

# Simón de Vos y la serie de la *Vida del patriarca Jacob* en Lima

Simon de Vos and the Series of the *Life of Patriarch Jacob* in Lima

---

Tania Pérez Díaz<sup>1</sup>

Anthony Holguín Valdez<sup>2</sup>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos<sup>3</sup>

**Resumen:** Erigido en los albores del Virreinato del Perú, el monasterio de la Inmaculada Concepción en Lima llegó a reunir en su interior exclusivos grupos pictóricos y escultóricos procedentes, en gran parte, de Sevilla y Flandes. Entre los que han llamado nuestra atención está un conjunto en particular, el de la serie de doce pinturas que comprenden la *Vida del patriarca Jacob*. Presentamos aquí los antecedentes historiográficos de esta serie, así como un estudio visual de las escenas narradas y, por último, damos a conocer el impacto que tuvieron estas pinturas en la producción artística local a partir del caso de un conjunto homólogo comisionado por la congregación de Nuestra Señora de la O.

**Palabras clave:** Pintura flamenca; siglo XVII; Simón de Vos; Pieter van Lint; comercio artístico; monasterio de la Inmaculada Concepción de Lima; Lima virreinal, Perú.

**Abstract:** The Monastery of the Immaculate Conception in Lima was established at the beginning of the Viceroyalty of Peru. Inside it is preserved a luxurious collection of paintings and sculptures from Seville and Flanders. One of groups has particularly caught our attention, the series of twelve paintings about the *Life of patriarch Jacob*. This paper presents the historiographical background of this series, together with a visual study of the scenes narrated. Finally, the impact that these paintings had on

---

<sup>1</sup> <http://orcid.org/0009-0004-7018-4455>

<sup>2</sup> <http://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

<sup>3</sup> Agradecemos a las madres del monasterio de la Concepción de Ñaña y a los padres jesuitas de la iglesia san Pedro de Lima, por hacer posible la revisión de su patrimonio artístico. Así mismo al profesor Ricardo Estabridis, quien en su gesto vehemente nos dio a conocer la serie de Jacob y al historiador José Luis Gonzales por orientarnos en la etapa final de la investigación. Finalmente agradecemos los valiosos comentarios de los revisores anónimos por las sugerencias aportadas al manuscrito.

local artistic production, based on the case of a homologous group commissioned by the Congregation of Our Lady of the O.

**Keywords:** Flemish painting; 17th century; Simon de Vos; Peter Van Lint; Art market, Monastery of the Immaculate Conception of Lima; Viceroyal Lima; Perú.

## 1. ¿Simón de Vos en Lima? Alcances historiográficos

**E**l Real Monasterio de la Pura y Limpia Concepción de Lima tiene larga historia. Fundado el 15 de septiembre de 1573 por doña Inés Muñoz de Ribera y construida su iglesia en las décadas siguientes, el conjunto arquitectónico ha atravesado una serie de restauraciones y modificaciones a lo largo de su historia, desde los sismos del siglo XVII que afectaron a su estructura, hasta los recortes de 1847 y 1947 que menguaron su concepción espacial y que suscitaron el traslado de las madres concepcionistas a Ñaña, en 1984.

Este templo, albergó en su tiempo numerosas obras suntuarias de reconocidos artistas, entre ellos los retablos y esculturas comisionados a Juan Martínez Montañés, una serie pictórica de arcángeles asociadas al círculo tardío de Francisco de Zurbarán<sup>4</sup>, los retratos de los patronos del monasterio pintados por Mateo Pérez de Alesio<sup>5</sup> y, tal como dio a conocer Vargas Ugarte en 1942, una serie de 24 lienzos de "origen flamenco".

Cabe mencionar que tan solo unos años antes, el 9 de marzo de 1939, se creó el Consejo Nacional de conservación y restauración de monumentos históricos y artísticos, con el cual el gobierno peruano buscó promover la protección de los recintos patrimoniales de la época colonial<sup>6</sup>. Justamente, uno de los miembros importantes del consejo fue el historiador y sacerdote jesuita Rubén Vargas Ugarte, quien muy probablemente, tras el terremoto que azotó a Lima en 1940, se interesó por inspeccionar la situación del monasterio de la Concepción.

La riqueza artística que comprobó en el interior de este sacro recinto llevó al historiador a publicar, en 1942, una monografía sobre la historia de este monasterio<sup>7</sup>, donde además dio a conocer el conjunto de 24 lienzos flamencos ubicados al interior de la iglesia, en el coro bajo, seis sobre la cancela y nueve a cada lado del templo, en el muro de la Epístola y en el del Evangelio.

---

<sup>4</sup> Luis Wuffarden, "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670", en *Pintura en Hispanoamérica*, ed. Luisa Alcalá y Jonathan Brown, (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), p. 285.

<sup>5</sup> Luis Wuffarden, "Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción. Histórica", *Histórica*, 28, 1, (2004), pp. 179-192.

<sup>6</sup> Milagros Valenzuela, "Políticas culturales y Estado-Nación: Las declaraciones del Patrimonio Histórico Inmueble en el Perú entre 1821 y 2014", *Devenir, Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, 3, 2, (2015), p. 11.

<sup>7</sup> Rubén Vargas Ugarte, *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes* (Lima: Editorial Lumen, 1942), s/p.

El especialista, convencido de la importancia del conjunto pictórico, hizo una observación al pintor Adolfo Winternitz<sup>8</sup> para mostrarle los lienzos, porque en su opinión estos valían la pena de ser restaurados. Según contaría años más tarde el pintor austriaco en sus memorias, en un primer momento le pareció que las obras en cuestión "ya eran insalvables"<sup>9</sup>.

El grave estado de conservación de las pinturas se debía a las alteraciones que estas sufrieron en diferentes momentos. En 1784, fueron restauradas por el pintor Francisco Alcocer, quien se encargó del "retoque"<sup>10</sup>, es decir, un repinte de los 24 lienzos. Posteriormente, en 1940, a consecuencia del terremoto en la ciudad, las pinturas se descolgaron y tras permanecer un tiempo entre los escombros, fueron alteradas por una mala intervención de conservación<sup>11</sup>. A estos dos eventos, Vargas Ugarte añadió que, en algún momento, las pinturas habrían sido recortadas y reajustadas a nuevos marcos<sup>12</sup>.

Pese a estos antecedentes, Winternitz llevó a su taller uno de los lienzos y con gran cuidado logró revivir sus colores. Esta acción permitió que al año siguiente, en 1943, Vargas Ugarte presentara en el diario *La Prensa* su más grande pesquisa del conjunto pictórico, la firma y fecha del autor en la parte inferior derecha del cuadro de la *Circuncisión de Jesús*<sup>13</sup>: "Simon de Vos... et F. a. 1639".

Con el permiso de la abadesa del monasterio, la obra intervenida, fue expuesta en la Academia de Arte de la Pontificia Universidad Católica, en la plaza Francia, casa de estudios artísticos fundada por Winternitz<sup>14</sup>.

Como era de esperarse, la noticia rindió sus frutos prontamente y el historiador logró gestionar un contrato entre las madres concepcionistas y el restaurador para continuar con la recuperación de tan valioso conjunto flamenco<sup>15</sup>.

Ese mismo año el historiador del arte Diego Angulo Íñiguez, se enteró del suceso por intermediación del embajador de España en Perú, el marqués de Aycinena, e inmediatamente publicó una nota resumida del artículo de Vargas

---

<sup>8</sup> El pintor Adolfo Winternitz (Viena, 1906-Lima, 1993), educado en la Academia de Bellas Artes de Viena, emigra a Lima, Perú, en 1939, siguiendo el consejo de su amigo monseñor Costantini, quien le previene del inminente estallido de la guerra. Al año siguiente, funda y dirige la Academia de Arte Católico con el apoyo de la Iglesia Católica y las autoridades de la Universidad Católica. Adolfo Winternitz, *Memorias y otros textos*, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013), pp. 308-310.

<sup>9</sup> Adolfo Winternitz, *Memorias*, p. 68.

<sup>10</sup> Vargas Ugarte, *El Monasterio de la Concepción*, p. 14.

<sup>11</sup> El pintor señala que las madres concepcionistas utilizaron "sal de soda" para limpiar los lienzos, de manera que este disolvente utilizado frecuentemente para limpiar telas, alteró la capa de protección de estas. Winternitz, *Memorias*, p. 69.

<sup>12</sup> Rubén Vargas Ugarte, *Un monasterio limeño*, (Lima: SanMartí y Cia., 1960), p. 99.

<sup>13</sup> En un inicio el autor consideró que la escena correspondía a la Epifanía, pero luego, tras la eliminación de los barnices oscurecidos, pudo rectificar que el tema realizado por el artista fue el de la Circuncisión de Jesús. Rubén Vargas Ugarte, "Una Nueva Joya Artística Descubierta en el Monasterio de la Concepción", *La Prensa*, Lima, (1 de septiembre de 1943), p. 5.

<sup>14</sup> Vargas, "Una Nueva Joya", p. 5.

<sup>15</sup> Winternitz, *Memorias*, pp. 68-70.

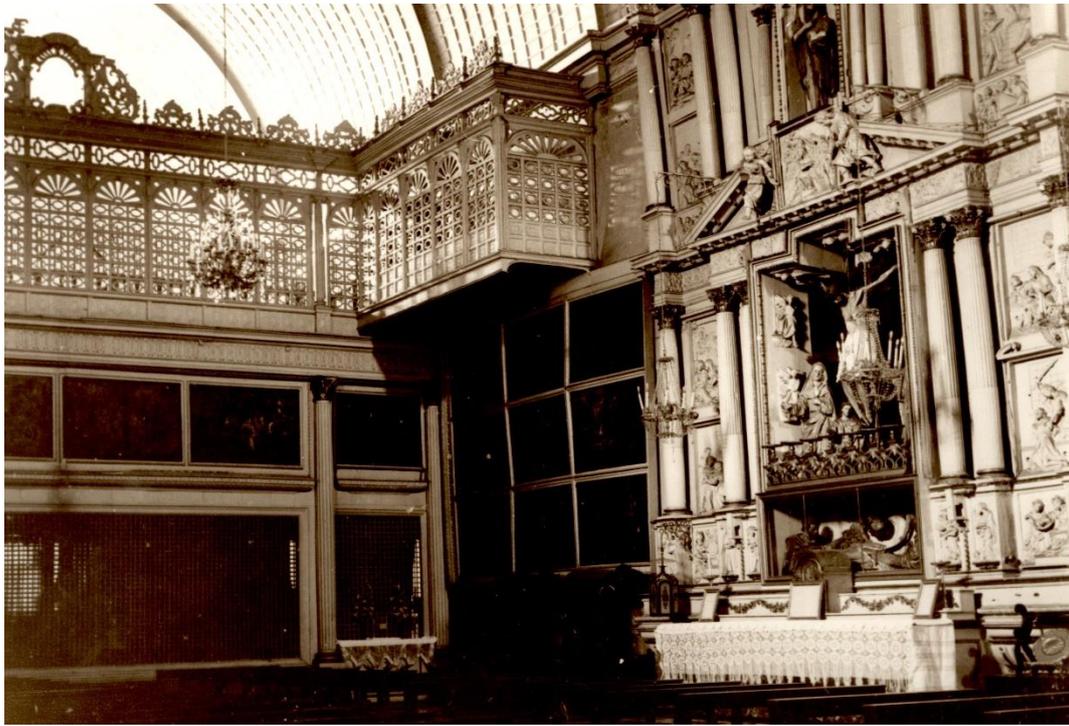


Fig. 1. Manuel González Salazar, *Vista del interior de la iglesia de la Concepción de Lima*, detalle, fotografía, ca. 1930. Lima, Biblioteca de la Municipalidad de Lima. © Foto: Archivo Histórico Fotográfico de la Municipalidad de Lima (AHF/IGLE/755).

Ugarte donde agregó que el pintor amberino “debió cultivar con especial interés el mercado artístico de Sevilla, por donde seguramente pasó el cuadro limeño”<sup>16</sup>, ya que localizó cuatro pinturas en la capilla bautismal de la catedral hispalense con historias del antiguo testamento trabajadas por Simón de Vos, una de ellas firmada en 1664.

Años más tarde, en 1960, Vargas Ugarte dedicó nuevamente un libro al Convento de la Concepción de Lima. Esta vez con detalles adicionales acerca del conjunto pictórico.

Gracias a la restauración de las obras, el historiador identificó de forma más precisa que se trató de dos series, una dedicada a la *Vida de la Virgen* y la otra a “diversas escenas del Antiguo Testamento”<sup>17</sup>, aunque no demostró un interés crítico por analizar las características plásticas de cada pintura.

Además, el historiador hizo énfasis en que revisó con detenimiento el archivo del monasterio, mas no halló data acerca del autor, por lo que basándose en la evidencia material de haber encontrado en más de una pintura de la serie de la Virgen la firma de Simón de Vos, determinó fehacientemente que esta fue elaborada por mano del artista flamenco<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Diego Angulo, “Un cuadro de Simón de Vos, en Lima”, *Archivo Español de Arte*, 16, (1943), p. 414.

<sup>17</sup> Vargas, *Un monasterio limeño*, p. 97.

<sup>18</sup> Vargas, “Una Nueva Joya”, p. 5.



Fig. 2. Manuel González Salazar, *Vista del interior de la iglesia de la Concepción de Lima*, fotografía, ca. 1930. Lima, Biblioteca de la Municipalidad de Lima. © Foto: Archivo Histórico Fotográfico de la Municipalidad de Lima, (AHF/IGLE/758).

Lamentablemente, no encontró la firma del artista en la serie del antiguo testamento, quizá por los recortes que presentaban los lienzos tras haber sido adaptados a nuevos marcos. Pese a ello, Vargas Ugarte sugirió que por la semejanza del estilo entre ambos conjuntos era "muy posible que también sean suyas"<sup>19</sup>. En ellas se advierten ciertas similitudes formales, pero no son determinantes para establecer la autoría.

Pasaron varias décadas para que la doctora Marcela Corvera identificara que dichos lienzos representaban pasajes de la vida de Abraham, Isaac, Jacob y José, en los que "no aparece ningún elemento cristiano que me permita suponer que los lienzos se leyeron en forma distinta a la narrada en la Biblia"<sup>20</sup>.

La falta de evidencia documental en el archivo del monasterio acerca de las dos series impidió conocer desde qué momento y en qué condiciones las madres concepcionistas las adquirieron. Sin embargo, con el tiempo, nuevos datos se incorporarían al trabajo inicial de Vargas Ugarte.

En 2017, Sandra van Ginhoven dio a conocer que en libros de cuentas del monasterio se registró una compra de goma para limpiar las pinturas después del sismo de 1687: "Ytem 3 pesos 6 reales por 3 libras de goma de castilla

<sup>19</sup> Vargas, *Un monasterio limeño*, p. 100.

<sup>20</sup> Corvera reproduce las fotografías de las pinturas de Simon de Vos. Marcela Corvera, *El Antiguo Testamento en el Arte del Virreinato Peruano*, (Lima: Seminario de Historia Rural Andina, 2009), p. 21.

para labar los lienzos de la vida de la Virgen X[elentísima]<sup>21</sup>. Este dato permite afirmar que el conjunto debió llegar a Lima en algún momento entre 1639, en que Simón de Vos firmó las obras marianas, y 1687, cuando ocurrió el terremoto en la ciudad.

Además, de haber llegado las dos series en un mismo momento, se deduce que los doce lienzos de la vida de Jacob no resultaron afectados por el sismo, por lo que este conjunto posiblemente se mantuvo íntegro hasta la restauración de Francisco Alcocer, quien “en 1784 llevó a cabo la intervención de 24 lienzos en el templo”<sup>22</sup>.

Ahora bien, acerca de la ubicación de las pinturas en el templo, debemos mencionar que, en 1899, la entonces abadesa del monasterio de la Concepción, sor Octavia de los Dolores, otorgó una licencia para reparar el pavimento y los altares de la iglesia, a fin de que se traslade el Santísimo al coro. Una declaración de la que podemos inferir que, al menos desde finales del siglo XIX, el conjunto pictórico ya se encontraba distribuido en dicho espacio<sup>23</sup>.

Esta información, se confirma con las fotografías de la década de 1930 que resguarda el Archivo Fotográfico de la Municipalidad Metropolitana de Lima, en las que se aprecian las 24 pinturas dispuestas de la siguiente forma: nueve en el lado de la epístola, nueve en el lado del evangelio y 6 bajo el coro; tal cual se pueden identificar en las fotos que publicó más tarde Vargas Ugarte en 1942. (Figs. 1-2)

## 2. La serie de la vida del patriarca Jacob en Lima

La producción de pinturas ejecutadas al óleo sobre lienzo mide aproximadamente 100 x 150 cm cada uno, posiblemente asociado a nivel plástico al taller de Simón de Vos, presenta alargamiento de las formas manieristas en sus composiciones, los ritmos curvilíneos y las sombras envolventes<sup>24</sup>, quizás influenciado por la pintura de los flamencos activos en Roma y conocidos como los *Bamboccianti*. En lo que respecta a sus escenas históricas y religiosas, están marcadas estilísticamente por los principios de Rubens y Van Dyck.

Esto se evidencia en claros caracteres formales como la composición física de los personajes con figuras corpulentas y alargadas que visten telas drapeadas y ondulantes, algunos en claras posturas rubenianas, con sus tipi-

---

<sup>21</sup> Archivo del Monasterio de la Concepción, Lima, cuentas: trienio 1687-90, abadesa Doña Petronila de Salazar, folio 51r. citado en Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*, (Leiden & Boston: Brill, 2017), p. 214, nota 53.

<sup>22</sup> Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, 2ªed., (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968), p. 377.

<sup>23</sup> Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Monasterio de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción, leg. 42, doc. 127, 1899, fol. 1.

<sup>24</sup> Matías Díaz Padrón, “La Visitación de Saint-Jacques de Amberes: ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?”, *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 1, (2017), p. 46.



Fig. 3. Simón de Vos y taller, *Abraham y los tres ángeles*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

cos rasgos faciales de caras regordetas, ojos prominentes, cejas de trazos gruesos y cabelleras de pinceladas ondulantes, muy recurrentes en otras series pictóricas de temas religiosos, así como los retratos de perfil, típicos de De Vos<sup>25</sup>. También es de destacar cómo el tratamiento de las manos en la obra de Simón de Vos adopta variadas posturas que guardan sintonía con las diferentes escenas y las actitudes de los personajes. Esto se puede atestiguar en las obras de la serie mariana del monasterio concepcionista de Lima, se tratan de la *Circuncisión de Jesús* y de la pintura más atractiva *La Anunciación*, dos de las cuales nos permiten advertir como una constante en la obra del artista.

Para la serie de pinturas de la vida de Jacob, se emplea textualmente el libro del Génesis y expone una secuencia de doce escenas cronológicas que se inician desde que el patriarca Abraham es notificado por tres ángeles que tendrá una larga descendencia, y culminan con Jacob bendiciendo a sus doce hijos en el lecho de su muerte. De toda la serie, son tres lienzos los que no llevan por protagonista a Jacob; sin embargo, el conjunto como tal está enfocado en su vida y omite por completo las largas y conocidas travesías en Egipto de José, su hijo.

<sup>25</sup> Michalkowa, "Les tableaux de Simon", p.10.



Fig. 4. Simón de Vos y taller, *Sacrificio de Isaac*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

La serie se inicia con *Abraham y los tres ángeles* (Fig. 3). En ella se coloca a Sara observando desde el umbral de su casa y esboza una ligera sonrisa incrédula. Por su parte, el primer patriarca del pueblo de Israel se hinca en postura genuflexa ante los ángeles reunidos alrededor de una mesa. El centro de la composición recae en uno de estos seres que lleva el brazo derecho descubierto y viste una túnica ocre de exquisito drapeado. Este se encuentra en actitud de hablar con Abraham y la iluminación en la pintura recae en ambos personajes. Resulta interesante el fondo, por su paisaje frondoso, con colinas donde sobresale la silueta de una ciudad cubierta por un celaje de pinceladas sueltas, la misma que hace alusión a Sodoma y Gomorra, tema de conversación entre Abraham y Yahvé luego del encuentro con los ángeles. Por último, en la sección inferior izquierda, se configura una escena secundaria donde transitan las reducidas figuras de los tres ángeles al llegar ante Abraham.

El segundo cuadro *Sacrificio de Isaac* (Fig. 4), los personajes se ubican solo en la mitad derecha de la obra, donde se aprecia el dramático momento en que Abraham sujeta del cuello a su joven hijo Isaac para sacrificarlo. La figura de este último se encuentra recostada sobre un altar de piedra, en pronunciado escorzo, semidesnudo y cubierto con una venda en los ojos. Desde el abrumado cielo irrumpe en la escena la figura de un ángel que sujeta el cuchillo de Abraham e impide el acto. Dos elementos en la sección inferior



Fig. 5. Simón de Vos y taller, *Esau cede la primogenitura a Jacob*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

de la obra completan la escena. El carnero que emerge del zarzal y que es tomado por Abraham para el sacrificio. Así como un jarrón con las brasas ardientes, minuciosamente decorado, que pone de manifiesto la filiación flamenca del autor. Por último, y en una escala menor, se aprecian los criados que acompañan al padre e hijo hasta las faldas de la montaña y que esperan a que estos, en lo alto de la misma, terminen el sacrificio.

La tercera pintura *Esau cede la primogenitura a Jacob* (Fig. 5) retrata el momento, con un Jacob de pie, erguido, tomando la mano derecha de su hermano en juramento, quien a su vez sostiene la comida con la otra. Los mellizos son representados con atuendos diferenciados; mientras que Esau está caracterizado como un personaje popular, acompañado de su perro como muestra de su actividad de cazador; Jacob está ataviado con traje cortesano, junto a un refinado can. Esto quizá en alusión al anuncio que Yavéh hizo a la madre, Rebeca, de que será el hijo menor quien servirá al mayor. La escena se desarrolla en una modesta cabaña. Por su parte, el fondo apaisado acoge una escena menor, la de Jacob tocando el cuerno, acompañado de canes tras un ciervo que atraviesa el bosque.

La cuarta escena *Jacob suplanta a Esau para recibir bendición paterna* (Fig. 6) recrea los hechos en una habitación palaciega con un perro venatorio en primer plano como testigo de la escena. Rebeca es la figura central de la composición, ella se inclina sobre una silla y observa con atención a Jacob,



Fig. 6. Simón de Vos y taller, *Jacob suplanta a Esaú para recibir bendición paterna*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

quien, gracias a su ayuda, va vestido con los trajes de su hermano y lleva cubiertas las manos y el cuello con pieles, para simular la velloso de Esaú. El menor de los mellizos se arrodilla delante de su padre Isaac y le entrega su mano como prueba de su falsa identidad. Asimismo, le ofrece el pan y guisado que se representan sobre la mesa a manera de bodegón de alimentos con utensilios de cocina. El anciano que yace semidesnudo y postrado en una cama adornada con un extenso dosel rojo queda convencido de que se trata de su hijo mayor, por lo que le otorga su bendición. El fondo se culmina con la puerta abierta a un paisaje donde se muestra la figura de Esaú y su perro, quien sin imaginar lo que está transcurriendo, regresa de cazar para cumplir la voluntad de su padre.

La quinta pintura *Sueño de Jacob* (Fig. 7) se aprecia al joven recostado en definido escorzo, con la cabeza apoyada sobre el brazo izquierdo, mientras con la otra sostiene un bastón. En la mitad izquierda de la obra, irrumpie una escena celestial, la de una escalera que conecta el cielo con la tierra y por la que ascienden y descienden cuatro ángeles. En el punto más alto, se aprecia a Dios en un cielo resplandeciente, quien, según la Biblia, le promete a Jacob una amplia descendencia. El ángel que toca con sus pies a la tierra lleva las alas totalmente extendidas y está engalanado con un atuendo pastel y una tela drapeada flotante que acentúan su divina condición. Su mano izquierda se abre hacia la ubicación de Jacob, mientras que su brazo derecho se extiende en dirección de Yahvé. El rompimiento de gloria muestra al Padre



Fig. 7. Taller de Simón de Vos, *Sueño de Jacob*, óleo sobre lienzo, 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña.  
© Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

Eterno que dirige el camino de los ángeles a través de la escalinata. El fondo de paisajes encumbrados pone a la vista una escena de un ángel luchando con un hombre, quizá emulando lo que sucederá más adelante, en el Génesis 32, 24.

En la sexta escena *Encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo* (Fig. 8) aparece el momento justo en que luego de abreviar a los ovinos de Raquel, Jacob la recibe con un beso. Ella es representada de pie, apoyada sobre su bastón y en actitud de verse sorprendida por el fraternal saludo. Alrededor de ellos, los acompañan un grupo de campesinos que por el lado derecho mantienen levantada la tapa del pozo de agua para que beban los ovinos, mientras que en el lado izquierdo una pareja dialoga sobre el acontecimiento. El fondo muestra un paisaje con colinas empinadas llenas de vegetación.

La escena de la *Llegada de Jacob a casa de Labán* (Fig. 9) presenta a Jacob inclinado hacia este, con el cuerpo y el semblante cansados por el viaje; mientras que la figura de Labán, vestido con un traje cortés, le brinda su mano y procede a darle un abrazo. Desde la casa, un grupo de cuatro personas observan con sorpresa y atención el momento. Las dos mujeres que están tras Labán llevan los brazos recogidos; la de la derecha es Raquel, que según la Biblia tenía un lindo semblante. De especial interés es la figura femenina que se ubica en primer plano y que apoya un jarrón en su cabeza, pues su postura guarda estrecha relación con la aguadora en el fresco del *Incendio del Borgo* de Rafael Sanzio. En el fondo las puertas abiertas de la



Fig. 8. Simón de Vos y taller, *Encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo*, Lima. Monasterio de la Concepción de Ñaña.  
© Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

cerca de troncos dejan a la vista un paisaje frondoso donde corre la figura de un hombre acompañado de su perro, en menores dimensiones que los personajes centrales, y tras ellos un camino ondulante se pierde en el horizonte.

El episodio de *Labán persigue a Jacob* (Fig. 10) dispone a estos personajes con gran determinación, en planos bien asociados, desde la figura femenina de pie que sujeta del brazo a un niño, hasta la imagen elevada de Labán acompañado de sus hombres, mujeres e infantes que se dirigen sobre una carroza tirada por dos caballos a galope. La escena tiene lugar en un paisaje pedregoso y de árboles frondosos que inducen a la perspectiva en el lado derecho de la composición.

La novena pintura *El pacto entre Jacob y Labán* (Fig. 11) se desarrolla ante la presencia de los dos protagonistas, quienes discuten sus diferencias, y tras una exaltada conversación, culminan en un mutuo acuerdo. El episodio se complementa con la presencia de la familia de Jacob a la derecha de la composición. Se observa a las mujeres y los niños por delante, tomando diferentes posturas y actitudes. Raquel se encuentra en un primer plano, sedente, gira la cabeza de perfil y sujeta con los brazos a dos de los pequeños; un modelo que se relaciona con la alegoría de la caridad. En un plano posterior, ligeramente desvanecido, se ubican un par de caballos llevando a cuestas a una mujer y un niño. El paisaje muestra un gran árbol central que divide dos escenas con minuciosos detalles. En el lado izquierdo



Fig. 9. Simón de Vos y taller, *Llega Jacob a casa de Labán*, Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

se aprecia un hombre avanzando a galope, quizá en representación de los momentos previos al encuentro. Por su parte, en el lado derecho se observa cómo la familia de Jacob continúa su camino hacia Canaán. Se reiteran los detalles escénicos en el paisaje con representación de Jacob y su familia huyendo con sus rebaños, sobre un camino encumbrado que se dirige a su campamento ubicada en la falda de la montaña.

La pintura de *La reconciliación de Jacob y Esaú* (Fig. 12), Esaú llega a recibir a Jacob acompañado de una tropa de cuatrocientos hombres y lejos de suscitarse un ataque, ambos se estrechan en un fuerte abrazo. El centro de la escena corresponde al conmovedor saludo fraterno y muestra a Esaú vestido con traje de guerrero, mientras que Jacob porta sus túnicas de campesino. En la sección izquierda, Lea se encuentra sentada, de semi perfil, carga a un niño sobre el regazo y toma del hombro a otro pequeño que está de pie; una composición que sugiere el modelo rubeniano de sus vírgenes. Tras ella se ubica Raquel, quien lleva en los brazos a José, el menor de los hijos de Jacob hasta ese momento. Alrededor de las hermanas, otros personajes y el rebaño acompañan el grupo. Mientras que, en la sección derecha, en primer plano, un soldado de perfil se apoya sobre su escudo, y, tras este, la tropa de Esaú se congrega en distintas actitudes, con una perspectiva que culmina en difuminadas lanzas. La iluminación de la obra se encuentra del lado de Jacob y los suyos, un fondo de paisaje con un cielo con rayos que abrazan el encuentro de los hermanos.



Fig. 10. Simón de Vos y taller, *Labán persigue a Jacob*, óleo sobre lienzo, 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

En *José cuenta sus sueños* (Fig. 13) ha centrado la composición en la figura del joven José, quien luce de pie, en contraposto, con el índice apuntando el cielo. Su traje destaca frente a los demás personajes gracias al drapeado en vuelo de su manto rosa. Alrededor de él, se ubican sus hermanos en grupos de cinco varones a cada lado, quienes incrédulos escuchan sus relatos. En un primer plano se encuentra Jacob sentado, quien, con su mano en el pecho, observa a su hijo con atención. El escenario donde transcurre la escena es el frontis de una casa rústica. Del lado izquierdo, el paisaje es diurno; en tanto, en el lado derecho, se presenta el nocturno. Aquí se aprecia la figura de José soñando, representado en reducidas dimensiones, y la presencia de tres símbolos: los once manojos, el sol, la luna y las once estrellas a su alrededor, en prefiguración de los once hermanos.

El último cuadro *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte* (Fig. 14) la composición, y especialmente la disposición de los personajes en la obra, se distribuyen en dos grupos. En el lado derecho, Jacob yace sentado, semidesnudo, descansando sobre su cama de columnas y dosel; a sus pies y en postura genuflexa se muestra la figura de José, hijo de Raquel, quien es el único de los hermanos que se inclina ante su padre. Del mismo lado, otros cinco hermanos acompañan de cerca la escena. En la parte izquierda, se reúnen seis personajes de pie en posturas distintas en diálogo. La escena presenta un pavimento de baldosa ajedrezada que insinúa la perspectiva de la habitación, cuyo fondo se abre mediante una puerta con pilastras y frontón triangular, que comunica a otro ambiente con umbral y vistas a un paisaje.



Fig. 11. Simón de Vos y taller, *El pacto entre Jacob y Labán*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

Sobre la trayectoria artística del pintor Simón de Vos se conoce muy poco, quizá porque no se le reconoció lo suficiente en su propio tiempo y contexto, a pesar de los aportes de sus composiciones pictóricas, así como por la originalidad de sus temas, que, por el contrario, han suscitado el interés de los especialistas desde la centuria pasada<sup>26</sup>.

Se sabe que nació en Amberes, alrededor de 1603 y falleció en la misma ciudad, en 1676. Fue discípulo de Cornelio de Vos, y, en 1620 se examinó como maestro ante el gremio de San Lucas. Además, fue un importante pintor en el entorno de Rubens, como lo demuestra el hecho de que cuando fallece este artista, en 1640, el inventario de su pinacoteca incluía su cuadro "El Hijo Prodigio"<sup>27</sup>.

Acerca de su contacto con marchantes de arte se sabe que recibió encargos de Guillermo Forchondt por lo menos desde 1653, permitiéndole satisfacer el mercado artístico europeo, siendo compensado con un boceto de Rubens<sup>28</sup>. En lo que concierne a las dos series de pinturas conservadas en Lima, estas no se encuentran documentadas en los libros de Forchondt, y, por lo tanto,

<sup>26</sup> Janina Michalkowa, "Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1, 18, (1977), p.20

<sup>27</sup> Jean Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert — Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst*, vol. 2, (Amberes: De Sikkel, 1932), p. 66.

<sup>28</sup> Jahel Sanzsalazar, "El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (1638): catálogo preliminar de un pintor poco estudiado", en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro Galera y Felipe Serrano, (Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén, 2019), p. 130; Matías Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 192, (1975), pp. 397-402.



Fig. 12. Simón de Vos y taller, *La reconciliación de Jacob y Esaú*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

podrían haber llegado a través de otros intermediarios<sup>29</sup>. De hecho, sus cuadros también sirvieron como objeto de exportación a la península ibérica, como aquellos seis cuadros dedicados a la *Creación del Mundo* de la catedral de Sevilla<sup>30</sup>, por lo que sería un escenario coherente pensar que, en el mercado, la distinción entre las originales y copias era ciertamente muy relevante. Incluso si la copia fue realizada por el mismo maestro que el original, su precio era a menudo más bajo. Esto se ha documentado en 1636, cuando el comerciante de arte de Amberes, Chrysostomos van Immerseel escribió explícitamente que "las copias sólo pueden costar la mitad del precio de los originales", en una carta en la que analiza el pago de las obras realizadas por Simón de Vos<sup>31</sup>. Esto demuestra el ajuste en este tipo de pinturas destinadas al comercio, con una variación que reside exclusivamente en la calidad pictórica y en la probable consonancia con el precio final marcado por los marchantes<sup>32</sup>.

Conocemos estas calidades técnicas en algunos lienzos de la serie de Jacob de Lima, cuyas composiciones son copias de los cuadros del taller de Peter van Lint (Amberes, 1609-1690). El primero de estos se percibe en el cuadro *Encuentro de Jacob y Raquel junto al pozo* que repite las figuras de la desapa-

<sup>29</sup> Ginhoven, *Connecting Art Markets*, p. 214.

<sup>30</sup> Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral" pp. 397-402.

<sup>31</sup> Johana Tummers, *The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings: recent debates and seventeenth-century insights*, tesis doctoral, Universidad de Amsterdam, (Amsterdam: 2009), p. 75.

<sup>32</sup> María de la Pisa, *Peter van Lint, un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Complutense, (Madrid: 2019), p. 360.



Fig. 13. Simón de Vos y taller, *José cuenta sus sueños*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción.

recida pintura de la Galería Marcus, en París; sin embargo, esta última presenta un fondo de un paisaje de bosque que enmarcan el soporte<sup>33</sup>. En cuanto al segundo cuadro *La reconciliación de Jacob y Esaú*, la distribución de los personajes, el tratamiento de los drapeados y el paisaje alejado que ilumina la escena, comparte las características formales de la pintura conservada en el Palacio de san Telmo, en Sevilla<sup>34</sup>, considerada más débil técnicamente<sup>35</sup>, a su vez, es una versión de taller del gran lienzo del mismo tema en la iglesia de san Pedro de Turnhout<sup>36</sup>. La seriación de estas pinturas sucede con otros ejemplares como el de *José cuenta sus sueños* que nos remite al cuadro del mencionado palacio de san Telmo<sup>37</sup>, y, finalmente de *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte*, de la capilla de los Dolores de la catedral de Sevilla<sup>38</sup>. En todos los casos se reitera la dinámica técnica de la copia de la composición estereotipado de la obra de Van Lint, aunque estilísticamente se puede asociar al taller de Simón de Vos. Sin embargo, no hemos localizado los modelos de las obras restantes de la serie de Jacob, por lo que no descartamos la posibilidad de que se traten de posibles copias hechas De Vos.

<sup>33</sup> María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n.º B313.

<sup>34</sup> María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n.º F2.

<sup>35</sup> Enrique Valdivieso, "Nuevas obras de Pieter van Lint", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, (1979), p. 477.

<sup>36</sup> María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n.º B2.

<sup>37</sup> María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n.º F1.

<sup>38</sup> María de la Pisa, *Peter van Lint*, cat. n.º H8.



Fig. 14. Simón de Vos y taller, *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte*, óleo sobre lienzo, ca. 1639. Lima, Monasterio de la Concepción de Ñaña. © Foto: Orden de la Inmaculada Concepción

## 2.1. La serie de Jacob de la Congregación de Nuestra Señora de la O de Lima

En la iglesia de san Pedro de Lima se conserva un cuadro del *Sueño de Jacob* cuyas características plásticas coinciden plenamente con la pintura homónima de Simón de Vos. Aunque no existen los demás ejemplares del conjunto; no obstante, hemos documentado que el lienzo estuvo acompañado de otras once pinturas sobre la hagiografía de Jacob.

En un inventario, tras el extrañamiento de los jesuitas, realizado en 1767, se documenta la existencia de la serie completa en la capilla de la congregación de Nuestra Señora de la O: "bajo del piso de las tribunas, y en el muro doce lienzos apaysados de la vida del Patriarca Jacob con marcos y coronaciones talladas y doradas"<sup>39</sup>.

Es interesante anotar cómo el conjunto de cuadros trascendió a la expulsión que sufrió la Compañía de Jesús de los territorios hispanos en dicho año y no se colocaron en almoneda pública. Prueba de ello es un inventario realizado al templo jesuita de Lima, en 1795, por el tesorero de la Congregación mariana, don Paulino Domínguez, durante el periodo de la regencia de los

<sup>39</sup> Además, se registran cuadros de las Virtudes de cuerpo entero y láminas de pequeño formato. Archivo Nacional Histórico de Chile (en adelante ANCH), Fondo de la Junta de Temporalidades de la Compañía de Jesús, vol. 405, fol. 69v. Sobre la historia de la congregación y su capilla y su patrimonio artístico documentado, especialmente en lo concerniente a sus retablos, se puede consultar en: José Gonzales, *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima*, (Lima: Compañía de Jesús, 2018).

oratorianos, de tal manera que en dicho registro figura la serie en el cuerpo de la capilla de la O: "doce lienzos apaisados de la vida del Patriarca Jacob, con marcos, y coronaciones de madera dorados"<sup>40</sup>.

Lamentablemente, no hemos encontrado otra información sobre el conjunto, por lo que se desconoce en qué momento las doce pinturas abandonaron su ubicación en la capilla de la O y su número se redujo a un solo lienzo, el del *Sueño de Jacob*. Ahora, la obra se conserva en el sotacoro de la capilla.

La pintura contiene la evidente literalidad del episodio; la figura de Jacob, los ángeles y Dios Padre en la misma composición ideada por Simón de Vos y su taller, por lo que es factible suponer que los otros lienzos desaparecidos siguieran el mismo orden e influencia del artista flamenco.

Un detalle importante de anotar en la pintura que se conserva es el tratamiento del fondo, donde efectivamente el paisaje boscoso de copas de árboles altos, las texturas y los cúmulos celajes se definen de manera esquemática, así como el desigual tratamiento de volumetría de los personajes. Elementos que indudablemente distan del paisaje flamenco y sus descripciones detallistas, por lo que, sin lugar a duda, el ejemplar presenta un vocabulario formal que correspondería a un maestro cuyo trabajo estaba determinadamente influenciado por la pintura cusqueña del primer tercio del XVIII<sup>41</sup>.

Aunque desconocemos los detalles del encargo y el modo de trabajar del artista anónimo, el cuadro permite inferir el gusto del comitente y la decisión de adquirir las copias de la serie de Simón de Vos. Solo como hipótesis, sin asideros documentales, podría valorarse la posibilidad de que el pintor emprendiera el encargo de visitar el vecino monasterio de las concepcionistas para tomar los apuntes del modelo de la serie del Patriarca<sup>42</sup>.

Finalmente, cabe preguntarnos por qué la congregación mariana de la O se interesó por adquirir una serie de la vida del patriarca Jacob. La respuesta quizás se encuentra en el especial valor que pudieron otorgarles a los episodios relacionados con la vida de la Virgen María, aquellos con especial atractivo por su composición y comprensible narrativa iconográfica. De ahí

---

<sup>40</sup> Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Lima, escribano Pedro José de Ángulo, protoc. 54, 1795, fol. 562.

<sup>41</sup> Teresa Gisbert ya comentaba que a inicios del XVIII existió un fenómeno de invasión mercantil de pintura cusqueña y que superaba a la de Lima en demanda. Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas en el Virreinato del Perú", en *El Barroco peruano*, vol. I, coord. Ramón Mujica, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022), p. 133. Por otro lado, se conoce que, en las colecciones privadas relacionadas a las élites de Lima, desde inicios de la centuria dieciochesca, existía pintura cuzqueña y cuya preferencia versaba de las composiciones religiosas sobre las profanas, Antonio Holguera, "El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII", *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3, 2, (2018), pp. 111 y 112.

<sup>42</sup> Este no es el único caso de apropiación de obras albergadas en templos limeños, pues conocemos que un anónimo escultor limeño tomó como modelo visual las esculturas de san Joaquín y santa Ana del escultor hispano Gregorio Fernández (1628), conservada en la capilla de la Sagrada Familia de la Virgen de la iglesia de san Pedro de Lima. La obra anónima de pequeño formato se encuentra exhibida en el Museo Pedro de Osma. Véase: Annick Benavides (ed.), *Museo Pedro de Osma*, (Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2014), p. 111.

que este cuadro en concreto de Jacob donde se observa la escalera mística haya sido interpretado por numerosos teólogos como una figura mariana, pues "María fue la escala por la cual el hijo de Dios bajó del cielo a la tierra"<sup>43</sup>. Esto cobra mayor importancia, como bien señala el historiador José Gonzales, ya que los cuadros de la vida de Jacob trazan una línea de la Iglesia militante de esperar al recién nacido Jesús, por lo que se promueve el culto a la Expectación y se invita a los fieles a esperar con María al Mesías<sup>44</sup>. De ahí que el cuadro de *Nuestra Señora de la O*, pintado hacia 1601 por el hermano Bernardo Bitti<sup>45</sup>, resguardado en la antesacristía de la Iglesia San Pedro, presenta en la zona superior una filacteria acompañada de ángeles volantes con la inscripción de algunas de las Antífonas O –que son las que le dan el nombre de *Virgen de la O*– y una referencia al libro del Génesis 49<sup>46</sup>, en el cual "da cuenta a los últimos momentos del Patriarca Jacob, quien, al igual que muchos profetas del Antiguo Testamento, tienen ardientes deseos de ver al Mesías"<sup>47</sup>.

### 3. Conclusiones

La serie de la vida del patriarca Jacob forma parte de un conjunto de doce lienzos, posiblemente adquiridas por las madres concepcionistas en el segundo tercio del siglo XVII para el monasterio en Lima. Este conjunto ha recibido poca atención por la historiografía del arte virreinal, posiblemente porque no están firmados, así como también por lo dificultoso de su acceso al encontrarse resguardado en el actual monasterio de Ñaña, a las afueras de la ciudad de Lima.

Un aspecto pendiente es precisar el año en que llegó la serie de Jacob a Lima, pues, tal como se ha advertido, solo se cuenta con un registro de 1687 en que el conjunto de la vida de la Virgen, firmado por Simón de Vos, ya se encontraba ubicado en la iglesia del monasterio de la Concepción. Pero podemos ir a un estadio cronológico anterior para encontrar el origen de la llegada de los cuadros flamencos y es considerar la fecha de ejecución de los lienzos, el año de 1639, cuando firma la serie de la Virgen María. Por lo tanto,

---

<sup>43</sup> Corvera, *El Antiguo Testamento*, p. 53.

<sup>44</sup> José Gonzales, "Devociones mariana y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII", en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, ed. Yolanda Guasch, Rafael López e Iván Panduro, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021), p. 680

<sup>45</sup> Se conoce por las cartas anuas que el cuadro de la Virgen de la O, venerada por los jesuitas en su templo limeño, se había comisionado a Bitti para colocarse en un retablo: "ha hecho un retablo para su altar con una imagen de Nuestra Señora de la Expectación que es su vocación y devoción, que todo valdrá más de mil y quatrocientos ducados, aunque las manos que obraron la imagen son de un Hermano nuestro, grande artífice en cosas del pincel". Antonio de Egaña, *Monumenta Peruana*, vol. 7, (Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981), p. 364.

<sup>46</sup> El 2 de octubre de 1800, el mayordomo de la Congregación de Nuestra Señora de la O, por intermedio del presbítero Matías Maestro, encargó al pintor José del Pozo retocar el lienzo de Bitti, así añadió la filacteria y los ángeles. La carta de pago indica: "Por 30 pesos que pagué a don José del Pozo por forrar y retocar el lienzo de Nuestra Señora colocado en la sacristía". Gonzales, *Nuestra Señora de la O*, p. 62. Agradecemos al historiador José Luis Gonzales, encargado del Archivo de la Congregación de la O, por habernos mostrado el documento en cuestión.

<sup>47</sup> Gonzales, "Devociones marianas", p. 679.

ambos conjuntos, la serie mariana y la del patriarca, debieron llegar a Lima en la segunda mitad del siglo XVII.

Los lienzos en cuestión presentan un buen estado de conservación, con imperceptibles repintes causados por las diversas restauraciones que sufrieron; y aunque no conservan la firma del artista, todos ellos presentan rasgos cercanos al estilo del taller de Simón de Vos. La serie emplea en el plano compositivo determinantes expresiones corporales, que se desarrollan en espacios de formato apaisado con apertura y especial atención al paisaje en lontananza. Sin embargo, hemos observado que los cuadros *Encuentro de Jacob y Raquel*, *La reconciliación de Jacob y Esaú*, *José cuenta sus sueños* y *Jacob bendice a sus hijos en su lecho de muerte*, dependen de la copia de pinturas del taller de Peter van Lint, aspectos que responden a la relación del comercio de pinturas de exportación y el precio que estos obedecían a través de los marchantes.

Por lo tanto, el análisis de esta serie pictórica atribuida al taller de Simón de Vos nos permite observar que su contexto correspondía a las circunstancias del significativo flujo comercial de pintura flamenca y su repercusión en el mercado limeño del XVII. Efectivamente, hasta que nueva documentación salga a rebatir nuestra hipótesis, el conjunto de obras tanto por su estilo, calidad y narración iconográfica debieron servir como modelo visual para los artistas locales. Hemos visto, así, que el cuadro anónimo del Sueño de Jacob de la congregación de Nuestra Señora de la O, conservado en su espacio primigenio de la capilla mariana, en la iglesia san Pedro, es una copia del cuadro del pintor amberino. Sin embargo, esta copia pictórica del artista anónimo evidencia un lenguaje pictórico que adopta la influencia cusqueña de la paleta de denso cromatismo. Esto nos permite puntualizar que los restantes lienzos desaparecidos debieron seguir las mismas pautas plásticas.

## Fuentes documentales:

Lima, Archivo Arzobispal de Lima (AAL)

Monasterio de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción, leg. 42, doc. 127, 1899.

Lima, Archivo General de la Nación (AGN)

Escribano Pedro José de Ángulo, protoc. 54, 1795.

Santiago de Chile, Archivo Nacional Histórico de Chile (ANCH)

Fondo de la Junta de Temporalidades de la Compañía de Jesús, vol. 405, 1767.

## Bibliografía:

Angulo 1943: Diego Angulo, "Un cuadro de Simón de Vos, en Lima", *Archivo Español de Arte*, 16, (1943), p. 414.

Benavides 2014: Annick Benavides (ed.), *Museo Pedro de Osma*, (Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma Gildemeister, 2014).

Bernales 1989: Jorge Bernales, "La pintura en Lima durante el Virreinato", en *Pintura en el Virreinato del Perú*, ed. Luis Nieri, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989), pp. 31-107.

Corvera 2009: Marcela Corvera, *El Antiguo Testamento en el Arte del Virreinato Peruano*, (Lima: Seminario de Historia Rural Andina, 2009).

Denucé 1932: Jean Denucé, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert — Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst*, vol. 2, (Amberes: De Sikkel, 1932).

Díaz Padrón 1975: Matías Díaz Padrón, "Simon de Vos en la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 192, (1975), pp. 397-402.

Díaz Padrón 2017: Matías Díaz Padrón, "La *Visitación* de Saint-Jacques de Amberes: ¿Victor Wolfvoet o Simon de Vos?", *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, 1, (2017), pp. 43-55 (doi: <https://doi.org/10.25293/philostrato.2017.03>).

Egaña 1981: Antonio de Egaña, *Monumenta Peruana*, vol. 7, (Roma: Institutum Historicum Soc. Iesu, 1981).

Gisbert 2002: Teresa Gisbert, "La identidad étnica de los artistas en el Virreinato del Perú", en *Barroco peruano*, vol. I, coord. Ramón Mujica, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2022), pp. 99-143.

Ginhoven 2017: Sandra van Ginhoven, *Connecting Art Markets. Guiliam Forchondt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Paintings Trade*, (Leiden & Boston: Brill, 2017).

Gonzales 2018: José Gonzales, *Nuestra Señora de la O. Congregación de Seglares en San Pedro de Lima*, (Lima: Compañía de Jesús, 2018).

Gonzales 2021: José Gonzales, "Devociones mariana y modelos visuales en el colegio jesuita de San Pablo. Lima, siglos XVI-XVII", en *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, ed. Yolanda Guasch, Rafael López e Iván Panduro, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021), pp. 675-681.

Holguera 2018: Antonio Holguera, "El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII", *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3, 2, (2018), p. 111 y 112 (doi: <https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.003>).

Michalkowa 1977: Janina Michalkowa, "Les tableaux de Simon de Vos dans les collections polonaises", *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1, 18, (1977), pp. 1-21.

Pisa 2019: María de la Pisa, *Peter van Lint, un caso problemático en la pintura flamenca del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad de Complutense, (Madrid: 2019).

Sanzsalazar 2019: Jahel Sanzsalazar, "El comercio de pinturas entre Flandes y España en el siglo XVII a través del caso de Gabriel Franck (1638): catálogo preliminar de un pintor poco estudiado", en *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coord. Pedro Galera y Felipe Serrano, (Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén, 2019), pp. 127-165.

Stastny 2005: Francisco Stastny, "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo", en *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, ed. Scarlett O'phelan y Carmen Salazar-Soler, (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero, 2005), pp. 817-852.

Tummers 2009: Johana Tummers, *The fingerprint of an old master: on connoisseurship of Dutch and Flemish seventeenth-century paintings: recent debates and seventeenth-century insights*, tesis doctoral, Universidad de Amsterdam, (Amsterdam: 2009).

Valenzuela 2015: Milagros Valenzuela, "Políticas culturales y Estado-Nación: Las declaraciones del Patrimonio Histórico Inmueble en el Perú entre 1821 y 2014", *Devenir, Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, 3, 2, (2015), pp. 8-21 (doi: <https://doi.org/10.21754/devenir.v2i3.261>).

Valdivieso 1979: Enrique Valdivieso, "Nuevas obras de Pieter van Lint", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, (1979), pp. 469-479.

Vargas 1942: Rubén Vargas Ugarte, *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes* (Lima: Editorial Lumen, 1942).

Vargas 1943: Rubén Vargas Ugarte, "Una Nueva Joya Artística Descubierta en el Monasterio de la Concepción", *La Prensa*, Lima, (1 de septiembre de 1943), p. 5.

Vargas 1960: Rubén Vargas Ugarte, *Un monasterio limeño*, (Lima: SanMarti y Cía., 1960).

Vargas 1968: Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*, 2ª ed., (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968).

Winternitz 2013: Adolfo Winternitz, *Memorias y otros textos*, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013).

Wuffarden 2004: Luis Wuffarden, "Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción", *Histórica*, 28, 1, (2004), pp. 179-192 (doi: <https://doi.org/10.18800/historica.200401.005>).

Wuffarden 2014: Luis Wuffarden, "Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670", en *Pintura en Hispanoamérica*, ed. Luisa Alcalá y Jonathan Brown, (Madrid: Ediciones El Viso, 2014), pp. 275-305.

Recibido: 30/03/2024

Aceptado: 18/10/2024