

LOS ANGELES ARCABUCEROS DE CALAMARCA

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Introducción

Hablar de la representación de los ángeles en el arte equivale a abarcar un número incalculable de obras que vienen realizándose casi desde los primeros momentos del cristianismo. Los ángeles han constituido siempre un tema predilecto para los artistas de toda índole, además de las figuras religiosas que posiblemente sean más fáciles de reconocer e identificar y que por tanto han tenido más arraigo en entornos populares. Sin embargo, su iconografía ha experimentado una evolución considerable a lo largo de los siglos. El ser humano ha ido dotando a los ángeles de una serie de características que habían sido omitidas en sus fuentes primordiales, tales como el color de las alas, los ropajes que permiten diferenciarlos en cuanto a su jerarquía, atributos que indican sus funciones en la tierra, y, sobre todo, la progresiva asimilación de las fisonomías humanas, de forma que, en muchos casos, no se podría distinguir la imagen de un ángel de la de un hombre de carne y hueso si no fuera por sus omnipresentes alas. Esta iconografía angelical sería, pues, un producto más humano que divino, una forma que ha dado el hombre a una realidad supraterránea convirtiéndola en legible e inteligible. No es muy distinto de lo que se hizo en época clásica con los dioses del Olimpo o con las criaturas mitológicas como grifos o centauros. De hecho, no hay que olvidar que, en palabras de Borges, “la teología es uno de los grandes capítulos de la literatura fantástica”.

La angelología ha experimentado en nuestros días un auge considerable, unido al desarrollo de lo esotérico, lo mágico, lo cabalístico en muchos casos. Es una prueba de la fascinación que este tema sigue ejerciendo sobre todas las generaciones. No obstante deberíamos ser capaces de prescindir de los factores más mediáticos de esta ciencia entendida como tal para darnos cuenta del inmenso valor que ha tenido como fuente artística a lo largo de los siglos. En el caso concreto del que nos vamos a ocupar, la representación de los ángeles en la pintura cuzqueña del siglo XVIII, existe una deuda insoslayable con los diferentes escritos que permitieron la configuración de una iconografía peculiar y personal, cuya influencia no puede pasarse por alto.

¿Hasta qué punto se trasladaron con absoluta fidelidad los modelos religiosos a Hispanoamérica como consecuencia de la conquista del territorio? La religión cristiana echó por tierra todo el sistema autóctono existente y puso en los altares la imagen de Cristo derribando la de Quetzalcoatl. Pero, si entendemos el arte como el reflejo de una manera de pensar en un determinado contexto, no podemos decir que esos ángeles cuzqueños sean idénticos a los que se representaban en la metrópolis en esta misma época; la esencia de los personajes será la misma, pero intervienen toda una serie de factores que determinan una presencia diferente, una serie de rasgos que los hacen propios de su escuela, alimentándose de su base autóctona. Además, no se puede dejar de lado que los ángeles han sido siempre uno de los temas más recurrentes en el arte hispanoamericano, y uno de los de más rápida asimilación, como veremos.

En este trabajo vamos a intentar ahondar en el significado de esas obras de la escuela cuzqueña donde aparece su tipología propia de ángeles armados, centrándonos en la serie de Calamarca, para lo cual será necesario establecer unas nociones previas del origen, desarrollo y características de la iconografía de los ángeles en el mundo occidental que después serán trasplantados a Hispanoamérica. Estudiaremos las características técnicas de esta escuela y la repercusión que tuvo la serie de Calamarca en posteriores obras, para terminar citando un ejemplo existente en Salamanca: la colección de lienzos de los ángeles arcabuceros que se exhiben en el Museo del Palacio

de los Abarca, un caso excepcional que nos habla del alcance experimentado por esta iconografía en el mundo occidental.

Los orígenes iconográficos: la figura del ángel en Occidente

Etimológicamente el término “ángel” procede del griego *αγγελος*, es decir, mensajero o propagador de la buena nueva, la labor intrínseca que estos seres han desarrollado siempre a lo largo de la historia sagrada. Un ángel es ante todo una entidad capaz de establecer una comunicación entre el ser humano y la divinidad; un deseo que, por otro lado, ha sido común a todas las culturas, pues por ejemplo los asirios valoraban extraordinariamente a los músicos de la corte por considerar que llevaban a cabo este tipo de conexión.

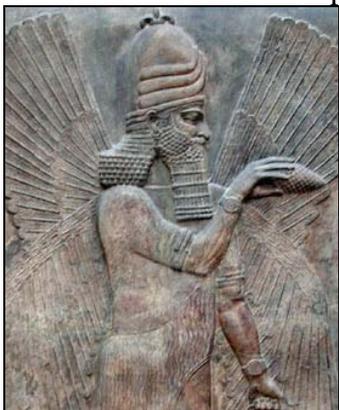
Pero, ¿de dónde procede la iconografía común a todas las representaciones angélicas basada en el elemento de las alas? También éste es un símbolo muy antiguo que se ha dado en numerosas civilizaciones pero siempre con un sentido similar, el de la ascensión, entendida como superación intelectual o moral, o espiritual, o cognoscitiva. Según Platón las alas eran el símbolo del pensamiento. Así conocemos abundantes mitos clásicos donde su aparición unida a animales y objetos comunes condiciona el desarrollo de los hechos, siempre tendiendo a la sublimación; es el caso del caballo alado Pegaso, las sandalias y el caduceo del dios Hermes, las serpientes de Ceres o, por qué no, la dramática historia de Ícaro y su precipitación a los abismos por pretender ser más que un hombre y volar demasiado cerca del sol. La tradición cristiana, a su vez, ha sostenido a lo largo de los siglos que las alas de sus ángeles aludían a la luz del sol de justicia, que ilumina siempre 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 divinidad¹; y cuando este simbolismo se llevó al extremo con las prácticas alquímicas medievales el ángel pasó a identificarse con la sublimación pura y simple, la ascensión de un principio volátil como se refleja en las figuras del *Viatorum spagyricum*. Podemos deducir de todo esto que si hay algo intrínseco a las sucesivas denominaciones de ángeles es ese sentido ascensional.

La cultura occidental, que siempre se ha caracterizado por ser especialmente receptiva a los estímulos visuales, encontró que esta realidad diáfana de los ángeles resultaba demasiado imprecisa y pronto empezaron a surgir las primeras manifestaciones plásticas de los mismos, basándose en una figura humana (de extraordinaria belleza en la mayoría de las ocasiones, pero humana en el fondo), a la cual se unía ese insoslayable elemento de las alas, lo que terminará identificándoles por completo. Pero esta imagen del ángel como ser humano alado no surgió *ex novo*. En muchas otras culturas anteriores se habían dado representaciones de seres mitológicos similares cuyo significado no distaba mucho en cuanto a esa misma idea de superación y elevación.

Ahora bien, ¿qué hay de cierto en la teoría de que esta forja de la iconografía de los ángeles se debe enteramente a las herencias de semejantes culturas? Muchos estudiosos prefieren considerar que se trata de simples coincidencias aisladas en el espacio y en el tiempo, un esquema mental, por así decirlo, en el que desemboca el hombre mediante sus sistemas de creencias tan diferentes y a la vez tan similares. No serían necesarios tantos puntos de conexión entre los pueblos que facilitasen un intercambio cultural de semejante índole, nada menos que en cuanto a sus devociones religiosas.

¹ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Barcelona, 1946.

Si tuviéramos que rastrear los **orígenes** más remotos de estas figuras mitológicas aladas el sendero de pistas nos conduciría irremediabilmente a Babilonia, que resultó ser además la cuna de las posteriores civilizaciones al introducir aspectos tan relevantes



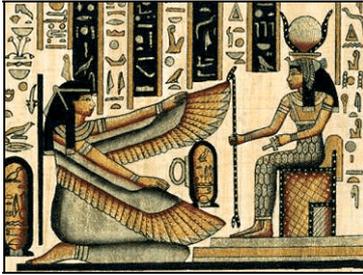
como la escritura y desarrollar todo un sistema de creencias que serviría de base para las posteriores religiones monoteístas. Parece probable que nuestros ángeles deriven de los Karibus babilónicos, unos espíritus protectores de esta cultura cuyo nombre, al convertirse en “cherub” por la lengua hebrea, pasase después al latín “querubín”.



Son frecuentes los relieves de carácter áulico donde se representa a estas criaturas, también conocidas como “daimones” en la lengua asiria; aparecen semiarrodillados a ambos lados del Árbol de la Vida, como vemos en la fotografía de la izquierda, con lagas barbas rizadas y realizando el gesto de aspersión mediante una especie de hisopo. Algo similar podría haber sucedido con el Gribh babilónico o toro alado, muy recurrente en las representaciones pétreas de gran tamaño que flanquean las entradas de los palacios de Nínive erigiéndose como guardianes y defensores, tal y como vemos aquí. Quizás resultaría demasiado radical afirmar con total rotundidad que este tipo de iconografías constituyan los antepasados más remotos de nuestros ángeles porque los primeros profetas que los describen pudieran haberlos conocido, pero no hay duda de que, a su modo, se trata de iconografías similares, y además esa función de guardar, preservar y proteger está siempre presente.

Lo mismo sucede con personajes existentes en otras civilizaciones, como el Dios Bes de los egipcios, un enano encargado de asistir espiritualmente a las mujeres durante el parto al que también se le dota de alas, o especialmente la Diosa Isis, cuya iconografía presenta una dualidad; cuando se la representa como esposa de Osiris o realizando actos de introito del alma de los faraones difuntos delante de los demás dioses (sobre todo en los frescos de los hipogeos) presenta el aspecto de una mujer normal, pero cuando se quiere realzar su condición de diosa maga se la representa con dos grandes alas sobre los hombros. Esta iconografía será muy recurrente en el arte egipcio, como vemos en la fotografía de abajo, a la izquierda, donde aparece en un papiro de esta forma.

Pero lo más similar a los ángeles que existió en el mundo clásico fue la representación de la Victoria o Νίκη, personaje mitológico dotado de alas por actuar como propagadora de la fama y de la gloria (por eso se alude a su rapidez) y que puede llevar como atributos exteriores coronas de laurel, palmas o trompetas. Aunque distinta en cuanto a sexo e indumentaria sí se asemeja a los ángeles en la manera en que suele aparecer en el arte, no tanto cuando se la muestra de forma individual en la mano de alguna figura de mayor tamaño para realzar su gloria (como en la desaparecida Atenea Parthenos de Fidias, o, posteriormente, en la escultura de Canova de Napoleón como Marte Pacificador), sino cuando se la representa de forma dúplice.



Era común disponer una pareja de victorias en el frente de los grandes sarcófagos de piedra para dejar constancia del prestigio de la persona allí enterrada.



Y de aquí a la plasmación de los primeros ángeles paleocristianos en vuelo, sujetando entre los dos coronas del martirio, no habrá más que un paso, pues de hecho llegan a coincidir en el espacio y el tiempo ambas representaciones. A mi juicio la influencia de esta última iconografía si fue decisiva en un momento en que la religión cristiana aún se encontraba en sus primeros balbuceos y al no poseer representaciones propias tuvieron que basarse en las paganas que se venían realizando en la época del Bajo Imperio Romano.

En cualquier caso esa imagen de los ángeles como jóvenes de edad y sexo indefinidos y ataviados con vaporosas túnicas no tardó muchos años en consolidarse, pasando después a los pueblos invasores como visigodos, merovingios o, posteriormente, carolingios, que gustarán mucho de representarlos en sus libros miniados, transmitiéndose más tarde al arte medieval y terminando de alcanzar aquí su mayor éxito y difusión.

Y si los ángeles habían tenido toda esta serie de precedentes iconográficos anteriores a su formación, hay que tener en cuenta que algunas otras culturas desarrollarán personajes míticos claramente influenciados por su imagen ya configurada. Estoy pensando por ejemplo en las huríes musulmanas, seres de luz que habitan en el cielo y que a diferencia de los tradicionales ángeles cristianos sí poseen sexo, hasta el punto de que, según el Corán, si un musulmán cae en guerra santa podrá gozar en el paraíso de la asistencia (explícitamente sensual, todo hay que decirlo) de cuatro bellas huríes como recompensa por su fe. Sobre las huríes dice el Libro Sagrado del Islam que “si una sola de ellas sacase su mano al mundo, se iluminaría todo con su luz y belleza”. Un nuevo punto de contacto con esas primeras descripciones proféticas de los ángeles como seres que irradiaban la luz de la justicia de Dios.

Por citar un último ejemplo podríamos hablar también de las walkyrias, doce divinidades femeninas que aparecen en la mitología germánica, hijas de Odín, de carácter eminentemente guerrero, por lo que se asemejarían bastante a las amazonas griegas con la diferencia de que las walkyrias vuelven a ser seres alados. Se decía que habitaban en el Walhalla y que su función era descender a la Tierra a lomos de magníficos corceles también alados para recoger el alma de los guerreros que murieron valientemente en el campo de batalla y llevarlos con ellas al paraíso. Esta función selectiva se traduce en el propio nombre de las divinidades, pues procede del germánico “walküren”, que significa “elegir entre la matanza”. Se nos han conservado abundantes representaciones artísticas de estas mujeres-ángel como en las lápidas funerarias conservadas en los museos alemanes, o, sobre todo, lo que mayor fama les ha dado a nivel mundial, la célebre tetralogía de Richard Wagner llamada *El anillo de los Nibelungos*, cuya segunda parte se titula *La walkyria* e incluye la célebre cabalgata que ha pasado a la posteridad como expresión del más auténtico nacionalismo romántico alemán.

No obstante también hay que tener en cuenta que esta progresiva configuración de la iconografía angelical no hubiera sido posible sin la existencia de unas bases bíblicas que actuasen como **fuentes** de las mismas y que lógicamente contribuyeran a su difusión en

el entorno en que se propagó el cristianismo. La presencia de los ángeles se manifiesta ya en los primeros textos del Antiguo Testamento. Concretamente en el Génesis, donde ya se habla de ellos como seres de luz que habitan en la corte celestial y que tal vez por extensión de esa imagen implacable de Yaveh que se da en estos escritos demuestran un aspecto bastante atemorizador; estos primeros ángeles carecen aún de nombre y de una fisonomía definida y son los encargados de montar guardia a la puerta del Paraíso para evitar que Adán y Eva pudieran regresar después del Pecado Original. Posteriormente el arte optó por unificar estas presencias angelicales en una sola que al modo tradicional tiene el aspecto de un joven alado que blande una espada de fuego y que realiza por sí mismo la expulsión de nuestros Primeros Padres. La cita textual que aparece en la Biblia es la siguiente:

“Echó, 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)

Se alude a estos seres relucientes y etéreos mediante el término hebreo “malak”, que significa “enviado” y que después sería traducido en Occidente por el griego *αγγελος*, como dijimos. Cumplen esa función de delegados de Dios en el mundo y encargados de facilitar el contacto con los hombres, y aparecen después en múltiples ocasiones, a lo largo del Génesis, del Éxodo o del Libro de Tobías: el ángel que conduce 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 escala, etc.

Posteriormente en los libros históricos y proféticos ya se introduce el dato de las alas de estos mismos querubines, cuatro en la mayoría de los casos, mientras que en otros se habla de serafines de seis alas, una tipología que también terminará alcanzando gran difusión, sobre todo en el arte bizantino. En el Nuevo Testamento se dará un paso adelante y además de aumentar la presencia de los ángeles como emisarios celestes ya se les cita con nombres propios, como Gabriel. Y las posteriores epístolas de San Pablo contribuirán al enriquecimiento de la angelología desde un punto de vista estrictamente teológico y filosófico. Hay que tener en cuenta la evolución de estas fuentes y los diferentes tipos de representación para el momento en que nos ocupemos de la iconografía de los ángeles en el arte hispanoamericano, pues recibieron toda esta herencia y tradición cuando la nueva religión les fue implantada.

Mas importantes aún resultarán las progresivas disquisiciones que realizan teólogos como Dionisio el Areopagita, otra fuente de vital trascendencia, sobre la **jerarquía celeste** y la posición que ocupan los ángeles dentro de la corte del Señor. Este obispo y escritor religioso redactó a comienzos del siglo VI su obra *De coelesti hierarchia*, donde recoge en cierto modo varias de las denominaciones que había dado San Pablo al respecto; busca relacionar armónicamente a los hombres con las criaturas celestes y establecer una ordenación del universo cristiano dividiendo a los ángeles en nueve órdenes y tres tríadas, dependiendo del mayor o menor grado de participación intelectual en los misterios de la divinidad. Esta ordenación se haría de la siguiente forma:

- **Serafinos:** Son los que están en la cima de la jerarquía y por tanto rodean el trono de Dios. Por ser un símbolo del amor radiante se les representa de color rojo 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 cubrían el rostro, con dos se cubrían el cuerpo, y con dos se cernían”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 la forma más común de representarlos es mediante cabezas de niño. Algunos estudiosos como Sterling han querido ver en el color azul de los querubines una relación con su estado contemplativo y en el rojo de los serafines una con su estado activo debido a ese amor de Dios³.
- Tronos: Representan la justicia divina y van ataviados con togas y bastones de mando, siendo su elemento el agua, por su clemencia y equidad. En cierto modo recuerdan en muchos iconos bizantinos a las representaciones clásicas de Minerva.

- 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.
- Potestades: Se las representa con gran severidad y se encargan de dominar los elementos naturales y los cuerpos celestes.
- Virtudes: Representan la cima de la belleza y suelen aludir a la Pasión de Cristo llevar flores simbólicas de la Virgen. Reciben la luz de Dios y la transmiten al alma humana.

- Principados: A diferencia de los anteriores están afectados por los asuntos públicos y se encargan de velar por las naciones y por los diversos pueblos de la Tierra. Por ello 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. La tradición popularizó los nombres de los tres más importantes, Miguel, Gabriel y Rafael, además de un cuarto arcángel llamado Uriel que después de la Edad Media cayó misteriosamente en el olvido. Suelen llevar 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 o la espada del Príncipe de las Milicias Angelicales en el caso de Miguel.
- Ángeles: Pertenecen a la categoría más baja, y son los encargados de proteger a todos los hombres y también transmitir mensajes, aunque de menos simplicidad. Suelen ir ataviados con vestiduras cortas que les permitan una mayor capacidad de movimiento y pergaminos alusivos a esa constante labor de anunciadores, además de un sinfín de instrumentos musicales para expresar su devoción y los himnos entonados al Señor.

De todas estas definiciones y formas de representación 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, que se hará eco de sus palabras y contribuirá a su mayor difusión, y estará vigente durante toda la Edad Media, aunque a comienzos del Renacimiento los humanistas comenzarán a poner en duda semejante clasificación. No obstante la mayor influencia, y la que a nosotros más nos interesa, es la efectuada en el terreno de las artes. Ya en el siglo XVI

² Isaías 6, 2

³ STERLING, Charles. *Le couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton*. París, 1939.

comenzaron a circular abundantes grabados con estas representaciones angelicales que influirán en obras de Martín de Vos y de Gerardo Jode. Y nuestros ángeles hispanoamericanos, sobre todo los de Calamarca, no serán una excepción, pues llegan a incorporar de forma muy visible atributos de las diferentes jerarquías nombradas por el Areopagita para facilitar su identificación, como pasaremos a estudiar.

La implantación del modelo occidental en Hispanoamérica

Ya desde tiempo precolombinos había existido en este territorio un fuerte sentimiento de religiosidad presente en la visión del mundo y en la forma en que eran interpretados los fenómenos naturales, los ciclos de las estaciones o los de la vida y la muerte. Estas creencias en un principio vinculadas con el culto a los ancestros y a las deidades indígenas terminaron siendo sustituidas por la religión cristiana que trajeron consigo los conquistadores españoles.

Es bien sabido que el tránsito entre ambos sistemas de creencias no se realizó precisamente por la vía más persuasiva. La iniciativa de Hernán Cortés, desde el primer momento en que llegó al Nuevo Mundo, fue someter a los pueblos indígenas erradicando todo aquello que pudiese sonar a un futuro elemento subversivo, y las propias religiones del territorio, por supuesto, fueron consideradas como tal. Se ha escrito mucha literatura al respecto y se han desdibujado a menudo los hechos históricos de tal modo que llega a resultar complicado separar realidad y leyenda y enjuiciar con absoluta objetividad el despotismo de estas primeras acciones en Hispanoamérica. Pero lo que resulta indudable es que una de las primeras cosas que quiso dejar claras Cortés era lo erróneo de aquellas creencias anteriores a su llegada y la infalibilidad del cristianismo.

Una buena prueba de ello nos la da la narración de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, redactada por el cronista Bernal Díaz del Castillo, que acompañó a Cortés en la expedición a México. Escribe este testigo de los hechos que al poco tiempo de arribar al nuevo continente visitaron un templo indígena donde había varios indios quemando resinas aromáticas y escuchando la predicación de un viejo sacerdote. Cuando aquel “negro sermón” le fue traducido el Capitán hizo llamar inmediatamente a los principales y les dijo:

“... que si habían de ser nuestros hermanos que quitasen de aquella casa aquellos sus ídolos, que eran muy malos y les hacían errar, y que no eran dioses, sino cosas malas, y que les llevarían al infierno sus ánimas. Y que pusiesen una imagen de Nuestra Señora que les dio, y una cruz. Y se les dijo otras cosas acerca de nuestra santa fe, bien dichas.”

A lo cual los caciques, lógicamente, se limitaron a responder que:

“... adoraban a aquellos dioses porque eran buenos, y que no se atrevían ellos a hacer otra cosa, y que se los quitásemos nosotros, y veríamos cuánto mal nos iba de ello, porque nos iríamos a perder en la mar.”

No se anduvo Cortés con miramientos e instó a sus hombres para que hiciesen su voluntad, de la forma en que sigue relatando Bernal Díaz:

“Cortés mandó que despedazásemos a los ídolos y los echásemos a rodar unas gradas abajo, y así se hizo. Y luego mandó traer mucha cal, y se hizo un altar muy limpio donde pusieron una cruz y una imagen de la Virgen, y dijo misa el Padre que se decía Juan Díaz, y el principal y cacique y todos los indios estaban mirando con atención...”

Los episodios semejantes a éste debieron ser innumerables en todo el territorio conquistado, imponiendo el cristianismo de una forma mayoritariamente violenta y pretendiendo convencer a los indígenas de que todas sus creencias estaban basadas en errores y de que los rituales que habían desarrollado a lo largo de tantos siglos no servían de nada. Los primeros sacerdotes y evangelizadores españoles llegaron junto a los guerreros, comportándose, a su vez, como verdaderos hombres de espada, y destruyendo miles de templos y santuarios y quemando libros sagrados, como se ha registrado. Prohibieron rotundamente la adoración de cualquiera de los antiguos ídolos y se esforzaron para que las nuevas creencias fueran aprendidas a la fuerza.



Hernán Cortés junto a Malinche, su intérprete, que después será bautizada como Doña Marina y le dará un hijo.

No sería hasta la llegada de los frailes mendicantes, en las primeras décadas del siglo XVI, cuando empezara a ponerse en práctica una política de evangelización más tolerante. Hemos visto cómo acudieron al Nuevo Mundo muchas congregaciones de franciscanos, agustinos y dominicos, y cómo erigieron sus conventos de forma que la evangelización fuera la labor prioritaria, especialmente en el atrio de los mismos, con sus capillas posas y capillas de indios. Estos hombres fueron los primeros en comprender 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, creando iglesias y reorganizando las celebraciones públicas de forma que coincidiesen con el calendario eclesiástico.

En este intento de pasar progresivamente de una religión a otra los frailes se basaron conscientemente en muchas de las costumbres autóctonas, de forma que la sustitución no resultase tan violenta y al indígena le fuera fácil aprehender conceptos que ya había conocido. Por eso en muchas de las cruces erigidas en esos atrios se hacen referencias explícitas al sacrificio de Cristo como eje articulador de la nueva doctrina, ya que esa idea de sacrificio ya la tenían muy asumida.

Algo muy parecido sucedió con la figura de los ángeles. De alguna forma fueron una de las primeras iconografías que los indígenas asumieron y por tanto las que más se repetirán en la decoración de las construcciones más tempranas, que solían emplear mano de obra indígena. Pero, ¿por qué resultó tan sencillo hacer comprender a estas personas lo que era un ángel y el papel que desempeñaba dentro del complejo programa de creencias del cristianismo? Existen multitud de teorías al respecto que justifican la difusión de estas primeras iconografías.

Para algunos estudiosos la presencia de los ángeles arcabuceros de los que vamos a ocuparnos en el territorio andino se debe a 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, a menudo muy coloristas, mientras que la presencia

de los arcabuces, además de tratarse de unas armas a las que no habían tenido más remedio que acostumbrarse, podía recordarles por su eco a los poderes de Illapa, el dios inca del trueno.⁴

A su vez esta importante propagación de las series de ángeles puede deberse a la existencia de fraternidades indígenas en las hermandades jesuitas. Estas comunidades eran de muy reciente formación y por tanto carecían de santos propios, por lo que debían advocar sus iglesias a otros ya existentes; una de estas fraternidades de Lima fue puesta bajo el patronato del arcángel San Miguel y así pudieron los indígenas entrar en contacto con esta iconografía. La prueba de que caló hondo en la mentalidad colectiva nos la da una insurrección fallida de 1750, en la cual un grupo de indígenas rebeldes se alzaron en armas vestidos de ángeles con motivo de la festividad de dicho santo.

Este acontecimiento nos lleva a la tercera explicación sobre esta rápida difusión: la existencia de numerosas fiestas de carácter folclórico donde los indígenas se disfrazan de estos seres, con prendas femeninas, falda blanca, camisa y chaleco al cual se cosían un par de alas de plumas verdaderas, mientras que se sujetan otras plumas sobre la cabeza mediante cintas. Esto se lleva a cabo en la Chatripulis, una danza que todavía hoy se sigue celebrando en los suburbios de La Paz. Y curiosamente este tipo de desfiles conviven con otros donde aparecen demonios, que escasean mucho en la pintura hispanoamericana frente al predominio de los ángeles; la Diablada de Paucartambo sigue celebrándose cada 16 de julio con grupos de centenares de danzantes, precedidos por San Miguel y por Lucifer, en una clara alegoría del arcángel venciendo a cada uno de los siete pecados capitales y triunfando sobre el demonio. Por otro lado conservamos numerosos testimonios visuales que nos hablan de estas fiestas, como el cuadro de *La procesión del Corpus Christi*, en Cuzco, que vemos al pie de esta página en un detalle donde aparece una serie de indígenas vestidos de ángeles, con sombreros de plumas y fusiles, en una iconografía muy similar a la que se representa en los lienzos que vamos a estudiar.

Por otro lado la gran diversidad de esas representaciones pictóricas de ángeles llama mucho la atención en contraposición con lo que se había dado en Occidente. En el Altiplano los ángeles conocidos por su nombre no se limitan a ser Miguel, Rafael o Gabriel, sino que tenemos constancia de un sinnúmero de identificaciones distintas. La explicación de esta abundancia es la siguiente: cuando los evangelizadores llegaron al Nuevo Mundo se dieron cuenta del culto a los astros que formaba una parte indisoluble de la tradición y las creencias indígenas, y, siguiendo esa forma de transición más paulatina entre ambas religiones, prefirieron sustituir a los dioses que regían sobre esos astros por un amplio abanico de ángeles, retomando la antigua costumbre de imaginarlos como la personificación de fenómenos naturales. Así surgieron las series que influirán mucho en la que vamos a estudiar de Calamarca. Es ésta una práctica que se había recogido en los Evangelios Apócrifos y que habían desarrollado iglesias minoritarias del cristianismo, como la copta, sin llegar a adquirir una gran difusión general. Sin embargo en Hispanoamérica se retoma ese catálogo de nombres angelicales, posiblemente extraídos del *Libro de Henoc*. Este texto de nuevo apócrifo gozó de gran trascendencia debido a las detalladas explicaciones acerca del origen y

⁴ BLAQUIÈRE-ROUMETTE, Monique. *L'enigme des anges, de Calamarca à Babylone*. París, 2006.



Indígenas disfrazados de ángeles con motivo de la festividad del Corpus Christi en Cuzco.

naturaleza de los ángeles, por no hablar de la controvertida versión de su condenación en los infiernos por caer en el pecado carnal al querer tomar esposas entre las hijas de los hombres. Fue escrito en el siglo III a. de C. y es más que posible que influyera en esa distribución de las jerarquías celestiales ya explicada de Dionisio el Areopagita. No obstante, se desconoce cómo pudo llegar a América. En los capítulos VI y VII del *Libro de los vigilantes*, dentro de esta misma obra, se nombra a más de ciento cincuenta ángeles distintos vinculándolos con el poder ejercido sobre los astros que después se inculcará a los indígenas para erradicar su culto pagano; todos los nombres llevan la terminación hebrea “el”, que alude a la divinidad y complementa su significado. Lo que más nos interesa a nosotros es que muchos de estos nombres aparecen en los lienzos de los ángeles de Calamarca. Las identificaciones son las siguientes:

- Baradiel: Príncipe del granizo.
- Baraquiél: Príncipe del rayo.
- Galgaliel: Príncipe del sol.
- Kokbiel: Príncipe de las estrellas.
- Laylahel: Príncipe de la noche.
- Matariel: Príncipe de la lluvia.
- Ofaniel: Príncipe de la luna.
- Raamiel: Príncipe del trueno.
- Raaziél: Príncipe de los terremotos.
- Rhatiel: Príncipe de los planetas.
- Ruthiel: Príncipe del viento.
- Salgiel: Príncipe de la nieve.
- Samziel: Príncipe de la luz diurna.
- Zaamael: Príncipe de la tempestad.
- Zaafiel: Príncipe del huracán.
- Zawael: Príncipe del torbellino.
- Ziquiel: Príncipe de los cometas.

Esta amplia colección de ángeles se relaciona por tanto con el dominio sobre los fenómenos naturales, los astros y los planetas, junto al ángel caído por antonomasia, Lucifer, que en su caso ejercerá su primacía sobre Venus o el Lucero, la única estrella que por no poseer un lugar fijo en la bóveda celeste da siempre la impresión de que está cayendo.

No sólo será esta fuente la que favorezca el desarrollo del culto a los ángeles y su relación con los fenómenos naturales. Existen otras autóctonas que fueron tomadas sin duda como libro de consulta por los artistas encargados de estas representaciones. El fraile jesuita Antonio Ruiz de Montoya dio en Lima una nueva base teórica de estas composiciones en su obra *Sílex del amor divino*, retomando las jerarquías de Dionisio el Areopagita y uniéndolas a esos principios ejercidos sobre el cosmos que pregonaba el *Libro de Henoc*. Así nombra siete ángeles principales: Miguel, Rafael, Gabriel, Uriel, Sealtiel, Jesidiel y Baraquiél, lo que constituyó un nuevo estímulo para la difusión de esa religiosidad popular.

Tenemos así definido el germen de las posteriores representaciones de ángeles en el arte andino. Pero hay que tener en cuenta que la serie de Calamarca de la que vamos a ocuparnos pertenece a la pintura cuzqueña del siglo XVIII, y que los ángeles llevaban mucho tiempo apareciendo en el arte hispanoamericano, configurando poco a poco sus iconografías propias.

Uno de los primeros ejemplos lo hemos visto en clase, al estudiar la construcción de los primeros conventos franciscanos del siglo XVI en el Virreinato de Nueva España. En estos edificios en un principio rústicos y sencillos y destinados sobre todo a la evangelización de los indígenas solían disponerse capillas posas en las esquinas del atrio. Normalmente eran de planta cuadrada, abiertas a ese atrio por dos de sus lados. Llevaban una bóveda falsa que siguiendo la herencia maya podía hacerse por aproximación de hiladas. Sobre la función de estas capillas existe una cierta controversia, pues unos sostienen que podía tratarse de paradas en las procesiones, mientras que otros, atendiendo a las ilustraciones de algunos manuscritos, aseguran que su labor era distribuir a los indígenas y evangelizar así por separado a hombres, mujeres, niños y niñas. Pero lo que realmente nos interesa de estas capillas posas es su advocación y las decoraciones escultóricas que se disponen en el exterior de las mismas. En un principio eran motivos muy someros, realizados por mano de obra indígena, por lo que la talla resulta muy simple y lineal, a bisel, articulada en base a dos planos como habían hecho de nuevo los mayas y los aztecas. En el caso de una capilla del convento de San Miguel de Huejotzingo, entre 1548 y 1570, vemos un esquema compositivo muy



Ángel de una capilla posa de San Miguel de Huejotzingo, llevando una corona de espinas.

sencillo y simétrico, destinado a que los indígenas pudieran comprenderlo bien, con un escudo en el centro y a los lados dos ángeles en vuelo llevando ofrendas o, como vemos aquí, las *arma Christi* presentes en la Pasión, en este caso una corona de espinas. Esta composición dúplice recuerda mucho a esos primeros ejemplos occidentales que ya citamos al hablar del precedente clásico de las victorias con respecto a los ángeles. Pero éste no es el único caso; existen otros conventos franciscanos como San Andrés de Calpan, construido entre 1548

y 1550, donde vuelve a darse este tipo de representación angelical en el exterior de una capilla posa advocada a San Miguel. Aparece el arcángel en el centro, en su iconografía habitual de vencer al dragón, y a los lados están San Rafael y San Gabriel. Y hay muchos otros ejemplos escultóricos en portadas de estos conventos donde se representa la Anunciación, como en las enjutas de San Agustín de Acolman, o en la complicada fachada de San Pablo de Yuririapúndaro, ambos ya pertenecientes a la orden agustina. Con el paso del tiempo la escultura fue desvinculándose un poco de lo meramente arquitectónico y empezaron a abundar obras ya de carácter exento con esta temática, destinadas a los altares de las iglesias. Es el caso de esta escultura de San Miguel que se encuentra ahora en el Museo de Arte de Nueva Orleans, y que se ha podido fechar sobre 1770, como perteneciente a la escuela de Quito, que desde el siglo XVI venía realizando muchas obras similares de pequeño tamaño para iglesias o bien para particulares. Sigue la técnica habitual al estar esculpida en madera cubierta de yeso y posteriormente pintada, con los añadidos de las alas y la corona de plata realizadas por joyeros también quiteños. Personalmente me llama bastante la atención la diferencia apreciable entre el

buen tratamiento de la cabeza de esta pequeña escultura y la factura de su cuerpo, que resulta mucho más simple y endeble, casi tubular. Quizás pueda deberse a que originalmente se tratara de una imagen de vestir mediante ropajes bordados y hoy en día se haya optado por dejarla tal y como fue esculpida, sin postizos textiles, sólo con sus propias botas y la especie de faldellín amarillo. Es una muestra de la abundancia de este tipo de pequeñas representaciones en el culto diario de Hispanoamérica, a menudo, como en este caso, influenciadas por los grabados y las figurillas de cerámica de estilo rococó que llegaban desde Francia.



Figurilla quiteña de S. Miguel.

Y por citar un tercer ejemplo, esta vez en el terreno de la pintura, no podemos pasar por alto una obra que muchos consideran el precedente directo de la serie de ángeles de Calamarca. Por ese motivo la hemos dejado para el último lugar, pese a ser más temprana que la anterior figurilla de San Miguel. Se trata de un lienzo con la misma representación, realizado por el pintor Diego de la Puente y fechado sobre 1630, que ahora se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Bolivia. Es de considerables proporciones, pues mide casi dos metros de alto. La Puente es uno de los pintores de los que se puede decir con justicia que jugó un papel decisivo en la configuración de las escuelas locales de Lima, Trujillo, Ayacucho, Potosí y varias más, trabajando durante más de cuarenta años en los Andes y retomando en diversas ocasiones el mismo tema angelical, como hará en otro lienzo muy similar de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco, en La Paz. En este otro lienzo de Bolivia queda patente su personalísimo estilo en el uso de una pincelada rápida y ágil y la elección de una paleta de matices bastante variados. Pero lo más importante que realiza aquí de cara a esta evolución de la iconografía de los ángeles reside en aportar un tipo distinto a lo que se venía haciendo, algo más autóctono, alejándose de las herencias españolas, italianas o flamencas que se venían dando desde el siglo anterior. En efecto, la imagen victoriosa de San Miguel venciendo al demonio y ataviado con ropajes militares no es para nada una novedad, pero ya introduce ciertas variantes en el traje, la armadura y el yelmo, y además sustituye el cetro que se le solía disponer en la mano izquierda en muchos grabados por una palma. Esto será lo que más influya en los nuevos tipos presentes en Calamarca. Mediante estas obras se va estableciendo de forma progresiva una separación con respecto a los modelos occidentales que les sirvieron de base, en una búsqueda de la propia identidad, de la originalidad, que es inherente a cualquier civilización y que lo que refleja en el fondo es la propia madurez de un estilo artístico y la firmeza de su consolidación.



El Arcángel S. Miguel, por Diego de la Puente.

Podríamos hablar de muchas otras obras que nos ayudasen a comprender la importancia del culto a los ángeles en el mundo hispanoamericano, pero sería incidir más sobre lo mismo. Únicamente tendríamos que recordar un dato para darnos cuenta de lo que supusieron estos seres para el imaginario colectivo: la leyenda que atribuye el nombre de la ciudad de Puebla de los Ángeles a su fundación, pues se decía de su trazado hipodámico y rectilíneo que era tan perfecto, tan armónico, que sólo podía haber sido realizado por los propios ángeles.

La serie de ángeles de Calamarca

Se trata, en efecto, de una serie por ser un conjunto de representaciones de ángeles siguiendo esa agrupación ya citada en las diversas jerarquías del Areopagita y ostentando sus nombres propios que permiten identificarlos como tales, al igual que sus atributos. La costumbre de realizar seriaciones de ángeles no surgió *ex novo* en el territorio hispanoamericano, sino que fue algo heredado también de los pintores españoles. La escuela sevillana constituye un ejemplo de esto. Tanto Zurbarán como sus discípulos desarrollaron a menudo ciclos angelicales que contribuyeron a establecer las iconografías en sus momentos tempranos, como la serie que se conserva en el



Virtud, por Bartolomé Román.

monasterio de la Concepción en Lima, realizada sobre 1635 por uno de esos discípulos cuya identidad aún no se ha podido identificar. Son retratos de Miguel, Rafael, Gabriel, Hadriel, Jafiel, Ariel y Leriell. Un caso similar es el de la serie española que pintó Bartolomé Román para el monasterio de la Encarnación de Madrid, con el aliciente de que se ha encontrado una réplica del mismo autor en la iglesia de San Pedro de



Ángel portador de flores, por Bartolomé Román.

Lima, de forma que la influencia sobre Calamarca es más que probable. En este caso vuelven a ser representaciones de los tres arcángeles principales, Miguel, Rafael y Gabriel, a los que se suman un ángel de la guarda, un serafín, una virtud y un ángel portador de flores, identificado eventualmente como Baraquiel. De aquí a la diversidad

tipológica de Calamarca ya no hay más que un paso. Sin embargo los ángeles de Bartolomé Román presentan diferencias importantes sobre lo que se hará después en el Altiplano, pues al estar inspirados en láminas anteriores, como las de Wierix, los sitúa delante de un paisaje y los ropajes no son tan autóctonos como los de los arcabuceros de Calamarca, optándose por unos coturnos romanos en las piernas más tradicionales.

Pero pasemos ya a la serie de Calamarca, heredera de todas estas influencias. Se trata de una pequeña población boliviana que pertenecía antiguamente a los indios pacajes y que se encuentra situada a unos sesenta kilómetros de la ciudad de La Paz; su nombre, según el lenguaje aymara, significa “ciudad de piedra” (de *q’ala*, piedra, y *marka*, ciudad). No se trata precisamente de uno de los asentamientos más populosos del Altiplano, pero desde 1964 empezó a ser más conocido en los medios de comunicación debido a un famoso atraco que se realizó a la remesa de la Comibol, aunque, en la actualidad, toda su fama sea debida a la colección de lienzos de ángeles que alberga el templo advocado a Santa María de las Nieves.

Se ha conservado un inventario fechado en 1728 donde se indica que “en lo alto de los muros de esta Santa Iglesia se encuentran treinta y seis pinturas de ángeles y arcángeles, todas de la misma dimensión en sus bastidores”. Estos datos han suscitado una cierta controversia entre los estudiosos, pues, aunque en la actualidad pueden admirarse en el interior del templo tres series angelicales distintas, todo apunta a que en esa fecha de 1728 sólo se habían concluido dos de ellas, la de las Jerarquías y la de los ángeles militares o arcabuceros, en los que vamos a centrar nuestro estudio. La de las Jerarquías repite en su mayor parte los mismos personajes que había representado ya Bartolomé Román en su serie: Gabriel, Rafael, un Ángel de la Guarda, un ángel desenvainando la espada o Ángel de la Muerte, un dominio, una virtud con columna, otra virtud con rosas, otra con una espiga de trigo, un ángel con la espada de fuego, un ángel sosteniendo una llave, y un serafín con un haz de fuego en la mano. Es pues una serie bastante numerosa, de nada menos que once lienzos, cada uno de ellos de proporciones considerables. Las mismas características presenta la serie de ángeles arcabuceros; en un principio se piensa que el número total de cuadros debía ascender a diez, pero en la actualidad, y tras una impresionante restauración llevada a cabo en 1993, sólo se exponen en la iglesia de Calamarca varios de ellos, como por ejemplo Gabriel, Letiel, Laeiel y Uriel, de los que nos ocuparemos posteriormente. La tercera serie es la de los ángeles ataviados al modo romano, y por tanto más entroncados con los modelos tradicionales europeos y carentes del sabor autóctono de los restantes.

No obstante, no son sólo las series angelicales las que se exponen en el interior del templo, sino que también existen otros lienzos de diferentes dimensiones relacionados con la Pasión de Cristo, con temas de carácter hagiográfico y distintas representaciones de la Virgen. Era bastante común en la escuela sevillana de pintura esa unión de personajes divinos como ángeles y otros como santos en las series conservadas en distintos monasterios. Precisamente dos de estos cuadros fueron noticia hace escasos años, cuando se produjo un robo cuidadosamente estudiado en la iglesia por parte de unos desconocidos que se llevaron los lienzos de la Virgen de los Remedios y la Coronación de la Virgen, otras dos joyas del barroco andino, para desesperación de los calamarqueños que vieron desaparecer impotentes parte del patrimonio de sus antepasados sin que a día de hoy se haya vuelto a tener noticia de los citados cuadros.

Sin embargo, la serie de ángeles arcabuceros sí ha contribuido a aumentar la importancia de Calamarca, pues en los últimos tiempos se han realizado diversos y acertados estudios sobre el particular, en especial por parte de José de Mesa y Teresa Gisbert. Este matrimonio boliviano ha sido autor de una veintena de publicaciones escritas en peculiar conjunción y agrupadas en gruesos volúmenes que llevan su firma

doble; entre las más importantes cabe destacar *Holguín y la pintura virreinal*, *Historia de la pintura cuzqueña* y *Monumentos de Bolivia*. Algunos de estos extensos estudios, de hecho, les valieron la concesión de galardones ex aequo como el Premio Nacional de Cultura y el que les otorgó la Fundación Manuel Vicente Ballivián, en La Paz. Curiosamente el destacado líder político colombiano Carlos Diego Mesa Gisbert, que con el tiempo se convirtió en presidente de la república, es hijo de estos dos arquitectos dedicados al estudio de la historia del arte, con tan importantes contribuciones sobre el patrimonio hispanoamericano. Creo necesario dedicarles estas explicaciones porque sus teorías sobre los ángeles arcabuceros de Calamarca son las que se tienen por más acertadas y las que yo he decidido seguir a la hora de elaborar este trabajo.

Una de sus teorías es la que ha permitido otorgar un nombre al autor de estos cuadros, una tarea complicada, pues ninguno estaba firmado y no existía tampoco ningún documento que permitiera desvelar esta incógnita, ni anotaciones en el inventario de la iglesia, ni libros de cuentas conservados. Se le había denominado por tanto Maestro de Calamarca, y así fue estudiado durante buena parte del siglo XX. Sin embargo José de Mesa y Teresa Gisbert llegaron a la conclusión de que este pintor podía ser en realidad José López de los Ríos, gracias a la comparación de los lienzos de Calamarca con los cuadros que realizó en 1684 para la iglesia de Carabuco, concretamente el Juicio Final, donde aparecen unos ángeles que son idénticos en cuanto a sus vestimentas, expresiones y actitudes. Así López de los Ríos sería junto al pintor Basilio de Santa Cruz el creador de las iconografías ya configuradas de los ángeles andinos, tan distintos de los modelos europeos, y la fecha de los lienzos de Calamarca rondaría esa década de 1680, aunque aún no se sabe con exactitud. Una posible explicación para este apartamiento de los cánones que venían dándose en la pintura puede ser la crisis que se dio a finales del siglo XVII dentro del gremio de pintores, con el enfrentamiento entre los artistas indios y mestizos y la minoría de artistas españoles, que, al parecer, ejercían sobre ellos una explotación de la cual terminaron por liberarse y guiarse a partir de entonces por su propia sensibilidad autóctona y su manera de concebir el mundo, planteamientos que trasladarán a sus lienzos. Como afirman de nuevo José de Mesa y Teresa Gisbert:

“El fenómeno cuzqueño es único y señala en lo pictórico y cultural el punto en que el americano enfrenta con éxito el desafío que supone la constante presión de la cultura occidental.”

Es pues una pintura diferente de la que realizaban los artistas del barroco occidental, especialmente en sus **características técnicas**, pero también debido a las circunstancias de la nueva mentalidad. Los artistas no centraban sus esfuerzos en lograr un extraordinario virtuosismo en los lienzos, sino que lo que se pretendía era algo más simplista, pero no por ello menos importante: producir un efecto religioso en los indígenas. Además estos pintores no podían poseer la misma formación que sus colegas europeos, careciendo, por ejemplo, de estudios anatómicos o de las técnicas de trabajo mediante modelos o inspirándose en paisajes del natural, carencia que solucionarán en la mayoría de los casos sirviéndose de grabados flamencos que reproducían escenas religiosas o mitológicas. Por ello muchos de los fondos de la pintura cuzqueña adolecen de falta de profundidad y realismo, y lo mismo sucede con las representaciones arquitecturales.

También en cuanto al soporte se diferencian de la pintura occidental, siendo siempre el lienzo el más utilizado; en los siglos XVI y XVII solían importarse de Europa telas de lino y cáñamo, un ejemplo de esa labor evangelizadora extendida incluso al terreno de

las artes, pero después estos materiales empezaron a mezclarse con lana y algodón producidos ya en el Nuevo Mundo, 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 riesgo, armándolas después en bastidores de madera.

La pintura de la escuela cuzqueña carece de esa obsesión por el claroscuro tan propia de Europa, prefiriendo representar a sus figuras en base a un tratamiento pictórico muy plano, que pese a eso no impide el correcto desarrollo de un juego de veladuras en las carnaciones y en las calidades de los ropajes y bordados, como veremos en detalles ampliados de los ángeles arcabuceros, y asimismo en las abigarradas alas de colores muy llamativos. Los fondos presentan un aspecto neutro, con tintas oscuras y planas. Los personajes están 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 de los arcabuces. Y adquiere especial relevancia en estos lienzos la fina claridad del brocateado, una técnica muy común en la pintura andina, que aunque se desarrollará sobre todo en el siglo XVIII ya empieza a manifestarse en estas obras. En este caso sí podría hablarse de una relación explícita con la metrópolis, pues, a mi juicio, semejante técnica no difiere mucho de lo que realizaban los maestros doradores en la escultura barroca española. 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), disponiendo después sobre ella finas láminas de oro o plata que se adherían y bruñían mediante ágata, para finalmente cubrirlo todo con una capa de pintura que al eliminarse parcialmente dejaba al descubierto el brillo del oro. De esta forma las vestimentas de los ángeles se cubren con un sinfín de motivos florales, rosetas, arabescos, todo ello realizado por maestros doradores profesionales, aunque en algunos casos será el propio pintor el que se encargue de esta labor.

Pasando ya a los lienzos de la serie que nos interesa de los ángeles de Calamarca, los arcabuceros, presentamos los cuatro más importantes que se convirtieron en piezas estrella de la exposición itinerante llamada *El retorno de los ángeles* que organizó la Unión Latina y que recorrió hasta principios del 2000 buena parte de los países sudamericanos, llegando incluso a París, para regresar después a Calamarca.



Gabriel Dei



Letiel Dei



Laeiel Dei



Uriel Dei

Una vez establecida esta identificación de los lienzos pasamos a explicar las características principales de la serie de ángeles arcabuceros. Sin duda está presente en estas obras un asunto bastante polémico que produjo durante siglos el enfrentamiento entre teólogos y pensadores y al que a día de hoy la Iglesia no ha sabido dar respuesta: la **controversia acerca del sexo de los ángeles**. Se dice que sobre este aspecto el arte europeo ya se había pronunciado, y mucho. Durante los últimos años del gótico y en el Renacimiento comenzaron a abundar las representaciones individuales de los ángeles (especialmente de los tres arcángeles por las nuevas formas de religiosidad surgidas), y siempre se intentaba representarlos como criaturas asexuadas, indefinidas, más vinculadas con el cielo que con la tierra, siguiendo fielmente esas primeras descripciones bíblicas que aluden a seres inmateriales y relacionados siempre con la divinidad. Y todos los grandes artistas del Renacimiento seguirán este planteamiento en sus obras, especialmente Guido di Pietro, a quien, dicho sea de paso, su maestría en tales representaciones le valió el apelativo de Fra Angelico. Abundaron también autores como Paolo Lomazzo, el famoso visionario ciego de Milán, que apoyándose en la literatura medieval y la patristica define así al ángel en su *Idea del tempio della pittura*:

“... una substancia intelectual, incorpórea, libre, inmortal por gracia y no por naturaleza, siempre en movimiento, al servicio de Dios.”

Varias veces plasmó Lomazzo en sus escritos este tipo de disquisiciones metafísicas, en un intento por ayudar a los jóvenes artistas en sus iconografías, y concordando con el ya citado Areopagita al recordar que el ángel es:

“... imagen de Dios, manifestación de la luz escondida, espejo puro, maravilloso e inmaculado.”

Pero esta concepción tan etérea no tardó en cambiar con la llegada del arte barroco y sus proverbiales excesos que también se hicieron sentir en cuanto a esta cuestión. El principal culpable de esta “revolución angélica” no fue otro que Caravaggio, que siempre se distinguió por su ánimo trasgresor y polémico en lo relativo a sus lienzos, a

menudo demasiado ambiguos para lo que la curia vaticana considerada moralmente correcto. En este caso la obra conflictiva fue el encargo que recibió para decorar la Capilla Contarelli de San Luis de los Franceses con un ciclo de tres lienzos relacionados con la vida de San Mateo: *La vocación de San Mateo*, *El martirio de San Mateo* y *San Mateo y el ángel*, precisamente el que nos atañe a nosotros. Hay que decir que la realización de este lienzo pasó por numerosos avatares, pues en un principio Caravaggio



Primera versión de Caravaggio.

había realizado una versión que fue rechazada de plano debido a que, según se dijo, la figura del santo era demasiado mundana: un campesino simplón, calvo y barbudo. Pero la controversia era más grave de lo que parece a simple vista. La censura se debía en realidad a que el capítulo de San Luis de los Franceses consideró que, lejos de haber representado al ángel como si fuera un ser asexual, Caravaggio lo había “sobresexuado”, consiguiendo un carácter andrógino que escandalizaba tanto como la forma en que se abrazaba a San Mateo, de velado trasfondo erótico. Había tantos rasgos femeninos como masculinos en este ángel y eso era algo que la Iglesia católica no estaba dispuesta a admitir. Tuvo que ser un alto cargo nobiliario quien adquiriese este lienzo para su colección personal, el marqués Giustiniani, pasando después al Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín a partir de 1815, donde sería destruido debido a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Por eso la fotografía que vemos aquí es en blanco y negro. Frente a esto resulta evidente que la segunda versión que se vio obligado a realizar Caravaggio del tema y que ahora está en esa capilla de San Luis de los Franceses es mucho más comedida. Ya no hay contacto físico entre San Mateo y su símbolo del Tetramorfos, sino que la inspiración se produce de una forma mucho más etérea, más ascensional, por así decirlo. Hay que señalar también que en estos dos cuadros se planteaba un problema teológico muy controvertido en el siglo XVII como es el del determinismo, ya que corrieron ríos de tinta asegurando que como en la primera versión del lienzo es el ángel quien guía la mano del evangelista sobre el libro eso coartaría la libertad innata del ser humano frente a los designios divinos, su libre albedrío, polémica que quedaba solucionada con la segunda versión, más susceptible de ser interpretada como un canto a la propia individualidad. Pero esto es algo que excede nuestro estudio, pues lo realmente importante es esa dualidad sexual de la que hablamos y que después de ser introducida por Caravaggio a comienzos del barroco se expandió por toda Europa y también, con el tiempo, por Hispanoamérica.



Segunda versión de Caravaggio, actualmente en S.Luis de los Franceses.

Así, en la serie de ángeles arcabuceros de Calamarca se vuelve a ver una síntesis de los dos sexos, ya que se une el aspecto militar otorgado por las armas y arcabuces con el aire ineludiblemente femenino de las vestiduras, propias de la época, que en varios casos llegan a rozar la extravagancia ante los ojos europeos. Mediante la representación

de ambas vertientes el Maestro de Calamarca quiso plasmar esa misma ambigüedad de estos seres, la difícil definición de su naturaleza. En su estudio realizado sobre este tema Dominique Fernández se expresa de la siguiente forma:

“¿A quién atribuir el mérito de haber hecho renacer la discusión sobre el sexo de los ángeles? Una increíble proeza. Por una parte, se los arma con un arcabuz, y, por otra, se los viste de encaje, lo que prueba una audacia sorprendente. El ángel de Caravaggio era chica y chico. El ángel andino está dividido entre la coqueta y el soldado.”

Hubo asimismo otros autores que se decantaron por la caracterización sexual de los ángeles, pero no de forma equívoca, sino optando siempre por unos rasgos masculinos más acordes con su naturaleza. En ese aspecto fueron importantes las prescripciones otorgadas por Francisco Pacheco, importante personaje de nuestro barroco español que a menudo ha quedado relegado a ser simplemente el suegro de Velázquez, cuando en realidad se trataba de uno de los mejores pintores de la escuela sevillana, además de ser considerado un gran escritor culto. Esta faceta suya ejerció una importante influencia sobre el panorama artístico y se piensa que pudo tener incluso repercusión en Hispanoamérica. El motivo es sencillo: la Inquisición le había otorgado el cargo de inspector de pinturas y por eso todas las obras de la época debían desfilar bajo el ojo supervisor de Pacheco. Sus recomendaciones acerca de la forma de representar a los ángeles se tendrían por leyes en su época. Decía Pacheco que estas “imágenes fieles del Creador” debían tener el aspecto y rostro de un hombre “y no de una mujer”, pues dar a un ángel la apariencia femenina “es cosa indecente, cuando se trata de espíritus angélicos, sustancias de orden espiritual y valientes”; en el fondo esto no es más que una prueba de la misoginia reinante a comienzos del siglo XVII.

Pero aparte de esto debemos tener en cuenta en nuestro estudio otra prescripción de Pacheco que será importante a la hora de configurar esa **iconografía militar** de los ángeles del Altiplano tan característica. Según sus palabras:

“Suele suceder que los ángeles tomen el atuendo de capitán, soldado en armas, viajero peregrino, guía o pastor, guardián y ejecutor de la justicia divina, embajador o mensajero portador de buenas nuevas, consolador, músico sirviéndose de los instrumentos de modo conveniente, y, en el caso de las intervenciones militares mencionadas en la Escritura, deben estar revestidos con armas y corazas romanas.”⁵

Esto en el fondo no hace más que reafirmar la iconografía que se venía otorgando a San Miguel desde los tiempos medievales, es decir, vestido de guerrero, portando una lanza o una espada y dando muerte con ellas al Demonio. En cierto modo se trata de una configuración militar que tuvo mucho éxito popular y que se repite en otros temas hagiográficos como las representaciones de San Jorge venciendo al dragón para liberar a la princesa Sabra, o las de Santiago Matamoros defendiendo la cristiandad en España, o incluso las del profeta Elías combatiendo la idolatría con una espada de fuego. La diferencia con los ángeles de Calamarca reside en que aquí se actualiza el carácter militar al disponerles armas que estaban en boga por aquel entonces en Hispanoamérica,

⁵ PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura, sus antigüedades y grandezas*. Sevilla, 1649.

concretamente el arcabuz. Era ésta un arma de fuego semejante al fusil, con cañón de hierro y caja de madera, que se disparaba prendiendo la pólvora del tiro mediante una mecha móvil colocada en la misma arma. De ahí procede la denominación de soldado arcabucero. Es evidente que el Maestro de Calamarca tuvo que presenciar el manejo de estas armas y representarlas después como un testimonio visual de la época en la que le tocó vivir, sólo que disponiéndolas en manos de los ángeles, para aludir a esas misiones militares que Dios les asignó en los cielos.

Hay que 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 el peso de siete kilogramos, por lo que lógicamente no resultaban muy fáciles de manejar. A comienzos del siglo XVII se adoptaron de forma masiva por parte de la mayoría de los ejércitos europeos y se mejoró su fabricación, creando arcabuces más livianos y por tanto más prácticos, muy parecidos a los mosquetes ligeros. Parece que las armas que sujetan estos ángeles andinos corresponden al prototipo más evolucionado.

Incluso las posturas y la forma de sujetar los arcabuces, con gran soltura, evidencian ese realismo. No hay ningún ángel en esta serie que repita la misma actitud, sino que se da una gran variedad entre ellas, lo que reafirma esa teoría de que la serie completa debía representar a toda una compañía.

Vemos, por ejemplo, que la postura del arcángel Gabriel es quizás la más original de la serie, pues sigue la tipología abanderada, sujetando sobre su hombro el mástil de una bandera ajedrezada cuyo extremo recoge con la otra mano, ciñéndola a su alrededor. Letiel, por su parte, presenta el arcabuz con su mano derecha y sujeta con la izquierda la mecha para el gatillado del arma. Laeiel parece sorprendido en una instantánea, empujando con una baqueta la pólvora del arcabuz apoyado en el suelo. Y en cuanto a Uriel, se supone que está colgando una cuerda a su arma como parte de la “fornitura” o conjunto de accesorios de la misma.



Gabriel Dei.



Letiel Dei.



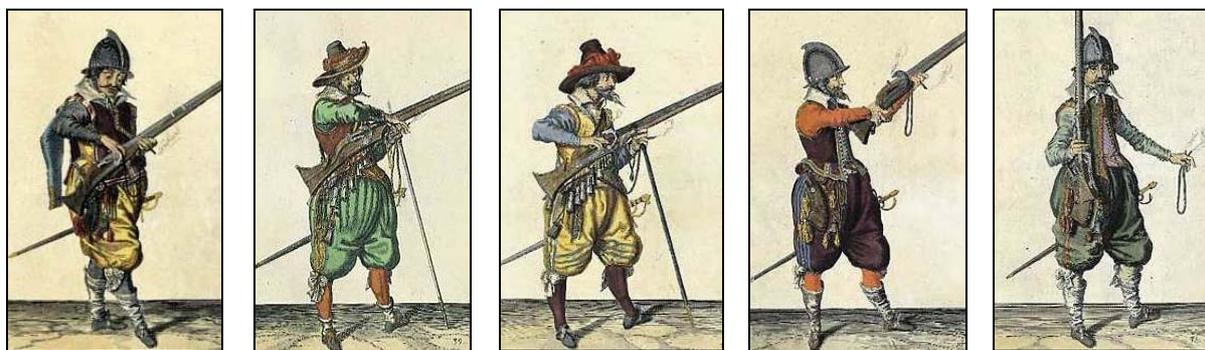
Laeiel Dei.



Uriel Dei.

Se ha dicho que esta diversidad de actitudes tan realistas puede deberse a la influencia de distintos tratados de armas de la época que circulaban mucho por Europa y que sin duda debieron llegar a Hispanoamérica. Las instrucciones para el entrenamiento militar que aparecían en ellos se complementaban por numerosos grabados, a menudo realizados por pintores de prestigio, en los que aparecía toda una soldadesca en diversas y grandilocuentes posturas. Un ejemplo de estos tratados sería *Los fundamentos del arte militar* de Hexman, publicado en 1673. Y más importante aún resulta la labor del holandés Jacques de Gheyn, un pintor cuya producción se centra fundamentalmente en el primer tercio del siglo XVII. Durante su período de formación estuvo viajando por Haarlem, Leiden y La Haya, hasta que se asentó en Ámsterdam y se dedicó a la

representación de los primeros desnudos femeninos de la pintura barroca holandesa, además de retratar abundantes tipos populares y lienzos de carácter floral. Paralelamente a esto se encargó de diseñar los grabados para uno de estos manuales militares, titulado *El ejercicio de las armas* y publicado en 1608. En las siguientes imágenes volvemos a ver una gran diversidad de actitudes por parte de estos arcabuceros holandeses, lo que ha hecho pensar a algunos estudiosos que la influencia del tratado de Gheyn resultó decisiva en Calamarca.





Existen otras teorías no excluyentes que aseguran que los ángeles andinos tomaron sus uniformes por asimilación de los que llevaba la guardia real española del rey Carlos II, o también que se inspiraron en la colección de grabados de tipos militares franceses de Cleonard, que en resumidas cuenta viene a ser lo mismo que el tratado de Gheyn. Está claro que si en la disposición del armamento el Maestro de Calamarca se inspiró en lo que era estrictamente contemporáneo suyo, algo similar tuvo que suceder con los **ropajes** de estos ángeles. Aunque varían los colores y ciertos detalles de la factura de las telas, en lo esencial son similares entre sí, con muchas prendas siempre presididas por ese afán colorista y preciosista que daba tanto juego a la hora de representarlas en los lienzos. Los ángeles llevan un sombrero chambergo adornado con tres plumas, una valona o corbata al cuello rodeada por encajes y puntillas, al igual que los puños; las mangas son muy abullonadas, acuchilladas al modo de lo que solían llevar esos soldados de los tercios, y formando parte de una casaca también de tipo chambergo de gran amplitud que permite ver la túnica ajustada al cinto; por encima de las rodillas se aprecian los greguescos o calzones, de la misma tela con brocados que empleaba la casaca, junto con unas medias manchegas ajustadas y zapatos con grandes lazos. Se completa este peculiar atuendo mediante un gran manto recogido que llevan los ángeles a un lado, otorgándoles mucha gracia y vaporosidad, y también mediante las largas cintas que descienden por sus espaldas. Pese a que como hemos dicho una de las características de esta pintura cuzqueña sea el tratamiento bastante plano de las figuras pueden apreciarse muy buenos juegos de matices en estas vestimentas, especialmente en la calidad de los bordados, la transparencia y minuciosidad de los encajes y el brillo de las cintas multicolores. En los detalles ampliados de esta página se percibe esa variedad de texturas. Por otro lado vuelve a estar presente la influencia de la pintura barroca flamenca, en este caso de Van Dyck, cuyos retratos de la nobleza y la realeza siempre se distinguieron por la minuciosidad en el tratamiento de los ropajes; se ha querido ver una relación entre las gorgueras y los cuellos que plasmaba en sus lienzos y las valonas de encaje de los ángeles de Calamarca, aunque con diferencias técnicas.

A la izquierda, diversos detalles del sombrero, valona, puños y calzado de los ángeles de Calamarca. A la derecha, el retrato triple que hizo Anton Van Dyck del rey Carlos I de Inglaterra, donde vemos esa semejanza en el tratamiento de los cuellos.



Hasta aquí llega el estudio de los ángeles arcabuceros, pero no podemos pasar por alto la existencia de esa otra serie de lienzos presente también en la iglesia de Calamarca, la de las **Jerarquías**, que ya hemos enumerado. Las dimensiones de estas telas son similares a las de los ángeles arcabuceros, y en cuanto a sus características técnicas, resulta evidente que, si no fueron realizadas por el mismo Maestro de Calamarca, sí se deben a alguien muy cercano, posiblemente incluso del mismo taller, siguiendo los rasgos propios de la escuela cuzqueña. A diferencia de los anteriores estos ángeles no presentan armas sino atributos propios de su distinción jerárquica: la espiga que sujeta la primera Virtud alude al Cuerpo de Cristo que se hace presente en la Eucaristía, las rosas al amor divino tanto si las llevan recogidas en el manto como si surgen de una cornucopia de la abundancia, la presencia del niño alude a la función del Ángel de la Guarda de cuidar de los infantes a raíz del episodio bíblico de la protección de S. Rafael sobre Tobías, y la espada del ángel conocido como Zadquiel se debe a la misión encargada por Dios de segar las vidas de los hombres en el momento oportuno, por lo que se le conoce también como el Ángel de la Muerte. Tampoco los ropajes resultan semejantes a los de los arcabuceros, pues en lugar de la casaca chamberga llevan túnicas cortas ajustadas al cinto, puños y enaguas de encaje, botas de las llamadas de moño y broches y ampulosos mantos sujetos sobre los hombros también mediante broches. Se prescinde aquí, pues, del autoctonismo optando por una mayor herencia occidental.



Virtud con espiga



Virtud con rosas



Ángel de la Guarda



Ángel de la Muerte



Asiel Timor Dei apuntando con su arcabuz, otra presunta obra del Maestro de Calamarca.

fondos. Algo similar sucede en dos pequeñas localidades situadas en el departamento de Oruro: Sora-Sora, donde hay otra serie de ángeles rodeados por orlas de flores, y Yarvicolla, más grande y con una pintura de San Gabriel de especial interés. La parroquia de San Martín del Potosí, por su parte, posee una serie de ángeles turiferarios sobre los que se puede leer la inscripción “Sanctus, Sanctus”. Finalmente existe un ejemplo de importancia en la iglesia de Jesús de Machaca, donde el pintor más importante de esta región a finales del siglo XVII, Leonardo Flores, realizó una serie de la que se conservan sólo cinco lienzos, ya que según los estudiosos los demás debieron perderse al ser robados o destruidos. Se considera que Leonardo Flores es junto a José López de los Ríos el configurador y difusor del prototipo de los ángeles arcabuceros, y sus cuadros de Machaca gozan hoy en día de gran reputación. En ellos se nos manifiesta como un pintor más preocupado por el movimiento, las posturas, los escorzos y las composiciones basadas en las líneas diagonales, y más detallista en la representación de las joyas, los ropajes flotando al viento y sobre todo las alas, que el Maestro de Calamarca había simplificado mucho. Se trataría por todo esto de un pintor indígena que sin embargo estaba bastante influenciado por el tipo de pintura que triunfaba en Europa en esos mismos años



Aspiel Aspetus Dei, con el arcabuz invertido.

Un caso excepcional: los ángeles arcabuceros del Museo de Salamanca

No podíamos de ningún modo pasar por alto esta cuestión antes de dar por concluido el trabajo, pues los exponentes de arcabuceros que se exponen en el Museo de Bellas Artes de nuestra ciudad constituyen un ejemplo de excepción dentro del panorama europeo. Lamentablemente estos lienzos fueron relegados al olvido durante numerosos años, desde su llegada al Museo en base a circunstancias un poco fortuitas, por así decirlo; hubo que esperar a que el estudio de lo hispanoamericano en el arte experimentase un impulso en Salamanca, en buena parte debido a las investigaciones del profesor Antonio Casaseca, que, entre otros numerosos estudios, llevó a cabo el relativo a estos lienzos publicado después como una monografía del citado Museo. Hasta entonces se había prescindido de ellos en casi todas las publicaciones especializadas, llegando a denominarlos simplemente “anónimos populares” o “anónimos cuzqueños” en las catalogaciones de rigor.

Se sabe que estos ocho cuadros ingresaron en el Museo de Salamanca en 1975, después de haber sido adquiridos en base a dos compras sucesivas en ese mismo año y en el anterior. En un principio habían sido adquiridos por el Estado y después ya pasaron de Madrid a nuestra ciudad, aunque no está muy claro el motivo que ocasionó que estos lienzos de carácter colonial (unos de los pocos que existen en Castilla y León) terminaran en territorio español. La circunstancia más probable y la que se tiene por más acertada hoy en día es la de que se tratase de algún tipo de mecenazgo de un indiano hacia su patria chica.

Estos ocho lienzos de ángeles se agrupan en tres series, al igual que sucedía en Calamarca, de desigual número. La primera abarcaría cuatro cuadros, la segunda dos y la tercera otros dos, cada una de ellas presentando unas características muy similares que permiten una rápida clasificación, sin problemas de distinción entre unas y otras. Hay que decir que en estos momentos sólo dos de estos cuadros están expuestos en el Museo. Fueron reentelados hace algún tiempo y dispuestos en marcos convencionales que por lo demás no presentan mayor interés. Sobre el autor no conocemos nada, pues no existen firmas ni lógicamente documentos que contribuyan a aclarar su identidad, aunque según el profesor Casaseca parece evidente la participación de tres o cuatro manos en la realización de los lienzos.

La **primera serie** es sin duda la de mayor calidad, representando a cuatro ángeles arcabuceros con las fisonomías habituales ya vistas en Calamarca, suaves e idealizadas, de carácter andrógino. Los rasgos propios de la escuela cuzqueña (o mestiza, como prefiere denominarla el profesor Casaseca) también aparecen aquí, con el gusto por las tintas planas, el diseño que roza el ingenuismo y lo *naïf*, y, sobre todo, el reiterativo empleo del brocateado. En este caso se realizó con oro superpuesto mediante plantillas, lo que le otorga un cierto relieve por encima de la superficie del lienzo, tal y como solía suceder en las tablas hispanoflamencas donde se empleaba un recurso semejante, sin que los complicados adornos de oro y de plata manifestasen las señales propias de los ropajes sobre los que se habían dispuesto, de plegados más naturalistas. Se cree que este empleo en el gótico final sería el origen de la técnica que después se desarrolló tanto en el barroco andino, aunque no hay que olvidar que la pintura bizantina también gustaba de utilizar este recurso para aumentar el preciosismo de sus composiciones y contribuir a realzar esa apariencia hierática y atemporal de las imágenes divinas. Y a su vez ya lo emplearon pintores hispanoamericanos anteriores al barroco, también de Cuzco, como el llamado Maestro de Pujiura, ya en el siglo XVI, lo que nos habla de una rápida asimilación ligada siempre al fenómeno de la evangelización. En la siguiente página vemos los cuatro lienzos de esta primera serie de ángeles militares.



Ángel introduciendo la baqueta en el cañón de su arcabuz.



Ángel portando el arma sobre el hombro derecho.

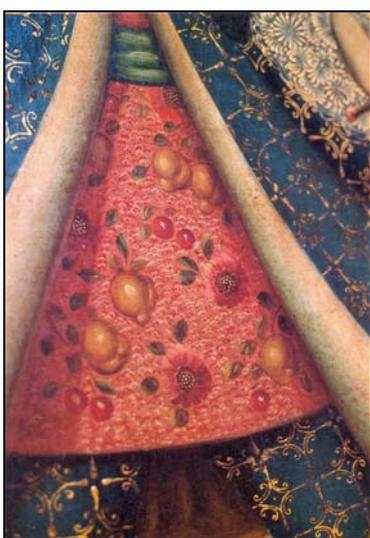


Ángel en el momento de cargar su escopeta.



Ángel en la posición de "presenten armas".

Entre estos cuatro lienzos y los de la iglesia de Calamarca hay una diferencia que salta a la vista, y consiste en el tratamiento de los fondos sobre los que se recortan las figuras de los ángeles arcabuceros. En Calamarca se trataba de interiores sombríos de los que apenas conseguíamos tener una leve noción espacial gracias a las líneas horizontales que en la parte baja sugerían la inserción entre el muro y el suelo, o también mediante las propias sombras de los ángeles. El resto se rellenaba mediante tintas planas, oscuras. En cambio en los lienzos de la primera serie del Museo de Salamanca vemos que las figuras están situadas sobre fondos plagados de una vegetación de presunto carácter paradisíaco, siempre presidida por un gran autoctonismo en cuanto a su flora y su fauna, lo que le da un marcado carácter exótico. Se trata de sugerir así un marco idílico pero entendido de forma tropical, es decir, una reelaboración del pensamiento occidental en base a los criterios indígenas, lo que no deja de ser una característica básica de la escuela cuzqueña de pintura. El celaje, siempre de tonos azules muy límpidos, aparece surcado por nubes algodonosas de tratamiento a menudo bastante ingenuo. Está presente el intento de sugerir una mayor perspectiva y profundidad mediante detalles que aparecen en los fondos como la presencia de un río de aguas transparentes en la esquina inferior izquierda del último lienzo de la serie, una nueva alusión paradisíaca, o el perfil de un templo que sigue los modos propios de la arquitectura cuzqueña en el segundo lienzo, con la alta torre y la cúpula del crucero recortándose sobre el horizonte. Incluso siendo un detalle tan modesto podemos apreciar la presencia de un minúsculo peregrino que se dirige al templo y la macidez propia de los edificios del Altiplano motivad por el frecuente riesgo de sismos. El resto del marco suele estar ocupado por altos y frondosos árboles también de carácter autóctono poblados de frutos y por una especie de pradera con flores sobre la que se asientan las figuras. Se ha tratado de buscar un simbolismo individual en la presencia de toda esta flora, pero finalmente se ha preferido pensar que no se basa más que en un afán realista de representar los productos tropicales habituales, como granadas, limones, etc. Y además no aparecen sólo formando parte del paisaje, sino como verdaderos elementos decorativos de las túnicas cortas de los ángeles, como vemos en el del segundo lienzo, con una verdadera profusión de bordados representando frutas. Más controvertida resulta la presencia de las abundantes aves en estos lienzos. Aparecen descansando sobre los árboles y la hierba de la pradera o bien surcando el cielo, de forma a menudo bastante manida. Se trata de especies propias de las cálidas latitudes andinas, todas de brillante colorido. De hecho el afán de verosimilitud de este artista desconocido ha permitido clasificar los tipos con exactitud, representándose, por ejemplo, al *Huáscar Kente* (*Patagona gigans*), al *Pusti* (*Psarocolius decumanus*), al *Tunki* (*Rupicola peruviana*) o al *Guacamaya* (*Ara chloroptera* y *Ara macao*)⁶. Aunque lo más probable es que su función siga siendo la de sugerir el paraíso terrenal otros autores sostienen que simbolizan el alma o la firma personalizada del artista.



⁶ TAMAYO HERRERA, José. *Tendencias y problemas en la Pintura Cuzqueña Virreinal*. Cuzco, 1970.



Segunda serie de ángeles, el primero presentando el arma y el segundo cargándola sobre el hombro derecho.

Pasando a las otras dos series de ángeles del Museo de Salamanca, hay que reconocer que distan mucho de poseer la calidad de estos cuatro primeros lienzos. La **segunda serie** está formada por dos cuadros, como hemos dicho, cada uno mostrando a un ángel que sigue formando parte de una compañía militar. Los tipos de los personajes mantienen las mismas premisas de idealización, juventud y aspecto andrógino, aunque la forma de representación es bastante más tosca, y lo

mismo se puede decir de los ropajes, que aquí parecen totalmente planos, con pliegues muy simples sobre los que destacan mucho los efectos del brocateado, sobre todo en el primero. Además han desaparecido los ricos fondos vegetales para volver a un espacio simple, basado en las tintas planas al modo de Calamarca. La paleta en sí es mucho más sencilla y restringida, empleando casi sólo tonos ocre. Lo que realmente constituye un avance con respecto a los lienzos de la primera serie es la presencia de una inscripción al pie del primer ángel, OSIEL FORTITUDO DEI, haciendo referencia al nombre del personaje y a su cargo jerárquico, tal y como sucedía también en los arcabuceros de Calamarca.

En cuanto a la **tercera serie**, también está constituida por dos lienzos de menor calidad donde sin embargo aparece una novedad iconográfica de la que carecían los anteriores: la introducción de una espiga en el ángulo inferior derecho de uno de los cuadros. Este elemento, como ya vimos en la serie de Jerarquías de la iglesia de Calamarca, era característico de algunas de las Virtudes y posee significado eucarístico relacionado con la veneración del Cuerpo de Cristo. Sin embargo aquí desconocemos la identidad que se pretende otorgar al ángel representado. Por lo demás las características son similares a las de los ángeles de la serie anterior, repitiendo unas posturas que habían aparecido en el famoso tratado de *El ejercicio de las armas* de Gheyn; en este caso parece que ambos personajes remiten respectivamente a un mosquetero y un escopetero.



Tercera serie de ángeles, uno sujetando su arma y el talabarte destinado a guardar la pólvora, y el otro apuntando con su arcabuz.

Bibliografía empleada:

- *Libro del Génesis (primero de la Biblia).*
- *Ángeles y demonios.* Los Diccionarios del Arte. Rosa Giorgi. Electa Bolsillo. 2004.
- *Santos.* Los Diccionarios del Arte. Rosa Giorgi. Electa Bolsillo. 2003.
- *Técnicas y materiales del arte.* Los Diccionarios del Arte. Antonella Fuga. Electa Bolsillo. 2004.
- *La naturaleza y sus símbolos: plantas, flores y animales.* Los Diccionarios del Arte. Lucía Impelluso. Electa Bolsillo. 2003.
- *Diccionario de símbolos.* Juan Eduardo Cirlot. Editorial Labor. 1978.
- *Mitología comparada.* F. Max Müller. Edicomunicación. 1998.
- *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.* Marius Schneider. Ediciones Siruela. 1946.
- *Monstruos, dioses y hombres de la mitología griega.* Michael Gibson. Grupo Anaya. 1985.
- *Dioses y héroes de la mitología vikinga.* Brian Branston. Grupo Anaya. 1985.
- *Dioses y faraones de la mitología egipcia.* Geraldine Harris. Grupo Anaya. 1986.
- *Guerreros, dioses y espíritus de la mitología de América Central y Sudamérica.* Douglas Guifford. Grupo Anaya. 1986.
- *Le couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton.* Charles Sterling. 1939.
- *Caravaggio.* Gilles Lambert. Taschen. 2004.
- *Historia del Arte Universal. Tomo XVIII. Arte americano precolombino y arte colonial.* Paul Westheim y Pal Kelemen. Ediciones Moreton. 1967.
- *Alas andinas.* Artículo aparecido en el n°35 de la revista FMR. José de Mesa y Teresa Gisbert. 1997.
- *Pintura cuzqueña en el Museo de Salamanca.* Antonio Casaseca. Monografías del Museo de Salamanca. 1989.