



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES
**“LOS ÁNGELES APÓCRIFOS, SERIE
CUSQUEÑA DE ÁNGELES ARCABUCEROS
DEL SIGLO XVII DE PERÚ, UN ANÁLISIS
VISUAL”**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
CARMEN IRIS BRAVO ORDÓÑEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO. ESCUELA DE
POSGRADO DE LA ACADÉMIA DE SAN CARLOS

SINODALES:
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ. ACADÉMIA DE
SAN CARLOS
MTRA. IVONNE LÓPEZ MARTÍNEZ. ACADÉMIA DE
SAN CARLOS
DR. EUGENIO GARBUÑO AVIÑA. ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA.
ACADÉMIA DE SAN CARLOS

MÉXICO D.F., NOVIEMBRE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: Primeras representaciones e interpretaciones de lo angélico en la cultura judeo-cristiana y la indígena desde el punto de vista cosmogónico	9
CAPÍTULO II: Estudio de la influencia de la evangelización y el empleo de los arquetipos religiosos católicos en sustitución de los arquetipos de la cultura incaica	25
CAPÍTULO III: Análisis específico en cuanto a lo visual, que comprende iconografía, iconología y simbolismo de la pintura angélica	38
CAPÍTULO IV: Descripción de cinco obras representativas de la serie Cusqueña de los Ángeles arcabuceros del siglo XVII de Perú	68
CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFÍA	88
GLOSARIO	92

INTRODUCCIÓN

“Los serafines, los querubines y los ofanines, estaban de pie en todo su contorno. Éstos son los que no duermen jamás, pues guardan el trono de gloria.”

Enoc, 70:9

En la historia de la humanidad aparece la historia del arte, siendo testigo de la evolución del hombre, de su capacidad de dominio de la naturaleza y su necesidad de explicarse los misterios y enigmas del espíritu, así como de su potencialidad creadora, mediante la invención de mitos y leyendas que posteriormente se van a conformar en las diferentes religiones.

En la religión cristiana el motivo de los ángeles es un tema predilecto para los artistas desde los primeros tiempos del cristianismo, constituyéndose como una de las figuras religiosas que posiblemente sean más fáciles de reconocer e identificar, teniendo consecuentemente más arraigo en entornos populares.

Al llegar la cultura de Occidente con el descubrimiento y la conquista de América se produce gradualmente la transculturación que va dar en el siglo XVII como resultado la sociedad virreinal que está marcada por varios componentes como la dicotomía idolatría-prehispánica versus humanismo-cristianismo siendo esta una de sus características principales.

Para implantar la nueva religión en coyuntura con el nuevo poder político se emplearon estrategias para apoyar a la prédica evangelizadora, teniendo como una de las más efectivas la manipulación con la imagen, sea en lienzos, obras de escultura, imágenes transitorias como las del teatro, construcciones efímeras como los altares callejeros, imágenes móviles propias de las danzas, los desfiles y las procesiones.

La animación de lo inanimado por medio de un ritual es propia de todas las religiones, la tuvieron los católicos contra reformistas y los incas; estos últimos sacralizaban las piedras, y los textiles que contenían símbolos sagrados.

Después de la conquista se mezclaron los elementos indígenas con los colonizadores, se inventaron nuevas reliquias y los religiosos reutilizaron nombres y lugares incaicos y preincaicos para lograr su cristianización.

Este proceso fue gradual y persuasivo logrando la fusión intrínseca de ambas culturas generando el mestizaje, siendo el motivo de los ángeles una evidencia de este cambio.

La difusión del culto angélico fue extraordinaria y es interesante apreciar que son varias las series de ángeles con nombres no aceptados por la ortodoxia y con atributos poco frecuentes los que se pueden encontrar en pueblos de indígenas como: Cusco (donde se

originaron estos ángeles) y Puno en Perú, Yarvicolla en Oruro, Bolivia; Yavi y Uquia, en Argentina.

Al tratar del culto angélico en América es importante recurrir a los jesuitas Andrés Serrano (1655-1711) autor del título *Feliz memoria de los siete príncipes asistentes al trono de Dios y estímulo a su utilísima Devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel; Jehudiel, Baraquiel*, y a la obra del jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652) en su libro *Silex del Amor Divino* en el que evoca el poder divino que transmite a la humanidad por intermedio de los ángeles; este libro fue redactado en Lima aproximadamente en 1650. Montoya transmitió esta devoción a su discípulo, el jesuita Francisco del Castillo que fue catedrático en el colegio de San Martín en Lima, pudiendo suponer que fue uno de los medios que sirvió para difundir el culto a los ángeles por toda la zona andina.

Otra referencia de los ángeles es el libro apócrifo de Enoc, donde se encuentran los nombres de ángeles denominados apócrifos y su relación con los astros celestiales.

Estas obras pretendían desarrollar devoción por los ángeles, y esto daría posteriormente el surgimiento de una especie de religiosidad popular que reemplazaría la creencia en los fenómenos naturales por una acentuada devoción hacia los ángeles.

Desde los primeros momentos de la conquista y colonización existe en el territorio andino una situación favorable para la configuración paulatina de un sincretismo religioso y cultural, expresado en las costumbres y canalizado por la riqueza espiritual del mundo del arte en todas sus modalidades.

Los incas habían adoptado la costumbre de tomar, sin excesivos reparos, elementos culturales y religiosos de los pueblos que iban

conquistando, incorporándolos a su sistema, siempre que se respetara el ápice de la pirámide donde se instalaba su principal divinidad.

Una vez asimilados esos elementos, la memoria colectiva que pasaba de generación en generación olvidaba el origen de la cultura precedente de la época anterior y hacía suyo el préstamo. Esa versatilidad hizo de la incaica una civilización abierta y flexible, en cierta medida permeable, aunque con algunas costumbres muy arraigadas e indeclinables, como el culto a los muertos, el valor de las huacas (en idioma quechua, tiene el significado de un lugar sagrado, un templo.), o diversos aspectos de la religión popular.

Por esta razón y por la semejanza real de algunos principios relativos a creencias y prácticas con la religión de los conquistadores;" *cronistas mestizos como el Inca Garcilaso de la Vega o Guamán Poma de Ayala, llegaron a manifestar que los incas estuvieron mejor preparados que otros pueblos precolombinos para asimilar los cambios que llegaron en el siglo XVI.*"¹

Al establecerse el Virreinato en Perú en el siglo XVI se aniquiló cualquier tipo de creencia religiosa que no fuera la religión católica. Sin embargo, como proceso natural, surgió una transculturación como en la religión, que asume la misión fundamental de convertir al catolicismo a los indígenas, así mismo las creencias indígenas se sustituyeron o se adaptaron para poder ser asimilados. Algunos dioses fueron identificados como patronos del pueblo, o bien algunos rituales fueron incorporados.

Como uno de los propósitos fundamentales de los reyes de España, al promover y alentar las empresas de conquista, era el de evangelizar a

¹ Valcárcel, Luis E., Etnohistoria del Perú antiguo, Lima, UMSM, 1959 pp.138-139

los pobladores; con los conquistadores llegaron también, al comienzo sueltos y un poco más tarde en grupos de comunidades religiosas como los franciscanos, dominicos y agustinos, estos hasta mediados del siglo XVI.

La Iglesia entonces, comenzó a cumplir un papel definitivo en la transmisión de la nueva cultura, enseñando la lengua castellana, costumbres diferentes y una misma religión: la fe católica. Las enormes dificultades de comunicación que suponía para los evangelizadores el enfrentarse con una población heterogénea, fue en parte superada por el uso y aprovechamiento de las imágenes.

La religión impregnaba todos los ámbitos de la vida, tanto de los indígenas como de los colonos y de la población mestiza que muy pronto comenzó a formarse, El hecho de ser pueblos iletrados, favoreció más el uso de las imágenes.

A diferencia de la iconografía europea del barroco, en América fueron más frecuentes las representaciones de series angélicas y particularmente de ángeles arcabuceros, para emplear el culto angélico como bandera de conquista en sus misiones americanas.

Fueron los jesuitas en gran parte responsables de la difusión del culto angélico en Lima, aparte de ejercer el proceso de catequización cristiana del indio, de su rol central en los concilios limenses y de su filosofía sobre la función pedagógica de las imágenes visuales. Es importante mencionar el hecho que la gran mayoría de las series angélicas pintadas en la región andina, entre los siglos XVII y XVIII portan armas de guerra, visten uniformes militares y tipifican a "arcángeles arcabuceros". Se ha mencionado que los artistas andinos que realizaron estos lienzos, conocieron el famoso manual militar Wapenhandeliche Van Roers Musquetten, publicado por Jacob de

Gheyn en 1607. Muchas de las 42 posturas y actitudes militares descritas en el mencionado volumen corresponden a las que toman los ángeles al coger, encender, apuntar y disparar sus arcabuces.

En este trabajo desarrollaré un análisis específico en cuanto a lo visual, en lo referente a la iconografía e iconología de la pintura angélica del virreinato de Perú.

Para desarrollar el análisis visual de los ángeles apócrifos, serie cusqueña de ángeles arcabuceros del siglo XVII del Perú, ha sido necesario desarrollar primero el origen y significado del término ángel, y después tratar en el marco teórico sobre su evolución y su emergencia en el arte del Perú desde los tiempos de la conquista y como medio de la evangelización en el nuevo continente, para posteriormente desarrollar el tema desde el punto de vista formal y estético, finalizando con la descripción y análisis visual de una serie de cinco ángeles de la escuela cusqueña de pintura de ese período.

La finalidad de esta investigación es resaltar la existencia de los ángeles arcabuceros como expresión de los pintores indígenas que mediante la evangelización, lograron crear nuevas imágenes angélicas que no existían en el imaginario católico, por lo que fueron tildados de apócrifos y prohibidos. Así mismo, considerar el aporte que representan los ángeles apócrifos como interpretaciones libres, lo que no es común para la época. A pesar de ello, la Iglesia católica en el virreinato peruano fomentó la producción en serie de dichos ángeles, los cuales fueron difundidos en toda América del Sur, llegando incluso hasta España. Con las conclusiones finales, espero haber logrado mi propósito de estudio y esclarecido el análisis estético de estas imágenes tan características de la pintura virreinal del Perú.

CAPÍTULO I

PRIMERAS REPRESENTACIONES E INTERPRETACIONES DE LO ÁNGÉLICO EN LA CULTURA JUDEO-CRISTIANA Y LA INDÍGENA DESDE EL PUNTO DE VISTA COSMOGÓNICO.

*“Y desterrado el hombre, colocó Dios
delante del paraíso de delicias un
querubín con espada de fuego
fulgurante para guardar el camino que
conducía al árbol de la vida.”*

Génesis 3:24

*(Esta es la primera mención de los
ángeles en la Biblia)*

En la pintura occidental, los ángeles aparecen desde los orígenes del cristianismo. A través de la historia, las religiones, tanto las más primitivas como las más desarrolladas, han sustentado la creencia en seres, poderes y principios espirituales, que actúan como mediadores entre el reino trascendental y el mundo profano y dual del espacio y el tiempo.

Estas convicciones van desde la creencia del poder de los antepasados, espíritus de la naturaleza o seres fantásticos procedentes de otras dimensiones hasta los seres espirituales denominados ángeles; estos se encuentran en las religiones monoteístas: judaísmo, zoroastrismo, cristianismo e islam.

EL término ángel deriva de la traducción griega del original hebreo *mal'akh*, que antiguamente significaba la “cara oculta de Dios “, que más tarde pasó a significar “mensajero“.

Se llama cultura judeo-cristiana, porque tanto la tradición judía como la cristiana, han influido en Occidente. La tradición judeo-cristiana, nació en el antiguo Oriente Medio y la Biblia se originó en Mesopotamia, Egipto y Canaán.

Durante el cautiverio en Babilonia, el judaísmo entró en contacto directo con esta civilización, su religión, dioses e imágenes, dando así un nuevo impacto al encuentro de los ángeles en los textos proféticos y en especial en los apócrifos, que empezaban a proliferarse.

La acción de los ángeles se diversifica como seres de luz, encargados de la liturgia celeste, guardianes del Arca de la Alianza (Éxodo, 25, 18 – 20), adornan al Santo de los santos del templo de Salomón (I, Reyes, I, 29 y 36). También asumen ser delegados de Dios en el mundo, presiden el movimiento de los planetas y las manifestaciones atmosféricas como la lluvia, la tempestad, el granizo (Libro de Enoc, apócrifo del siglo II antes de la era cristiana); gobiernan el destino de las naciones y vigilan la conducta humana de la que informan a Dios.

Antes de la era cristiana, la literatura judía expresa los primeros intentos de definición de la naturaleza angélica, sosteniendo que son “espíritus”, es decir, criaturas que no tienen las características de los seres humanos: nutrirse y engendrar.

Son inmortales y poseen un conocimiento superior al de los humanos, sin conocer todos los secretos de Dios.

Su número resulta inconmensurable, el Libro de Daniel habla de mil millares de ángeles al servicio del Juez eterno (Daniel, 7, 10).

En el Nuevo Testamento, los Evangelios, los hechos de los Apóstoles, las epístolas, aumentan y cambian los papeles y las denominaciones angélicas.

En esencia, siguen siendo enviados de Dios que transmiten el mensaje de la voluntad divina y por esta razón, también se ponen algunas veces al servicio de los hombres.

El arcángel Gabriel anuncia a Zacarías y a María los nacimientos próximos (Lucas, 1, 19 y 26) y sucesivamente aparecen o se nombran desde el nacimiento, el “ Ángel del Señor “ se dirige a los pastores en la noche de Navidad (Lucas, 2, 9) hasta en los relatos de la Resurrección, se ubican al lado de la sepultura vacía en la mañana de Pascua (Mateo, 28, 2; Marcos, 16, 5; Lucas, 24, 4; Juan, 20, 12).

Pero los ángeles no están presentes en las diversas etapas del ministerio público de Jesús y se mantienen, en su oficio de servidores y conservan su papel en relación con los hombres.

Los ángeles ocupan el lugar de mediadores y nexos, entre la luz y las tinieblas, el espíritu puro y la materia, que afirma la unidad, el movimiento y el destino del mundo a través de su cooperación.

Haciendo un breve análisis, los evangelios fueron escritos en lengua griega, los padres de la Iglesia fueron griegos y latinos en su mayoría, la liturgia católica es copia de la pompa romano bizantina, los primeros pueblos que se proclamaron cristianos fueron griegos, y la filosofía

platónica y aristotélica influyó en la teología cristiana mucho más que la casuística farisea.

La historia de los judíos se escribe por mediación de YHVH para el lugar de un pueblo elegido; la historia del cristianismo se escribe para todo el mundo por quienes conocieron o fueron inspirados por el Espíritu Santo, aunque establecido en un solo lugar, como históricamente no puede ser de otra manera; desde allí se irradiaría a todo el mundo.

Y es en ese tiempo histórico cuando comienza una cosmogonía igualmente histórica, que engarza la creación hebrea relatada en el Génesis, con un final de todos los tiempos, narrado por el Apocalipsis cristiano. Esta es la tradición judeocristiana en principio.

Este enlace sólido entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, lo reivindica Pablo, quien sostiene que, así como en Adán mueren todos, así en Cristo todos serán vivificados. Desde la caída hasta Jesucristo evoluciona un ciclo cósmico propiamente hebreo, y desde Jesucristo hasta el advenimiento del Paráclito, (Paráclito se denomina así al Espíritu Santo, que ha sido enviado para consolación de los creyentes) transcurre todo un ciclo cósmico propiamente cristiano, sin ataduras ni débitos a favor de ninguna otra doctrina sagrada. Con estas palabras de Pablo el cristianismo se libera de fundamentos hebreos y comienza su recorrido cósmico y terrenal.

Uno de los motivos más ejecutados en la pintura virreinal americana es, por la profusión de imágenes, el de los ángeles; y están presentes en casi todos los aspectos del culto cristiano: los ángeles aparecen relacionados con los profetas del antiguo testamento y con la vida, milagros y pasión de Cristo y también llevando los emblemas de la virgen María.

La iglesia utiliza su culto para explicar mediante el oficio de la misa, desde la caída del primer hombre y el sentido mesiánico del juicio final, representado por las siete plagas y la lucha apocalíptica entre las milicias celestiales y demoniacas. El texto oficial sobre los caracteres y funciones de los ángeles es la obra de Dionisio el Areopagita, obispo y escritor del siglo VI, quién reconoce tres jerarquías celestiales. Sus obras se encontraban en todos los monasterios porque se convirtieron en objeto de estudios escolásticos, en la Europa medieval fue el maestro espiritual más acogido junto con San Agustín. En su obra *De Coelesti Hierarchia*, trata sobre la jerarquía celeste y la posición que ocupan los ángeles dentro de la corte del Señor, y se basa en varias de las denominaciones que había dado San Pablo sobre los ángeles.

La finalidad de su obra es relacionar armónicamente a los hombres con las criaturas celestes y establecer una ordenación del universo cristiano, separando a los ángeles en nueve órdenes y tres tríadas. Esta ordenación se haría de la siguiente manera:

Primera Jerarquía:

Serafines: son los que están en la cima de la jerarquía y rodean el trono de Dios, se les representa de color rojo, por ser un símbolo del amor radiante y su elemento es el fuego. Según las bases bíblicas son resplandecientes, rodeados de rayos como soles y con seis alas, como el que se presentó ante San Francisco en su estigmatización llevando a Cristo crucificado. Sobre sus seis alas suele insistirse a menudo, de forma que “*con dos se cubría el rostro, con dos se cubrían el cuerpo, y con dos se cernían*” – (Isaías 6,2)

Querubines: simbolizan la sabiduría divina y son de color azul y oro. Permanecen ligados a la tierra por la estabilidad e inmutabilidad de su esencia y comúnmente se les representa mediante cabezas de niño.

Tronos: representan la justicia divina y van ataviados con togas y bastones de mando, siendo su elemento el agua, por su clemencia y equidad.

Segunda jerarquía:

Dominios: su elemento es el aire por su diafanidad y se dice que permanecen totalmente entregados a Dios, sin el menor vínculo con las cosas mundanas.

Virtudes: representan la cima de la belleza y se les relaciona con la Pasión de Cristo, llevar flores simbólicas de la Virgen. Reciben la luz de Dios y la transmiten al alma humana.

Poderes: se las representa con gran severidad y se encargan de dominar los elementos de la naturaleza y los cuerpos celestes.

Tercera jerarquía:

Principados: a diferencia de los anteriores, están relacionados e interesados por los asuntos públicos y se encargan de velar por las naciones y por los diversos pueblos de la Tierra. Es por eso que se les suele representar de manera acorde a la tradición del pueblo al que protejan.

Arcángeles: son los mensajeros de Dios por antonomasia, portadores de las oraciones de los hombres. Los más importantes según la tradición son: Miguel, Gabriel y Rafael, además de un cuarto arcángel llamado Uriel que después de la Edad Media cayó misteriosamente en el olvido. Por lo general llevan atributos externos alusivos a la función

que cumplen en la tierra, como la vara de azucenas para Gabriel, el largo bastón de caminante para Rafael y la espada del Príncipe de las Milicias Angelicales para Miguel.

Ángeles: pertenecen a la categoría más baja, y son los encargados de proteger a toda la humanidad y también transmitir mensajes, suelen ir ataviados con vestiduras cortas que les permitan más agilidad de movimientos y pergaminos alusivos a su labor de anunciadores, además de un sinfín de instrumentos musicales para expresar su devoción y los himnos entonados a Dios.

Dentro de estas jerarquías, la tercera es la que más se ha representado en el arte principalmente los arcángeles y los ángeles.

Con el descubrimiento de América y el consecuente proceso de transculturación, la Iglesia apoyada por la corona española asumió la bandera de la evangelización de los indígenas, empleando para ello la difusión de las imágenes de la iconografía cristiana y entre ellas el de los ángeles. En Perú, Ecuador, Bolivia, Argentina, Colombia y México han sobrevivido series enteras de ángeles, la gran mayoría de los siglos XVII Y XVIII, que dan testimonio de la gran difusión del culto angélico en el virreinato americano.

Entre las primeras series que llegarían al virreinato del Perú, quizás la más antigua es la que realizó el maestro Bartolomé Román entre 1635 – 1640 para la Iglesia de San Pedro de Lima; que es similar a la de los arcángeles existentes en el convento de la Encarnación de Madrid y otra para las Descalzas Reales de dicha ciudad.

- Bartolomé Román (1596 – 1659) fue discípulo de Vicente Carducho y contemporáneo de Diego de Velázquez. Los de Lima son siete: Miguel, Gabriel, Rafael, Ángel de la guarda, un serafín y dos virtudes, todos llevan corona de rosas.

Otro aporte a la iconografía de los ángeles en la pintura virreinal es la realizada por la escuela sevillana, especialmente Zurbarán y su taller cuya obra conformada por una serie de siete arcángeles se encuentran en el monasterio de la Concepción de Lima y son los siguientes:

- **Miguel:** vestido con armadura. Tiene breve escena donde expulsa al demonio.

- **Rafael:** con un pescado en una mano. Breve escena donde guía a Tobías.

- **Gabriel:** sostiene una cornucopia con flores. Breve escena con la anunciación a María.

- **Hadriel:** lleva espada en mano, en actitud de envainarla. Breve escena, posiblemente relacionada con el rey David.

- **Zadckiel:** lleva haz de fuego en la mano. Breve escena con el sacrificio de Isaac.

- **Ariel:** lleva una rama de olivo en la mano como símbolo de la paz. Breve escena donde este arcángel anuncia la paz.

- **Uriel:** lleva en la mano una espada de fuego. Breve escena donde expulsa a Adán y Eva del Paraíso.

El Concilio de Roma del año 745 y el de Aquisgrán del año 789, rehusaron los nombres de ángeles que no fueran los tres bíblicos: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia griega siguió el culto a Uriel.

Una de las características que identifican a los ángeles son las alas, este es un símbolo muy antiguo que se ha dado en varias culturas y siempre con el sentido de la ascensión refiriéndose a la superación

intelectual, moral, espiritual o cognoscitiva. Si tuviéramos que indagar en los orígenes más remotos de estas figuras mitológicas aladas, nos llevarían a la cultura de Babilonia, por ser esta la cuna de las posteriores civilizaciones y haber descubierto la escritura y desarrollado todo un sistema de creencias que serviría de base para las posteriores religiones monoteístas; de ahí que es probable que nuestros ángeles deriven de los caribús babilónicos, unos espíritus protectores de esta cultura cuyo nombre, al convertirse en “cherub” por la lengua hebrea, pasase después al latín “querubín”.

Según Platón las alas simbolizaban el pensamiento. La tradición cristiana, ha sostenido desde el comienzo que las alas de sus ángeles hacen referencia a la luz del sol de justicia, que ilumina a las inteligencias de los justos.

Los ángeles cristianos se convertirían así en el símbolo de lo abstracto y lo invisible, de las fuerzas que ascienden y descienden entre el origen y la manifestación de la divinidad; en tanto que en la Edad Media proliferó la imagen de los ángeles como símbolo de la sublimación de la pureza y el sentido ascensional.

Al inicio de la religión cristiana, no poseían representaciones propias y tuvieron que basarse en las imágenes paganas que se venían realizando en la época del Bajo Imperio romano y también en la iconografía del arte helenístico; para reinterpretar motivos paganos, dándoles un nuevo significado. Este es el caso del moscóforo helenístico (el portador de oveja), que la iconografía cristiana identifica con el Buen Pastor (Cristo).

La presencia de los ángeles se manifiesta ya en los primeros textos del Antiguo Testamento, específicamente en el Génesis, donde se les menciona como seres de luz que habitan en la corte celestial y que por

la relación con lahveh que se da en estos escritos, revelan un aspecto bastante atemorizador. Los primeros ángeles carecen de nombre y de una fisonomía definida, siendo los encargados de montar guardia en la puerta del Paraíso para impedir que Adán y Eva pudieran regresar después del pecado original. La cita textual que aparece en la Biblia es la siguiente:

“Eché, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto de Edén querubines y una espada encendida que se revolvía a todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida”. (Génesis, 3, 24).

Así cumplen los ángeles la función de delegados de Dios en el mundo y de intermediarios del contacto con los hombres, aparecen posteriormente en repetidas ocasiones, a lo largo del Génesis, del Éxodo o del libro de Tobías; el ángel que dirige a Agar al desierto después del repudio de Abraham, el ángel que explica a Moisés el significado de la zarza ardiente, los ángeles que ve Jacob descender del cielo por una escalera.

Más adelante en los libros históricos y proféticos se menciona el dato de las alas de estos mismos querubines, cuatro en la mayoría de los casos, mientras en otros se habla de serafines con seis alas, una tipología que se dará con gran difusión, sobre todo en el arte bizantino.

En el Nuevo Testamento además de aumentar la presencia de los ángeles como emisarios celestes ya se les cita con nombres propios, como Gabriel, Rafael, Miguel. Las posteriores epístolas de San Pablo contribuirán al enriquecimiento de la angelología desde un punto de vista estrictamente teológico y filosófico.

De todas las definiciones y formas de representación angélica las que alcanzaron más trascendencia con el tiempo fueron las de los tres arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel; pero la jerarquía entera formulada

por Dionisio el Areopagita influirá en el pensamiento desarrollado al respecto por padres de la Iglesia como san Gregorio Magno, quien tomará y difundirá sus planteamientos y contribuirá con su mayor difusión, quedando vigente durante toda la Edad Media, aunque a comienzos del Renacimiento fuera cuestionado por los humanistas.

La cábala, así como la magia renacentista, postulaba, como es bien sabido, la existencia de diversos tipos de demonios y ángeles (planetarios, supra celestes, elementales).

Las estrellas y los elementos eran por así decirlo, los cuerpos vivientes de las inteligencias angélicas, y *“existían dos tipos fundamentales de magia:*

1) La magia espiritual que se centraba en la oración, en las invocaciones angélicas y en diversas técnicas de purificación mental, para lograr una comunicación entre el mundo angélico y el humano.

2) Y la magia natural que se preocupaba, más bien, en los poderes que el mago podía obtener de su comercio con los ángeles y demonios.

En ambos casos, las prácticas mágicas derivaban en invocaciones rituales de nombres angélicos, nombres secretos y de poder ante los cuales los mismos espíritus celestes no podían resistirse”.²

En la Europa renacentista y en la España barroca se dieron variantes cristianas de la cábala hebrea y de la magia naturalis, el culto angélico virreinal podría atribuirse a la teoría mágica de los nombres divinos. Así mismo el Concilio de Trento aprobó los usos mágicos de las influencias planetarias para los casos de enfermedad, de cosechas agrícolas y del arte de la navegación. Santo Tomás de Aquino también se había

² D:P: Walker, *Spiritual and Demonic Magic, from Finicio to Campanella*, (London University of Notre Dame Press, 1975)

pronunciado a favor de los usos medicinales de hierbas o gemas que por sus afinidades naturales astrológicas tenían genuinos poderes curativos.

Algo de “magia” había en la doctrina tridentina sobre los valores arquetípicos de la imagen visual, pero con la aparición de la Reforma cuyo iconoclasmo protestante combatió la veneración de imágenes, la Contrarreforma se propuso recapturar el alma de Europa multiplicando sus imágenes.

Con ellas, la Iglesia reformuló todo su saber catequético e impulsó un movimiento místico basado en la contemplación del arte visual que fue aplicado en las colonias de América.

Para la cosmovisión andina desde tiempos precolombinos había existido en este territorio un profundo sentimiento de religiosidad patente en la visión del mundo y en la manera en que eran interpretados los fenómenos naturales, los ciclos de las estaciones o los de la vida y de la muerte. Estas creencias que en un principio fueron relacionadas con el culto a los ancestros y a las deidades indígenas con la conquista y evangelización terminaron siendo sustituidas por la religión cristiana que trajeron consigo los conquistadores españoles.

Los primeros sacerdotes y evangelizadores españoles llegaron junto a los conquistadores comportándose, al igual que ellos como verdaderos guerreros, destruyendo miles de templos y santuarios y prohibieron rotundamente la adoración de todos los antiguos ídolos y se empeñaron para que las nuevas creencias se aprendieran a la fuerza.

Con la llegada de los frailes mendicantes, en los comienzos del siglo XVI, comenzó una política de evangelización más tolerante, comprendiendo que era imposible sustituir un sistema de creencias arraigado por otro a la fuerza, y se esforzaron por mejorar la educación

y adoctrinamiento de los indígenas, construyendo iglesias y reorganizando las celebraciones indígenas de forma que coincidiesen con el calendario eclesiástico.

En este proceso de conversión progresiva de una religión a otra, los frailes consideraron en forma consciente las costumbres autóctonas, para que la sustitución no se diera en forma violenta y al indígena le fuera fácil aprehender conceptos que ya había conocido, como en el caso de las cruces erigidas en los atrios de las iglesias se hacen referencias explícitas al sacrificio de Cristo como el símbolo de la nueva religión, ya que esa idea de sacrificio ya la tenían muy asumida.

Algo similar sucedió con la figura de los ángeles. De alguna forma fueron de las primeras iconografías que los indígenas aceptaron y asumieron y serán las más representadas en la decoración de las construcciones más tempranas, que emplearon mano de obra indígena.

Debido a la fácil aceptación y asimilación para el indígena de la imagen del ángel, existen varias teorías para explicarlo. Según algunos estudiosos la presencia de los ángeles arcabuceros de los que vamos a ocuparnos en el estudio, es factible por una especie de mimesis efectuada por los indígenas, mediante la cual se identificaban con estas criaturas celestes. Sus guerreros solían adornarse con muchos manojos de plumas en sus costados que podrían resultarles similares a las alas de los ángeles, con frecuencia muy coloristas, mientras que la presencia de los arcabuces, además de ser armas a las que habían tenido que acostumbrarse, podía recordarles por su eco a los poderes de Illapa, el dios del trueno.³

³ Gisbert Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte, p. 28. IV Ed. Gisbert y Cía. La Paz Bolivia, 2008.

“Quizá por este motivo la imagen del ángel arcabucero fue en parte la respuesta catequizadora e hispana al Santiago-Illapa andino para los indios el granizo, el relámpago, el trueno y el eclipse eran presagios de destrucción y de caos. Para los misioneros los Arcángeles armados prefiguraban la llegada del reino milenarista de Cristo mencionado en el apocalipsis”⁴

La identificación entre las aves y los ejércitos imperiales venían de tiempos preincaicos.

El motivo de los guerreros alados tiene antecedentes que se remontan a la iconografía de la cultura Paracas. El rasgo distintivo del guerrero nasquense era pintarse la cara con los “lagrimones” del halcón totémico. Posteriormente aparecen representado en el arte Mochica y Lambayeque: se ven guerreros con alas y cola de ave, sacerdotes con alas postizas o aves antropomorfas armadas (ver láminas 1 y 2). El caudillo fundador de la cultura Chimú llamado Naylamp, también es representado como ave y con alas.⁵

Estas referencias a la visión de los seres alados, facilitó en cierta manera, por la asociación de imágenes que los indígenas se identificaran con los ángeles y los aceptaran en sus creencias.

Según la historiadora de arte, Teresa Gisbert, en su obra *El paraíso de los pájaros parlantes* asegura “que la difusión de las series angélicas entre los indígenas se debe al deseo de los religiosos de sustituir la adoración que daban los indígenas a los astros y los fenómenos celestes por el culto a los ángeles”.

⁴ Los ángeles de la conquista y las plumas de sol, Cap., VII, Ángeles apócrifos en la América Virreinal. Ramón Mujica Pinilla, Fondo de Cultura Económica.

⁵ Ibídem

Ni en la tradición hispana ni en la indígena, la imagen del guerrero alado o emplumado, fue una mera herramienta simbólica del poder político, también sirvió como emblema de la evangelización, produciéndose al mismo tiempo el fenómeno social y cultural del sincretismo en América.



Lámina 1: Cerámica mochica, Representando sacerdote con alas s. I a.C. y VII d.C.



Lámina 2: Personaje alado de la cultura Paracas, 700 a. C. y 200 d. C.

CAPÍTULO II

ESTUDIO DE LA INFLUENCIA DE LA EVANGELIZACIÓN Y EL EMPLEO DE LOS ARQUETIPOS RELIGIOSOS CATÓLICOS EN SUSTITUCIÓN DE LOS ARQUETIPOS DE LA CULTURA INCAICA

“El cual habiendo subido al cielo, está a la diestra de Dios, y los ángeles, las potestades y las virtudes le están sumisos.”

I Pedro 3:22

Con el descubrimiento y la toma de posesión de las tierras americanas, los indígenas fueron liderados y controlados por los reyes católicos de España quienes a la vez, obedecían los principios evangelizadores papales.

De esta manera el cometido misional legitimaba la conquista del nuevo continente con el argumento fundamental de la propagación de la fe cristiana entre los infieles.

Como antecedente del apoyo eclesiástico, la bula del Patronato, emitida por Inocencio VI en 1486 en contra de los moros granadinos, otorgaba a la pareja real española una serie de privilegios eclesiásticos como apoyo a sus acciones en favor de la Iglesia.

En 1493 el papa otorgó a los reyes católicos otra bula, con el derecho exclusivo a la evangelización de los territorios descubiertos en ultramar. A partir de ese momento, las personas elegidas por la pareja real española estaban facultadas para levantar iglesias y administrarlas. Posteriormente otras bulas ampliaban y fijaban sucesivamente los privilegios adicionales para la Corona, de modo que la Iglesia americana en pocos años quedó subordinada al Estado español.

Según el testimonio de Juan Ramírez, fraile dominico de la época, los monarcas hispánicos respecto de los indios, son padres, maestros y predicadores evangélicos⁶; pero Richard Konezke observa comparativamente que: "...El espíritu de cruzada y apostólico no había empujado a españoles y lusitanos a la reconquista de los territorios ocupados por el Islam en la Península Ibérica, las guerras medievales contra los moros no eran, en efecto, empresas apostólicas. Los españoles musulmanes (mudéjares) que se sometían a los monarcas cristianos podían profesar y practicar libremente su fe mahometana en los barrios que se les asignaba a la realeza y a la iglesia poco les importaba la salvación de estos infieles"⁷.

⁶ Miranda, 1592, 40.

⁷ Konezke 1987, 226-227.

Es obvio suponer que la conversión de los indígenas americanos tampoco era el principal objetivo de la Conquista. Lo que importaba era el afán de lucro que ofrecían las riquezas encontradas en el Nuevo Continente. La codicia y la apetencia por estas metas tenían que ser cubierta, ante los ojos de todo el mundo, con la acción evangelizadora entre los indios.

Bartolomé de las Casas (1474-1566), misionero dominico defensor de los indios, cuenta en sus memorias cómo el conquistador Alonso Ojeda (1466-1515), quien acompañó a Colón en su segundo viaje, logró bautizar a muchos de los aborígenes sin poder entenderse con ellos, aprovechándose de la curiosidad de los nativos de las costas caribeñas que se acercaban unos tras otros, impresionados con el ceremonial bautismo⁸.

El cronista Fernández de Oviedo (1478-1157) también comprueba situaciones similares en otras partes del nuevo continente. Comenta que se llegó a bautizar a más de 50 000 aborígenes solo durante un año (1538-1539) sin preparación alguna y que en los años siguientes se lograron cifras aún mayores. Bartolomé de las Casas denuncia esta situación en la corte española diciendo: “Porque yo digo la verdad y lo juro con verdad que no hubo en aquellos tiempos ni en otros muchos años después, más cuidado y memoria de doctrinarios, ni que fuesen cristianos, que si fueran yeguas o caballos o algunas bestias otras del campo”⁹.

Para entender plenamente el proceso por el cual se formó la identidad latinoamericana en general y la identidad peruana en particular, dentro del proceso de evangelización, es necesario conocer las características esenciales del ser español del siglo XVI.

⁸ Bartolomé de las Casas, 1965, 127 Y 574.

⁹ *Ibidem*, 244.

En el año de 1492, los reyes católicos, Isabel y Fernando, lograron consolidar la reconquista de España, expulsando definitivamente el dominio musulmán con la toma de Granada.

Para los españoles representaba una garantía de autonomía política de la Corona española, y además de triunfo de la fe católica y de la Iglesia sobre la religión de los infieles. Esto marcó y modeló la mentalidad del pueblo español con una actitud guerrera y combativa al servicio de la fe católica; lo que mantuvo la unidad propia de la Iglesia, dando un gran impulso a la vida espiritual cristiana, derivando en un proceso de reformas y austeras costumbres.

Este espíritu de renovación y auge de la fe cristiana se proyectará incluso en la nueva tarea que se presentaba: la conquista y evangelización del Nuevo Mundo.

Corresponde a esta época, el Siglo de Oro español, que tiene muchas manifestaciones en el mundo de la cultura y en el aspecto religioso que estaría marcado por su carácter mesiánico y de propagación de la fe cristiana en el Nuevo Mundo.

Al mismo tiempo hay que agregar el espíritu de aventura que impulsaba a la mayoría de los españoles, unido al deseo de lograr honra y fama a través de la búsqueda de poder y riquezas. Si bien esta motivación estuvo en muchos de los conquistadores, también el ideal evangelizador estaba presente en algunos de los soldados y colonizadores españoles.

Como evidencia de la condición humana se entremezclaban motivaciones elevadas con otras de orden material y terreno.

Al respecto, son significativas las palabras del cronista Francisco López de Gomara, quien dice: "La causa principal a que venimos a estas

partes es por ensalzar y predicar la fe de Cristo, aunque justamente con ella se nos sigue honra y provecho, que pocas veces caben en un saco”.

Cuando Colón llega al nuevo mundo el afán guerrero desarrollado durante las guerras medievales de la reconquista se manifestó sobre las nuevas tierras, comenzando a la vez de la conquista el proceso de evangelización en América.

“En el siglo XVI aparece una religión que es mezcla de cristianismo y cultos prehispánicos. Si bien esta unión se debió al trauma colectivo de una sociedad que quiso aferrarse a doctrinas más humanizadas como la cristiana, sin perder sus antiguos y terribles dioses, hubo un grupo de hombres que trató no de suprimir el proceso sino de racionalizarlo para hacerlo compatible con los estrictos principios religiosos de su tiempo”.¹⁰

En esta primera etapa de la colonización que según Manuel Marzal establece cuatro etapas en la evangelización americana, corresponde a la etapa constitutiva (1492-ca. 1650) y comprende a la región andina, a la mesoamericana y a la afro-bahiana, con sus características y sutiles diferencias de metodología en cada una de ellas.

“Esta etapa fundacional o constitutiva, corresponde a los principios de la acción evangelizadora y alcanza hasta la mitad del s. XVII, luego procede de la etapa de la consolidación que abarca la segunda mitad del s. XVII, el s. XVIII y parte del s. XIX la etapa del deterioro, hasta una

¹⁰ Teresa Gisbert, Iconografía Y mitos indígenas en el arte.

parte importante del s. XX, y finalmente parece conformarse la etapa de la renovación, identificada con la época contemporánea”¹¹

Teniendo en cuenta esta secuencia cronológica, en la primera etapa fundacional, hay que considerar que la situación de los nativos fue abruptamente trastocada, desmoronándose su mundo tradicional, quedando desplazados y destruidos sus templos e ídolos, y por consiguiente sus creencias religiosas, su organización social, política y económica.

El pueblo indígena se encontraba frente a los conquistadores sin el apoyo de sus autoridades, y su única defensa era seguir practicando a escondidas sus cultos tradicionales a la vez que eran obligados a participar en las ceremonias de la religión cristiana.

Ante esta situación, el Concilio Limense de 1551, ordena: “Todos los ídolos y adoratorios que hubiere en pueblos donde hay indios cristianos sean quemados y derrocados; y si hubiere lugar decente para ellos se edifique una iglesia o al menos pongan una cruz”¹². Con estas presiones, los indígenas acababan aceptando a Dios, a los santos y además a Cristo y María, así como al demonio, pero paralelamente veneraban a sus dioses, tanto en Mesoamérica como en Sudamérica. Desarrollándose una predicación exhaustiva, y continuamente, pues los misioneros traídos con el auspicio del Rey, la mayoría de ellos ya conocían algunas lenguas indígenas, elaborando sus propios diccionarios para conseguir un mejor entendimiento, y trataban de adoptar el ritual católico a las costumbres y ritos indígenas.

¹¹ Marzal 1988 a.109-140

¹² J. Gonzales 1990, pág.199.

En el Perú, se establecieron cinco importantes órdenes religiosas, siendo la primera la orden Franciscana y la segunda la de los Jesuitas.

En esta etapa de evangelización los misioneros aprovecharon el agrado evidente de los nativos por la música y la algarabía de la fiesta.

Es por eso que se organizaron fastuosas y deslumbrantes procesiones; se exaltaban las narraciones de los milagros. Los viejos ídolos fueron reemplazados por las imágenes sagradas, logrando convocar el fervor religioso, así mismo a la figura del sacerdote se le confirió un prestigio similar al de los chamanes.

En *Relación de costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, un jesuita anónimo recoge la tradición oral quechua de fines del siglo XVI, la convicción de que Viracocha, el dios creador, tenía como criados a seres invisibles, soldados resplandecientes llamados Huaminca. Hoy todavía, en Ayacucho los indios comparan a los wamanis o deidades telúricas, con ángeles caídos.¹³

El pensamiento indígena se basa en experiencias primarias del ser humano: el movimiento de los astros, los ciclos de las plantas, y los animales y la sexualidad.

La religión en los pueblos precolombinos de América constituye el fundamento básico de la elaboración de su cultura, está vinculada al tipo de economía, estatus social, actividades artísticas e industriales, organización política y administrativa, reglas de orden moral y de modos de pensamiento.

Una de las ideas más importantes de las teologías indígenas es la de que este es un mundo lleno de dioses, y aparece extensamente en los

¹³ Ramón, Mujica Pinilla. "Ángeles apócrifos en América virreinal", p.17.

antiguos mitos y tradiciones de los pueblos ligados a la tierra. “Aparecen en las historias cosmogónicas, en los calendarios augurales, en los ritos y en los relatos acerca de las huacas y las tradiciones”.¹⁴ De este modo las piedras, los cerros, los lagos, la tierra la luna, las estrellas, Venus no “representan” a los dioses sino que son dioses, y que originariamente los dioses se han convertido en Piedra y en Sol, habiendo tenido antes otra figura (generalmente humana)¹⁵

Desde los primeros tiempos de la Conquista, los cronistas y doctrineros llamaban la atención de las autoridades sorprendidos de las similitudes rituales de algunas celebraciones paganas con el culto cristiano.

De la observación de tales prácticas es que se propicia la yuxtaposición de los arquetipos religiosos católicos sobre los arquetipos de la cultura incaica.

Los relatos sobre la asimilación de ritos son numerosos entre los cronistas y representan un intento por lograr la participación indígena en el ceremonial cristiano.

La religión andina y la mesoamericana fueron politeístas, sustentadas en una visión cosmogónica del mundo en relación directa con la naturaleza, la cual estaba repleta de dioses. La cultura Inca tenía como dios supremo a Viracocha, el Gran Hacedor, creador del mundo y de los hombres, que con el tiempo se le identificaría como el Sol, siendo este el dios más importante.

El sentimiento religioso “se inspira en el anhelo vital del indio de obtener abundancia de alimentos y en su actividad básica, la agricultura. “...Otro aspecto interesante de esta religión es el carácter sagrado que

¹⁴ Luis Alberto Reyes. El pensamiento indígena en América Pág.103.

¹⁵ *Ibidem*.

se da a ciertas plantas básicas, ocupa el primer plano el maíz. Se diviniza este cereal y se crean dioses protectores que garantizan su desarrollo y abundancia”.¹⁶

En la teogonía preincaica figuran los dioses principales: Pachamama, diosa de la tierra; Aahuacaso, dios del viento; Tunupa, dios del fuego y Copacabana, dios del agua. Otro de los dioses es Illapa, dios del rayo. El cristianismo identifica al Sol con Dios Padre, a la Pachamama con la Virgen María, a Copacabana con el demonio y el pecado, personificado este en sirena, sobre la cual triunfa María.

A Tunupa se le identifica con San Bartolomé primero y luego con Santo Tomás, ambos portadores de la cruz y emisarios de Dios.

Illapa llega a conocimiento de los españoles como dios del rayo, y lo identifican con Santiago Apóstol, quién tiene en su iconografía tradicional todos los elementos que lo hacen identificable con el rayo. El ruido de los cascos sugiere el trueno y el brillo de la espada, el rayo. Es un símbolo representativo en el intercambio de arquetipos religiosos de ambas culturas, en el que ningún elemento puede delatar si un Santiago representa solo al apóstol o también representa a Illapa.

Por otro lado, Santiago es una muestra de la pervivencia de la idolatría de los astros, lo que indica que los dioses indígenas logran más fácilmente su supervivencia ocultándose bajo una vestidura cristiana.

Identificado el Sol con el Dios, y recuperada así su antigua categoría de deidad Inca, fue representado dentro y fuera de las iglesias, siendo uno de los motivos iconográficos dentro de la decoración andina, así mismo

¹⁶ Luis Millones, prólogo 2da. Ed. La religión en el antiguo Perú, Rebeca Carrión Cachot, INC, 2005.

la identificación indígena fue: Dios es igual a Sol, dios fecundador de María como el Sol fecundador de la tierra. Durante el proceso de evangelización, los dominicos plantean la prohibición total en lo referente a la representación del sol y de otros astros.

Los agustinos procuran hacer una sustitución en la que se identifique a Dios con el Sol; los jesuitas que son más intelectuales, optan por una demostración racionalizada en la que el Sol y los astros son criaturas sujetas a un dios creador, es en este contexto que se desarrolló el proceso de evangelización en el inicio de la conquista y colonización de Perú.

En este proceso de transculturización, fueron los cronistas quienes recopilaron los mitos ya transformados dejados por los incas, que será fundamental en la realización del sincretismo entre la religión andina, el cristianismo y el humanismo clásico.

Durante el siglo XVI, en el campo cultural y artístico pos conquista, la influencia de San Agustín es un factor muy importante, mediante su obra *Ciudad de Dios* plantea la dualidad entre el mundo cristiano y el pagano, demostrando la supremacía del cristianismo, al sostener que “las verdades cristianas se evidencian” no solo en la naturaleza del entorno como en la cultura pagana de griegos y romanos.

Las órdenes religiosas, sobre todo los agustinos, van a identificar como gentiles a los antiguos paganos comparándolos y relacionándolos con el hombre andino marcado por el politeísmo y la idolatría.

En América durante el siglo XVI, en el que se produce el sincretismo cultural, para comprender este proceso es necesario tener en cuenta la mentalidad manierista, donde están presentes el paganismo grecolatino (humanismo), el cristianismo y la mitología andina.

Se realizó una interacción entre los eruditos europeos, los mestizos europeizados y los indígenas, que aportaron el “factor nativo” complementario a los conocimientos humanistas y cristianos de los clérigos.

“En lo religioso el proceso de transferencia nace porque al español del siglo XVI le era difícil aceptar que Dios hubiera dejado a toda una parte de la humanidad en total ignorancia de las verdades de la fe, con la imposibilidad de conseguir la salvación..., esa fue la posición de cronistas como Bernabé Cobo, quien afirma que el sol y el trueno eran revelaciones de la Trinidad cristiana”¹⁷

Con la imposición de los ritos y creencias cristianas, los incas encontraron en el catolicismo los nuevos cultos, necesarios para seguir como sociedad. La religión cristiana vino a ocupar el lugar social de la incaica, que con la caída del Imperio, se desmoronó la estructura del Estado y junto a esta, su aparato religioso.

Los incas prehispánicos ya estaban acostumbrados al empleo de las ceremonias como requisito para mejorar posiciones, a su vez los españoles no hacían más que aplicar sus propios modos de celebración europea, recalcados por la Contrarreforma.

Para los incas, al sol se le debía venerar y ofrecer sacrificios, para que en su recorrido por el universo no abandonara la tierra, ni a sus hijos y retornara prodigando sus bondades, realizando festividades en su nombre,

De esta manera se convirtió el Inti Raymi en la mayor celebración, fue instaurada por el inca Pachacútec, quien aprovechó los beneficios de la

¹⁷ Teresa Gisbert, Del Cusco a Potosí, Religiosidad del Sur Andino, El barroco peruano, Bco. de Crédito, Lima Perú.

deidad solar, que hasta ese momento era solo una más dentro del panteón inca, para erigirse en “hijo del sol”, convirtiéndolo en el emisor de las fuerzas divinas como sacerdote rey, de carácter sagrado,

En la primera época de la colonia, la necesidad de viabilizar la evangelización de los indígenas, permitió que la deidad solar se “convirtiera” al monoteísmo, variante que convenía a los intereses del cristianismo en su necesidad de equiparar un dios andino creador con el dios cristiano.

Garcilaso de la Vega, en sus *Comentarios reales de los incas* hace la defensa del Sol como deidad única y universal “que con su luz y virtud criaba y sustentaba todas las cosas de la tierra”. De este modo Garcilaso, procuraba convencer a los españoles de que existía cierto monoteísmo andino para que no fueran acusados de idólatras por los doctrineros como el padre José de Acosta, que en 1590, veía con espanto la similitud de ritos de aquella fiesta (Inti Raymi), como una “manera de comunión diabólica” imitando al Corpus Christi.¹⁸

Los ritos diabólicos, a que hacía referencia el jesuita Acosta, no eran otros que las antiguas costumbres de sacrificio y de comunión que se hacían en Cusco, en las festividades que anunciaban los solsticios de invierno y de verano.

Aunque las fiestas andinas tenían un lugar fijo y una razón de ser dentro del calendario incaico, fue factible la yuxtaposición de fechas gracias a que el Corpus Christi se celebra casi al mismo tiempo que el solsticio de junio, de esta manera el Corpus Christi y el Inti Raymi,

¹⁸ Leontina Etchelecu. Diversas formas que adopta la religión andina. Universidad del Salvador, Argentina.

confluyen en un paralelismo y encuentro de algún punto común entre ambas religiones.

Finalmente con la Conquista se produjo una superposición y una transposición de conceptos, de tal manera que los valores cristianos sustituyeron, en el campo religioso, a los valores andinos,

A la par esa comunidad indígena resignada y obligada a participar en las prácticas religiosas cristianas, seguía practicando su religión familiar, comunal, en el ámbito privado, donde las divinidades son otras y los sacerdotes son diferentes, y esta es la religión que se ha venido practicando desde el siglo XVI hasta hoy.

Para esclarecer el porqué de las diferencias cito a Luis Alberto Reyes “La cultura del viejo mundo había luchado largamente para desprenderse de los antecedentes arcaicos de la filosofía griega y de la religión cananea contra los que se impuso la tradición hebreo-cristiana: una tradición, esta última, unilateralmente dirigida al cielo, a la luz, a la pureza, y desintegrada de la tierra, de la sexualidad y de toda experiencia que implicara reconocer el universo de la vida como integrado por opuestos de valores equivalentes. Ésta unilateralidad explica la radical repugnancia, la incapacidad de escuchar, con que Europa se situó frente a las religiones indígenas de América”.¹⁹

¹⁹ Reyes, Luis Alberto. El pensamiento indígena en América: Los antiguos andinos, mayas y nahuas, p. 34

CAPÍTULO III

ANÁLISIS ESPECÍFICO EN CUANTO A LO VISUAL, QUE COMPRENDE ICONOGRAFÍA, ICONOLOGÍA Y SIMBOLISMO DE LA PINTURA ANGÉLICA.

“...Así pues, como la naturaleza intelectual en los ángeles es perfecta, solo tienen conocimiento natural...y en ellos hay amor natural...”

*Tratado de los Ángeles, Santo
Tomás de Aquino*

La difusión del culto angélico en la América fue muy prolífica, especialmente en la zona andina entre Cusco y el lago Titicaca. Estos ángeles cobran un valor muy especial cuando se los representa según la moda de su tiempo y se los bautiza con nombres apócrifos, formando series que se ubican en la zona situada entre Cusco y el lago Titicaca, difundiéndose en diversas ciudades como Lima, Arequipa y Potosí

dentro del virreinato peruano. Desde allí se enviaron, series de ángeles al norte de Argentina, a los pueblos de Yavi y Uquía, hacia el norte en Colombia, donde se encontraron series angélicas que son diferentes a las del Virreinato del Perú, y son conocidas como los ángeles de Sopó, cuya vestidura es diferente a los de Perú.

La angelología barroca virreinal deriva de diversas fuentes renacentistas y barrocas, como puede verificarse en el inmenso corpus bibliográfico que existen en los conventos de Perú.

Al igual que los nombres, la iconografía o temática del ángel guerrero también es de origen europeo. La palabra española "ángel" procede del latín *ángelus*, que a su vez se deriva del griego ἄγγελος *ángelos*, "mensajero". La palabra hebrea más parecida es מַלְאָךְ *mal'ach*, que tiene el mismo significado.

En el Antiguo Testamento era usual emplear un léxico militar para describir a las "huestes" angélicas de Yavé como escuadrones o campañas de batalla. En el desarrollo de la catequización, se recurre a la novedosa unión de los símbolos del ángel y el arcabuz, que arrojaba connotaciones explosivas para el indio aculturado. El ángel arcabucero vestía como un aristócrata español, en atuendo militar del último tercio del siglo XVII o en el traje de corte afrancesado, impuesto en España por los borbones.

Se denomina arcángel arcabucero a la representación de un ángel con arcabuz en lugar de la tradicional espada, desarrollándose este estilo durante la colonia en América del Sur.

En cuanto a la metodología aplicada en esta investigación, esta se sustenta en el método de Erwin Panofsky, quien consideraba a la iconografía como la rama de la historia del arte que se ocupaba del contenido temático o significado de las obras de arte en cuanto a algo

distinto de su forma. La iconología, parte de la idea de la importancia del símbolo, éste ha sido una constante en la humanidad, ya que ésta a la hora de relatar o plasmar pictóricamente o de cualquier otra manera una idea, ha de recurrir al símbolo como medio de poder representar de una forma sencilla y rápidamente comprensible la misma, ya que de otra manera no se podría hacer (Dios, lo divino, la esperanza, el miedo, la fe).

El análisis iconológico necesita tres fases en la percepción:

1.- Descripción pre-iconográfica de la obra de arte. Consiste en la identificación de formas puras, es decir configuraciones de líneas y colores, como representación de objetos naturales, tales como: seres humanos, ángeles, plantas, identificando sus relaciones mutuas como hechos y revelando cualidades expresivas. Todo esto puede ser enmarcado en el mundo de los motivos artísticos.

2.- Iconografía-Percepción del contenido secundario o convencional: Es el contenido que percibimos por ejemplo, al comprobar que un grupo de figuras sentadas en una mesa en una disposición determinada y en unas actitudes concretas, representan “La última Cena”.

Al hacerlo así relacionamos los motivos artísticos y las composiciones con temas o conceptos; los motivos portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes se llaman historias o alegorías. El análisis de todo esto ingresa dentro del ámbito de la descripción iconográfica.

3.- Iconología o percepción del significado intrínseco o contenido. La percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período de la historia, una clase social, una creencia

religiosa o filosófica; que son reflejados inconscientemente por una personalidad en una obra.

En el caso de la presente investigación, si nos limitamos a la descripción de los personajes tratados (los ángeles arcabuceros) nos estaremos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretando sus rasgos característicos.

Pero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la acción de los pintores indígenas y mestizos del siglo XVII de Cusco, o de la etapa del barroco colonial peruano, nos ocupamos de la obra como un síntoma de algo más que se expresa así mismo en una variedad incontable de otros síntomas.

Este método de interpretación que aparece más como síntesis que como análisis se denomina iconología. Que viene a ser el descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos (generalmente desconocidos para el artista mismo) es el objeto de lo que se denomina iconografía en un sentido más profundo o Iconología.

Las distintas fases del método iconológico:

La descripción pre iconográfica, que se mantiene dentro del mundo de los motivos o temas: es fácil, cualquiera puede reconocer la forma y el comportamiento de los seres humanos, animales, plantas u objetos.

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes y alegorías en vez de las formas (motivos), necesita un paso más que en el caso anterior. Presupone un conocimiento o familiaridad con temas o conceptos específicos recogidos por las fuentes literarias o por la tradición oral.

La interpretación de la significación intrínseca o contenido, que trata de lo que hemos llamado valores simbólicos, que es similar a hacer un

diagnóstico, o intuición sintética que ha de ser corregido y controlado por un estudio de los procesos históricos o por la tradición, según E. Panofsky.

Durante el virreinato del Perú, el motivo de los ángeles es uno de los temas más característicos de la escuela cusqueña de pintura, esta surge a mediados del siglo XVII, por el mecenazgo del obispo de Cusco, Manuel Mollinedo y Angulo, quien impulsó a una generación de pintores indígenas, logrando con su apoyo, que esta pintura sea reconocida como nativa o mestiza. Se le denomina como escuela cusqueña, no solo por estar conformada por pintores locales, sino sobre todo porque se independiza de la influencia de las corrientes predominantes del arte europeo y sigue su propia evolución logrando desarrollar su estilo tan característico y sui generis.

Este nuevo arte cusqueño se identifica en lo temático, por sus temas costumbristas religiosos como la procesión del Corpus Christi, y por la presencia inédita de la flora y la fauna andinas, los retratos de los caciques y su abolengo y de las series de ángeles andinos y arcabuceros.

En lo referente al tratamiento técnico, optan por un desentendimiento de la perspectiva y a una fragmentación del espacio o en escenas compartimentadas en un mismo cuadro, utilizan nuevas gamas cromáticas con preferencia por los colores intensos, usan colores planos y oscuros para el fondo de la pintura y desisten del claroscuro usado en la pintura occidental, igualmente difieren en las proporciones de la figura humana del canon griego empleado por los pintores europeos, en contraste representan a la figura humana estereotipada. Es la única en el mundo que estofa con láminas de oro, pintando directamente sobre este metal, logrando que la pintura sobresalga por la profusa luminosidad del dorado.

Para desarrollar particularmente el tema de la iconología en la pintura cusqueña del s. XVII es necesario considerar lo siguiente:

- a) Las peculiaridades del arcaísmo en el pensamiento americano en relación al de Europa.
- b) La inventiva desarrollada por quienes diseñaron aquellos programas iconográficos.
- c) Cómo la pintura cusqueña respondió a las realidades de la situación histórica americana en que le correspondió desenvolverse.

Es importante tener en cuenta que al igual que en Europa, los programas iconográficos más complejos y los esquemas teológicos estaban marcados con implicaciones políticas o de rivalidad intelectual; los cuales fueron estructurados y dirigidos por clérigos o maestros universitarios, para ser ejecutados por los pintores, siendo estos solo intérpretes, los que asumieron la tarea de encontrar la forma visual apropiada para el esquema propuesto.

En la pintura, Cusco ofreció frente al impacto europeo una respuesta original, creando un estilo propio.

El fenómeno pictórico cusqueño en su evolución puede clasificarse en tres etapas:

Primera etapa: el manierismo cusqueño (1583-1650) que comienza con la obra de pintores italianos como Angelino Medoro y Bernardo Bitti. Sobre todo este último, quien será el iniciador de los que serán luego los talleres industriales, con sus discípulos nativos como Luis de Reaño quien realizó obras en la iglesia de Andahuayllas, (Cusco). Haciendo una breve síntesis el manierismo introduce las siguientes características en el manierismo cusqueño:

- Tratamiento alargado de figuras
- Luz focal
- Acento en el primer plano
- Poca definición del fondo y su detalle

Segunda etapa: Barroco cusqueño (1650-1730), que es el resultado de la corriente tenebrista a través de la obra de Zurbarán. La actividad pictórica y escultórica de pintores indios y mestizos del siglo XVII hace que el término escuela cusqueña se ajuste a la obra que a manos de artistas locales se aleja de las corrientes predominantes del arte europeo buscando su propio camino, logrando un sello característico del barroco andino.

Temática

Asuntos costumbristas, como la Fiesta del Corpus Christi.

Asuntos religiosos: Vírgenes y ángeles arcabuceros.

Flora y fauna típica de la región andina de la costa, sierra y selva, que está presente en la obra.

Retratos de Caciques indios (Caudillos o personajes importantes)

Cuadros genealógicos y heráldicos.

CARACTERÍSTICAS VISUALES DE LA ESCUELA CUSQUEÑA.

- Desentendimiento de la perspectiva y libertad en su utilización.
- Fragmentación del espacio interior del cuadro (se cuentan diversas historias en un mismo cuadro)

- Nuevas soluciones cromáticas.
- Empleo de colores intensos.

El año 1688 (fines del siglo XVII) marca un hecho histórico, debido a la ruptura en el gremio de los pintores, que culmina con la separación de los pintores indios y mestizos, debido a la cruel explotación de la que eran objeto por parte de sus colegas españoles, quienes además eran minoría.

Es a partir de entonces que los pintores indígenas y mestizos asumen con dignidad su oficio y se guían por su propia sensibilidad y la manera de concebir el mundo la trasladan al lienzo; logrando así una de las etapas más productivas y expresivas de esta escuela. Fue la época de los grandes maestros cusqueños con una producción prolífica. Destacan Diego Quispe Tito (1611-1681) y Basilio Santa Cruz Puma Callao (1635-1710), por su técnica y destreza.

En la obra de Diego Quispe Tito, se anticipan algunas de las características que tendrá la pintura cusqueña en adelante, como cierta libertad en el empleo de la perspectiva, el carácter protagónico del paisaje (no utilizado hasta entonces), la exuberancia de árboles frondosos y la abundancia de la flora y fauna de la región, como el papagayo al que se le atribuyen connotaciones de símbolo de la resistencia indígena según algunos historiadores, como Teresa Gisbert en su obra *El paraíso de los pájaros parlantes*.

El apogeo y la fama de la pintura cusqueña del siglo XVII es tan evidente que se produce un fenómeno que aporta durante cien años ganancias artísticas y económicas al Cusco, y son los talleres industriales los que producen lienzos en grandes cantidades por encargo, los que se van a difundir en toda la región sudamericana .

Tercera etapa: El neo manierismo cusqueño que abarca de 1730 a 1821 (hasta la república), este periodo se caracteriza por la expresión de una arte americano, simbiosis y mestizaje producido entre el aporte europeo y español y el resurgimiento de los valores y conceptos culturales y artísticos prehispánicos aun presentes en la gente nativa y mestiza amalgamados durante tres siglos de Colonia.

Antecedentes de los ángeles arcabuceros

Los antecedentes más antiguos de los ángeles guerreros están en relación directa con la defensa al culto de la virgen de la Inmaculada, a cuya causa en 1619 la Universidad Mayor de San Marcos juramentó defender esta devoción, y organiza un certamen de carros alegóricos entre los que desfilaron ángeles a caballo con ballesta en mano, estampa que sería trasplantada a la pintura, originándose una curiosa variante iconográfica andina, sin precedentes en la pintura europea: el ángel arcabucero vestido con uniforme militar de gala.

A diferencia de las pinturas de ángeles elaboradas por los artistas europeos de la época —por lo general retratados de forma secundaria, entre nubes y sin muchos aditamentos—, los seres alados creados en esta región se muestran con la pomposa vestimenta femenina (ángeles virtudes) e indumentaria militar (arcángeles arcabuceros) de aquellos años.

De estas dos series, los que más aceptación y difusión tuvieron entre los indígenas fueron los ángeles militares, que fueron representados ataviados con los trajes de los ejércitos tercios españoles y armados con arcabuces y lanzas. Su labor evangelizadora fue vital en las áreas altiplánicas, por lo que fueron los ángeles arcabuceros los estandartes y propagadores de la nueva fe.

“Los indios personificaron los fenómenos celestes con los ángeles cristianos. Para ellos había una relación entre el ángel que disparaba el arcabuz con los rayos, truenos y tempestades que salían del cielo”, explica Gisbert.²⁰ Así, los religiosos católicos lograron en gran medida sustituir la idolatría indígena de los astros. A esta búsqueda se sumó, además, el uso de nombres apócrifos —otra característica única de estos lienzos virreinales— como Baradiel, ángel príncipe del granizo, o Matariel, ángel príncipe de la lluvia.

Otra explicación sobre la rápida aceptación de los indígenas peruanos a los ángeles cristianos se halla en una investigación del historiador peruano Ramón Mujica. Este autor señala que antes de la llegada de los conquistadores la cosmovisión andina ya manejaba mitos sobre hombres alados. Así, las crónicas del siglo XVI describen la creencia de los orígenes acerca de la existencia de dioses y guerreros que vestían con vistosas plumas de aves, lo que se refleja en la Puerta del Sol (Tiahuanaco), de los “huamincas” o soldados leales y resplandecientes que servían al Dios Viracocha, los que conformaban sus ejércitos celestiales, otro referente lo constituyen la leyenda de los hermanos Ayar, ancestros de los incas y primogénitos de la humanidad, quienes tenían alas con plumas multicolores, o que los guerreros prehispánicos se ataviaban con plumas para ir a la guerra. Todas las teorías mencionadas anteriormente explican la razón por la cual la gran mayoría de las series de pinturas de arcángeles arcabuceros se hallan solo en lo que eran conocidos como pueblos o parroquias de indios y no así en las grandes capillas coloniales de las grandes ciudades andinas.

Su representación plástica estuvo normada por las disposiciones del Concilio de Trento, pero en curiosa contradicción a estas, fueron

¹⁴ Teresa Gisbert, *El Paraíso de los pájaros parlantes*.

retratados frecuentemente al lado de arcángeles como Uriel, Zadkiel, Jehudiel y otros de diversos nombres que provienen de escritos apócrifos. Se difundieron tanto en pintura como en láminas grabadas en el norte de Europa desde el siglo XVI en adelante. Su formalización en el arte fue un medio de conciliación entre los preceptos canónicos y las leyendas espurias que permitió a la Iglesia ampliar su vocabulario evangelizador, fenómeno que queda demostrado en las series de arcángeles que se pintaron en el virreinato peruano donde fueron asimilados por distintos sectores de la población como objetos de culto resultantes de la simbiosis producida por la tradición de antiguas imágenes aladas o aves guerreras de tiempos prehispánicos y las formas heredadas del arte europeo. De este sincretismo surgen los ángeles arcabuceros, considerados como una invención propia de los andes del sur peruano, que hacia el año 1680 consiguió que la identificación entre el sonido del trueno –Illapa- y el sonido del arcabuz español tomaran la forma definitiva del ángel tal como lo conocemos hoy. Los pintores coloniales los imaginaron eternamente jóvenes, asexuados, vestidos ya sea con largas túnicas o con uniforme militar. Los arcángeles, ángeles y la virgen María, así como los temas trinitarios, fueron espacios sincréticos de actuación de ideas donde antiguas formas de culto se mezclaron con el credo llegado de Europa sin desactivar sus códigos de significación y revestidas de una nueva apariencia continuaron vigentes para la población andina durante todo el periodo virreinal.



Arcángel Uriel. Anónimo de la escuela cusqueña, siglo XVII

La influencia de *El Libro de Enoc* constituye una polémica abierta en la Angelología Andina. *El libro de Enoc*, divulgado en América por medio de la lectura de Athanasius Kirchner (1602 – 1680), contabiliza además de siete arcángeles asociados al trono celeste, diecisiete nombres que se emparentan con fenómenos meteorológicos y astrológicos. Recordemos que tras los concilios de Trento y Aquisgrán se dictaminó que los únicos arcángeles lícitos de ser pintados eran los que aparecen en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia católica ortodoxa les suma al arcángel Uriel. Para los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert, no obstante, *El Libro de Enoc* constituye la base de la angelología andina. Ramón Mujica, ya mencionado, discrepa. Su argumentación se sostiene en las fuertes restricciones ejercidas por la Inquisición limeña en contra de cualquier tendencia heterodoxa o *judaizante*: “la Iglesia católica tridentina desarrollará una angelología propia que pudiese combatir las angelologías heterodoxas y absorber o reinterpretar algunos aspectos de las angelologías rivales”²¹. Sin embargo, se sabe que la Corona española propició el culto a los Siete Arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jerudiel (o Jeudiel), Sealchiel

²¹ Mujica Pinilla, Ramón, “Ángeles y arcángeles apócrifos en la América Virreinal”, Pág. 36.

(o Sealthiel) y Barachiel. En 1516 Carlos V ordena la construcción de la iglesia de Santa Ana en Palermo, que por ese entonces estaba bajo el régimen de los Habsburgo. Ahí está un fresco que retrata a estos siete arcángeles en torno al trono de Dios, pintado por el madrileño Bartolomé Román (1596 – 1659).

De las interrogantes más comunes suscitada por la pintura virreinal de ángeles y arcángeles es la que se refiere a lo apócrifo de sus nombres, porque no se limitan únicamente a los siete ángeles de Palermo o, por último, a los veinticuatro nombres que contabiliza *El Libro de Enoc*.

Una respuesta es que los pintores indígenas y mestizos no dominaban bien ni el hebreo ni el latín (a veces ni siquiera el español), y que pudieron escribir mal los nombres, multiplicando así el panteón angélico, según algunos historiadores del arte virreinal, “quizá se quiera argumentar que los nombres angélicos virreinales, son, en realidad, variaciones o corrupciones de la fuente apócrifa mencionada, pero los que proponen esta tesis no saben ni cuándo ni cómo ni quién difundió el mencionado libro en el Nuevo Mundo”²²

Otro antecedente de la iconografía del ángel arcabucero se encuentra en la obra de los pintores españoles del siglo XVII, quienes influenciados por grabados flamencos de Gérard de Jode y los hermanos Wierix, propagaron la iconografía de los ángeles, que sería adaptada, ampliada y transformada por Bartolomé Román (1595-1659) Zurbarán (1598- 1663) y por Valdés Leal (1622-1690) los que fueron muy reconocidos en el Perú por las obras que enviaron a Lima a mediados del siglo XVII.

Existe en Lima una connotada serie de siete ángeles guerreros pintados de cuerpo entero con nombres hebreos asignados al taller de Zurbarán

²² Mujica Pinilla Ramón, *Ibídem*

en el convento de La Concepción y otra serie pintada por Bartolomé Román en la Iglesia jesuita de San Pedro de Lima, idéntica a la que el mismo pintor hiciera para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Aproximadamente entre los años 1660 y 1700, surge la iconografía sui generis sur andina del ángel arcabucero, que se originó en Cusco, con una serie de dieciséis cuadros, difundándose por Lima, Arequipa, Trujillo, el Lago Titicaca y la Paz, hasta llegar a Casavindo en la actual Argentina.

Descripción pre iconográfica



01.- Manto volante

02.- Broche

03.- Moña

04.- Cinturón de broche

05.- Manga de encaje

06.- Vestido con borde de brocados

07.- Falda con borde de encaje

08.- Puntilla de camisa

09.- Atributo

10.- Moña con broche

11.- Botas



Los ángeles llevan un sombrero chambergo adornado con tres plumas de colores blanco y rojo; representando: el blanco la pureza y rojo el amor divino. El cuello está rodeado por encaje de puntilla, finamente bordado en color blanco generalmente, al igual que los puños. Las mangas son muy abullonadas, acuchilladas al modo de los que solían llevar los militares de esa época, y formando parte de una casaca de tipo chambergo de gran amplitud que permite ver la túnica ajustada al cinto; ambas manos por lo general portan los arcabuces en diferentes posturas militares. En otras representaciones de los ángeles arcabuceros se representa la empuñadura de la espada con la mano izquierda por lo general conformando el atuendo militar característico de estos ángeles. Por encima de las rodillas se aprecian los greguescos o calzones, de la misma tela con brocados que empleaban en la casaca, junto con unas medias manchegas ajustadas y zapatos con grandes lazos.

Se completa este singular atuendo con un gran manto recogido que llevan los ángeles a un lado lo cual les otorga elegancia, y también mediante las largas cintas que descienden por sus espaldas.

La gran mayoría de estos ángeles arcabuceros andinos representan las posturas militares de encender, apuntar, disparar, recargar o descansar el arcabuz (arma de fuego de esa época) difundidas en el manual militar ilustrado *Ejercicio para las Armas* (1607) de Jacob de Gheyn, (Kelemen, 1977) que no afecta en lo más mínimo a la originalidad de la iconografía angélica, que tiene diversos niveles de lectura.



Los ángeles arcabuceros andinos llevan los vestidos de corte español habsbúrbico o borbónico, lo cual es relevante, consistiendo la indumentaria en chaquetas y pantalones cortos de brocado con abotonaduras de plata, medias largas de seda escarlata, los sombreros emplumados de ala ancha, camisa blanca con cuellos redondos o rectangulares de encaje y mangas flotantes abiertas que caen sobre la mano. Llevan pendientes al cinto, lucen el yesquero, el estoque y la espada con vistosas fajas de seda cuyos extremos caen a un costado permitiendo identificar el alto rango militar del arcabucero. Los que no son meros soldados de tropa, puesto que ellos representan a los generales de los ejércitos de España y evocan una relación implícita entre el imperio universal hispano y el esperado reino milenar de Cristo sobre la faz de la tierra, profetizado en las Sagradas

Escrituras, como en los cuadros virreinales de *La defensa de la Eucaristía*, donde figura el rey de España, espada en mano enfrentándose al moro infiel, y los soldados que lo acompañan son ángeles armados.

La obsesión por el claroscuro tan propio en Europa no va a tener relevancia en la escuela cusqueña, prefiriendo representar a sus figuras con base a un tratamiento pictórico muy plano, lo que no impide que se empleen las veladuras para las encarnaciones y en las calidades de los ropajes, bordados y encajes, así como en las abigarradas alas de colores muy llamativos, como veremos en detalles ampliados de los ángeles arcabuceros.

Los fondos presentan un aspecto muy neutro, con tintas oscuras y planas. Los personajes están estereotipados sometidos a un esquema sintetizador de sus formas; un triángulo para la casaca, enmarcado por las curvas de las mangas abullonadas, y todo ello equilibrado por las verticales de las piernas y en varios casos por los arcabuces.

Adquiere especial relevancia en estos lienzos la utilización del brocateado, una técnica muy empleada en la pintura andina.

El brocateado consiste en aplicar sobre el lienzo una capa de arcilla roja conocida como bol (de ahí el nombre de este primer paso, el embolado), aplicando después sobre ella finas láminas de oro o plata, que se adherían y bruñían con ágata, para finalmente cubrirlo todo con una capa de pintura que después se delineaba y al eliminarse parcialmente dejaba al descubierto el brillo del oro o de la plata.

De esta manera las vestimentas de los ángeles se cubren con innumerables motivos florales, rosetas, arabescos, realizados con destreza por maestros doradores profesionales, aunque casi siempre será el propio pintor el que asuma esta labor. Semejante técnica no difiere mucho de lo que realizaban los maestros doradores en la escultura barroca española.

También en lo que respecta al soporte se diferencian de la pintura occidental, siendo siempre el lienzo el más utilizado; en los siglos XVI y XVII se importaban de Europa telas de lino y cáñamo, siendo un ejemplo de esa labor evangelizadora extendida incluso al terreno de las artes, pero posteriormente estos materiales empezaron a mezclarse con lana y algodón producidos ya en el nuevo mundo, implicando una apuesta por el autoctonismo. Desde el punto de vista práctico esta opción supuso un avance, pues las obras poseían ahora una mayor flexibilidad que permitía a los artistas enviarlas a sus destinos sin que sufrieran deterioros o riesgos, armándolas después en bastidores de madera.

Otro punto que hay que considerar respecto a la iconografía de los ángeles arcabuceros es tener en cuenta que los arcabuces experimentaron una evolución a lo largo del tiempo. En un principio, cuando se tomaron directamente de las armas alemanas conocidas como *hachenbusche*, su longitud era de proporciones considerables, llegando a medir un metro de largo y alcanzando un peso de siete kilogramos, por lo que lógicamente no eran fáciles de manejar.

A inicios del siglo XVII la mayoría de los ejércitos europeos los adquirieron en forma masiva, lo que propició mejorar su fabricación, creando arcabuces más livianos en consecuencia más prácticos, y similares a los mosquetes ligeros. Parece que las armas que portan estos ángeles andinos corresponden al prototipo más evolucionado.

Así mismo las posturas y la manera de sujetar los arcabuces, con gran soltura, evidencian ese realismo. No hay ningún ángel de esta serie que repita la misma pose, dándose una gran variedad entre ellas.

Iconología y simbolismo de la pintura angélica

“Las imágenes del hombre precolombino son los ídolos endemoniados indígenas que la iglesia virreinal extirpa para substituirlos por sus propios iconos sagrados” - Todorov (1984)

Con el propósito de comprender el contexto histórico y social del siglo XVII tanto en Europa, especialmente de España como la metrópoli, en su relación de gobierno monárquico con sus colonias en el Nuevo Continente, es necesario comparar los impactos muy diferentes que tuvo la tradición iconográfica medieval sobre Europa por un lado, y sobre el continente americano por el otro, destacando los rasgos característicos que distinguieron a nuestro continente, y lo que ocurrió simultáneamente en la metrópoli.

Edad Media y barroco en Europa

El barroco europeo trajo consigo muchas innovaciones y paralelamente retuvo gran parte de las expresiones de la antigüedad medieval, en su afán de revitalizar la tradición del arte cristiano y que servirán de inspiración a los artistas del siglo XVII.

La tradición continuó y ayudo a utilizar las concordancias que el arte establecía entre los pasajes del Antiguo Testamento y los Evangelios; igualmente siguieron en uso obras literarias como *La leyenda dorada* y *Los Evangelios apócrifos*, cuyas historias humanizaban los pasajes bíblicos. El antiguo culto a los santos protectores contra pestes, volcanes y terremotos también continuó vigentes en el vulgo.

En su arquitectura, se reconoce la presencia de elementos góticos, como en la obra de Borromini, Guarino Guarini, entre otros. De manera que se puede afirmar que varios aspectos cruciales de la Edad Media sobrevivieron en la

práctica cotidiana del siglo XVII; esto no significó que esta situación fuera un lastre que mantuvo a la modernidad atada al pasado, pues en esta época se dan las más grandes conquistas de la ciencia realizadas por grandes pensadores y científicos como Galileo, Giordano Bruno, Newton, Leibniz y Descartes entre los más relevantes; más bien los nuevos tiempos reimplantaron las ideas del pasado en el contexto de la Contrarreforma.

En el aspecto del arte, a manera de síntesis se pueden definir las formas barrocas por el espacio infinito, las composiciones abiertas de tendencia diagonal, el ritmo acentuado, la imagen pictórica no lineal y el claroscuro; y el propósito retórico está orientado a persuadir al espectador por el lado emocional.

Los elementos que sobreviven en las corrientes artísticas de los tiempos modernos están conformados por los elementos de la cultura clásica judeo cristiana como sustento, y esto no es signo de estancamiento histórico, sino que conforma el legado ancestral de la cultura de occidente.

América colonial y Edad Media

En América, la vigencia de la Edad Media es todavía más persistente con características propias. Por ejemplo en el Nuevo Mundo no se escribió la historia al modo post-renacentista, sino que se elaboraron crónicas como en el Medioevo. La producción literaria se circunscribió casi exclusivamente a la poesía, a autos sacramentales y escasas comedias, a pesar de coincidir con el auge de la literatura picaresca española; la filosofía se estancó en la escolástica tomista, y el conocimiento en concepciones tolomeicas y aristotélicas, radicalmente alejadas del avance científico de su tiempo.

“El clima intelectual e ideológico del Nuevo Mundo era radicalmente diferente al de Europa. En el caso de España, al tener su propio sistema de gobierno monárquico y colonial, asumía una actividad ambivalente en su relación con

los virreinos. “Por un lado, la organización interna, que comprendía el mundo del conocimiento y del pensamiento, la tecnología y el sistema económico de consumo interno (sobre todo en el ámbito rural) eran feudales en su tratamiento de la población sojuzgada y semimedievales en lo demás”²³.

En cambio, las relaciones externas con España tenían un cariz moderno, estaban dominadas por una economía minera extractiva semicapitalista, y por una intrusión ideológica en lo que se refiere a la religión, “que era transmitida según el perfil de la Iglesia triunfante pos tridentina, y en lo referente al arte, como acción de apoyo de aquella”²⁴

Es en este contexto que tanto la religión (al cristianizar las festividades incas, por ejemplo), como las artes desarrollaron y crearon una contraparte americana que se independizó abiertamente de los principios impuestos por la autoridad. Es sobre todo evidente en las artes plásticas, puesto que por exigencias intrínsecas a su lenguaje, los artistas deben reflejar en sus obras la ideología y el medio social en que se desenvuelven. En consecuencia los artistas americanos se vieron en una situación paradójica, pues por una parte la metrópolis enviaba las más modernas estampas religiosas para incentivar y propagar el arte y la fe, pero por otra impedía la difusión en el virreinato de los conocimientos históricos, y filosóficos que hubieran posibilitado entender el código de representación usado en esas estampas.

Con respecto al arte, a simple vista la relación de América con el sistema medieval es equivalente y posee rasgos similares que tuvo el viejo mundo con su pasado, así mismo continúan vigentes la leyenda dorada, los Evangelios apócrifos y las concordancias del Antiguo y Nuevo Testamento de la Biblia.

²³ Macera, Pablo. Feudalismo colonial americano, el caso de las haciendas peruanas. Trabajos de historia III. Lima, 1977, pp. 139-227

²⁴ Stastny, Francisco, La universidad como claustro y árbol de la ciencia, una invención iconográfica en la universidad del Cusco.

Sin embargo, una observación acuciosa, resalta las diferencias más notorias, que se pueden agrupar en tres aspectos:

1.- Los temas del Antiguo Testamento son iguales a los usados en Europa, pero a diferencia de aquellos, estos temas ocupan un lugar de suma importancia en los programas iconográficos de las iglesias que decoran, como muestra tenemos el cuadro de David decapitando a Goliat,



David decapitando a Goliat. Anónimo. Óleo sobre lienzo Cusco, C. 1670-1700.

2.- En las composiciones doctrinales sobresale la argumentación teórica sobre la imagen, a diferencia de Europa, donde tales esquemas se limitan al libro y a la estampa religiosa. Estas obras se caracterizan por sus argumentos teóricos, recalcados por cartelas y filacterias, los cuales tienen más importancia que la expresión visual y debían leerse como si fueran jeroglíficos, y no estaban dedicadas al arte misionero, sino que fueron realizadas para beneficio del clero o de los medios universitario como ejemplo:



Santo Tomás de Aquino, protector de la Universidad del Cusco, venciendo al demonio con su pluma. Anónimo. Escuela cusqueña. Circa. 1660-1695. Museo de Arte de Lima. Donación José Antonio de Lavalle.

3.- Sobresale una gran cantidad de iconografías de origen medieval que volvió a ser empleado en América, después de haber desaparecido del arte europeo del Siglo XVII y que, en cambio se emplearon sistemáticamente en América colonial, por la gran profusión de dichas iconografías se pueden catalogar en cuatro categorías:

a). Temas escatológicos, que está representada sobre todo por tres temas: El Apocalipsis, El Juicio Final y La Muerte en dos versiones: La del Ars Moriendi y la de la Via Veritatis. El interés por estos temas se comprende porque América sufrió como Europa antes terribles epidemias que diezmaron vastos sectores de la población indígena. b). Concordancias tipológicas entre el Antiguo Testamento y los Evangelios, c). Representaciones de la Trinidad, d). Alegorías doctrinales.



El Corpus Christi Oleo sobre lienzo. S. XVII. Atribuido a Basilio de Santa Cruz Puma Callao. Museo de arte religioso, Cusco.

Desde un punto de vista iconológico, la aparición de los ángeles arcabuceros es producto del sincretismo, en que los símbolos religiosos cristianos van a sustituir las creencias indígenas en los dioses de los elementos naturales

como el rayo (Illapa), el Sol (Inti) la Luna (Killa) y todos los fenómenos naturales de los altiplanos y montañas (Apus).

De esta manera surgió una nueva iconografía basada en textos apócrifos como *El libro de Enoc*, entre otros que otorga a los ángeles el poder de dominar a las estrellas y a la naturaleza.

Estos ángeles conforman un ejército poderoso, con sus armas al hombro y su deslumbrante apariencia, que van a conquistar a los creyentes en las misiones encomendadas por el creador.

Representan a los generales de los ejércitos que al llevar el uniforme español, evocan una analogía implícita entre el imperio universal hispano y el profetizado reino milenario de Cristo sobre la tierra, anunciado en las Sagradas Escrituras.

“A diferencia de los pintores barrocos adictos al claroscuro, los artistas cusqueños copian y renuevan el lenguaje pictórico de las estampas de Flandes, retomando muchas de las composiciones alegóricas contra reformistas de Pedro Pablo Rubens (1577 – 1640) u otras provenientes del Santoral medieval o de los Evangelios apócrifos”.²⁵

Cambian el tamaño de los personajes dentro de su estructura compositiva, realizan interpretaciones libres de la gama cromática asimismo del drapeado de los personajes, además adicionan ángeles en diversos tamaños y posturas, flores, aves locales incluyendo filacterias con textos de doctrina en códigos.

Lo que pareciera ser una pintura marcada por anacronismos históricos, en realidad son (sistemas de compromiso) el reflejo de la imposición de la

²⁵ Ramón Mujica Pinilla.

cultura occidental y la adaptación que rebasan el plano de lo puramente estético.

La complejidad del proceso histórico de la conquista española reordenó las estructuras del ser americano, así, el resultado del politeísmo al monoteísmo, del sistema social incaico al feudalismo y colonialismo trastocó la esencia del indígena americano.

La imagen de los ángeles representados como seres asexuados pertenecen a la visión occidental, pero es en los andes donde, al asignarles la categoría del ejército de Dios se les representa con la vestimenta militar de alto rango propia de su tiempo y el manejo de arcabuces.

Este análisis muestra que desde el punto de vista iconológico son los ángeles arcabuceros quienes tienen potestad y dominan el rayo, el trueno, el relámpago y las centellas, sin embargo el dominio de los fenómenos celestes no es por ellos mismos sino por orden divina, puesto que los ángeles son tan solo los mensajeros Dios.

Otro aporte a la angelología andina es el que hace León Pinelo en su libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Explícitamente identifica a los ángeles con los fenómenos de la naturaleza al explicar que son los querubines los que activan los volcanes que rodean el paraíso. Textualmente dice:

“Y aunque parece duro estilo el llamar Espada de Fuego al que sale de los volcanes de la tierra, ¿quién no reconoce que cada llama figura una espada?, por ser muchos y muchas las que Dios dispuso para defensa del Paraíso, usó en la escritura sagrada la voz Cherubim en plural... Y así se ha de suponer número de Volcanes y en cada uno un Querubín que le moviese y alterase para arrojar llamas...”²⁶

²⁶ León Pinelo, tomo 1 pág. 335.

El carácter de los ángeles como seres relacionados con los cielos también se ve en la obra del jesuita Andrés Serrano (1655-1711) que escribió un libro publicado en México el año de 1699, con el título: *Feliz memoria de los siete príncipes asistentes al Trono de Dios y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Baraquier. En esta obra en el capítulo "Salutación a los siete espíritus supremos podemos extraer las siguientes exclamaciones referidas a los ángeles: "Dios os salve planetas de benignos influjos. Astros de primera magnitud...siete nubes de la corona de la gran Reyna...rayos de la divina diestra"* ²⁷

La estética del arte americano se aleja de los cánones importados y responde a condiciones estéticas propias de una sociedad en la que convergen dos civilizaciones muy diferentes: la española (con su carga de italianismo y su influencia flamenca) y la indígena (con su propia cosmovisión).

Este proceso comienza en el siglo XVII que es cuando empieza a existir una marcada diferenciación entre los modelos importados y la pintura local que los interpreta, recreándolos a su manera y dando por resultado obras muy diferentes a las del barroco europeo entonces en auge.

También se puede apreciar que la pintura indígena demuestra un rechazo al realismo, y apego a la idealización manierista, es decir que hay un arcaísmo deliberado.

Estas características se evidencian muy especialmente en la escuela cusqueña, la cual está conformada en más de un 70 por ciento de pintores indígenas y la que tiene aceptación en todo el continente.

Los caracteres que definen la pintura andina son: decorativismo con uso del sobre dorado, arcaísmo, formas repetitivas, ausencia de la perspectiva, falta de interés por el empleo de luz y sombra, rechazo al realismo, idealización y

²⁷ Mujica 1992, pág. 54.

persistencia de la estética manierista. Aunque la influencia del grabado europeo es constante se crea al mismo tiempo una iconografía americana con las nuevas advocaciones de la virgen María. Así mismo hay un desarrollo de la temática occidental que al ser asimilado e interpretado cobra nueva significación en el ande como ocurre con la imaginería de los ángeles arcabuceros.

Esta valoración producido por los indígenas había comenzado en el primer tercio del siglo XVII, pues el obispo Ramírez del Águila nos dice:

“El haberse acomodado tanto y adelantado los indios en los tratos y a oficios mecánicos, ha empobrecido a los oficiales españoles. Y todos los oficios los ejercitan los indios con tanta destreza, que no hacen ya falta los grandes maestros nuestros; su natural flemático y quieto es muy a propósito para esto, y así ellos son los que tienen todas las obras. Son muy buenos...pintores que hay algunos que retratan y pintan láminas tan perfectas como en Roma, plateros, herreros, albañiles, carpinteros, silleros y en todo género de oficios son muy diestros y curiosos”²⁸

Un siglo después de la conquista muchas cosas habían cambiado en el campo del arte, los admirados ya no son los italianos que llegan desde Roma a imponer un gusto foráneo sino que son reconocidos los artistas autóctonos no solo por su habilidad y destreza como por ese sentimiento y espiritualidad tan propio de nuestros ancestros que los llevó a recrear y lograr un arte propio y original.

El esfuerzo por restaurar la unidad entre motivos y temas clásicos es solo un aspecto del movimiento renacentista en el arte.

²⁸ Ramírez del Águila Pedro. Noticias políticas de Indias. Sucre 1978, pág. 42.

“En el Renacimiento no se limitaba a volver a introducir los tipos clásicos dentro de los límites de la esfera clásica, sino que tendían a una síntesis visual y emocional entre el pasado pagano y el presente cristiano”²⁹

Esta síntesis fue realizada por varios métodos, el más ampliamente usado puede llamarse la reinterpretación de las imágenes clásicas que al llegar al continente americano va a conducir al sincretismo cultural, dando origen al arte americano denominado como el barroco peruano o barroco andino que abarca el continente sudamericano, conformado por Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y parte de Argentina.

²⁹ Erwin. Panofsky, El significado en las artes visuales, Buenos Aires, Argentina, 1970.



CAPÍTULO IV

DESCRIPCIÓN DE CINCO OBRAS REPRESENTATIVAS DE LA SERIE CUSQUEÑA DE LOS ÁNGELES ARCABUCEROS DEL SIGLO XVII DEL PERÚ.

“La naturaleza angélica es tan numerosa que ninguna imaginación humana puede concebirla...reverbera en ellos la luz de su esencia de infinitos modos y la naturaleza de amor se enardece o templa diversamente en cada uno de ellos.”

Dante Alighieri, La Divina Comedia

Se conoce como ángel arcabucero a la representación de un ángel lujosamente ataviado a la usanza del estilo militar del primer tercio del siglo XVII portando un arcabuz en lugar de la tradicional espada. Este estilo se originó y se desarrolló profusamente durante la Colonia en América del Sur.

En la pintura virreinal del Perú el tema de los ángeles se convierte como uno de los más característicos de la escuela cusqueña de pintura. Analizando

estos cuadros apreciamos que desarrollan este tema pictórico de un modo sui generis mucho más detallista y diferente que en el caso europeo, demostrando además una gran riqueza expresiva y en general que evidencian el gran aporte de la creatividad indígena resultante del sincretismo cultural.

La destreza e imaginación de los artistas peruanos de entonces, realizaron estas elegantes y vistosas imágenes para satisfacer el gusto estético de la época, creando prototipos de aquella “multitud innumerable de espíritus angélicos que excede incomparablemente la multitud de todas las cosas visibles...” (Luis Jerónimo Oré, *Símbolo católico indiano*. Lima, 1598). Es importante resaltar el carácter protagónico del ángel arcabucero que está solo, como figura central de cada cuadro con su iconografía propia que lo caracteriza e identifica.

Estos ángeles arcabuceros tuvieron una gran difusión en el siglo XVII en la zona del Cusco, que fue el centro de origen y única ciudad donde se produjo en cantidades masivas para su distribución en la zona andina y Europa.

El ángel arcabucero es un ángel vestido con ropas inspiradas en las de los ejércitos de la época y armados de un arcabuz. Es muy probable que la gran acogida que tuvieron estos ángeles entre los indígenas de la época se derive en parte a la facilidad con que estos pudieron identificar a los ángeles con alguno de sus antiguos dioses y héroes.

Para la elección de los distintos ángeles los autores tuvieron muy en cuenta los escritos cristianos de la época acerca de la jerarquía de los ángeles por lo que en general se pintan tanto los oficiales reconocidos por la Iglesia (Rafael, Gabriel, Miguel) como los que no son reconocidos por la Iglesia oficial y son considerados apócrifos y que provienen de otras fuentes tales como Uriel, Esriel, Timor Dei, entre otros.

Se pueden encontrar cuadros de ángeles arcabuceros en el Perú sobre todo en la ciudad de Cusco donde se instalaron grandes talleres artísticos mayoritariamente indígenas, que atendían grandes pedidos de diferentes series de cuadros. Ramón Mujica Pinilla en su obra *Ángeles apócrifos de la América virreinal* ha señalado el vínculo entre los ángeles arcabuceros, característicos de la escuela cusqueña y ciertos guerreros alados del panteón prehispánico. También se encuentran estos ángeles en Bolivia, norte de Argentina en la Iglesia de San Francisco de Padua de Uquía y en diversos museos españoles.

Serie Ángeles arcabuceros del Perú. Siglo XVII



DATOS GENERALES

TÍTULO	Arcángel San Esriel
AUTOR	Anónimo
FIRMA	No tiene
ESTILO	Manierista Barroco
ÉPOCA	S. XVII
FORMATO	Rectangular
TÉCNICA	Óleo/tela
DIMENSIONES	161.5x109 cm

Iconografía del arcángel Esriel

Tiene el ángel la mirada baja, enmarcado el rostro de finos rasgos con la cabeza ligeramente inclinada concentrada en cargar su arcabuz, al que sostiene con una mano y con la otra en actitud de alistar el arma.

Ataviado ricamente, con el cuello de encaje y las mangas abullonadas complementados con las calidades de brocados rojos y brillos plateados para efecto de fastuosidad. El empleo de veladuras, remarca la transparencia de los encajes de la vestidura.

El color del ropaje, de las plumas de las alas y las del sombrero se complementan por contraste de color con el fondo oscuro y el enmarcado que bordea el cuadro con una borla de rosas multicolores a manera de viñeta, la base donde se posa el arcángel es en tonos ligeramente más claros dándole la profundidad al cuadro.

Simbología del arcángel Esriel

Su nombre significa La justicia de Dios. Representa los juicios de Dios sobre los comportamientos humanos.

La espada que ostenta simboliza la fuerza, el poder y la justicia de Dios sobre la tierra. Dios es justo y sabio.



DATOS GENERALES

TÍTULO	Salamiel Pax Dei
AUTOR	Anónimo
FIRMA	No tiene
ESTILO	Manierista Barroco
ÉPOCA	S. XVII
FORMATO	Rectangular
TÉCNICA	Óleo/tela
DIMENSIONES	161.5x109 cm

Iconografía del ángel Salamiel Pax Dei

Este ángel está en una actitud de accionar el arcabuz con la cabeza inclinada en posición de tres cuartos hacia el lado derecho; su expresión es de dulzura y paz, lleva un sombrero de ala ancha rematado por tres plumas que son del mismo color de las alas; la chaqueta chamberga ricamente bordada con mangas abullonadas, cuello de encaje realzado por veladuras así como los puños de la casaca; su actitud es de firmeza y seguridad. En el lado izquierdo porta una espada y un manto de color rojo bermellón haciendo juego con las medias manchegas, el pantalón a media pierna es del mismo color verde oliva que la chaqueta, lleva adicionado en el lado derecho un par de lazos de color rojo y blanco; finalizando el atuendo con zapatos adornados con broches y lazos blancos de seda. El fondo de colores oscuros y planos se encuentra decorado por una borla de flores.

Simbología del arcángel Salamiel Pax Dei

Salamiel, es una deformación de Sasmiel, que significa la luz del día, y representa la claridad de la luz de la sabiduría de Dios. La fuente literaria debió ser el Libro de Enoc, considerado apócrifo y que no se sabe como llegó a América, pero sin duda es una de las fuentes importantes para la creación y desarrollo del culto angélico en el virreinato de Perú.

La espada simboliza la fuerza del poder divino.



DATOS GENERALES

TÍTULO	Arcángel San Uriel
AUTOR	Anónimo
FIRMA	No tiene
ESTILO	Manierista Barroco
ÉPOCA	S. XVII
FORMATO	Rectangular
TÉCNICA	Óleo/tela
DIMENSIONES	161.5x109 cm

Iconografía del arcángel San Uriel

El ángel, de pie con la mirada dirigida al espectador, está sosteniendo con la mano derecha unos lazos de colores rojo y blanco. Su vestimenta es como la del resto de la serie, destacando la casaca chamberga de enormes mangas abullonadas enmarcadas por el cuello de fino encaje igual que los puños; la indumentaria que lleva es de color rojo profusamente adornado con flores y cenefas en dorado; la figura destaca en el fondo plano; su nombre significa “la belleza de Dios”, es el protector del que busca la verdad. Expulsó a Adán y Eva del Paraíso.

El ángel, que por su iconografía personal debía portar una espada flamígera aparece como otro arcabucero del conjunto. Con Uriel Dei se tiene una visión que nos acerca al mundo mestizo e indígena de su propia cultura y de la europea.

Simbología del arcángel San Uriel

Su nombre significa el fuego de Dios, luz de Dios, llama de Dios, luz del sol.

Símbolos: la llama en la palma de su mano, el libro que es el símbolo del universo, de la revelación, la manifestación, la sabiduría.

El pergamino significa lo mismo que el libro; enrollado representa el conocimiento oculto, el secreto, lo no manifestado; desenrollado es la revelación lo manifestado, el conocimiento que se imparte para reconocer a Dios.

La espada es el signo del iniciado que ha recibido la claridad y la luz.

La llama en la mano simboliza la fuerza solar, el combate por la conquista del conocimiento.



DATOS GENERALES

TÍTULO	Arcángel San Rafael
AUTOR	Anónimo
FIRMA	No tiene
ESTILO	Manierista Barroco
ÉPOCA	S. XVII
FORMATO	Rectangular
TÉCNICA	Óleo/tela
DIMENSIONES	161.5x109 cm

Iconografía del arcángel Rafael

Tanto en el Antiguo Testamento como el Nuevo Testamento, el Arcángel San Rafael junto con los Arcángeles Miguel y Gabriel son los más conocidos y tienen la devoción cristiana de todos los tiempos.

Aparece en la Biblia como el compañero del joven Tobías a quién guía en un viaje para recuperar un préstamo que su padre hizo a un pariente. Durante el camino, al cruzar un río Tobías es atacado por un pez enorme, al que Rafael mata y le saca la vesícula, con la cual más tarde Tobías curará la ceguera de su padre. En la iconografía cristiana este Arcángel es el protector de los viajeros.

En este cuadro se le representa a la manera de los ángeles arcabuceros andinos con la actitud de guerrero contrastando con el rostro joven de finos rasgos y de expresión serena, portando en una mano una lanza rematada en afilada hoz de fierro fundido terminada en punta de metal y en la otra mano empuñando una espada que al final toca un pez atributo propio del Arcángel, esta ricamente vestido con la casaca de brocados dorados en fondo gris oscuro la chaqueta igualmente en fondo gris con cinturón de faja dorada símbolo de alto rango militar, el interior del forro de la casaca es de color rojo intenso que hace juego con las medias, las mangas abullonadas y expandidas enmarcan la vestimenta, con el cuello en fino encaje, el sombrero con plumas tricolores y las alas en blanco y rojo, así mismo el fondo es de color oscuro y casi plano bordeado de la viñeta de flores diversas y coloridas.

Simbología del arcángel Rafael

El pez: que es símbolo de vida, nacimiento. Cristo se representa como un pescador y Él mismo está simbolizado por el pez. La palabra griega "ICHTUS" quiere decir pez y se refiere a Jesús, porque las cinco letras son las iniciales de: Iesus Christos Theou Uios Soter que significa "Jesucristo, hijo de Dios, salvador".

Los doce apóstoles eran pescadores y a los primeros seguidores de Cristo se les llamaba peces.

El arcángel Rafael cura la ceguera del padre de Tobías, la ceguera es la imposibilidad de ver el mundo espiritual.

Otros símbolos que lo caracterizan son: el bastón que representa la autoridad, el mando.

El caduceo es una varita en torno de la cual se enroscan en sentido inverso dos serpientes. Tiene significado cósmico y astronómico, espiritual y fisiológico. Representa la caída de la sustancia original en la densa materia terrenal. Es el equilibrio de las tendencias contrarias, el bien y el mal.

Es el cetro de poder de curación y resurrección del alma. Es el símbolo y emblema universal de la medicina. La serpiente representa las corrientes telúricas del planeta, que influye sobre la salud y la enfermedad de los seres humanos



DATOS GENERALES

TÍTULO	Arcángel Timor Dei
AUTOR	Anónimo
FIRMA	No tiene
ESTILO	Manierista Barroco
ÉPOCA	S. XVII
FORMATO	Rectangular
TÉCNICA	Óleo/tela
DIMENSIONES	161.5x109 cm

Iconografía del arcángel Timor Dei

El arcángel Timor Dei, representa a un joven imberbe de pie, el rostro de facciones muy finas e imponderable belleza en la mano izquierda lleva un escudo metálico cuyo centro ostenta una punta sobresaliente en forma de cono de bronce y en la mano derecha lleva un bastón tocando el borde del escudo y adopta una actitud de estar en guardia.

Su indumentaria está conformada por un casco de metal adornado con tres plumas, casaca chamberga con mangas acuchilladas y cuello de encaje, la camisa acinturada con faja en color rojo intenso, pantalón hasta las rodillas, medias manchegas y zapatos ambos con lazos. Enmarcado por la viñeta de flores sobre un fondo oscuro.

Simbología del arcángel Timor Dei

El nombre de Timor Dei proviene de la tradición hebrea significa “Espíritu de temor de Dios.

En la antigua universidad de Baeza de España se lee una inscripción en latín: “Timor Dei est principium sapientiae” que significa el temor de Dios es el principio del conocimiento.

En cuanto a los caracteres de este arcángel el escudo es atributo de los caballeros, y es un emblema de la victoria y de la fortaleza.

El bastón simboliza el don de mando, el poder de la acción a la orden de Dios.

CONCLUSIONES

“Decían que habían visto llegar a su tierra ciertas personas muy diferentes... que parecían viracochas, que es el nombre con el cual nosotros nombramos antiguamente al Criador de todas las cosas tenían llapas, nombre que nosotros tenemos para los truenos, y esto decían por los arcabuces, porque pensaban que eran truenos del cielo”.

Inga don Diego de Castro Titu
Cussi Yupanqui.

El desarrollo de la historia está ligado a las acciones del hombre en lo individual y social, en consecuencia surgen reacciones frente a las acciones, estas pueden cambiar en forma decisiva el devenir de la sociedad.

Por la investigación realizada y los datos históricos analizados sobre el tema de los ángeles apócrifos, de la serie cusqueña de arcángeles arcabuceros del siglo XVII de Perú, el enfoque es en relación al arte, un análisis visual para lo cual ha sido necesario primero conocer desde la etimología de la palabra “ángel” y su evolución en el tiempo y procedencia, que al llegar a la colonia de América, va a ser utilizado como medio eficaz de la evangelización.

Es necesario recalcar desde el punto de vista correspondiente a lo visual, el poder de la imagen, en este caso de los ángeles, la transformación de seres etéreos a soldados defensores del status quo del gobierno virreinal y el de la Iglesia, ambos aunados por una causa común, la de conquistar a los indígenas para asentarse en el poder.

En este proceso he intentado resumir las diversas ideas en torno al culto angélico medieval, renacentista y barroco y también cómo fue asimilado el culto angélico entre los indios del Perú.

El arte barroco es retórico por excelencia, y en América los temas clásicos se integran como figuras de composición alegórica, a menudo de una erudición vacua y de uso casi automático, pero que satisfacen las necesidades de expresión y empoderamiento del sistema.

Sin embargo podemos advertir la capacidad de integración, adaptación y sobre todo la gran capacidad creativa de los artistas indígenas, siendo motivo de admiración y reconocimiento por algunos de los clérigos de la colonia: pero debemos tener en cuenta que estos artistas, enfrentados por imposición colonial a modelos que no correspondían a su realidad, ni mucho menos a sus raíces ni referentes culturales legítimos, debieron asumir la creación de un lenguaje que tuviera una correspondencia con sus necesidades interiores y sociales, con base a un vocabulario inadecuado, ajeno y a veces incomprensible, tuvieron que ir asimilando y

acumulando, unas sobre otras, las modalidades que eran útiles a sus propósitos de expresión y se aferraron a ellas durante siglos, reutilizándolas o combinándolas contra todo raciocinio formal y lógico, contradiciendo la gramática de los estilos europeos.

Muestra de ello es la invención de los arcángeles arcabuceros y la originalidad para representarlos eternamente jóvenes, de belleza irresistible, cuyo rostro de facciones delicadas, expresión serena y de contextura fina contrasta con la recargada y lujosa vestidura militar de la época de Felipe IV, armados con los característicos arcabuces y espadas que los tipifican teniendo en cuenta que el objetivo en América no era llegar a técnicas elaboradas, sino a producir un efecto religioso en los indígenas.

¿Cuál fue el significado de estas imágenes? Existen varias interpretaciones, como la evidente analogía entre los arcángeles arcabuceros y los guardias del virrey; o que los arcángeles arcabuceros fueron una mera invención mestiza. En la creencia popular se dice que estos arcángeles servían de protección a las hijas solteras de las familias de abolengo para evitar que se las robaran de sus casas.

Según la obra de Andrés Serrano, erudito de esa época, las imágenes plásticas de los ángeles guerreros tenían dos funciones básicas: mover la voluntad hacia Dios e inspirar un temor divino.

Esta aseveración representa una compleja teoría sobre el valor catequético de la imagen visual y una doctrina neoplatónica, sobre los efectos de la belleza divina en el alma. En cuanto al “temor divino”, para los indios, los arcángeles arcabuceros evocaban con sus armas de fuego a los poderes de Illapa el dios del trueno, lo que hizo que se identificaran y aceptaran la imagen de los arcángeles arcabuceros.

El impacto evangelizador de la dicotomía europea entre el bien y el mal, la virtud y el pecado, el ángel y el demonio, ha sido muy fuerte en Hispanoamérica.

Hasta hoy en numerosas fiestas de la región andina, (consagradas principalmente al culto de una virgen), los indígenas se disfrazan de ángeles y demonios, alegorizando batallas en las que siempre triunfa el bien sobre el mal, como en la fiesta de la virgen del Carmen, en Paucartambo, Cusco, Perú, la fiesta de la virgen del Socavón en Oruro, Bolivia, la fiesta de la virgen de la Candelaria en Puno, Perú, Danza de los Chatripulis en La Paz, Bolivia entre otras; sin embargo, el carácter sincrético de las mismas hace que el demonio o supay (palabra quechua) no muera del todo.

En lo referente a la estética, los artistas en América no tenían la posibilidad de estudiar la anatomía, no trabajaban a partir de modelos, ni estudiaban la perspectiva ni el paisaje.

En consecuencia, los retratos y las figuras de cuerpo entero son representaciones estereotipadas lo que va a darles ese estilo propio y característico, reflejando en sus pinturas el medio natural habitado por una fauna y flora colorida y exuberante, que va a conformar su ideal de belleza.

En cuanto a la pintura propiamente, la paleta de los artistas indígenas tiene un cromatismo lleno de contrastes, consiguiendo con ello un lenguaje propio del color, el cual era conocido y usado desde tiempos prehispánicos, y que durante la Colonia van a asimilar las técnicas europeas con habilidad y destreza destacándose por ello y sobre todo van a lograr desarrollar una pintura con un sello característico y propio.

Mediante los temas de vírgenes, ángeles y arcángeles arcabuceros, la escuela cusqueña de pintura logró con la producción de los talleres industriales, una gran calidad pictórica.

Basadas en las mezclas minuciosas y delicadas técnicas que utilizaron para lograr resultados con ciertos efectos tonales y lumínicos siendo conocidos y utilizados con suma destreza la mezcla de pigmentos, como el oropimente, el lapislázuli, almagre y bermellón, azuritas y malaquitas finamente molidas con esmalte en la paleta o veladuras translúcidas al servicio de los colores que iluminaban las imágenes sacras, evidenciando no solo una singular audacia pragmática respecto de lo que dictaban las normas sino también determinado énfasis aplicado en una praxis y un nivel de experimentación en el orden del color jamás reconocido para el arte colonial andino.

Es necesario resaltar que la gran masa de obras anónimas que se produjeron en el territorio sudamericano, se origina en la escuela cusqueña de Perú y se van a difundir y copiar en los territorios vecinos de Bolivia y Argentina.

De aquí surge la propuesta que los pintores indígenas hicieron frente a las limitaciones y tuvieron que asumir el reto creativo y la producción de su obra superando la dificultosa obtención de pigmentos costosos y de otros materiales, como los lienzos que eran importados y fueron reemplazados por telas producidas en la zona andina, así mismo el conocimiento y la aplicación prehispánica del color en el área andina, posibilitó el empleo de los pigmentos propios del territorio americano.

Finalmente podemos afirmar que los pintores andinos en la creación, diseño y realización de las imágenes coloniales asumieron en la práctica el concepto de representación, al incorporar el factor de apropiación de las imágenes sacras del mundo europeo, siendo recreadas a su modo, inmersos en una compleja configuración cultural, de lo español y lo indígena mediatizado con la evangelización religiosa, y que a su vez se valieron de dicho canal para evidenciar su presencia destacando en el arte con su estilo propio el cual trascendió y es reconocido como tal, produciendo una simbiosis cultural y artística, realizándose formas de expresión originales marcadas por el sello del mestizaje, dando lugar a la creación del arte propio de Latinoamérica.

BIBLIOGRAFÍA:

ACOSTA de ARIAS SCHEREIBERG, Rosa María. *Fiestas coloniales urbanas* (Lima, Cusco, Potosí). Ñima, Otorongo Producciones, 1997.

ARRIAGA, Pablo Joseph, *La extirpación de la idolatría del Pirú*, Lima, 1621. Estudio preliminar y notas de Enrique Urbano. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1999.

Avendaño, Fernando de. *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica en lengua castellana y la general de linga*. Lima, 1648.

AYALA, Iterían de, *El pintor cristiano y erudito tratado de los errores que suelen cometerse en pintar y esculpir a las imágenes sagradas*. Madrid 1982.

ÁVILA, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí*, Edit. Siglo XXI, 1975.

BÁEZ RUBÍ, Linda. *Mnemosine Novo hispánica*, UNAM. México, 2005

BAKULA B, Cecilia, CARCEDO, Paloma. *Mestizo del renacimiento al barroco andino*, Colección Barbosa- Stern, Lima, 2008.

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ. *Pintura en el Virreinato del Perú*. 2da. Edit. Lima, Ed. Ausonia, 2002.

BENAVENTE, Teófilo. *Pintores cusqueños de la Colonia*. Cusco, Municipalidad del Cusco, 1995.

CALABRESE, Omar. *Lenguajes del arte*. Editorial Paidós.

CARRIÓN, Cachot, Rebeca. *La religión en el antiguo Perú*, INC., Perú, 2005.

CERDA, Juan Luis de. *De excellentia Coelestium spiritum imprimis de Angeli Custodis*. París 1631.

CUMMINS, Thomas, MUJICA PINILLA, Ramón. *El barroco peruano*. Tomos I y II, Banco de Crédito del Perú, 2002.

EIXÍMENES, Francisco. *La naturaleza angélica nuevamente impresa: enmendada y corregida*. Burgos, 1516.

ELIADE, Mircea. *Tratado de Historia de las religiones*. Edit. Era, México 1972.

ETCHELECU, Leontina. *Diversas formas que adopta la religión andina. Yuxtaposiciones peligrosas*. Revista Hispánica Sacra, Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina.

FAJARDO, de Rudea, Marta *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Santa Fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

GARCÍA, Saiz, María, Concepción. *La interpretación de los modelos europeos en las artes de la tradición indígena*. Fund. Argentina – Visor Dis. Madrid, 1998.

GISBERT, Teresa. *Iconografía, mitos indígenas en el arte*. Fundación BHN, La Paz, Bolivia, 2008.

GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes*, Plural Ediciones, La Paz, Bolivia, 2001.

GODWIN, Malcolm. *Ángeles una especie en peligro de extinción*. Ediciones Robín Book, Barcelona, 1991.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Crónica y buen gobierno*, Edit. Fondo de Cultura Económica. 3 vol. México, 1980.

Konetze, Richard, América Latina, Época Colonial, 1492-1830, Edit. SXXI 1987.

KUSH, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*. Edit. Hachette, Buenos Aires, Argentina, 1977.

MACERA, Pablo. *Feudalismo colonial americano*. T. III Trabajos de Historia, Lima 1977. / *Pintores Populares Andinos*. Lima, Edit. Ausonia, 1979.

MARZAL, Manuel. *La religión a lo largo de la historia Peruana Hito: Introducción a la religión católica*. Edit. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1988.

MEZA, José. *Historia de la Pintura Cusqueña*. Lima, Santiago Valverde s.a., 1982.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Edit. Paidós.

MUJICA PINILLA, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. FCE. México. 1996.

DUVIOLS Pierre y otros. *Iconos de persuasión: la predicación y la política en el Perú colonial*. Río Piedras Puerto Rico. El Barroco Peruano, Vol. I y II Banco de Crédito Lima, Perú.

OCAMPO, Estela y Martí Perán. *Teorías del arte*. Editorial Icaria Astrazyt.

PANOFKSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza Editorial, Madrid 1979.

Estudios sobre iconología-Alianza Editorial, España, 2008.

PORRAS BARNECHEA, Raúl. *Antología del Cusco*, Lima, 1961.

REYES, Luis Alberto. *El pensamiento indígena en América: Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Edit. Biblos, Buenos Aires, Argentina, 2008.

ROIG, Arturo Andrés. *El pensamiento latinoamericano y su aventura*. . Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina, 1994.

SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del arte colonial*. Los Santos. 2do Volumen Fundación Tarea.

SERRANO, Andrés. *Feliz memoria de los siete príncipes de los ángeles asistentes al trono de Dios.*, México 1699.

Los siete príncipes de los ángeles válidos del rey del cielo. Misioneros y protectores de la tierra con la práctica de su devoción. Bruselas, 1707.

STATSNY, Francisco. *La Universidad como claustro y árbol de la ciencia.* En BCIHE .N. 6 Caracas 1984.

Siracusano, Gabriela, *Polvos y colores en la pintura barroca andina, Nuevas aproximaciones*, UBA, Conicet, Argentina.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación.* Caracas, Monte Ávila 1992.

TORD, Luis Enrique. *Ángeles de Perú: una indagación iconográfica, en la pintura del virreinato del Perú* – Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989.

UNIÓN latina, *El retorno de los ángeles, Barroco de las cumbres de Bolivia*, Editorial Unión Latina – La Paz, Bolivia, 2000.

Vice ministerio de Cultura, Unión Latina y Unesco, *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*, Memoria del II Encuentro Internacional, La Paz, Bolivia, 2004.

GLOSARIO DE TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS

Angelología: estudio de los ángeles.

Arcabuz: arma de fuego utilizada en occidente desde el siglo XV.

Arcabucero: soldado de infantería que lleva un arcabuz.

Apócrifo: dicese de los libros sagrados cuya inspiración divina no es segura.

Banderola: insignia de diferente formato que llevan los comandantes.

Bastón: vara o cayado de mando o autoridad-

Batista: lienzo fino muy delgado usado con encaje.

Brocado: tela de seda tejida con oro o plata.

Broche: conjunto de dos piezas de metal que se engancha una a otra.

Cetro: bastón de mando usado como insignia de dignidad.

Collao: denominación que se usa para identificar geográficamente la zona del lago Titicaca y parte del altiplano.

Corona: diadema de metal precioso que se ciñe a la cabeza. Complemento de la indumentaria de los personajes reales.

Coturnos: zapatos de suela usados en la antigua Grecia y Roma.

Chamberga: se dio en tiempos de Carlos II de España a una casaca ancha que pasaba de las rodillas y tenía mangas con enormes vueltas.

Chambergo: sombrero de fieltro blanco, de ala ancha redonda que solía llevar plumas y cintas como adornos.

Falda: ropa de telar de la cintura para abajo.

Filacteria: deriva del griego phylakterion (protección, amuleto), pasó al latín, como phylacteria. La cultura occidental cristiana la incorporó en la iconografía religiosa, como una cinta, tira o banda, con inscripciones o leyendas utilizadas como elemento decorativo en pinturas, esculturas, escudos de armas o epitafios.

Greba: pieza de la armadura que abrigaba la canilla de la pierna.

Greguescos: pantalón hasta la rodilla o calzón corto con cuchillas usados en el siglo XVI y XVII.

Iconografía: estudio científico sobre la identificación de imágenes antiguas según su representación y atributos.

Iconología: estudio del significado simbólico de imágenes antiguas.

Jerarquía celestial: Clasificación que comprende las categorías en el estudio de angelología.

Manto: ropa suelta a modo de capa que visten los ángeles y santos.

Peto: armadura sobre el pecho a modo de coraza.

Toga: traje exterior de ceremonia usado por magistrados.

Valona: corbata al cuello rodeada por encajes y puntillas