob y Raquel, su prima, junto a un pozo en las tierras de Labán. La escena, dinámica y colorida, muestra a los protagonistas rodeados de pastores y rebaños en ambos lados (Fig. 9).



Figura 6. Simón de Vos, *Esau vende la primogenitura a su hermano Jacob*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 170 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 3.



Figura 7. Simón de Vos, *Isaac bendice a Jacob*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 171 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 4. AHMCL - Fondo fotográfico.



Figura 8. Simón de Vos, *El sueño de Jacob*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 170 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 5.



Figura 9. Simón de Vos, *Jacob saluda a Raquel*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 116 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 6. AHMCL - Fondo fotográfico.

Los dos lienzos siguientes tienen como protagonistas a Jacob y Labán (Figs. 10 y 11). El séptimo, inspirado en Génesis 29, representa el momento en que Raquel avisa a su padre de la llegada de Jacob, y Labán, al reconocerlo como hijo de su hermana, lo recibe en su casa (Fig. 10). En el centro de la composición, Labán, ataviado con lujosas vestimentas, da la bienvenida a Jacob, identificado por su túnica azul y manto amarillo. A su alrededor, miembros de la casa y un perro observan la escena.

El octavo lienzo (Fig. 11) se inspira en Génesis 31, donde se narra la huida de Jacob con sus esposas —una de las cuales ha robado los ídolos domésticos de Labán— rumbo a Canaán. Al descubrir la fuga, Labán persigue a Jacob y lo alcanza. La escena central los muestra dialogando, con Labán portando el mismo colorido tocado de la obra anterior. A la derecha aparecen sus hijas y nietos como testigos de la conversación. En la parte superior derecha se desarrolla una escena secundaria en la que se muestran los rebaños de Jacob y su comitiva en pleno éxodo.

En el noveno lienzo (Fig. 12), inspirado en Génesis 33:1-4, se representa el reencuentro de Jacob con su hermano Esaú. En la escena central, ambos se abrazan y se besan, mientras que a la izquierda aparecen las esposas e hijos de Jacob, junto con parte de su comitiva y de sus rebaños. A la derecha se sitúan los soldados de Esaú; entre ellos destaca un personaje bigotudo, sin atributos militares, cuya fisonomía recuerda al propio Simón de Vos (Fig. 13). No resulta descabellado pensar que el pintor, al igual que Velázquez en *La rendición de Breda* (1625), se haya autorretratado en la escena. La comparación con el retrato que Anton van Dyck le realizó (Fig. 14) y el grabado de dicha imagen ejecutado por Paul Pontius (Fig. 15) refuerzan esta hipótesis.



Figura 10. Simón de Vos, *Jacob llega a casa de Labán*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 7.



Figura 11. Simón de Vos, *Labán encuentra a Jacob*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 117 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 8. AHMCL - Fondo fotográfico.



Figura 12. Simón de Vos, *Encuentro de Jacob con Esaú*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 170 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 9.



Figura 13. Detalle del posible autorretrato de Simón de Vos. Fotografía de la autora.



Figura 14. Retrato de Simón de Vos, década de 1630, por Anton van Dyck. Crédito: Wikipedia.



Figura 15. Grabado del retrato de Simón de Vos (Fig. 14) por Paul Pontius. Crédito: Wikipedia.

Las últimas tres pinturas de la serie se centran en Jacob y su descendencia, en particular en su hijo José. El décimo lienzo alude al sueño de José narrado en Génesis 37:9-11, en el que ve al sol, la luna y once estrellas inclinarse ante él (Fig. 16). La escena central muestra a José relatando el sueño a su padre y a sus hermanos, mientras que en la parte superior derecha se representan los astros mencionados.

El undécimo cuadro (Fig. 17), inspirado en *Génesis* 46: 1-7, representa la partida de Jacob hacia Egipto. El patriarca encabeza una caravana acompañado de sus esposas, hijos, esclavos y rebaños, todos en marcha hacia la nueva tierra. Por su parte, el último lienzo de la serie patriarcal (Fig. 18) corresponde a Génesis 49, en el que Jacob, próximo a la muerte, bendice a sus doce hijos. La escena central lo muestra sentado en su lecho, imponiendo la bendición sobre uno de ellos —presumiblemente José—, mientras los demás hijos se agrupan a su alrededor.



Figura 16. Simón de Vos, *El sueño de José*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 10.



Figura 17. Simón de Vos, *Éxodo de Jacob a Egipto*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 11.



Figura 18. Simón de Vos, *Jacob bendice a sus hijos*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-AT, 12. AHMCL - Fondo fotográfico.

Serie de la Vida de la Virgen (VV)

La segunda colección corresponde al ciclo mariano, dedicado a los episodios de la vida de la Virgen. Las dos primeras pinturas se dedican a la Virgen niña. En la primera se representa el nacimiento de la Virgen y vemos cómo Santa Ana descansa en la cama mientras la Virgen está en brazos de una de las comadronas (Fig. 19). Varias criadas atienden diversas tareas, como calentar a la recién nacida o atender el fuego al fondo de la sala. En el cuarto podemos apreciar flores y las distintivas mascotas de De Vos, en este caso, un perro y un gato, lo que contribuye a crear un ambiente íntimo, tranquilo y doméstico. Un fuerte color rojo, característico del arte flamenco y ya usado por Simón de Vos en la serie de Génesis, envuelve toda la escena mediante elementos como el dosel de la cama de Santa Ana, unas cortinas al fondo de la sala o la falda de la comadrona.



Figura 19. Simón de Vos, *Nacimiento de la Virgen*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 116 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 1

La segunda escena trata de la presentación de la Virgen por sus padres en el templo de Jerusalén para que sea instruida. La escena se desarrolla en el interior del templo, donde María es recibida por el sumo sacerdote (Fig. 20). Destaca que la María niña representada por Simón luce bastante más mayor que la descrita en las fuentes religiosas de tres años. Asimismo, el autor no representa la supuesta escalinata del exterior del templo donde María habría sido recibida, sino que traslada la escena al interior del templo, lo que le permite introducir elementos arquitectónicos. Nuevamente, las llamativas cortinas rojas enmarcan la obra. A la derecha, San Joaquín, con capa amarilla, junto a Santa Ana, observando la escena. A la izquierda, unos hombres que parecen sacerdotes la comentan. Los colores vibrantes de los ropajes y telas, así como los hechos que están aconteciendo y expresiones de los diversos personajes, dotan a la escena de gran dinamismo



Figura 20. Simón de Vos, *Presentación de la Virgen al Templo*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 117 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 2. AHMCL - Fondo fotográfico.

El tercer y el cuarto cuadro de la serie de la Virgen se dedican a sus esponsales con José y a su visita a su prima Isabel, respectivamente. En la primera de estas obras (Fig. 21), María, ya adulta, está por contraer matrimonio con José. La escena central sigue varias convenciones del periodo y representa a la pareja dándose la mano derecha mientras el sumo sacerdote mitrado bendice su unión. Un dosel rojo, entre dos columnas, enmarca la escena. A ambos lados se encuentran los invitados ataviados con lujosos ropajes. María luce su característico manto azul y túnica roja, mientras que José hace lo propio con capa amarilla y túnica siena.

En la siguiente pintura (Fig. 22), se representa la escena bíblica de la visita de la Virgen María, embarazada de Jesús, a su prima Isabel, quien, a su vez, espera a san Juan Bautista (Lucas 1:39-56). En el lienzo, Simón de Vos hace un despliegue de su destreza retratando animales al incorporar dos faisanes y un loro, todos con hermosos y brillantes colores, así como



Figura 21 Simón de Vos, *Esponsales de la Virgen*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 171 x 117 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 3.



Figura 22. Simón de Vos, *Visitación*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 182 x 124 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 4. AHMCL. Detalle de la firma de Simón de Vos.

un pequeño perro que acompaña a los personajes de la escena central. También destacan los ropajes de María, con su característico manto azul y túnica roja, vestimenta que usará en el resto de las obras de la serie, con excepción de su Tránsito y Asunción. Cabe recordar que en la obra de la Anunciación sería posible observar la firma de Simón de Vos, así como la fecha de 1638.

El ciclo continúa con dos escenas del nacimiento de Jesús: la adoración de los pastores y la adoración de los Magos. En la primera (Fig. 23) el niño Jesús como foco central, irradia una fuente de luz. Alrededor de él, se sitúa el resto de personajes y animales que componen la escena. Del centro a la derecha, María y José observan al pequeño. Junto a ellos, la mula y el buey. En el cielo, los ángeles celebran la epifanía. Y, a la izquierda, los pastores llevan ofrendas y adoran al recién nacido.

La siguiente pintura (Fig. 24) narra la epifanía ante los magos de Oriente: Melchor, Gaspar y Baltasar, quienes representarían los tres continentes: Europa, Asia y África (Mateo 2). La escena central, con fondo arquitectónico, está protagonizada por el niño que le otorga su bendición a Melchor. Con claras influencias de Rubens, la escena permite al artista demostrar su destreza al retratar las exóticas vestimentas de los Reyes, así como los animales que los acompañan. Destacan los colores rojizos y diversas texturas como el paño de armiño que corona la túnica dorada del rey o las ofrendas. Cabe señalar que da la impresión de que Baltasar, es decir, África, es una mujer, tanto por sus ropajes y accesorios, tales como una tiara de flores, como por un aparente embarazo que De Vos destaca mediante un juego de luces y brillos. Asimismo, como señalamos, en la obra de la Epifanía de los Reyes Magos es posible observar la firma de De Vos en la parte inferior izquierda.



Figura 23. Simón de Vos, *Nacimiento de Jesús*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 182 x 122 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 5.



Figura 24. Simón de Vos, *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 168 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 6. AHMCL - Fondo fotográfico.



Figura 25. Detalle de la firma de Simón de Vos.

Las séptima y octava obras hacen referencia a la circuncisión que se efectuó a Jesucristo y a su presentación en el templo, respectivamente. La primera escena (Fig. 26), narrada en el evangelio de Lucas 2:21-23, es un tema iconográfico frecuente en el ciclo mariano y en la vida de Jesús. La pintura muestra al niño, sujetado por un sacerdote mientras otro le realiza la operación con un instrumento cortante. La escena está flanqueada por dos niños de blanco sujetando velas, mientras, a la espalda, se halla un grupo de personajes, entre los que están José y María, con su halo, contemplando el proceso. El color rojo de la ropa del mohel y de un dosel que corona la parte superior central destaca en la pintura.

En el siguiente lienzo, Jesús es presentado en el Templo por sus padres. Al centro, la Virgen, con halo, manto azul y túnica roja, presenta al niño al sumo sacerdote (Fig. 27). La escena está enmarcada por un fondo arquitectónico clásico y un gran dosel rojo, presente en otras pinturas de este ciclo de De Vos, como los esponsales o la presentación de María en el templo. En la parte trasera, una enorme estatua de Moisés sostiene las tablas de los mandamientos.



Figura 26. Simón de Vos, *Circuncisión*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 182 x 122 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 7.



Figura 27. Simón de Vos, *Presentación de Jesús al Templo*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 151 x 116 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 8. AHMCL - Fondo fotográfico.

El noveno lienzo retrata la escena bíblica de la huida a Egipto (Mateo 2:13-15). La escena central muestra a María sobre el burro, cargando al pequeño Jesús, dormido, a quien mira cariñosamente. José los acompaña de pie a la izquierda junto con dos querubines. A la derecha, los cadáveres de tres niños asesinados por Herodes, mientras que al fondo observamos la escena del trigal con sus segadores (Fig. 28).

La siguiente pintura del ciclo retrata el tránsito de la Virgen. En el centro, María reposa en un lecho mientras sostiene una vela y recibe oraciones de un sacerdote a su izquierda. A los pies, en túnica amarilla, hay un hombre que parece San Pedro, mientras que a la derecha hay un joven arrodillado con túnica y manto rojos, que podría ser San Juan. Un dosel del mismo rojo brillante cierra la escena a la izquierda. En esta ocasión, y dado el tema, sorprende la ausencia de flores. Cabe destacar que este es uno de los lienzos en los que es posible ver la firma del autor y la fecha de la obra (Fig. 29), siendo también visibles en la Visitación y en los desposorios de la Virgen.

La serie concluye con la Asunción (Fig. 30), donde María, inusualmente exuberante, envuelta en un manto azul y ropajes claros, asciende gloriosamente al cielo, sostenida por ángeles. Bajo ella, apóstoles y mujeres, probablemente incluida María Magdalena, rodean la tumba, ataviados con vestimentas de ricos colores, destacando nuevamente el rojo brillante característico de De Vos.



Figura 28. Simón de Vos, *Huida a Egipto*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 167 x 116 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 9.



Figura 29. Simón de Vos, *Tránsito de la Virgen*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 185 x 132 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 10. AHMCL - Fondo fotográfico. c. Detalle de la firma de Simón de Vos. Foto de la autora.



Figura 30. Simón de Vos, *Asunción*, ca. 1638, óleo sobre lienzo, 170 x 118 cm, Monasterio de la Concepción, Lima, SV-VV, 11. AHMCL - Fondo fotográfico.

No podemos dejar de mencionar la *Anunciación*, cuando el ángel Gabriel se presenta ante María y le anuncia su maternidad (Lucas 1). Tema imprescindible en el ciclo de la Virgen; desafortunadamente, esta obra fue sustraída ilegalmente en la década de 1980, cuando se retiraron estas y otras obras de arte de la Iglesia del Monasterio de la Concepción para trasladarlas a un lugar seguro, donde serían custodiadas y conservadas. Queda como testimonio de la existencia de la misma una fotografía en blanco y negro en la que es posible apreciar sus principales detalles (Fig. 31). Asimismo, contamos con la sucinta descripción del inventario realizado por el Ministerio de Cultura del Perú en la década de 1970, en el que se señalaba que Gabriel vestido de «túnica rosa y manto dorado flotante con ramo de azucenas en la mano izquierda», se aparece «a la Virgen de túnica blanca y manto azul arrodillada ante un reclinatorio de estilo manierista, mientras varios querubines revolotean en la zona superior». En el fondo, se menciona, una vez más, la existencia de un techo de cortinajes rojos.



Figura 31. Simón de Vos, *Anunciación*, ca. 1638, óleo sobre lienzo. Fotografía en blanco y negro, AHMCL – Fondo fotográfico.

CONCLUSIONES

El conjunto de veinticuatro lienzos atribuidos a Simón de Vos en el Monasterio de la Concepción de Lima constituye un testimonio excepcional del alcance y la diversidad del comercio artístico en el mundo hispánico del siglo XVII. Su llegada al virreinato no puede entenderse al margen de los circuitos que unían Amberes, Sevilla y América, en los que participaron de manera decisiva mercaderes y marchantes especializados en la pintura flamenca.

Por otro lado, la presencia de estas obras en un claustro femenino subraya el papel de los conventos femeninos y de las religiosas como agentes activos de la circulación cultural. Más allá de su función devocional, las comunidades actuaron como compradoras, mediadoras y depositarias de bienes artísticos que se integraban tanto a sus prácticas espirituales como a estrategias de prestigio y representación social. En este sentido, los monasterios limeños no fueron receptores pasivos

de mercancías europeas, sino nodos fundamentales en la creación y resignificación de redes artísticas transatlánticas.

El caso de Simón de Vos muestra, además, la necesidad de ampliar la mirada sobre los pintores flamencos de la primera mitad del siglo XVII. Su obra, presente tanto en colecciones europeas como en ámbitos virreinales, revela hasta qué punto estos artistas participaron de un mercado global que daba nueva vida a sus creaciones en contextos culturales distantes. El arribo de su producción a Lima permite repensar su trayectoria en clave atlántica y refuerza la idea del rol protagónico de los conventos para la circulación y adquisición de estas imágenes. Finalmente, la investigación de este corpus invita, a seguir explorando cómo las comunidades religiosas femeninas contribuyeron a tejer vínculos entre Europa y América, y de qué manera obras como las de Simón de Vos permiten ahondar en las dimensiones artísticas, sociales y comerciales de la temprana modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Luna, Olga. Isabel y Francisco Montes González (eds.). 2022. *Del acopio a la diáspora: Coleccionismo de arte religioso en Hispanoamérica (siglos XVII al XX)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Andrés, Patricia. 2017. «De convento a museo: las colecciones de patronazgo femenino entre las Clarisas». En Olga Isabel Acosta Luna y Francisco Montes González (eds.), *Del acopio a la diáspora: Coleccionismo de arte religioso en Hispanoamérica (siglos XVII al XX)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 95-118.
- Angulo Íñiguez, Diego. 1943. «Un cuadro de Simón de Vos en Lima». *Archivo Español de Arte* 16 (60): 414.
- Bernales Ballesteros, Jorge. 1973. «Mateo Pérez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima». *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 56 (171-173): 221-271.
- Corvera Poire, Marcela. 2009. *El Antiguo Testamento en el arte del virreinato peruano*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Crespo Solana, Ana. 2009. *Mercaderes atlánticos: Redes del comercio flamenco y holandés entre Europa y el Caribe*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Denucé, Jan. 1930. *Exportation d'œuvres d'art au XVIIe siècle à Anvers: La firme Forchondt*. Anvers: Librairie Nationale.
- Díaz Padrón, Matías. 1975. «Simón de Vos en la catedral de Sevilla». *Archivo Español de Arte* 48 (192): 397-401.

- Díaz Padrón, Matías. 2017. *Pintura flamenca del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Estabridis Cárdenas, Ricardo. 2009. «Pedro Pablo Rubens y sus grabadores». En Cécile Michaud y José Torres della Pina (eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso Empresa de Servicios SAC, 57-69.
- García Fuentes, Lutgardo. 1982. *El comercio español con América 1650-1700*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Garín Llombart, Felipe Vicente. 1970. «Simón de Vos y Van der Poel, en el Museo de Bellas Artes». *Archivo de Arte Valenciano* 41: 31-32.
- Honig, Elizabeth A. 1998. *Painting & the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven: Yale University Press.
- Justo-Estebarez, Ángel y Laura Liliana Vargas Murcia. 2024. «Comercio artístico entre España, Italia y la Nueva Granada: el caso del comerciante Gregorio». En Grégoire Extermann (ed.), *Intercambios culturales entre los territorios hispánicos de la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 229-248.
- Kata, Lori. 2011. «With the most diligence possible: Francisco de Zurbarán and the overseas art trade in the seventeenth century». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 12 (5): 387-396.
- Kennedy Troya, Alexandra. 2002. «Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas». En Alexandra Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia: Nerea, 109-128.
- Kinthead, Duncan. 1984. «Juan de Luzón and the Sevillian painting trade with the New World in the second half of the seventeenth century». *The Art Bulletin* 66 (2): 303-310.
- Lamas-Delgado, Eduardo. 2019. «El comercio artístico entre Cádiz y América en la segunda mitad del siglo XVII: en torno al pintor Bernabé de Ayala y su círculo». En Fernando Quiles y María Pilar López (eds.), *Barroco vivo, Barroco continuo*. Sevilla: Enredars, 97-110.
- Mariazza Foy, Jaime. 2009. «Grabadores flamencos del siglo XVI». En Cécile Michaud y José Torres della Pina (eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima: Impulso, 47-55.
- Mesa, José de. 1994. «La influencia de Flandes en la pintura del área andina». *Revista de Historia de América* 117: 61-82.
- Michiels, Alfred. 1882. *Van Dyck et ses élèves*. París.
- Montaner, Emilia. 1992. «Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco». *Criticón* 55: 5-14.
- Montes Sánchez, Macarena y Sergio Ramírez González. 2020. «Mujer y arte en la Real Audiencia de Quito: una pintura de la Virgen de la Merced en el monasterio

- de Las Conceptas de Cuenca (Ecuador)». *Atrio. Revista de Historia del Arte* 26: 88-118. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5096>
- Navarrete, Benito. 1998. *Zurbarán y su obrador: Pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Newman, Abigail D. 2022. *Painting Flanders Abroad: Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*. Leiden: Brill.
- Palomero Páramo, Jesús. 1990. «Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima». En Sebastián García (ed.), *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*. Guadalupe: SE Quinto Centenario & Turner Libros, 313-330.
- Pérez Miguel, Liliana. 2020. «Mujeres ricas y libres». *Mujer y poder: Inés Muñoz y las encomenderas en el Perú (s. XVI)*. Sevilla: CSIC, Editorial Universidad de Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Polo, Julio Javier. 2008. «Tornaviaje de capitales indios y mecenazgo artístico: Algunos ejemplos "montañeses" del Barroco». En *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1303-1317.
- Prieto, Ester. 2017. «Comercio artístico e intercambio cultural entre Sevilla y Nueva España durante la primera mitad del Seiscientos». *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*: 611-626.
- Quiles García, Fernando. 2007. *Sevilla y América en el Barroco: Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Quiles García, Fernando. 2021. «Portobelo en el horizonte de los talleres artísticos sevillanos: entre la provisión de la feria y la atención de los encargos virreinales (siglos barrocos)». En Juan Marchena Fernández y Fernando Quiles García (eds.), *Viaje al corazón del mundo: Las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 359-380.
- Quiles García, Fernando. 2023. «En esos oscuros cajones... Remesas de bienes artísticos y suntuarios, de procedencia americana». En Adrián Contreras Guerrero, Ángel Justo-Esteban y Fernando Quiles García (eds.), *En las sombras del Barroco: Una mirada introspectiva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 171-202.
- Roe, Jeremy y Bustillo, Marta (eds.). 2010. *Imagery, Spirituality, and Ideology in Iberia and Latin America*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Sánchez Ribera, Jesús Ángel. 2011. «Sobre una serie de cobres flamencos de pintores en la estela de Rubens». *Anales de Historia del Arte (Volumen Extraordinario)* 21: 483-505.
- Sánchez Trujillano, María Teresa. 2001. «Los envíos de Indias. El arte colonial en La Rioja». *Anales del Museo de América* 9: 255-274.
- Saravia, Crescenciano. 1960. «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 26: 129-143.

- Soria, Martín. 1952. «Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 5: 73-85.
- Stastny, Francisco. 1969. «Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 22: 7-45.
- Stastny, Francisco. 2013a. «La pintura latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens». En Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro (eds.), *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: MALI e IFEA, 331-343.
- Stastny, Francisco. 2013b. «La presencia de Rubens en la pintura colonial». En Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro (eds.), *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima: MALI e IFEA, 299-330.
- Stols, Eddy. 1993. «Artisans et commerçants flamands dans le Mexique colonial». En *Les Belges et le Mexique: dix contributions à l'histoire des relations Belgique-Mexique*. Leuven: Presses Universitaires de Louvain, 1-7.
- Turner, Jane. 1996. *The Dictionary of Art*. 34 vols. Londres: Macmillan.
- Van Ginhoven, Sandra. 2011. «Exports of Flemish imagery to the New World: Guiliam Forchondt and his commercial network in the Iberian Peninsula and New Spain, 1644-1678». *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schöne Kunsten*. Antwerp Royal Museum, 119-144.
- Van Ginhoven, Sandra. 2015. «Guiliam Forchondt and the role of the Greater Netherlands in the dissemination of Flemish art in Latin America». *De Zeventiende Eeuw: Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 31(1): 159.
- Van Ginhoven, Sandra. 2017. *Connecting Art Markets: Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*. Leiden: Brill.
- Vargas Ugarte, Rubén. 1943. «El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes». *Mercurio Peruano* 17 (189): 617.
- Vargas Ugarte, Rubén. 1945. «El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes. Un retablo de Martínez Montañés y unos lienzos de Simón de Vos». *Revista de Indias* 6: 21.
- Vargas Ugarte, Rubén. 1960. *Un monasterio limeño*. Lima: Sanmartí.
- Vlieghe, Hans. 1998. *Flemish Art and Architecture, 1585-1700*. New Haven: Yale University Press.
- Wuffarden, Luis Eduardo. 2004. «Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción». *Histórica* 28 (1): 179-192.

Fecha de recepción: 20/08/2025
 Fecha de aprobación: 25/11/2025