

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Roberta Del Moro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The article presents new findings and reflections based on the analysis of two unpublished paintings in the Dominican Convent of San Marco in Florence. In a rather unexpected way, the two pictures prove to have visible connections with contemporaneous Latin American, Portuguese, Spanish, and South Asian paintings, objects, and prints. Online searchable databases and internet search engines allowed the reconstruction of a global network of artistic and cultural exchanges in a way that would have been otherwise impossible to detect.

Il presente articolo nasce da una ricerca fatta in modalità quasi esclusivamente virtuale durante i mesi del *lockdown* imposto dalla pandemia. L'obbligata reclusione in Italia durante l'inverno 2020-2021 mi ha spinto a cercare nuove possibilità per poter proseguire le mie indagini che, da ricercatrice indipendente, da molti anni sono state indirizzate allo studio sul campo in America Latina, soprattutto in Messico e Colombia. Quanto segue vuole porre l'attenzione su come le risorse digitali possano cambiare, e a tutti gli effetti lo abbiano già fatto, il modo in cui gli storici dell'arte fanno ricerca nel proprio ambito. Anche dati istituzionali, quali quelle di enti e musei preposti alla conservazione del patrimonio, ma anche Wikipedia o Google, permettono di ricostruire, o per lo meno immaginare, storie e nessi fra oggetti forse solo apparentemente distanti¹. Dal punto di vista teorico, gli studi di Bruno Latour e dei suoi allievi hanno ampiamente messo in rilievo l'importanza del concetto di rete (*network*) nelle scienze sociali, come una sorta di matrice che permette di superare la divisione fra indagini di carattere micro e macro o anche l'apparentemente incolmabile distanza fra ricerche quantitative e qualitative².

I dipinti del Convento di San Marco, Firenze

Compiendo in Italia una ricerca con Google Immagini riguardo l'iconografia dell'imposizione della cintura di castità a san Tommaso d'Aquino, mi sono imbattuta in un quadro di medesimo soggetto che appartiene al Convento domenicano di San Marco a Firenze (fig. 1). L'opera, anonima ma riconducibile alla scuola fiorentina e databile stilisticamente alla fine del Seicento, appartiene alla collezione di dipinti che non fu oggetto delle espropriazioni napoleoniche (1808) né delle successive confische da parte del neonato Regno d'Italia nel 1866.

Il Museo Nazionale di San Marco è famoso soprattutto per gli affreschi del Beato Angelico del XV secolo e per le pitture di Fra' Bartolomeo nel Cinquecento, quando il Convento ospitava, fra gli altri, Girolamo Savonarola. Il Museo custodisce anche pitture del Seicento, per lo più anonime e di fattura locale. L'inferiore qualità attribuita a quest'ultime fa sì che esse siano quasi totalmente inedite, a differenza delle acclamate opere rinascimentali. La maggiore differenza fra le opere seicentesche del Museo e quelle del Convento risiede nel loro formato e, allo stesso tempo, nel loro utilizzo e collocazione originari. Mentre le opere ora nel Museo sono di grandi dimensioni, caratteristica che indica che originalmente erano destinate alla funzione di pale di altare, le opere che sin dalle prime confische eversive sono rimaste in possesso dei frati domenicani sono di formato leggermente inferiore, circostanza che lascia pensare ad un uso devozionale all'interno del Convento stesso. Secondo le informazioni della scheda tecnica relativa al *San Tommaso*, quest'ultima si trovava nel coro notturno della Chiesa prima di essere trasferita, insieme alle altre, in uno spazio di accesso pubblico adibito a biblioteca³.

L'imposizione della cintura di castità a San Tommaso d'Aquino: andata e ritorno dalle Ande

La tela dell'*Imposizione della cintura di castità a San Tommaso* del Convento di San Marco si basa, dal punto di vista compositivo, su un modello a stampa che ha avuto una certa diffusione nell'area andina settentrionale alla fine del XVII secolo. Il mio interesse per questa iconografia è nata, per l'appunto, per via della sua presenza in Nuova Granada, territorio che corrisponde grosso modo agli attuali Ecuador, Colombia e Venezuela.

La stampa in questione fu incisa dal francese Benoît Thiboust nel 1690 sulla base di un disegno, oggi perduto, di Giacinto Calandrucci, pittore siciliano seguace di Carlo Maratta attivo a Roma alla fine del Seicento⁴. L'identificazione è stata fatta da Michael Brown sulla base di uno dei pochi esemplari conosciuti della stampa nel Denver Art Museum (fig. 2)⁵. L'incisione del museo statunitense è stata dipinta, cosa abbastanza comune per l'epoca, però lo scolorimento nella parte inferiore non solo rivela i nomi dell'incisore e dell'artista responsabile della composizione, ma dice anche che la stampa fu commissionata da Papa Alessandro VII per commemorare la fondazione dell'Università domenicana di Quito, intitolata a san Tommaso d'Aquino. Dopo varie vicissitudini iniziate nel 1624 con la fondazione del Collegio di San Pietro Martire, i domenicani *quiteñi* riuscirono a ottenere nel 1683 una bolla da Papa Innocenzo XI con la facoltà di conferire titoli

di studio superiore⁶. Nel 1690 Papa Alessandro VII confermò i privilegi concessi all'Università di Quito, che era anche stata appoggiata un anno prima con una dotazione di libri, quadri e suppellettili che furono portati da Roma a Quito dal padre domenicano Ignacio de Quezada che aveva viaggiato appositamente dalla città andina a Madrid e Roma⁷.

L'inventario della dotazione per l'Università descrive i seguenti oggetti

Primeramente tiene una librería que está ya en el Puerto de Cádiz que se compone de tres mil y quinientos cuerpos de libros, poco más o menos, que tienen de costo ocho mil pesos

Más otra librería de quinientos cuerpos de libros poco más o menos para la Celda Rectoral, o para la del Regente, todos libros selectos y muy importantes, estos cuestan mil pesos más o menos con muchos duplicados para el Convento de Quito

Tiene muy cerca de trescientos cuadros entre grandes y pequeños para adorno del Colegio y su Iglesia y Sacristía, en que se incluyen cuarenta y dos cuadros grandes pintados al través de la vida de Santo Tomás para el claustro principal de la Universidad y Real Colegio. Se aprecian en cuatro mil pesos más o menos, todas pinturas de estimación dentro de Roma

Un cuadro grande de altar de Santo Tomás, cuando los ángeles le ciñeron con el cingulo de pureza, pintura de Carlos Maraso, y de lo mejor que ha pintado, tiene de costo trescientos pesos En la ciudad de Sevilla tiene dos estatuas, una del Santo Rey y otro de Santo Tomás, aseguran ser muy perfectas, cuestan trescientos pesos

Para la dicha estatua de Santo Tomás tiene dos hábitos, uno de recamo sobre raso con su capa de terciopelo negro y otro de brocado fino blanco, costarán trescientos y cincuenta pesos

Para la Iglesia y Sacristía lleva una partida de láminas, y entre ellas algunas muy preciosas que valdrán quinientos pesos. Para cada uno de los Generales de los estudios lleva los doctores de la Iglesia y la efigie verdadera de Santo Tomás

Lleva Bula de su Santidad para fundar la milicia angélica del cingulo de Santo Tomás, lleva una lámina grande para tirar estampas de Santo Tomás y el libro nuevo que ha hecho imprimir de las Constituciones de la confraternidad y ejemplos de la pureza

Lleva una reliquia de un hueso de Santo Tomás y otro de San Raymundo, son auténticas

Un cajón de relicarios con sus cristales para hacer un altar de reliquias en la Iglesia del Real Colegio

Un rosario rico de cristal y otro de venturina para la imagen santísima del Rosario del Real Colegio Dos cuerpos de santos mártires con otras reliquias magnas para colocarse en la Iglesia del Real Colegio

Varios pedazos de tela rica para casullas con dos cálices con sus platillos y vinajeras labradas en esta corte de mucho aseo

Cuatro niños grandes de Nápoles, dos de Luca, otros dos dormidos, estos son de marfil

Más dos hechuras de Cristo Crucificado de Marfil de más de una vara sin la cruz con sus martes a los pies, preciados de toda estimación.

Más 6 crucifijos de bronce dorado con cruces de ébano para Colegio y Convento

Más las palabras de la consagración con los otros dos que acompañan con guarnición de bronce dorado obra preciosa

Más otras palabras obra menor para los días ordinarios

Más unas tarjetas ricas de cristal de roca para formar un vitral al Santísimo Sacramento

Más para adornar la fachada del Real Colegio al tiempo de su procesión del Santísimo colchas de Mesina, otras de tafetán doble y muy ricas, países de varios géneros y perspectivas y fruteros, todo muy selecto⁸.

Oltre la già notevole quantità di 4000 libri, il carico che salpò da Cadice portava numerosissime opere d'arte, stampe e dipinti in cui l'iconografia di san Tommaso, con episodi della sua vita, ivi incluso il tema dell'imposizione della cintura di castità, era ampiamente rappresentata. Una pala d'altare attribuita a Carlo Maratta dimostra che l'arte italiana, soprattutto nella sua versione romana, era apprezzata e presente nella regione andina settentrionale⁹.

Particolarmente importante per il mio studio, tuttavia, è il riferimento a una bolla papale relativa alla fondazione di una confraternita, la Milizia Angelica della Cintura di San Tommaso, la «bula de su Santidad para fundar la milicia angélica del cingulo de Santo Tomás», accompagnata da una grande matrice da stampa, la «lámina grande». Si tratta con ogni probabilità dell'incisione di Thiboust, che quindi si può supporre non sia stata stampata a Roma o in Spagna, bensì a Quito¹⁰. Questa ipotesi facilmente spiega come a tutt'oggi non si conoscano esemplari dell'incisione in Europa, mentre in America Latina, oltre al già citato caso del Denver Art Museum, un'altra copia è custodita nel Museo Colonial di Bogotà (fig. 3) e un'altra ancora, parte del disperso patrimonio de Convento di Sant'Agnese della stessa città, si trova adesso in una collezione privata (ARCA ID: 19013)¹¹. Per quanto riguarda le versioni pittoriche chiaramente derivate dalla stampa, come il caso della tela del Convento di San Marco, se ne conoscono almeno due attribuibili al pittore Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, attivo a Santafé, odierna Bogotà, dalla seconda metà del XVII secolo fino al primo decennio del 1700. Una, a Denver, forma parte del lascito di D.C. Stapleton assieme alla stampa e molte altre opere e oggetti¹², mentre un'altra è stata documentata dallo storico *antioqueño* Gustavo Adolfo Vives Mejía in una collezione privata di Medellín (PESSCA ID: 1593B). Un disegno del Museo Colonial di Bogotà riproduce in calco solamente il busto di san Tommaso e forma parte di una collezione di 106 disegni, per lo più settecenteschi, in passato attribuiti a Gregorio Vásquez (fig. 4)¹³. Nella banca dati ARCA, inoltre, sono segnalati altri due dipinti basati sulla stessa stampa, uno nel Museo Diocesano de Arte Religioso di Duitama, una diocesi di Boyacá a 200 km a nord di Bogotà (ARCA ID: 17136), e l'altro appartenente alla collezione dell'Ordine di San Domenico della capitale colombiana (ARCA ID: 17741). Degli esempi colombiani, conosco le dimensioni solamente della pittura di Vásquez del Denver Art Museum, le cui misure sono praticamente identiche alle due stampe note (ca. 56 x 38 cm), e della tela proprietà dei dominicani, che è alta più di due metri. Il Museo de Arte Colonial di Quito, d'altro canto, possiede una pittura su rame anonima basata sempre sulla stessa stampa le cui misure sono alquanto ridotte, 32,5 x 28 cm (PESSCA ID: 2042B)¹⁴. Se a questi esempi si aggiungono altri segnalati sui siti PESSCA e ARCA, si arriva a un totale di tredici esemplari, tra pitture, disegni

e stampe oggi rintracciabili e provenienti da varie colonie americane chiaramente derivati dalla stessa “matrice”¹⁵.

In Europa, d’altro canto, la tela del Convento fiorentino è quasi unica. Grazie alla ricerca nel Catalogo dei Beni Culturali, ho potuto rintracciare una versione chiaramente ascrivibile alla stampa *quiteña* nella chiesa di San Domenico a Perugia (ICCD, Numero Catalogo Generale [NCTN]: 1000078345). Secondo l’informazione della scheda relativa al bene, «negli Annali del Convento, alla data 1693 [si legge] “...per le feste di Pasqua fu finita la cappella di Santa Rosa da Lima quale prima era sotto il titolo dell’angelico dottore San Tommaso d’Aquino...” (Annali dal 1566 al 1725, c.121r.)». Questa informazione conferma la datazione della pittura alla fine del Seicento, secondo anche le date relative alla matrice¹⁶. Facendo una ricerca in altre banche dati europee, quali la Red Digital de Colecciones de Museos de España¹⁷, la Fototeca del Patrimonio Histórico¹⁸ e gli Activos Digitales del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico¹⁹, tutte spagnole, non ho incontrato nessun dipinto riconducibile alla nostra stampa.

Per quanto la ricerca non possa considerarsi conclusa, allo stato attuale sembra che la pittura del Convento di San Marco a Firenze sia basata su una stampa che circolò quasi esclusivamente in America e più specificamente nelle Ande settentrionali. Il fatto che degli esemplari noti fuori da questo territorio, due si trovino in istituzioni domenicane fa pensare che la rete internazionale dei frati abbia consentito e agevolato la circolazione di una composizione e iconografia riconoscibile. Sempre stando ai dati noti, i dipinti italiani sono di dimensioni molto maggiori rispetto alla maggioranza delle opere andine. La pittura di San Marco misura 183 x 133 cm e quella della Chiesa di San Domenico a Perugia ben 180 x 360 cm. Questa sostanziale differenza porta a pensare che nei casi italiani l’esecuzione si sia adattata a una committenza diversa da quella americana. La composizione di Calandrucci aderisce a modelli italiani e classicizzanti e può essere facilmente trasportata a un formato di grandi dimensioni, mentre nella Nuova Granada la miniaturizzazione derivata dalla stampa si è imposta prevalentemente anche nelle versioni pittoriche.

Bambino Gesù Salvator Mundi in giro per il mondo

La fotografia dell’*Imposizione della cintura di castità a San Tommaso d’Aquino* nel Convento di San Marco fa parte di una categoria specifica di Wikimedia Commons dentro cui si trovano numerose altre immagini, sia del Convento che del Museo Nazionale di San Marco²⁰. In questa categoria un’altra opera ha colto la mia attenzione per i suoi aspetti iconografici peculiari. Si tratta di un *Bambino Gesù con elementi simbolici* (fig. 5)²¹. Dal punto di vista stilistico, si possono ripetere le stesse considerazioni fatte anteriormente sulla pittura di *San Tommaso* e cioè che

si tratta di una produzione locale fiorentina, databile in questo caso ai primi anni dei Seicento. Nell'immagine vediamo Gesù Bambino in piedi che schiaccia un drago sotto il piede destro mentre poggia una mano su di un teschio e con l'altra regge la bandiera crocesignata della Resurrezione. Tutti questi elementi simbolici, come indica anche il titolo dell'opera, rimandano all'iconografia del Bambino Gesù *Salvator Mundi*, o Salvatore, che trionfa sulla morte (il teschio) e sul peccato (il drago). La ricca veste broccata del bambino è ulteriormente impreziosita da un grembiule bianco che cade sul petto ricamato con motivi simbolici della Passione.

È proprio quest'ultimo elemento iconografico che ha colto la mia attenzione in quanto appare anche in una pittura coloniale proveniente dalle Ande centrali, possibilmente Cuzco, oggi nel Brooklyn Museum (fig. 6)²². Fra le due opere non ci sono molti elementi stilistici o iconografici in comune, a parte il grembiule passionario. La pittura americana infatti ha tutte le tipiche caratteristiche della tradizione ispanica e iberoamericana dei cosiddetti *verdaderos retratos, trampantojos a lo divino* o anche *statue painting* in inglese, ossia di un dipinto che riproduce un'immagine sacra o vera effigie²³. Anche se in questo caso la particolare vivacità del bimbo sembra quasi illuderci che non si tratti di una scultura, il tavolo o altare coi vasi fioriti su cui si trova Gesù indicano che siamo in effetti di fronte ad un'immagine e non al Bambino in carne e ossa²⁴.

Differentemente dall'iconografia dell'*Imposizione della cintura di castità a San Tommaso* vista precedentemente, l'immagine del Bambino Gesù è estremamente comune in tutto il mondo cattolico per lo meno dal Duecento²⁵. A partire dal XV secolo, nuove devozioni popolari e pietistiche trovarono una grande diffusione anche grazie alla stampa, cosa che portò allo sviluppo, fra gli altri, del tema chiamato in tedesco *Schmerzenskind*, ossia la premonizione della Passione da parte di Gesù fanciullo²⁶. In epoca controriformista, furono soprattutto i Gesuiti che produssero e propagarono testi e stampe in cui Gesù Bambino appariva insieme ai simboli della Passione (*arma Christi*) come parte del culto al Santissimo Nome di Gesù²⁷.

L'inserimento dei simboli passionari come decorazione di un grembiule bianco, d'altro canto, è più rara. L'analisi dell'immagine di Brooklyn nel catalogo della mostra *Converging Cultures* fa riferimento alla pittrice barocca portoghese Josefa de Ayala, anche conosciuta come Josefa de Óbidos, poiché visse e lavorò durante tutta la sua vita in questa città del Portogallo²⁸. Nelle sue numerosissime opere, il Bambino Gesù è raffigurato nudo, dal corpo ceruleo e in apparenza come d'avorio (Fig. 7). I bambini vestono un finissimo velo bianco e gli elementi simbolici della Passione si trovano sulla bandiera. Il fatto che i bambini stiano su di un piedistallo dentro una cornice di fiori e tende di broccato li avvicina alla pittura di Brooklyn

e dà l'idea che si tratti in effetti di immagini dipinte, secondo i canoni in voga nel mondo ispanico. Recentemente, Anísio Franco ha messo in evidenza l'importanza delle figurine di avorio provenienti dalle colonie indo-portoghesi nei modelli della pittrice, parte dei numerosissimi oggetti eburnei fabbricati in Sri Lanka o Goa che venivano spediti sui galeoni portoghesi non solo alla madrepatria, ma anche in Brasile²⁹.

Fra le diverse tipologie di questi manufatti d'avorio spicca effettivamente l'immagine del Bambino Gesù *Salvator Mundi* che in un numero minore di casi porta il grembiule con gli strumenti della Passione, come in quello, ad esempio, del Museo de América di Madrid (CERES, Inv. 2015/05/01), di probabile fattura cingalese (fig. 8)³⁰. In un'analisi estesa sulla rappresentazione dell'*arma Christi* nell'arte religiosa occidentale, lo studioso tedesco Berliner ha messo in relazione un altro esemplare cingalese d'avorio nel Victoria & Albert Museum di Londra con un vestito liturgico francese del XVI secolo del Metropolitan Museum of Art³¹. L'abito serviva probabilmente per vestire un'immagine di Cristo o santo adulto, considerate le dimensioni dell'oggetto superiori al metro. Ad ogni modo, mi sembra che le considerazioni di Berliner siano importanti perché mettono in evidenza la migrazione di elementi iconografici da una supporto ad un altro. La presente indagine, infatti, si è mossa da una pittura per poi arrivare a un oggetto tridimensionale: è proprio la pittura di Josefa de Ayala che sfrutta l'ambiguità della rappresentazione della vera effigie e costituisce il punto di mediazione tra il dipinto raffigurante il Bambino Gesù del Convento di San Marco e le statuette d'avorio indo-portoghesi.

La tela di San Marco aderisce più schiettamente al naturalismo impostosi nella pittura italiana sin dal Rinascimento, tuttavia credo che i modelli devozionali popolari non dovrebbero essere scartati a priori. Dal punto di vista artistico, si considera che il prototipo delle immagini di Gesù Bambino *Salvator Mundi* derivi dalle botteghe degli artigiani di Mechelen, cittadina fiamminga specializzata nella produzione di oggetti devozionali, conosciuta in francese col nome di Malines³². I famosi Gesù Bambino benedicensi venivano esportati in grandissime quantità dalle Fiandre meridionali in tutta Europa e soprattutto nella Penisola iberica³³. Da lì, poi, viaggiavano per il mondo. Secondo la tradizione, ad esempio, quando Magellano arrivò a Cebu, nell'arcipelago oggi noto come Filippine, donò un Gesù Bambino a una regnante locale. Quest'immagine, tutt'ora venerata nel Paese dove è nota come Santo Niño de Cebu, è di origine fiamminga³⁴.

In Italia la devozione al Bambino Gesù trovava, tra l'altro, espressione nelle statue di gesso denominate "Divini Infanti" di origine lucchese, la cui produzione si collocava inizialmente all'interno dei conventi di frati domenicani e delle

monache clarisse³⁵. Risulta in questo contesto particolarmente illuminante che fra gli oggetti riportati dal domenicano Ignacio de Quezada a Quito dopo la sua visita a Roma, documento riportato in precedenza, compaiono anche «quattro bambini grandi di Napoli, due di Lucca, altri due dormienti, questi sono d'avorio» («cuatro niños grandes de Nápoles, dos de Luca, otros dos dormidos, estos son de marfil»). Mentre gli ultimi due d'avorio potrebbero essere di manifattura orientale, le immagini italiane erano più probabilmente di gesso stuccato o legno policromato, così come quelle prodotte a Mechelen.

La devozione al Bambino Gesù *Salvator Mundi* è evidentemente molto diffusa sia temporalmente che geograficamente, nutrendosi di un sostrato popolare che può essere ricostruito storicamente solo in maniera parziale. Per quanto riguarda il Bambino Gesù con il grembiule dell'*arma Christi*, una ricerca nel catalogo italiano del ICCD permette di rintracciare altre due immagini simili in Toscana (NCTN, 0900102226; 0900214934), un'altra nel comune di Dongo in provincia di Como (NCTN, 0300100844) e una di proprietà dei Gesuiti nella distrutta Chiesa del Gesù di Tivoli, probabilmente di fattura spagnola³⁶. La raccolta Soliani-Barelli della Galleria Estense di Modena contiene una matrice del XVI secolo raffigurante Gesù Bambino benedicente con un vestito ricamato con l'*arma Christi*³⁷. Nelle banche dati spagnole il Bambino Gesù sontuosamente vestito con ricami passionari appare per lo meno due volte³⁸, mentre un esemplare portoghese si trova nella collezione della Fundação Luiza Andaluz a Santarém³⁹. Come documentato da Llompart, nel 1635 una stampa popolare menzionava e ritraeva un Gesù Bambino con un *babador* (bavaglino) con gli strumenti della Passione⁴⁰. Più recentemente, Delenda ha pubblicato una stampa spagnola realizzata dall'incisore toledano Petrus Angelus (Pedro Ángel) di un Gesù Bambino con un grembiule passionale, notando altresì una relazione di quest'ultimo con i dipinti di Josefa de Ayala⁴¹. Infine, il Getty Provenance Index, che include descrizioni di inventari da collezioni private francesi, italiane, olandesi e spagnole dal 1520 al 1880, riporta cinque immagini possibilmente riconducibili all'iconografia in questione, tutte provenienti da collezioni spagnole in Italia⁴². Due esemplari di «puttino Giesù vestito di Rosso, et avanti hà i misteri della passione in una fascia di tela bianca», e un «Un bambino colco sopra un panno rosso e coperto con un panno bianco con diversi misterij della passione», dipinti su rame di piccole dimensioni, erano di proprietà di Lorenzo Onofrio Colonna, Gran Contestabile del Regno di Napoli⁴³. Nella capitale del Vicereame spagnolo, tal Juan de Lescano possedeva nel 1631 «Un quadro mediano de un niño Jesus que en el babarelo tiene pintada la pasion»⁴⁴. Attualmente non esistono banche dati spagnole o portoghesi paragonabili a quella italiana mantenuta dalle soprintendenze che includano beni artistici non

solo di collezioni pubbliche e statali, ma anche di proprietà ecclesiastica o privata, a parte quella dell'Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, relativa solamente a questa regione meridionale della Spagna, come menzionato innanzi. Stando ai dati conosciuti, comunque, sembra che l'iconografia del Bambino Gesù con un grembiule coi simboli della Passione fosse attestata sostanzialmente nel mondo cattolico dell'Europa meridionale, e da lì si sia diffuso nelle colonie d'oltremare.

È possibile che l'immagine in questione abbia avuto la maggiore diffusione attraverso le statuette di avorio indo-portoghesi. Esempari come quello del Museo de América di Madrid e del Victoria & Albert Museum di Londra si trovano in collezioni private portoghesi, americane e messicane⁴⁵, nonché in alcune case d'asta⁴⁶, per un totale di per lo meno dieci esemplari.

Il sito PESSCA propone due stampe francesi e fiamminghe del Bambino Gesù con un grembiule ricamato con simboli della Passione come possibile fonte iconografica sia della pittura di Brooklyn (PESSCA ID: 5946A) che delle statuette di avorio indo-portoghesi (PESSCA ID: 3177A)⁴⁷. Per quanto le stampe siano indiscutibilmente un veicolo importantissimo nella diffusione di tipologie iconografiche, credo che non siano da sottovalutare anche altri canali, come ad esempio oggetti di piccolo formato, relativamente facili da trasportare con un'attrazione esotica, come gli avori orientali. Anche se stando ai dati attualmente in nostro possesso non è possibile, credo, stabilire dove si sia generato il prototipo dell'immagine di Gesù Bambino con il grembiule passionale, è però ragionevole supporre che il successo e la circolazione mondiale delle statuette attraverso i commerci portoghesi, ma anche le reti dei Gesuiti e dei Domenicani, abbiano portato a un'accelerazione della produzione di questa tipologia anche su supporto bidimensionale. Il fatto stesso che molti dei dipinti in questione sono trasposizioni di immagini tridimensionali rafforza questa conclusione.

Considerazioni finali

L'enorme e sempre crescente quantità di informazione accessibile in rete ha permesso di ricostruire relazioni visuali fra opere non solamente distanti fra loro, ma anche quasi del tutto sconosciute. Non credo, infatti, che mi sarei imbattuta nei due dipinti del Convento di San Marco di Firenze se non avessi cercato informazioni in internet sull'iconografia dell'*Imposizione della cintura di castità a San Tommaso* in ambito andino settentrionale mentre mi trovavo in Italia, dato che l'algoritmo di Google tiene in considerazione le coordinate spaziali del punto da cui si fa la ricerca. La moderna tecnologia ha permesso di mettere in evidenza la circolazione di modelli che sarebbe stato altrimenti pressoché impossibile

individuare. L'odierna rete digitale e informatica potrebbe quindi essere in qualche maniera considerata omologa a quella degli scambi commerciali, religiosi e artistici del XVII secolo.

I due esempi qui discussi sono abbastanza diversi. Nel caso del dipinto raffigurante *L'imposizione della cintura di castità a San Tommaso d'Aquino* si tratta dell'identificazione puntuale e specifica di un modello iconografico sulla base di una composizione originale; nel caso del Bambino Gesù *Salvator Mundi* si è potuta intravedere una trama complessa di scambi sulla base di un culto diffuso. Tuttavia, per entrambi il concetto di *actor-network* suggerito da Latour è ben applicabile. Gli attori in questo caso sono le immagini stesse, ma non si tratta di rintracciare una genealogia o di definire gerarchie: la rete è piatta. Nel caso dell'iconografia di san Tommaso sembra che l'immagine abbia viaggiato da Roma a Quito e da lì sia tornata indietro attraverso canali domenicani. Non si può quindi affermare una dipendenza della produzione artistica americana da quella europea. Nel caso del Bambino Gesù con l'abito decorato con *l'arma Christi* la rete sembra essere più complessa. Il culto popolare a Gesù Bambino, promosso da san Francesco fin dal Duecento, ha dato vita a una produzione massiva di immagini devozionali. Nella Penisola iberica, le immagini erano nella maggioranza dei casi di origine fiamminga, mentre in Italia la produzione era locale. Con la colonizzazione e conversione mondiale di milioni di persone sulla scia delle esplorazioni marittime del Cinquecento, il culto al Bambino Gesù si propagò sia in Asia meridionale e sudorientale che in America attraverso gli Ordini mendicanti, soprattutto i Domenicani, e i Gesuiti. L'impatto delle statuette fiamminghe e cingalesi sulle immagini europee e americane dimostra che non è sempre necessario risalire alla stampa per spiegare la diffusione di un'iconografia. Come si è visto, oggetti tridimensionali, così come anche le copie pittoriche, circolavano abbondantemente insieme alle stampe e alle matrici.

In conclusione, la gran quantità di immagini facilmente scaricabili da banche dati istituzionali o su altri canali on-line evidenziano che gli studi storico-artistici in Europa privilegiano le cosiddette "belle arti" rispetto alle devozioni popolari, che sono in generale studiate da un punto di vista storico o antropologico, ma non estetico. L'arte dell'America Latina coloniale, d'altro canto, è soprattutto apprezzata, collezionata e anche studiata giustamente per il suo carattere popolare o folklorico. Non stupisce in questo senso che fra tutte le immagini analizzate, l'unico dipinto europeo pubblicato sia quello di Josefa de Ayala, la cui figura è stata rivalutata a partire degli anni '90 per il ruolo che ricoprì nello sviluppo della pittura barocca portoghese dopo essere stata considerata per lungo tempo una pittrice provinciale e *naïf*⁴⁸. Tra le opere menzionate in questo articolo, quella che è stata più volte pubblicata è invece il *Bambino Gesù con simboli della Passione*

del Brooklyn Museum⁴⁹. Invariabilmente, nell'analisi della pittura si risalta la dipendenza da modelli europei, senza che se ne possa necessariamente accertare l'origine e diffusione, e l'utilizzo dell'immagine in ambito catechetico o privato, anche quando i due aspetti sembrerebbero almeno in parte escludersi a vicenda. La disparità di approcci, quello estetico-stilistico nel caso della pittura europea e l'altro socio-antropologico nel caso dell'arte latinoamericana, rafforza l'idea che gli esiti artistici di quest'ultima siano inferiori e inevitabilmente subalterni ai primi.

Muoversi dentro una rete che include pitture e manufatti europei e asiatici inediti permette, invece, di considerare movimenti orizzontali e spostare l'attenzione su nessi e punti di scambio che non sono solo delle fermate o dei punti di partenza o di arrivo, ma dei veri e propri snodi dai quali si può potenzialmente rigenerare un'iconografia, uno stile o una certa soluzione formale. Anche se evidentemente non si può attribuire una coscienza a un'immagine, si vuole però sottolineare che le qualità formali e materiali di un manufatto (avorio, broccato, pittura o scultura) ne determinano in grande misura le modalità della sua ricezione e successiva propagazione attraverso le repliche.

Sulla stessa linea del concetto dell'*actor-network* di Latour, si muove la proposta teorica della studiosa giapponese-americana Mia Mochizuki che, riguardo agli scambi artistici portoghesi nell'era della prima globalizzazione, suggerisce di enfatizzare meccanismi mimetici di imitazione per capire la diffusione di certe tipologie iconografiche e stilistiche⁵⁰. Nel mondo lusofono, generare una copia, secondo la studiosa, significava riflettere sulla distanza spaziale, temporale e culturale che separava l'originale dalla sua nuova manifestazione. Mochizuki propone che la ricorrenza della copia all'interno della rete globale è prova della consapevolezza dell'esistenza della rete stessa da parte dei suoi attori-partecipanti. Un chiaro esempio di tale consapevolezza nel caso del Convento domenicano di Firenze è offerto a mio avviso da un'opera seicentesca anonima del Museo. Si tratta di *Ludovico Bertrando con il fucile cambiato in crocifisso e Santa Rosa di Lima col Bambino Gesù*, che ritrae i due santi con angeli (fig. 9)⁵¹. La presenza dei due santi domenicani ispanici, patrono della Nuova Granada lui e patrona del Perù lei, dimostra che, anche dentro alle mura del Convento, artisti e committenti riflettevano sulle missioni evangeliche che i frati conducevano nelle Ande, all'altro lato del mondo, così come evidenziato, anche se solo implicitamente, dai due dipinti di *San Tommaso* e del *Bambino Gesù*.

Privilegiare il concetto di rete come strumento ermeneutico non significa sottovalutare, evidentemente, la dinamica coloniale e imperialista inerente agli scambi mondiali a partire dal Cinquecento, ma serve a mettere in discussione l'apparente univoca dipendenza delle province o colonie dai centri metropolitani.

La progressiva emancipazione dai mezzi di comunicazione analogici, parte integrante del primo processo di globalizzazione, verso quelli digitali, pur nei limiti mutevolissimi delle nuove tecnologie, stimola a concepire il passato seguendo sempre piste diverse.

- 1 Le banche dati che ho utilizzato maggiormente in questo studio sono state le seguenti: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) di afferenza del Ministero della Cultura italiano e gestito dalle soprintendenze locali: <https://catalogo.beniculturali.it> (ultimo accesso 16 gennaio 2023); il progetto ARCA, Cultura Visual de las Américas, gestito dalla Universidad de los Andes, Bogotá, su iniziativa del professore Jaime Borja della stessa istituzione: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080> (ultimo accesso 16 gennaio 2023); e PESSCA, Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, gestito dalla Pontificia Università Cattolica del Perù, Lima, su iniziativa del professore Almerindo Ojeda della University of California, Davis: <https://artecolonial.pucp.edu.pe> (ultimo accesso 16 gennaio 2023)
- 2 B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, 2005; B. Latour, P. Jensen, T. Venturini, S. Grauwin, D. Boullier, «*The Whole Is Always Smaller Than Its Parts*» – a Digital Test of Gabriel Tarde's Monads, in «*British Journal of Sociology*», 63, 2012, pp. 590-615; T. Venturini, P. Jensen, B. Latour, *Fill in the Gap: A New Alliance for Social and Natural Sciences*, in «*Journal of Artificial Societies and Social Simulation*», 18, 2015, pp. 18-29.
- 3 La scheda non è disponibile in linea ma mi è stata gentilmente condivisa da fra Gian Matteo Serra, priore del Convento.
- 4 G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degli intagliatori*, Siena, 1808, vol. 14, p. 19; *Die Handzeichnungen von Giacinto Calandrucci*, a cura di D. Graf, Düsseldorf, 1986, vol. 2, p. 216.
- 5 M. Brown, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638–1711) in Viceréal Colombia: Workshop Practices and the Role of Draftsmanship*, in «*RACAR: Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review*», 38, 2013, p. 61.
- 6 J.M. Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*, Quito, 1965, pp. 191-194, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht301> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 7 *Ivi*, p. 191; A.M. Rodríguez Cruz, *Historia de las universidades hispanoamericanas*, Bogotá, 1973, vol. 1, p. 551; vol. 2, pp. 503-504.
- 8 Vargas, *Historia*, cit., pp. 198-199. Il documento originale è in: Archivo General de Indias, Audiencia de Quito, 97, s.f., con data 29 maggio 1689.
- 9 A. Contreras-Guerrero, F. De Nicolo, *L'impronta italiana nell'arte neogranadina*, in *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*, a cura di A. Contreras-Guerrero e J. H. Borja Gómez, Sevilla, 2020, pp. 300-305.
- 10 L'origine della stampa in America meridionale non è ancora stata del tutto chiarita. Nel caso di Quito e della Nuova Granada, mentre ufficialmente le prime case editrici sono state fondate solo nel Settecento, si hanno notizie simili a quella qui riportata secondo le quali incisori e orafi possedevano e producevano matrici, cosa che lascia intendere che se non si stampavano libri interi, fogli con testi e immagini erano probabilmente prodotti localmente fin dal XVII secolo. L.L. Vargas Murcia, *Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)*, in «*Fronteras de la Historia*», 14, 2009, pp. 256-281.

- 11 *Ead., Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XIX*, tesi di dottorato, Università Pablo Olavide, a.a. 2012-2013, relatore J. Hernández Palomo, vol. 2, tavv. 28-29; *Catálogo de bienes gráficos y documentales. Museo Colonial*, Bogotá, 2021, pp. 73-75, cat. 121.
- 12 Brown, *Gregorio Vásquez*, cit., pp. 61-63. Il numero di inventario del Museo è: 1990.361, <https://www.denverartmuseum.org/en/object/1990.361> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 13 *Ibidem*; *Catálogo de bienes gráficos*, cit., cat. 61.
- 14 Verónica Muñoz, conservatrice della collezione del Museo de Arte Colonial a Quito, mi ha inoltre fatto sapere che la pittura su rame di san Tommaso forma una specie di dittico con un'altra del santo che è a sua volta copia di una pittura del Convento. Si può quindi pensare che le due pitture del Museo *quiteño* derivino da quelle del Convento domenicano della stessa città.
- 15 <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/thomas-aquinas/#c1593a-1593b> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 16 Un'altra versione più tarda si trova a Caltanissetta. Secondo informazione della diocesi locale, si tratta di un'opera di Vincenzo Manno, pittore siciliano, datata 1801. <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/4446718/Manno+V.+%281801%29%2C+Dipinto+di+S.+Tommaso+che+riceve+la+cintura> (ultimo accesso 16 gennaio 2023). Ringrazio Francesco de Nicolo per avermi allertato su questa tela.
- 17 ceres.mcu.es (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 18 <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca.html> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 19 repositorio.iaph.es (ultimo accesso 16 gennaio 2023)
- 20 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:San_Marco_\(Florence\)_-_Convent](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:San_Marco_(Florence)_-_Convent) (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 21 Secondo la scheda tecnica, questo quadro si conservava in una stanza del noviziato prima di essere esposto, insieme agli altri, nella biblioteca.
- 22 Il numero di inventario del Museo è: 64.207, <https://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/1243> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 23 A.E. Pérez Sánchez, *Trampantojos «a lo divino»*, in *Lecturas de Historia del Arte III*, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155; M. Stanfield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*, Tucson, 2013, pp. 137-175.
- 24 *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, catalogo della mostra (Brooklyn, 1° marzo – 11 agosto 1996), a cura di D. Fane, Brooklyn, 1996, cat. 82.
- 25 M. Dolz, *Il Dio bambino: la devozione a Gesù bambino dai vangeli dell'infanzia a Edith Stein*, Milano, 2001.
- 26 E. Gertsman, *Signs of Death: The Sacrificial Christ Child in Late-Medieval Art*, in *The Christ Child in Medieval Culture: Alpha es et Omega*, a cura di M. Dzon e T.M. Kenney, Toronto, 2019, pp. 66-91. Per il caso spagnolo, *Niños Jesús: sculture policrome dalle collezioni reali di Madrid*, catalogo della mostra (Milano, ottobre-dicembre 1989), Milano, 1989.
- 27 J. Clifton, *A Variety of Spiritual Pleasures: Anthonis Sallaert's Glorification of the Name of Jesus*, in *Jesuit Image Theory*, a cura di K. de Boer, A.E. Enenkel, W.S. Melion, Leiden, 2016, pp. 324-338.

- 28 *Converging Cultures*, cit., cat. 82; E.J. Sullivan, *Josefa de Ayala: A Woman Painter of the Portuguese Baroque*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», 37, 1978, pp. 22-35.
- 29 A. Franco, *A circulação de modelos na criação do Barroco português*, in *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português*, catalogo de la mostra, Lisbona 2015, a cura di A. de Castro Henriques, Lisboa, 2016, p. 114. Per una discussione recente sul collezionismo globale portoghese, si veda H.M. Crespo, *A arte de coleccionar: Lisboa, a Europa e o mundo na época moderna (1500-1800)*, Lisboa, 2019.
- 30 B. Ferrão de Tavares e Távares, *Imaginária luso-oriental*, Lisboa, 1983.
- 31 R. Berliner, *Arma Christi*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», VI, 1955, pp. 107-108. La statuetta del Victoria & Albert Museum (accession n. A.62-1927) può essere osservata al link: <https://collections.vam.ac.uk/item/O228327/the-christ-child-statuettes-unknown> (ultimo accesso 16 gennaio 2023). Il capo (Accession n. 22.203) può essere osservato al link: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/221442> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 32 B. Ferrão de Tavares, *Meninos Jesus cingalo-portugueses e seus prováveis protótipos flamengos*, in «Revista Universitas. Universidade Federal da Bahia», 25, 1979, pp. 85-124; S. Porras, *Locating Hispano-Philippine Ivories*, in «Colonial Latin American Review», 29, 2020, pp. 260-263.
- 33 C. Manrique Figueroa, *Tres casos de difusión y presencia de esculturas flamencas fuera de Europa continental*, in «Atrio», 13-14, 2008, pp. 71-82; F. Cayron, D. Steyaert, *Made in Malines. Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Étude matérielle et typologique*, Bruxelles, 2019, pp. 50-53.
- 34 R. Didier, *L'enfant Jésus présumé malinois de Cebu*, in «Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen», LXXVII, 1973, pp. 147-155. Citato in Manrique Figueroa, *Tres casos*, cit., p. 79.
- 35 C. van Hulst, *La storia della divozione a Gesù Bambino nelle immagini plastiche isolate*, in «Antonianum», 19, 1944, pp. 35-54; P. Andreuccetti, *Madonne vestite e Divini Infanti: prospettive di ricerca per i manufatti lucchesi*, in *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, a cura di A. Capitanio, Pisa, 2017, pp. 248-250.
- 36 L. Rubini, *L'«armadio delle reliquie» nella distrutta chiesa del Gesù a Tivoli*, in «I quaderni di Arcipelago», 2, 2019, p. 80.
- 37 M.L. Piazzì, *Atlante delle xilografie italiane del Rinascimento*, ALU.0411-M, <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/18847/matrice-18847.html> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 38 Fototeca del Patrimonio Histórico, inv. 43758_BS; CERES, inv. CE28240.
- 39 Inv. CSNSF/FLA.PT.0001. <https://lacc.pt/project/menino-jesus-salvador-do-mundo> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 40 G. Llompart Moragues, *Imágenes mallorquinas exentas del Niño Jesús*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 46, 1980, pp. 373-374, tav. 1.
- 41 O. Delenda, *L'enfance du Christ dans l'art, presage de la Redemption*, in «Sedes Sapientiae», 55, 1996, p. 45, fig. 3.
- 42 <https://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- 43 Archival Inventory I-904, Item 0180; Archival Inventory I-902, Items 0177, 0006.
- 44 Archival Inventory I-109, Page 6, Item 0058.

- 45 Ferrão de Tavares e Távaro, *Imaginária*, cit., tavv. 98-99. La numero 98 può essere localizzata in PESSCA ID: 4678B. *Christianity in Asia: Sacred Art and Visual Splendour*, catalogo della mostra (Singapore, 27 maggio – 11 settembre 2016), a cura di A. Chong, Singapore, 2016, p. 107; *Arte Sacra. Roman Catholic Art from Portuguese India*, catalogo della mostra (New Orleans, 13 marzo 2020 – 15 maggio 2022) a cura di R. J. Del Bontà, New Orleans, 2021, tav. 20; B. Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del Oriente en México*, México, 1986, fig. 4 (PESSCA ID: 4219b).
- 46 São Roque Antiquidades e Galeria de Arte, *Catálogo*, Lisboa, 2012, cat. 109; Cabral Moncada Leilões, *Antiquidades e obras de arte pintura, pratos, e jóias 27 e 28 de Setembro de 2010*, Lisboa, 2010, cat. 423; Subastas Segre, *Catálogo subasta artes decorativas septiembre 2019*, Madrid, 2019, cat. 595. Secondo informazione del catalogo di Cabral Moncada, un'altra immagine d'avorio simile a quella messa all'asta è pubblicata in P. Dias, *Portugal e Ceilão: baluartes, marfim e pedraria*, Lisboa, 2006, p. 233.
- 47 Si veda anche *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World*, catalogo della mostra (Indianapolis, 11 ottobre 2009 – 3 gennaio 2010) a cura di R. Kasl, New Haven, 2009, cat. 29.
- 48 *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, a cura di V. Serrão, Lisboa, 1993; *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português*, catalogo della mostra (Lisbona, 16 maggio – 6 settembre 2015), a cura di A. de Castro Henriques, Lisboa, 2016.
- 49 Principalmente, *Peruvian Colonial Painting*, catalogo della mostra (Brooklyn, 8 dicembre 1971 – 23 gennaio 1972), a cura di Pal Kelemen, Brooklyn, 1971, cat. 11; *America Bride of the Sun: 500 Years of Latin America and the Low Countries*, catalogo della mostra (Anversa, 1 febbraio – 31 maggio 1992), Antwerp, 1992, cat. 336; *Folk Art of Spain and the Americas: El alma del pueblo*, catalogo della mostra (San Antonio, 19 settembre 1998 – 1 gennaio 1999), a cura di M. Oettinger, San Antonio, 1997, tav. 95; *Converging Cultures*, cit., cat. 82; *Sacred Spain*, cit., cat. 29; *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home 1492-1898*, catalogo della mostra (Brooklyn, 20 settembre 2013 – 12 gennaio 2014), a cura di R. Aste, Brooklyn, 2013, tav. 123.
- 50 M.M. Mochizuki, *The Luso-Baroque Republic of Things and the Contingency of Contact*, in «Journal of Lusophone Studies», 12, 2014, pp. 143-171.
- 51 Il dipinto è rintracciabile con il numero di inventario 714 nel centro di documentazione digitale degli Uffizi, <https://fotoinventari.uffizi.it> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).



Fig. 1: Anonimo fiorentino, *L'imposizione della cintura di castità a San Tommaso d'Aquino* (*Madonna col Bambino porge la cintola a San Tommaso*), c. 1690-1710, olio su tela.
Firenze, Convento di San Marco.
Foto con licenza Creative Commons Attribuzione 3.0.



Fig. 2: Benoît Thiboust (incisore), *L'imposizione della cintura di castità a San Tommaso d'Aquino*, 1690, stampa dipinta affissa a legno. Denver, Art Museum.
Foto: Denver Art Museum.



Fig. 3: Anonimo, *L'imposizione della cintura di castità a San Tommaso d'Aquino*, c. 1690, olio su carta stampata affissa a legno. Bogotá, Museo Colonial.
Foto: Museo Colonial, tutti i diritti riservati.



Fig. 4: Anonimo, *San Tommaso d'Aquino*, secolo XVIII, inchiostro su carta.

Bogotá, Museo Colonial.

Foto: Museo Colonial, tutti i diritti riservati.



Fig. 5: Anonimo fiorentino, *Bambino Gesù con elementi simbolici*, c. 1615-1625, olio su tela. Firenze, Convento di San Marco. Foto con licenza Creative Commons Attribuzione 3.0.



Fig. 7: Josefa de Ayala, *Gesù Bambino Salvator Mundi*, 1684, olio su tela. Portogallo, collezione privata. Foto di Iolanda Andrade.



Fig. 8: Anonimo cingalese, *Gesù Bambino benedicente*, secolo XVII, avorio. Madrid, Museo de América. Foto: Museo de América, tutti i diritti riservati.



Fig. 9: Anonimo fiorentino, *Ludovico Bertrando con il fucile cambiato in crocifisso e Santa Rosa di Lima col Bambino Gesù*, secolo XVII, olio su tela.
Firenze, Museo Nazionale di San Marco.
Foto di Alessia Frassani.