

LAS BATALLAS DEL ÁNGEL ARCABUCERO: APROPIACIONES ICONOGRÁFICAS Y SINCRETISMOS

Sol Ailén Benavides - Carlos Ríos – Jorgelina Araceli Sciorra
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

RESUMEN

El presente trabajo propone examinar las figuras de los ángeles arcabuceros, producidas en la América Virreinal durante los siglos XVII y XVIII y relacionarlas con dos hechos históricos que exhiben el uso, apropiación y sincretismo de estas imágenes por parte de las comunidades locales, en relación con la construcción de su identidad y la dimensión simbólica propia de sus culturas. Específicamente, nos interesa visualizar cómo la intermitencia dialéctica que caracteriza a estas imágenes provoca, a partir del mecanismo de disyunción, la resignificación de un icono invariable de sometimiento en uno de liberación.

PALABRAS CLAVE

Pintura Virreinal – Ángeles Arcabuceros – Sincretismo – Apropiaciones Iconográficas

1. Introducción

Entre las imágenes producidas en la América virreinal de los siglos XVII y XVIII, que caracterizan las tensiones iconográficas durante la Conquista española y su dominación en todos los órdenes (territorial, político y cultural), el proceso de evangelización y los modos de resistencia y subordinación de los pueblos originarios; podemos incluir la de los ángeles arcabuceros, figuras que emergen en la pintura religiosa del Virreinato del Perú, particularmente en las producciones de la escuela cusqueña.

Figura impar que condensa el poderío político-militar español a la vez que actualiza el programa iconográfico de la Compañía de Jesús en América, en el ángel arcabucero podríamos leer el punto máximo de un programa visual de dominación que no “negocia” sus presupuestos estéticos con los de los pueblos sometidos, quienes a su vez al apropiarse de esta imagen la resignifican al grado de instrumentalizarla en una dirección imprevista.

Bajo estas consideraciones, intentaremos reflexionar a partir de un caso concreto, el levantamiento de los artesanos indígenas en Lima ocurrido en 1750, cuando disfrazados de ángeles arcabuceros intentaron derrocar al virrey durante la fiesta de San Miguel Arcángel. Nos interesa visualizar, particularmente, cómo la intermitencia dialéctica que caracteriza a estas imágenes provoca, a partir del mecanismo de disyunción, la resignificación de un icono invariable de sometimiento en uno de liberación.

2. Marco histórico

El Virreinato fue una institución gubernamental, extensión de la Corona española en Indias. Luego del Virreinato de Nueva España (1535) con capital en México, el de Perú es el siguiente en antigüedad. Su extensión llegó a abarcar territorios que iban desde América

Central hasta el sur de Argentina, exceptuando Venezuela y Panamá, y su población a finales del siglo XVIII –cuando su extensión ya se había disminuido debido a la creación de otros virreinos para optimizar su administración– rondaba en 1.400.000 habitantes. El gobierno colonial duró 291 años en la región de Perú, en los cuales se sucedieron, de 1534 a 1824 cinco reyes de la dinastía austriaca y seis borbones.

En cuanto a la producción artística, Cuzco acunó un prolífico mercado de producción y exportación de lienzos religiosos hacia diferentes sitios de todo el Virreinato, y logró cierta libertad formal e iconográfica, más acentuada durante el siglo XVIII. Periodo en el que tuvo lugar una proliferación de motivos incaicos en pintura, teatro y escultura, llegando a haber retratos de la nobleza incaica ataviada con vestimentas prehispánicas, no sin generar disputas y opiniones encontradas entre miembros de la iglesia y de la corona.

Siracusano (2005) destaca los matices propios de los talleres andinos, “la estructura de gremios y cofradías que, rápidamente se instaló en ciudades como Cuzco, Lima o Potosí, evidencia la presencia del indígena no sólo como mano de obra, sino también como maestros”. Aunque los pintores de las comunidades originarias producían imágenes con pautas políticas-religiosas antes de la llegada de los españoles, “vino a superponerse una tradición gremial endogámica española que no tardaría en adecuarse a dicho escenario y a cobrar matices propios” (pp.143-146).

La demanda de cuadros y su serialización en talleres estuvo determinada por la necesidad eclesiástica de generar un programa iconográfico y exponerlo doctrinariamente, para la evangelización de las comunidades originarias y la sustitución de sus antiguos ídolos. Sobre la figura del ángel arcabucero –y también sobre otras tipologías angélicas–, la Compañía de Jesús tuvo un énfasis particular, ya que esta orden no contaba con un cuerpo iconográfico de santos patrones propio y se dedicó a extender el culto angélico amadeísta (propiciado por el franciscano Amadeo de Portugal, quien escribe el tratado *Apocalipsis nova*, donde relata revelaciones hechas por siete ángeles). Se establecieron arcángeles patrones de distintas fraternidades dentro de la hermandad jesuita. De hecho, era común que durante las procesiones los indígenas se disfrazaran de ángeles e incluso representaran enfrentamientos entre ángeles y demonios.¹ La Compañía de Jesús tuvo tal importancia en la promoción del culto angélico que su expulsión de las colonias significó un desarraigo de estos conjuntos iconográficos.

1 Al respecto, Teresa Gisbert (1994) señala la existencia de un lienzo de la serie de la procesión del Corpus Christi en Cusco [Figura 1], en la que puede verse un grupo de indios cófrades, probablemente nobles, con traje militar y corona de plumas, portando lanzas, un pendón y arcabuces. (GISBERT, 1994: 87)



[Figura 1]. Frailes mercedarios en la procesión Corpus Christi, de la Serie del Corpus Christi, atribuida a Basilio Santa Cruz Puma Callao, siglo XVII. Óleo sobre tela. Arzobispado del Cusco, Perú.

3. Ángeles arcabuceros

De los arcángeles representados en las pinturas virreinales del Perú destacan, por su singularidad, la de los arcabuceros. La idea de un ángel guerrero, según Tord, puede rastrearse en la figura de Yaveh como Señor de los Ejércitos y el “ejército celeste” que menciona el profeta Isaías. A su vez, estas figuras remitirían a los ángeles apócrifos del Libro de Enoc, las vestimentas de militares españoles que conformaron una guardia destacada del virrey, el manual sobre ejercicios de armas de Jacob de Gheyn II y el séquito invisible del dios incaico Viracocha.

Una descripción de la vestimenta de la tipología de estos ángeles nos indica el exhaustivo trabajo que los pintores cusqueños realizaban:

Chaqueta de brocato con anchas mangas partidas sobre camisa de lino con mangas abullonadas ajustadas al puño con remate de encaje y cuello rectangular, calzón ajustado hasta el muslo, medias de seda y zapatillas con moño. Terminan el lujoso atuendo una capa de fino brocato y sombrero de ala ancha adornado de plumas. Pequeñas y coloridas alas evocan las alas de algunos pájaros americanos. (CALVÓ, 2004: 42)

Los lienzos de ángeles arcabuceros se caracterizan por ser esquemáticos; la estructura de sus ropajes se hacía sobre la base de figuras geométricas y los fondos suelen ser planos plenos, sin profundidad o situacionalidad, ni escenografía de espacios abiertos o cerrados. Tanto su rostro como aspectos de la vestimenta en un cuerpo notablemente estilizado les

otorgan un aire asexuado, que contrasta con el manejo del arcabuz, y resaltan las figuraciones de “príncipes del cielo” [Figura 2].

Además de los nombres de arcángeles bíblicos, las imágenes virreinales también reciben los nombres de los ángeles apócrifos del Libro de Enoc, cuya vía de llegada a América se desconoce, y entre los cuales destacan, asociados principalmente a las contingencias naturales². Es inevitable observar la asociación de estos ángeles del cristianismo marginal con los dioses prehispánicos y su fuerte relación con los elementos de la naturaleza, lo que posibilitaría una recepción sincrética del culto angélico por parte de los indígenas.

Otra influencia remite a los libros de grabados que llegaban desde Europa y se usaban como modelos para la realización de las pinturas cusqueñas, debido a las carencias en cuanto a estudios anatómicos, de dibujo o de proporciones representacionales. Muchos autores citan específicamente el libro *Maniement d'Armes d'Arquebuses, Mousquetz et Piques* (1608), de Jacob de Gheyn II, el cual presenta en tipos militares las distintas posturas que podemos asociar a las series de ángeles arcabuceros. También suelen citarse como fuentes el grabado de Jerome Wierix donde se representan siete ángeles en la iglesia de Santa Ana de Palermo y las producciones de Zurbarán, los siete ángeles del convento de La Concepción de Lima.

En general, los ángeles arcabuceros fueron pintados en serie –como los de Casabindo, Uquía y Calamarca, cuya variedad habla de la influencia de Matheo Pizarro y de otros talleres– y su rápida difusión tiene que ver con el impulso que Felipe II le da en América a los decretos del Concilio de Trento a mediados del siglo XVI, especialmente en lo referido a la “enseñanza de la fe mediante las imágenes”.

A este hecho se suma la intensa actividad evangelizadora de la Compañía de Jesús, que fue la responsable de desarrollar la devoción al Ángel de la Guarda y la difusión de imágenes a través de la imprenta. Se supone, además, que los jesuitas introducen el culto a los ángeles porque la Compañía no posee un gran repertorio devocional.

Sobre los arcabuces, hay registros que nos indican cómo fueron vistas estas armas entre los pueblos originarios. El disparo del arcabuz era oído por ellos como un trueno, y por eso lo asociaban a la palabra *illapa*, que significa trueno, rayo. Trueno y arcabuz se nombraban igual. Cronistas de Indias relatan que al escuchar los estruendos que producían las armas de fuego, creían que los españoles eran mensajeros del dios Viracocha, y por eso no los atacaban. Esto se explica porque el *illapa* era en realidad el disparo de un espíritu celeste contra algún demonio. (MUJICA PINILLA, 1996: 259).

Lo notable es que las armas de fuego no eran usadas excesivamente, sino asignadas estratégicamente y utilizadas en momentos específicos debido a que eran costosas, poco prácticas por su peso, y de fácil rotura; la necesidad constante de pólvora y el uso del pistón eran un inconveniente. Es decir, para comprender la dinámica de la batalla y la escasa presencia del arcabuz debemos considerar que las distancias de los enfrentamientos, así como la frecuencia y cantidad de disparos eran distintas de las que ahora conforman el

2 Estos son: Baradiel, ángel príncipe del granizo; Barahiel, ángel príncipe del rayo; Galgaliel, ángel príncipe de la rueda del sol; Kokbiel, ángel príncipe de las estrellas; Laylahel, ángel príncipe de la noche; Matariel, ángel príncipe de la lluvia; Ofaniel, ángel príncipe rueda de la luna; Raamiel, ángel príncipe del trueno; Raasiel, ángel príncipe de los terremotos; Rhatiel, ángel príncipe de los planetas; Ruhtiel, ángel príncipe del viento; Salgiel, ángel príncipe de la nieve; Samsiel, ángel príncipe de la luz del día; Zaamael, ángel príncipe de la tempestad; Zaafiel, ángel príncipe del huracán; Zawael, ángel príncipe del torbellino, Ziquiel, ángel príncipe de los cometas. (GISBERT, 1994: 86)

imaginario de un enfrentamiento bélico. Sánchez Sorondo (2009) observa que “no existía lo que siglos más tarde se definiría militarmente como ‘fuego a discreción’: instancia en la cual los soldados disparan todos a la vez, al bulto, apostando al poder de fuego por cantidad, más que por calidad, facilitados por la posibilidad de rápida carga y descarga” (pp. 36-37). Hacia finales del siglo XVI, el arcabuz fue totalmente sustituido por el mosquete.

[Figura 2]. Ángel arcabucero Salamiel.
Anónimo, Lima, siglo XVIII. Colección particular.

5. Una revuelta de ángeles

La situación general de Lima alrededor de 1750 era la de una ciudad desestabilizada, vulnerable, en estado de emergencia. El terremoto ocurrido en la noche del 28 de octubre de 1746 devastó infraestructuralmente la ciudad, así como otros poblados aledaños, entre los cuales se encuentra el puerto de El Callao, el cual tenía una posición muy importante debido a su cercanía a la vivienda del Virrey y a la capital. Scarlett O’Phenan Godoy (2001) señala que:

De las tres mil casas que estaban dentro de las murallas, apenas veinte se mantuvieron en pie. Las torres de las iglesias se habían desplomado y el Palacio Real se encontraba inhabitable.

El virrey había tenido que buscar refugio en una barraca de tablas y lonas. Lima, la capital del Perú, se encontraba en un estado caótico y totalmente desguarnecida. (p. 9)



Estos datos ponen de manifiesto el estado de emergencia de la ciudad en 1746. La pérdida del puerto de El Callao y la degradación que sufrió Lima (teniendo en cuenta también la destrucción de fuertes y murallas, y la pérdida de armamentos), dejaron a esta ciudad en un estado de grave vulnerabilidad defensiva.

A esta devastación defensiva y demográfica se sumó la causada por las posteriores epidemias de tifus, viruela y tabardillo, que no pudieron ser efectivamente controladas debido a los hechos precedentes. Estos factores combinados con la escasez de provisiones agudizaron los roles conflictivos de los pobres y las clases marginales, más susceptibles a ser agentes de contagio.

En el plano sociopolítico pueden señalarse algunas causas que provocaron descontento entre las comunidades originarias y sus descendientes: en 1750 se promulgó una cédula real que estipulaba que ni mestizos ni mulatos pudieran desempeñarse en cargos jurídicos, prohibía su matriculación en las universidades y su ingreso a las órdenes religiosas como

novicios; así se efectuó un retroceso respecto de las políticas anteriores de Carlos II y Felipe V, quienes habían permitido ciertos avances en estas cuestiones.

Estas medidas afectaban a las clases altas autóctonas, la antigua nobleza, quienes se habían consolidado como escribanos de los nativos. Tanto la segregación en la educación como en el permiso para desarrollar funciones jurídicas evidencia una política que intenta reducir la posibilidad de levantamientos, de sectores demasiado instruidos para los intereses y perpetuación del estado colonial.

En este cuadro de decadencia y de segregación étnica es que del interior del gremio de los olleros se planifica un levantamiento que gestaba desde años atrás. La intención de los conspiradores era convocar a todos los artesanos pertenecientes a las comunidades originarias que habitaban la ciudad de Lima y también a los de la Magdalena. El golpe estaba previsto para el 29 de septiembre, día en que se celebra la fiesta del Arcángel San Miguel, patrón de los pintores y de los armeros. En esta fiesta se permitía la portación de armas de fuego, lo cual facilitaba a los conspiradores el estar armados pero a la vez disimulados en el contexto de la festividad.

Cabe recordar que las festividades no eran un momento de homogeneización social y manifestación armónica y ritual de todos los estamentos de la ciudad, sino otro espacio de ratificación de la dominación española, la exaltación del grupo dominante. Aunque sí es cierto que en estas festividades las clases segregadas adquirían una visibilidad dentro de la ciudad, pero no por ello se modificaba su estatuto de dominados. Por ello es que durante las festividades había una fuerte vigilancia y las calles eran exhaustivamente iluminadas.

El primer objetivo serían el virrey y su familia, mediante la toma de la Sala de Armas, y luego el puerto de El Callao, que contaba con provisiones de armamento. Ambos sitios se encontraban todavía en un proceso de reconstrucción por los daños del terremoto de 1746. Finalmente, uno de los implicados delató a la conspiración, la cual fue totalmente frustrada, y los cabecillas fueron ejecutados, desmembrados y exhibidos en distintos puntos de la ciudad como una puesta en escena (junto con su espectacular ejecución pública) con fines de escarmiento.

6. Dialéctica de lo visible/invisible

Siguiendo el recorrido que elabora Eduardo Grüner (2004, El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación) sobre la creación moderna del concepto de identidad, podemos apreciar el uso político que ha tenido en su forma colectiva: la identidad nacional, que significó un fuerte apoyo para la creación de los estados-nación. De una forma mucho más violenta, el concepto de identidad fue implantado en las naciones virreinales, en las cuales la Conquista implicó un largo proceso de violencia física y simbólica sobre las representaciones identitarias preexistentes.

Sobre las identidades nacionales específicamente, el autor señala la doble función que han tenido: en un primer momento son el instrumento de sometimiento, la creación ficcional e instrumental de una normatividad identitaria e impuesta. Sin embargo, en un segundo momento relacionado a las luchas anticoloniales –es el caso de la insurrección de los olleros, que precede a la rebelión de Tupac Amaru– las identidades que en un principio fueron creaciones artificiales cobran un poder de cohesión social real, sólo que ahora en forma de resistencia contra los colonizadores, con una función ideológica.

Aquí también nos resulta de utilidad el concepto de disyunción, entendido por Elisa Escalante (1999) como:

El procedimiento o modo de obrar de los dominados y supone, en un inicio, la aceptación o sumisión a las leyes del dominador, para luego subvertirlas. Implica un doble movimiento, en un inicio el establecimiento de una identidad o equivalencia y luego de una diferencia. En el caso del mimetismo, la subversión a las reglas del dominador o la reelaboración de formas o contenidos dados por éste, trataría de ser silenciosa, casi invisible o no identificable. (p. 66)

¿Qué sucede con las figuras de los ángeles arcabuceros? Aunque pintadas y producidas mayormente en los talleres indígenas, las imágenes conservan una concepción europeizante en cuanto al rostro de los ángeles, la vestimenta, la postura corporal y la portación de un arma-emblema propia de la Conquista. El sincretismo, en este caso, podría concentrarse en las bases materiales, que son definidas por Siracusano como “un agente activo y significativo” que posibilita “reconocer deslizamientos de sentido y estrategias discursivas que pueden diferir entre las distintas culturas”³.

Lo que en un primer momento fue la imposición de una ficción –afirma Grüner– logra arraigarse y revertir su función simbólica al volverse instrumento de liberación. De manera figurada, podemos pensar que los ángeles arcabuceros cobraron vida propia en aquellos que se visten con sus ropas, urdiendo un plan que tiene como fin derrocar al virrey José Antonio Manso de Velasco. De aquel ángel armado que en las paredes de los templos es, a la vez, defensor de Dios y vigilante de las buenas acciones de los seres humanos, deviene otro “encarnado” como un guerrero que quiere desembarazarse del yugo español.

La resignificación o inversión de los símbolos de sometimiento responde al concepto de intermitencia dialéctica, diálogo representacional donde se pone de manifiesto una alternancia entre la presencia o ausencia de símbolos y la significación particular de estas condiciones. Desde esta óptica, podemos leer la singularidad que hizo posible, en tanto programa iconográfico de la Conquista y su recepción por parte de un actor activo, que produce lo que mira, la emergencia de los ángeles arcabuceros en el Virreinato del Perú.

Sobre las tensiones entre identidades y representaciones iconográficas, resultan pertinentes las relaciones observadas por Eduardo Grüner a partir de recorridos por diversas relaciones históricas entre la representación y su representante, abriendo una posible vía de entendimiento respecto al carácter simbólico de las apropiaciones identitarias:

El imaginario colectivo es la vía indirecta a través de la cual se articula –con todas las “deformaciones” del caso que es necesario interpretar– una verdad social e histórica en su carácter simbólico. La reconstrucción de una verdad a partir de materiales representacionales-ficcionales no es, por otra parte, ninguna operación insólita: es exactamente el mecanismo descubierto por Freud para el funcionamiento del Inconsciente, que se las arregla para decir una verdad inter-dicta (es decir, al mismo tiempo prohibida y “entredicha”) mediante los textos “ficcionales” del sueño, el lapsus, el acto fallido; y, desde luego, de la obra de arte o literaria. (pp. 60 - 61).

3 Aquí el desafío, como lo plantea Siracusano (2005), consistiría en advertir la “dimensión *opaca* que todo objeto cultural exhibe”, en tanto una representación visual ocupa el lugar de algo que está ausente y revela, a la vez que disimula y oculta “relaciones y formas de pensar”, al examinar el modo de presentarse de los objetos. (p. 17)

De modo muy esquemático, podríamos acercarnos a los modos de intermitencia dialéctica a partir de las figuras de los ángeles arcabuceros y visualizar los deslizamientos entre verdad histórica y carácter simbólico:

1. la Compañía de Jesús adopta las figuras de arcángeles para su estrategia evangelizadora;
2. sobre la base de pinturas de arcángeles preexistentes, fuentes escritas, grabados y manuales militares, los maestros pintores de la América virreinal diseñan el prototipo del ángel arcabucero que se replica en los talleres;
3. popularizada su figura, el ángel arcabucero forma parte de las festividades religiosas, en las cuales los nativos se disfrazan de ángeles portando arcabuces;
4. las cofradías de artesanos utilizan la figura del ángel arcabucero para disimular su intento de derrocamiento del virrey.

7. Conclusiones

El programa iconográfico “cerrado” del ángel arcabucero permitió, paradójicamente, que sus atributos guerreros ubicados en el plano de la representación adquiriesen una materialidad inusitada durante el alzamiento de los artesanos, que utilizaron la figura de los ángeles y las armas de fuego en su intento de derrocar al virrey. Podríamos conjeturar que en este acontecimiento histórico tuvo lugar una correspondencia inédita entre la consistencia simbólica de la imagen y su utilización en un escenario real de celebración religiosa. Los significados precedentes en torno a la figura del ángel arcabucero se complejizan y redimensionan con los hechos; la existencia simbólica del arma en las pinturas habilita su uso en un campo concreto de disputa, el cual se da en el marco de una celebración religiosa. De algún modo, las disputas simbólicas y materiales ocurridas en este periodo son dos facetas que adquiere un mismo conflicto.

Las relaciones complejas que establecen las comunidades con las imágenes que atesoran y son parte de su identidad, integrándose a su dimensión simbólica, se perpetúan hasta el presente. En el año 1993, una serie de cuadros de ángeles arcabuceros de la iglesia de Calamarca (Figura 3) –pueblo de raíz indígena situado a 60 kilómetros de La Paz– tuvieron que ser restaurados. Para tal fin, fueron trasladados al Museo Nacional de Arte, en la capital de Bolivia. Miembros del pueblo originario pacaje, con asiento en Calamarca, inicialmente se opusieron al traslado, pero llegaron a un acuerdo con las autoridades: una delegación acompañaría los cuadros y montaría guardia en La Paz durante los seis meses de restauración. Aquellos ángeles que portaban armas para proteger a los feligreses, recibieron a su vez la protección de la comunidad.

Estos dos casos nos ayudan a pensar en un tipo específico de representación visual –los ángeles arcabuceros– y su incidencia en diversos momentos y procesos históricos; por su persistencia simbólica, estas imágenes intervienen como agentes activos que “revelan, a la vez que disimulan u ocultan, relaciones y formas de pensar, hacer e intervenir en el mundo” (SIRACUSANO, 2005: 17).



[Figura 3]. Iglesia de Calamarca. Interior con ángeles arcabuceros.

8. Bibliografía

CALVÓ, Leonor et al. *Patrimonio artístico de la Quebrada*. Jujuy, Cuadernos del Duende, 2004. (p. 42)

CORNEJO, Marcela. *Ángeles y arcángeles andinos*, [en línea], <http://www.geocities.ws/angeles_apocrifos/index-2.html>, [julio de 2015].

ESCALANTE ANANIYA, Elisa: (1999) “Acerca del sincretismo. Del Apóstol Santiago a Santiago Mataindios”, en: *Escritura y pensamiento*, año 11, N° 4. Lima, UNMSM. (pp. 61-78)

ESCURRA NAÓN, Alejandro. *El barroco peruano y la “gracia bautismal” de América Latina*, [en línea], <<http://www.fatima.pe/articulo-601-el-barroco-peruano>>, [mayo de 2016].

FERGUSON, George: (1956) *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores. (pp. 135-141)

GRÜNER, Eduardo: (2004) “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación”, en: *La Puerta*, primera edición, La Plata, Facultad de Bellas Artes. (pp. 58-68)

DE HOFFMEYER, Ada Bruhn: (1986) “Las armas de los conquistadores”, en: *Revista Gladius*, número XVII. Madrid, Instituto de Historia (CSIC). pp. 5-56.

GISBERT, Teresa: (1994) *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Fundación BHN. (pp. 86-87)

MUJICA PINILLA, Ramón: (1996) *Ángeles apócrifos en la América colonial*. México, FCE. (pp. 259)

O’PHELAN GODOY, Scarlett. “Una rebelión abortada. Lima 1750: La conspiración de los indios olleros de Huarochiri”, *Varia Historia*, Belo Horizonte, n° 24, Jan/01, p. 7-32, [en línea], <<http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/24p7.pdf>>, [julio de 2015].

SÁNCHEZ SORONDO, Gabriel: (2009) *Historia oculta de la Conquista de América*. Madrid, Ediciones Nowtilus. (pp. 36-37)

SIRACUSANO, Gabriela: (2005) *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI - XVIII*. Buenos Aires, FCE. (pp. 17, 143-146)

TORD, Luis: (1989) “Ángeles del Perú: una indagación iconográfica”. En: *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima. (pp. 167-211)