

**Estudios ecuatorianos:
un aporte a la discusión
Tomo II**

William F. Waters y Michael T. Hamerly
Compiladores

Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión

Tomo II

Ponencias escogidas del III Encuentro
de la Sección de Estudios Ecuatorianos LASA
Quito 2006

FLACSO - Biblioteca



986.6
E 150
V. 2
e. 3

REG. 00020308
CUT. 12442
BIBLIOTECA - FLACSO

BIBLIOTECA - FLACSO - E C
Fecha: 07-III-2008
Compra:
Proveedor:
Ganjo:
Origen: Flaco - Ecuador

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro
Quito - Ecuador
Telf.: (593-2-) 323 8888
Fax: (593-2) 3237960
www.flacso.org.ec

Ediciones Abya Yala
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Quito - Ecuador
Telf. (593) 2 2506247 y 2506251
Fax: (593) 2 2506267 y 2506255
www.abayala.org
editorial@abayala.org

ISBN:
Cuidado de la edición: Paulina Torres
Diseño de portada e interiores: Antonio Mena
Imprenta:
Quito, Ecuador, 2007
1ª. edición: octubre, 2007

Índice

Presentación	7
Introducción	9
<i>William F. Waters y Michael T. Hamerly</i>	
Procesos: revista ecuatoriana de historia: 15 años y 21 números	15
<i>Michael T. Hamerly</i>	
Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial	25
<i>Ángel Justo Estebaranz</i>	
Relaciones diplomáticas entre el Ecuador y Francia en el siglo XIX: ¿el proyecto de un protectorado francés para el Ecuador?	39
<i>Michèle Olsina</i>	
Más allá del folklore: la yumbada de Cotacollao como vitrina para los discursos de la identidad, de la intervención estatal, y del poder local en los Andes urbanos ecuatorianos	55
<i>Kathleen S. Fine-Dare</i>	
Celebrando el pasado del futuro: la negociación de la identidad indígena en Lumbisí, Ecuador	73
<i>Julie L. Williams</i>	
Bipolaridad cultural y desarrollo en el Ecuador	87
<i>Luis Augusto Panchi</i>	

Género y educación intercultural bilingüe shuar: un avance de investigación	111
<i>Carmen Martínez Novo</i>	
Salud mental: depresión en el indígena de la sierra rural andina como un problema social y de salud pública	125
<i>Carlos Andrés Gallegos y Gabriela Jara</i>	
Concepciones de la salud en la cultura kichwa de la sierra ecuatoriana	147
<i>Jos Demon</i>	
Sobre los autores	181

Las fuentes grabadas de la pintura quiteña colonial

Ángel Justo Estebaranz*

La pintura renacentista y barroca española y de otros países europeos tuvo sus fuentes iconográficas en modelos grabados procedentes de talleres de Flandes, Italia y Alemania. Este fenómeno tuvo su reflejo también en la pintura colonial hispanoamericana, entre ella la quiteña. A Quito llegaron pinturas, grabados y libros con estampas procedentes de Europa, que contribuyeron a la difusión de un repertorio iconográfico acorde con los postulados de Trento, y a la propagación de influencias estilísticas de los grandes centros artísticos europeos.

En España, los grabados europeos serían utilizados tanto por los pintores de segunda fila e integrantes de obradores como por los grandes maestros, quienes no tendrían inconveniente en utilizarlos modificándolos y obteniendo como resultado obras distintas, en muchas ocasiones superiores artísticamente a la estampa que les había servido como modelo. Como ejemplos de la influencia de los grabados europeos en la pintura española del barroco cabría citar los lienzos de *La rendición de Breda*, obra de Velázquez, que se basó en un grabado de Antonio Tempesta, y la *Sagrada Familia del pajarito*, pintura de Murillo que toma como referencia una estampa de Cornelis Cort sobre composición de Federico Barocci (Navarrete Prieto 1998:133 y 224). Si en la primera pintura se aprecia un cambio de formato así como de tema —ya que la estampa ilustra el canto XVIII de la *Jerusalemme Liberata* de Torcuato Tasso—, en la segunda tam-

* Universidad de Sevilla

bién, introduciendo Murillo un personaje nuevo e invirtiendo el motivo principal del niño con el pajarito y el perro.

Tanta importancia tuvieron los grabados para los pintores españoles que éstos no los utilizarían sólo como referentes a la hora de llevar a cabo sus pinturas, sino que también se dedicarían a su venta con destino al Nuevo Mundo, debido a la gran demanda que de ellos había en América (Navarrete Prieto 1998:81). Así, el comercio de estampas se convirtió en un mercado potencialmente fuerte y atractivo para los pintores españoles del siglo XVII, que de esta forma aumentaban los beneficios obtenidos por la venta de pinturas procedentes de su taller y de otros que también compraban.

Es interesante comprobar cómo tanto en España como en Quito, durante el siglo XVII se van a utilizar en gran cantidad grabados flamencos e italianos –aunque éstos en menor medida– realizados en el siglo XVI. La principal novedad respecto a estas composiciones radica en que unos modelos renacentistas o manieristas se van a reinterpretar de un modo barroco, tanto en lo concerniente al dibujo cuanto al colorido y la iluminación. Los ejemplos que hemos facilitado antes, junto con otros inéditos que publicamos como novedad, son clara muestra de ello.

En el siglo XVII también gozarán de gran difusión los grabados sobre composiciones de Rubens, realizados en su mayoría por Schelte de Bolswert, y también por Luc Vorstermann y Paulus Pontius. Muestra de ello son algunos lienzos quiteños cuyos modelos encontramos y dimos a conocer en otra publicación, como sendos cuadros de *Santa Ana y la Virgen*, pertenecientes al convento de San Francisco y la Colección de Filanbanco, y la *Asunción de la Virgen*, pintura atribuida a Goribar en la capilla de Villacís del mismo convento (Justo Estebaranz 2006:306-307). En estos casos, los modelos de los que partieron los pintores fueron rubenianos, difundidos a través de grabados de Schelte de Bolswert, uno de los principales grabadores del taller del gran maestro flamenco.

La gran difusión de grabados europeos estuvo muy relacionada con las conclusiones del Concilio de Trento, que se dejaron sentir tanto en concilios como en sínodos americanos. Así, en el Sínodo Quitense de 1570, en la parte referente a las *Constituciones de indios*, se hace referencia a la importancia de las imágenes como forma de escritura, a las que se debe

tener en gran veneración. En un pasaje del Sínodo se recoge dicha idea en la forma siguiente:

Imágenes es una manera de escriptura que representa y da a entender a quien representa y que las an de tener en mucha beneración a quando rrezaren a las ymagenes que pasen adelante con el entendimiento a Dios, a Santa María y a los santos, como lo a declarado el Sancto Concilio tri-dentino.

(El párrafo aparece recogido en Tord 1999:204).

La utilización de los grabados europeos en Quito no sólo contribuirá a la difusión de determinadas iconografías, las cuales serán acordes a los dictados del Concilio de Trento, sino que también propiciará la influencia del estilo de ciertos maestros europeos, sobre todo en relación al dibujo y a la manera de componer de aquéllos (Justo Estebanz 2006: 305 y 309). Así, será palpable la influencia de Rubens en el siglo XVII y XVIII, y de los grabadores augsburgueses del siglo XVIII en la pintura quiteña de la segunda mitad de dicha centuria, como se verá más adelante.

La aseveración de Gutiérrez referente a la drástica disminución de la llegada de estampas a América en los siglos XVII y XVIII en comparación con el XVI (Gutiérrez 1995:70), debido a que ya no se necesitaban modelos icónicos, se nos revela equivocada, al menos en el caso de Quito, donde siguieron utilizándose en gran cantidad. Tal es así que el rococó llegará a Quito a través de los grabados procedentes de la escuela de Augsburgo realizados a mitad del siglo XVIII.

En este sentido cabe señalar las composiciones de los hermanos Klauber y las de Gottfried Bernhard Goetz como las más utilizadas por los pintores quiteños a partir de la segunda mitad de dicha centuria, si bien seguirán utilizándose estampas manieristas y otras sobre composiciones de Rubens.

La influencia de los Klauber se dejará sentir con gran fuerza tanto en la producción pictórica de los Albán como en la de Bernardo Rodríguez o en la de Manuel Samaniego. Tal como supo ver Vargas (1949:94), de estos grabados proceden la estructura de los grupos y los marcos que rodean la composición. En ocasiones, al motivo principal de la pintura rode-

arán otros más pequeños, con escenas de la vida del santo representado, enmarcados en rocallas que se unen con las del marco de la escena central, y que provienen asimismo de los grabados augsburgueses.

Los grabados podían ser propiedad del artista, quien los utilizaba *motu proprio* según su gusto y conveniencia con la composición que quisiera realizar, o podían ser propiedad del cliente, quien se los facilitaba, de tal modo que sería éste quien impusiese el modelo, al cual se habría de plegar el artista. Dicha práctica estuvo bastante extendida, encontrándose en ocasiones especificado en el contrato qué modelo se debía seguir, y a quién pertenecía éste (Nieto Alcalde y Cámara Muñoz 2000:52-53).

El ejemplo más claro de Quito, lo constituye la serie de lienzos sobre la vida de San Agustín, realizada por Miguel de Santiago y su taller siguiendo en parte los grabados de Schelte de Bolswert que le había facilitado Fray Basilio de Ribera, Provincial de los agustinos en Quito (Arellano 1988:402). Estos grabados serían interpretados con diferente grado de fidelidad (Vargas 2005:113). Entre los más fieles a las estampas de Bolswert cabría citar el lienzo de *La ordenación sacerdotal de San Agustín*, tomándose más libertades compositivas Miguel de Santiago en otros como *La muerte de San Agustín*, en la que la figura del santo cobra un mayor dramatismo, consiguiendo el pintor quiteño una mayor expresividad que el grabador flamenco.

En cuanto a la cantidad de grabados utilizados en Quito, los más numerosos fueron los flamencos, que gozaron de gran difusión en América, destacando entre ellos los basados en composiciones de Rubens y Van Dyck, aunque también se usaron los de los grabadores flamencos del siglo XVI. Recordemos que Rubens vivió en Amberes, ciudad en la que se encontraba el taller de los impresores Plantin-Moretus, los más importantes de su época y quienes editarían el mayor contingente de libros, muchos de ellos ilustrados con grabados (Sebastián López; Mesa Figueroa; Gisbert de Mesa 1996).

En un segundo plano en cuanto a número quedarían los grabados alemanes, italianos y franceses, mientras que las estampas españolas se utilizaron poco. No obstante, algunas de éstas, sobre todo las italianas y francesas, servirían como modelo a series de notable importancia en el panorama quiteño virreinal. Es el caso de las series de los *Profetas* de la

Compañía de Jesús y de los *Reyes de Judá* del convento de Santo Domingo de Quito, ambas atribuidas a Nicolás Javier de Goribar, y basadas respectivamente en grabados de una Biblia editada por Nicolás Pezzana en Venecia en 1710 y en estampas del grabador francés Claude Vignon (Rodríguez Romero 2001:376).

Dichos grabados sirvieron como fuente de inspiración a varios de los cuadros de las series, teniendo que acudir Goribar a otras estampas sueltas para componer las pinturas restantes. Así, el profeta *Sofonías* está compuesto siguiendo un grabado sobre composición del Parmigianino (Navarro 1952:63-64).

Una característica de las pinturas americanas basadas en grabados europeos va a ser la inversión del modelo respecto al grabado original, coincidiendo con el sentido de las pinturas en las que muchas de esas estampas se basaban (Stastny 1965:18). Este fenómeno se pudo deber a la copia de grabados por parte de piratas, que invertían el modelo, devolviéndolo al estado original antes de grabarse. Esta circunstancia llevó a pensar en la contemplación directa por parte de los artistas americanos de la pintura que en no pocas ocasiones servía de modelo a los grabados. Pero como se ha dicho antes, este hecho se debió al uso de estampas piratas, que por otra parte eran mucho más baratas y accesibles que las realizadas por los maestros europeos.

A continuación publicamos varias fuentes grabadas inéditas de otros tantos lienzos quiteños. Dichas estampas son ilustrativas de la gran difusión de grabados europeos en los territorios de la Real Audiencia de Quito. En primer lugar tratamos de pinturas que toman como modelo grabados flamencos y holandeses, después otras basadas en estampas italianas, y finalmente las que acuden a grabados españoles.

Lienzos quiteños basados en grabados flamencos y holandeses

Como dijimos en la introducción, los grabados procedentes de Flandes y los Países Bajos fueron los más utilizados por los artistas plásticos de los dominios españoles de ultramar. Un ejemplo de esta influencia lo encontramos en el lienzo anónimo del siglo XVIII, *El Padre Eterno contemplando*

a la *Sagrada Familia* (Fig. 1), perteneciente a la colección de Filanbanco, que se basa en el grabado de la *Trinidad en la tierra* (Fig. 2), realizado por Schelte de Bolswert (reproducido en Navarrete Prieto 1998: 209).

Respecto al original, el lienzo quiteño, de escasa calidad y marcado cariz popular, ha variado la posición de las figuras, en paralelo al plano del espectador, mientras que en el grabado se giraban levemente hacia su izquierda. La figura de Dios Padre, que parece más bien la de Dios Hijo, está flanqueada por dos angelillos que esparcen flores, y que constituyen una novedad respecto al original. Por otra parte, San José lleva en el cuadro la vara florida. También es novedad la decoración en dorado de las capas y mantos, aplicada con plantilla de modo plano.



Figuras 1 y 2: Anónimo: *Sagrada Familia* (Colección Filanbanco, s. XVIII),
y grabado de Schelte de Bolswert del mismo tema

La influencia del gran grabador holandés Hendrick Goltzius se dejará sentir en obras quiteñas como el lienzo *Jesús muerto en brazos de la Virgen* (Fig. 3), pintura anónima del siglo XVIII perteneciente a la colección de Filanbanco (incluido en Moreno Proaño 1983:78-79). El cuadro se basa en el grabado *Cristo sostenido por un ángel* del maestro holandés (Fig. 4, reproducido en Navarrete Prieto 1998:149). Respecto a la estampa, que en líneas generales sigue fielmente, se ha cambiado la figura del ángel por la de la Virgen, que no obstante mantiene la misma posición de la cabeza y la mano derecha.

Obviamente, el pintor ha prescindido de las alas, dando lugar a una composición de carácter más vertical, pues en el grabado la verticalidad de las dos figuras principales se compensaba con la horizontalidad de las alas desplegadas del ángel. El desconocido pintor quiteño ha optado por mantener a los dos angelillos que flanqueaban al grupo principal, el de la izquierda sosteniendo la mano derecha de Cristo, y el de la derecha recogiendo en un cesto sus clavos y unas tenazas. Estos ángeles miran hacia el espectador en el cuadro, llamando así su atención.

En la pintura quiteña se han cubierto parcialmente los genitales del ángel de la izquierda gracias al mayor volumen del manto de la Virgen respecto al que llevaba el ángel. Tras el angelillo que recoge los clavos se ha colocado la cartela con la inscripción "INRI". La composición quiteña es más oscura que la flamenca, y de un mayor dramatismo, resaltado tanto por el gesto de dolor de la Virgen como por la inclusión de un reguero de sangre que mana de la herida abierta en el costado de Cristo. Por otra parte, en el paisaje de fondo, al cambiar el tema, se ha prescindido de las figuras de las tres Marías.



Figuras 3 y 4: Anónimo: *Jesús muerto en brazos de la Virgen* (Colección Filanbanco, s. XVIII), y grabado de Hendrick Goltzius

Un ejemplo de pintura quiteña basada en grabados italianos

Las pinturas de Rafael tuvieron una gran influencia en la pintura europea, ya fuera a través de la contemplación directa de las mismas, circunstancia que se dio pero en menor caso, o a través de grabados sobre sus composiciones. En América, sus pinturas se conocerán a través de estampas empleándose en numerosas ocasiones como modelos en pinturas realizadas por artistas coloniales. Entre los artistas que se dedicaron a grabar las pinturas de Rafael destacó, tanto por la calidad de sus estampas como por el número de las mismas, su discípulo Marcantonio Raimondi.

De todas formas, no fue éste el único grabador que colaboró con el maestro. El arcángel *San Miguel* pintado por Cortés en 1771 y conservado en Popayán (Fig. 5) sigue con cierta libertad el modelo del lienzo que Rafael pintó para el rey de Francia, del que se realizaron dos grabados, uno de Raimondi y otro de Nicolás Beatrizet (Fig. 6). Este grabado debió ser interpretado también por Guido Reni, cuyo lienzo pintado en 1635 para un altar de la iglesia romana de Santa Maria della Concezione guarda una gran similitud con el que Cortés realizó 136 años después.

Respecto al modelo, Cortés ha mantenido la posición del brazo derecho, piernas a la izquierda, variando tanto el ala derecha como el brazo izquierdo y la posición del rostro –levemente en este caso-. Además, ha tocado al santo con un yelmo y un escudo que sujeta con su brazo izquierdo, optando por sustituir la lanza con que se dispone a matar a un demonio por una espada. Debido a ello, ha prescindido de la espada que llevaba al cinto. El voluminoso drapeado que en el grabado se movía por el aire a ambos lados del santo se ha concentrado en la pintura bajo su brazo derecho. El paisaje de fondo en la estampa italiana ha sido sustituido por un fondo nuboso en cuya zona superior se abre el ojo de Dios, cuyos rayos iluminan las nubes circundantes, dejando las demás a oscuras.



Figuras. 5 y 6: José Cortés: *San Miguel* (Popayán, 1771),
y estampa de Nicolás Beatrizet

Este ejemplo de utilización de grabados renacentistas por pintores rococó es ilustrativo de lo poco escrupulosos que los artistas eran a la hora de elegir modelos para sus composiciones, no importándoles en demasía la época ni el estilo en que estuviera realizada la estampa, pues procedían a transformarla y a imprimirle un aire más acorde con su época, así como con su estilo propio.

Lienzos quiteños con modelos españoles

Si bien en menor medida que los grabados flamencos y los italianos, también se utilizaron grabados españoles en la pintura quiteña. Hay varios ejemplos de ello, entre los que podríamos citar un lienzo anónimo del siglo XVIII con el tema de *Santo Tomás, fuente de sabiduría*, conservado en el Museo Fray Pedro Bedón del convento de Santo Domingo de Quito (Fig. 7).

El cuadro representa al Doctor Angélico de pie sobre una fuente de la que van a beber frailes de diversas órdenes, que copan la mitad inferior del cuadro. En la parte superior se destaca la figura del santo de frente, a cuyos lados y en segundo plano aparecen entre luminosas nubes San Agustín y él mismo predicando a los ángeles. Para la composición de la

figura del santo, el anónimo pintor quiteño ha recurrido a un grabado español incluido en el libro de Pedro de Godoy *Disputationes Theologicae in Primam Partem Divi Tomae. Idem Tertiam Partem*, publicado en 1666 (el grabado aparece reproducido en García Vega 1984).

La estampa, obra de Marcos de Orozco realizada en Madrid (Fig. 8), reproduce la figura del santo triunfante ante las herejías, personificadas en las cabezas de sus principales instigadores, los cuales quedan a los pies del santo en la zona inferior derecha de la composición. En la pintura americana hay varias novedades, entre ellas el conjunto de eclesiásticos que se reúnen en torno a la fuente. Ésta aparecía ya en el grabado de Marcos de Orozco, en un segundo plano a la izquierda de Santo Tomás. En el lugar que ocupaba la fuente, el desconocido artista quiteño ha colocado la tiara del santo. El pintor ha mantenido las alas de Santo Tomás –aunque desplegándolas de forma ligeramente distinta–, así como la pluma que coge con la mano derecha, la posición de la cabeza del santo –con una mirada similar dirigida al espectador–, y la figura de la paloma del Espíritu Santo. Asimismo, se ha resaltado el rostro de Santo Tomás por medio de un resplandor, si bien atenuado en la pintura con respecto al grabado, en el cual aparecía éste representado casi como un nimbo. En cambio, la mano izquierda, que en el grabado sostenía un sol, ahora sostiene un libro,



Figuras 7 y 8: Anónimo: *Santo Tomás, fuente de sabiduría* (Museo Fray Pedro Bedón, convento de Santo Domingo de Quito, s. XVIII), y grabado de Marcos de Orozco que le sirvió como modelo.

pasando el astro al pecho del santo dominico como colgante de la cadena que ya figuraba en la estampa española. Además, al santo se le ha añadido barba y un birrete, quizás para imprimirle una apariencia más venerable y para reforzar su carácter de doctor, que en el grabado era menos patente.

Podemos citar otros ejemplos de utilización de grabados españoles incluidos en libros publicados en el siglo XVII. Es el caso de la *Coronación de la Virgen* del Museo Fray Pedro Bedón del convento de Santo Domingo, obra atribuida al taller de Samaniego (Fig. 9). Esta obra presenta a San Joaquín y Santa Ana en primer plano, en la zona inferior de la composición. De ellos surgen sendos tallos que se elevan hasta el grupo de la coronación de la Virgen por la Trinidad, representado a menor escala en un luminoso rompimiento de gloria. La pintura, dominada por las tonalidades cálidas que contrastan con un fondo nuboso de tonos fríos, acude como fuente de inspiración parcial al grabado del frontispicio de la *Chronica de los Descalzos de la Santissima Trinidad Redentores de Cautivos. Primera Parte*, de Fray Diego de la Madre de Dios (1652).

Dicho grabado fue realizado por Juan de Noort (Fig. 10, reproducido en García Vega 1984). En el óvalo quiteño se ha utilizado como modelo el tercio superior de la estampa, relativo a las figuras de la Trinidad y la



Figuras 9 y 10: Atribuido al taller de Samaniego: *Coronación de la Virgen* (Museo Fray Pedro Bedón, convento de Santo Domingo de Quito, finales del siglo XVIII), y grabado de Juan de Noort

Virgen, variando la posición de ésta y el atuendo de Dios Padre, y manteniendo las figuras del Hijo y del Espíritu Santo en forma de paloma. También se ha modificado la corona, que en la pintura quiteña pasa a ser de un mayor desarrollo, así como la túnica de la Virgen, decorada en la pintura con motivos florales, mientras que en el grabado era lisa. Los angelotes que en la estampa española rodeaban a la Trinidad pasan ahora a ser querubines, multiplicándose las cabezas de éstos. La mitad inferior del lienzo difiere del grabado de partida, siendo novedad las figuras de San Joaquín y Santa Ana.

Los ejemplos proporcionados en este trabajo son ilustrativos de la importancia que tuvieron los grabados europeos como fuente de inspiración para los artistas, tanto a nivel iconográfico como formal, durante la etapa colonial en Quito. Gracias a las estampas procedentes de Flandes, los Países Bajos, Italia, Alemania, Francia y España, los pintores de la capital de la Real Audiencia recibieron la influencia de la pintura europea del momento, pues las pinturas que llegaron del Viejo Mundo fueron numerosas, pero comparativamente mucho menores a las estampas.

Bibliografía

- Arellano, Fernando (1988). *El arte hispanoamericano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- García Vega, Blanca (1984). *El grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII*. (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid), Tomo I. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- Gutiérrez, Ramón (1995). “Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”. Pp. 51-82 en Gutiérrez, Ramón (Coord.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Justo Estebaranz, Ángel (2006). “La influencia de los grabados europeos en la pintura quiteña de los siglos XVII y XVIII”. Pp. 305-310 en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Tomo I. Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y Anroart Ediciones.

- Moreno Proaño, Agustín (1983). *Tesoros artísticos*. Guayaquil-Quito: Museo Filanbanco.
- Navarrete Prieto, Benito (1998). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Navarro, José Gabriel (1952). *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Volumen IV. Quito: La Prensa Católica.
- Nieto Alcalde, Víctor y Alicia Cámara Muñoz (2000). *El arte colonial en Hispanoamérica*. Madrid: Historia 16.
- Rodríguez Romero, Agustina (2001). "Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon". Pp. 371-380 en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Sebastián López, Santiago; José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa (1996). *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia (1ª parte)*. *Summa Artis*, Vol. XXVIII. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- Stastny, Francisco (1965). "La presencia de Rubens en la Pintura Colonial". *Revista Peruana de Cultura*, 4: 4-33.
- Tord, Luis Enrique (1999). "Arte y Religión en el Virreinato del Perú". Pp. 193-300 en *Perú: Fe y arte en el Virreynato*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- Vargas, José María (1949). *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Litografía e imprenta Romero.
- _____ (2005). *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Fundación Fr. José María Vargas y Trama Ediciones.