



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

# Guerreros celestes

El triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII - XVIII

**Colección**  
**Joaquín**  
**Gandarillas**  
**Infante**  
Arte colonial  
americano

Presentamos en esta VI muestra de la Colección Joaquín Gandarillas Infante un tema que hoy, como ayer, sorprende y fascina al hombre y particularmente al cristiano, ante el poder misterioso de lo divino: el de los ángeles. Los ángeles en la pintura virreinal del Sur Andino, donde estos espíritus puros, reflejos de la perfección de Dios y de su protección, que existen en las principales religiones de la humanidad, alcanzan una de las expresiones más fantásticas y atractivas del arte de todos los tiempos. Y en estrecha vinculación, como su ineludible reverso en el arte virreinal, la figura del demonio en permanente disputa por la posesión de las almas, y finalmente vencido en el despliegue de las fuerzas positivas del espíritu.

Una exposición que rescata y pone en valor este conjunto de obras de ángeles y arcángeles generadas en los talleres andinos, en el ámbito del mestizaje cultural que funde y amalgama figuras y creencias del catolicismo y de las religiones prehispánicas, y que expresan el rico universo de lo que podría denominarse la imaginación religiosa de la América Hispana.

Su trama de fondo es la representación del relato, épico-ético de la lucha entre el bien y el mal desarrollada en las alturas del espacio sideral, por estos “Guerreros Celestes”, como en el interior del espíritu de cada hombre, donde ellos acceden como mensajeros

enviados de Dios para ayudar y socorrer; lucha entre la oración y la tentación; entre la virtud y el vicio, entre el bien y el pecado.

Por eso estas figuras poseen una fuerte carga simbólico-teológica. Se presentan en pintura y escultura, ya como mensajeros celestiales que portan atributos alusivos a su función, el arcángel Gabriel, con una azucena, símbolo de la castidad al anunciar a María sobre su maternidad virginal; o se muestran como emisarios armados, como guerreros, san Miguel, por ejemplo, protegidos con cascos y cotas metálicas o portando arcabuces, creación esta última característica de la pintura local, inexistente en el arte europeo.

La exposición “Guerreros Celestes” nos convoca hoy a repensar a los ángeles a la luz del arte y de la fe, como un misterio más profundo y más bello que el esoterismo o el hermetismo con que los enfoca la tendencia *New Age*.

Los ángeles, mensajeros de Dios, significado preciso de su etimología, criaturas de su amor y misericordia, cuya misión es proteger a cada hombre en el camino arduo y peligroso de la vida, orientan en medio de las fuerzas negativas que hoy tienden a disimularse o a ignorarse, instando a asumirlas como tales y a procesarlas en un ejercicio de la conciencia ética, para que de esta lucha simbólica salga el hombre fortalecido.

**Ignacio Sánchez Díaz**

Rector

# Los ángeles en la tradición judeocristiana

**Federico Aguirre Romero**

Profesor de la Facultad de Teología de la UC

Seres angélicos se testimonian en multitud de tradiciones, en cada una de las cuales, sin embargo, presentan diferentes características. Hay ángeles buenos y ángeles malos. Hay casos en los que casi se identifican con la divinidad y otros, como el *daimon* griego, que vendrían a ser algo así como los estados de ánimo que poseen al ser humano. Un rasgo común a estos misteriosos seres es su pertenencia a otra esfera de la realidad, trascendente por caracterizarla de algún modo, pero con activa participación a la vez en el quehacer divino y en el sino de los hombres. En el contexto de la cultura contemporánea, por muy secular que quiera parecer, tenemos ejemplos tremendamente sugestivos de figuras angélicas, como los ángeles de *El Cielo sobre Berlín* de Wim Wenders (1987), uno de los cuales es interpretado admirablemente por Bruno Ganz: un ser desorientado, no muy consciente de su condición, templado y condescendiente, casi humano, donde el casi le exime de padecer la tragedia humana pero también denota un profundo anhelo de vivirla.

Encontramos otra magnífica descripción del ángel en el ciclo de poemas *Las Elegías del Duino*, publicado por uno de los padres de la literatura moderna, Rainer María Rilke, en 1923:

*¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros de los ángeles? Y aun suponiendo que alguno de ellos me acogiera de pronto en su corazón; yo desaparecería ante su existencia más poderosa. Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar; y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña el destruirnos. Todo ángel es terrible.*

(Comienzo de la Primera Elegía)

*Todo ángel es terrible. Y, sin embargo, ay de mí, sabiendo como sois, yo os canto, aves casi mortíferas del alma. Adónde se han ido los días de Tobías, cuando uno de los ángeles más deslumbrantes, de pie junto a la sencilla puerta de la casa, y algo disfrazado para el viaje, dejo de ser terrible;*

*(¡un joven para el joven que miró hacia fuera con curiosidad!).*

*Pero si en este momento el arcángel, el peligroso, diese un solo paso hacia nosotros desde más allá de las estrellas, el propio corazón, sobresaltado, nos destruiría. ¿Quiénes sois?*

(Comienzo de la Segunda Elegía)<sup>1</sup>

En el contexto de *Las Elegías del Duino*, a diferencia de *El Cielo sobre Berlín*, el ángel aparece como un ser que inspira pavor, capaz de destruirnos, pero no por estar en contra de nosotros sino porque no podríamos soportar su presencia, su belleza: ya pasaron los días de Tobías, cuando el arcángel san Rafael se aproxima al hombre como un amigo (Tob 5, 3-7); ya pasaron los días de Jacob, cuando el hombre se media con el ángel cuerpo a cuerpo y le exigía su bendición (Gen 32, 22-30). El ángel de *Las Elegías del Duino* ya no es una realidad familiar para nosotros, pero no porque los ángeles sean simplemente superiores sino porque el hombre se ha cerrado a la experiencia más profunda de la belleza, entregándose a un “hacer sin imagen” (novena Elegía). Como puntualiza el mismo Rilke, el ángel es aquella criatura que ha consumado la tarea del hombre: transformar lo visible en invisible; es decir, se encuentra en un estado de comunión plena con el Creador sin perder su condición de criatura. El hombre, apuntará Rilke, para llegar a cumplir esta tarea, esta vocación, posee la palabra: el bien mayor. Y no la palabra grandilocuente, sino aquella que surge de la vida más inverosímil: casa, puente, fuente, puerta,

jarra, árbol frutal, ventana; a lo más: columna, torre (novena Elegía).

Si bien Rilke insiste en que la figura del ángel que se esboza en el ciclo de las *Elegías* no tiene ninguna relación con el ángel de la tradición judeocristiana, emplea una serie de imágenes bíblicas para hablarnos de estos caballeros de la belleza. Otro elemento destacable, y en el que la descripción de Rilke coincide en alguna medida con el ángel interpretado por Bruno Ganz, es el modo en que se delimita la existencia del ángel respecto a la existencia del hombre: el ángel es un ser superior pero no en términos absolutos. En este sentido, cabe señalar que de la misma manera que en *El Cielo sobre Berlín* y *Las Elegías del Duino*, para la tradición judeocristiana el ángel no es una suerte de hombre ideal, no *tenemos que ser* como ángeles sino, como hace el ángel desde su propia condición, nuestra tarea consiste en descubrir en lo propiamente humano nuestra plenitud.

Aunque los ángeles de la tradición judeocristiana fueron creados antes que el hombre, no poseen la dignidad que poseemos nosotros como hijos de Dios (Jn 1, 12). En efecto, la envidia por nuestra condición sería una de las razones por las que Satanás se habría rebelado contra Dios. En los textos sagrados de las tres grandes religiones monoteístas (Judaísmo, Cristianismo e Islam), los ángeles constituyen figuras centrales: en los escritos de la Torah, por ejemplo, intervienen en momentos cruciales de la historia del pueblo escogido; en los relatos de los Evangelios asisten permanentemente a Cristo durante su paso por la Tierra; y en el caso del Corán es el arcángel Gabriel quien, ni más ni menos, dicta al Profeta cada palabra de su contenido. Para estas tres

1. Traducción de Otto Dörr.

religiones los ángeles son criaturas que ejercen como mensajeros de Dios. Éste es justamente el significado de la voz griega *aggelos*, de donde proviene la palabra en español. Así, el ángel se presenta frecuentemente en las Escrituras como intermediario de las teofanías o apariciones de Dios, ejerciendo siempre una tarea específica que le ha sido encomendada. Y no porque Dios necesite intermediarios sino porque en nuestra condición actual es imposible mirar a Dios cara a cara (*prosôpon pros prosôpon*).

De hecho, la palabra ángel no define una naturaleza sino una función: sabemos lo que sabemos de los ángeles no simplemente gracias a nuestra fantasía sin límites o porque se le haya hecho una autopsia a algún ejemplar, sino por las acciones que de ellos se testimonian en el contexto de las Escrituras. Así, por ejemplo, dentro de los órdenes o categorías de ángeles se distingue entre querubines y serafines, los primeros son aquellos que sostienen el trono de Dios, arrastran su carro y guardan la entrada a sus dominios, mientras que los segundos se denominan “los ardientes”, aquellos que cantan su gloria. El ángel de la guarda es la denominación común para designar al ángel al que somos encomendados de manera personal, aquel que nos protegerá y nos guiará hasta el momento de nuestro reencuentro definitivo con el Padre. Otro ejemplo de este carácter eminentemente personal de los ángeles viene dado por los nombres que designan a algunos de ellos: por ejemplo, Rafael significa “Dios cura” y es el arcángel que acompaña a Tobías en su peligrosa travesía en busca de la que sería su esposa, Sara, a quien Rafael libera de la maldición que le aquejaba y hacía morir a todos sus pretendientes.

Este modo personal de conocer a los ángeles, a través de sus actos, no es un dato accesorio sino que nos sitúa en un plano muy concreto, incluso testimonial, donde el ángel deja de aparecer como un ser indeterminado para identificarse con una mediación sensible de la acción de Dios en la vida del hombre. Por todo esto, podríamos decir que en el contexto de la tradición judeocristiana sólo a partir de los relatos bíblicos tiene sentido hablar de los ángeles, en virtud de cuyos relatos adoptan incluso cierto grado de historicidad y dejan de mostrarse como una mera fantasía. Justamente dichos relatos son los que han llevado a elaborar una representación plástica de los mismos, desde los ángeles que custodian el arca de la alianza hasta los que escoltan la imagen del Pantocrátor en el tambor de las cúpulas bizantinas, o aquellos que podemos apreciar en la presente exposición.

Con todo, cabe precisar algunas diferencias entre el ángel del Antiguo Testamento y el ángel a la luz del misterio de la Encarnación. Como ya hemos señalado, los ángeles asumen una tarea mediadora entre Dios y la Creación, asumiendo un rol consular, digamos, en diversos momentos de teofanía. Con la Encarnación de la Palabra, sin embargo, Cristo deviene la teofanía perfecta: imagen visible del Dios invisible (Col 1, 15) y resplandor de su gloria e impronta de su existencia (Heb 1, 3). En la terminología de los Padres de Nicea I, el Hijo es consubstancial, de la misma esencia que el Padre, de modo que quien ve al Hijo está viendo al Padre (Jn 14, 9). Así pues, en el contexto de la revelación cristiana, la Encarnación de la Palabra lleva a su plenitud la comunión entre la realidad divina y la

realidad humana, relevando cualquier otro tipo de mediación entre Dios y el hombre.

Ahora bien, en esta economía de la salvación que inaugura la Encarnación los ángeles no dejan de estar presentes. Juegan un rol fundamental desde el momento mismo de la concepción de Cristo en el vientre de María, noticia anunciada por el arcángel Gabriel (Lc 1, 19-26). También consuelan a José en su perplejidad ante la noticia de que va a ser padre, acompañan y escoltan el nacimiento del Hijo de Dios (Lc 2, 9-14), anuncian su resurrección (Mt 25, 5) y revelan a los apóstoles el sentido de su partida a los cielos (Hc 1, 10). Si bien los ángeles se subordinan a Cristo cuyo misterio contemplan al igual que nosotros, se convierten en estrechos colaboradores para llevar a término la obra de Salvación (Heb 1, 14): cuidan a los hombres (Hc 12, 15 y Mt 18, 10), presentan a Dios las oraciones de los santos, conducen el alma de los justos al Paraíso (Lc 16, 22), celebran en el Cielo la liturgia perpetua (Ap 4, 8-11), acompañarán a Cristo en el día de su Parusía y protegen a la Iglesia en la lucha contra el mal (Ap 12, 1-9).

Esta última tarea ha sido encomendada especialmente al arcángel san Miguel, objeto de especial devoción en el mundo latinoamericano y figura recurrente en la actual muestra de la colección Gandarillas. Según el relato del Apocalipsis, san Miguel lucha, vence y expulsa al demonio del Cielo junto con sus secuaces:

*“Y tuvo lugar una gran guerra en el Cielo, y Miguel y sus ángeles lucharon con el dragón. Y el dragón y sus ángeles también lucharon, pero no prevalecieron ni tuvieron más cabida en el Cielo. Y fue expulsado aquel gran dragón, la*

*serpiente antigua, llamado Diablo y Satanás, el que extiende su engaño por todo el mundo.” (Ap 12, 7).*

En razón de su rol protagónico en la lucha contra el mal, el arcángel Miguel suele ser representado como un aguerrido soldado, pertrechado y dispuesto para el combate, como podemos apreciar en las imágenes de las páginas 35 y 36 del presente catálogo. No obstante el carácter belicoso de la representación, llama la atención la serenidad que transmite la figura del ángel en las imágenes que señalamos, como si la lucha contra el mal no comportara una transformación de su carácter angélico, como si no pudiera tocar su fibra más íntima, como si no pudiera alterar el orden celestial del que es embajador. En otras imágenes del catálogo (como la talla de la página 52) aparece el arcángel pisoteando al Demonio, que se retuerce malherido bajo sus pies. Sin embargo, aun cuando en este caso se aprecia un mayor dramatismo que en los cuadros mencionados más arriba, sigue destacando la templanza del ángel.

Y es que el mal, por lo menos en el contexto de la revelación cristiana, nunca ha constituido un principio equiparable al ser de Dios ni una fuerza que pueda separarnos definitivamente de su amor. Tampoco se debe identificar, desde la perspectiva cristiana, el mal con el dominio de la materia, como se desprendería de una concepción maniquea y en cuyo caso la Encarnación misma perdería todo sentido (como precisa Juan Damasceno, para el cristiano la existencia material es sagrada, dado que en virtud de ella, por la Encarnación, ha tenido lugar nuestra salvación). En este sentido, hay que tener en cuenta que el mal no es una entidad; antes

bien, el mal siempre es el resultado de una acción concreta, un accidente de la libertad que se niega a sí misma separándonos de la comunión con Dios, los hombres y la creación, enturbiando la semejanza divina. No es casual que uno de los epítetos más populares aplicados a Satanás sea el de “Diablo”, del verbo griego *diaballō* que significa literalmente “separar”.

Para finalizar, además de destacar aquel temple que nos enseña el ángel como actitud propicia a la hora de enfrentar el problema del mal, querríamos poner de relieve la importancia que adquiere la figura del ángel para la inculturación del Cristianismo en el contexto de las civilizaciones amerindias, cuya devoción se solapa al culto de los astros. Del mismo modo que la Virgen se vincula a los cultos ancestrales de la Pachamama, la montaña y la luna adquiriendo nuevas resonancias, formas y colores para la comprensión de un mismo sentido, la devoción de los ángeles aportará una nueva luz al cielo americano y a la constelación histórica de la Iglesia universal. En virtud de la simpleza y el dinamismo compositivo del barroco colonial, en las imágenes de la presente muestra queda plasmada la enérgica serenidad del ángel que lucha contra el mal, dando cuenta o, más bien, haciendo perceptible una profunda realidad teológica: el carácter insubstancial del mal en relación con la sobrabundante presencia del amor de Dios.

## Guerreros celestes El triunfo de los ángeles en el arte surandino. Siglos xvii-xviii

**Isabel Cruz de Amenábar**

Dra. en Historia del Arte  
Curadora Colección Joaquín Gandarillas Infante UC  
Profesora, Instituto de Historia, Universidad de los Andes

Combatientes arrojados, sigilosos mensajeros entre el Cielo y la Tierra, protectores solícitos; puro espíritu liberado de materia, los ángeles vuelan más rápido que la fantasía. Rehúyen la corporalidad y se asoman al horizonte cristiano del arte transidos de luz y color; inasibles aunque extrañamente cercanos como la propia sombra.

Uno de los más complejos y enigmáticos motivos de la iconografía artística cristiana, sujeto de diversas interpretaciones y extrapolaciones –el demonio es un ángel caído– e implicado en cuestionamientos a la heterodoxia religiosa, alcanza en la América Hispana y en particular en el Sur Andino, un extraordinario despliegue estético y numérico.

Su lucha por el triunfo de la fe es también, en estos territorios, la batalla por su misma posibilidad de representación –recelada reiteradamente en el caso de los ángeles apócrifos, es decir aquellos que no constan en los textos canónicos– a lo largo de la historia cristiana y que aquí, amalgamada a las creencias indígenas, acaba por vencer dudas y objeciones. Desfila así, como triunfante cortejo o serie, sobre los muros de las iglesias andinas, en sus

procesiones y festividades o transformada en danzantes, desde Cuzco a Potosí; entre Lima y Santiago de Chile, hasta donde alcanza su atractivo y área de influjo, como denota el significativo conjunto de pinturas angélicas de la Colección Joaquín Gandarillas Infante de la Universidad Católica, que se muestra ahora por primera vez.

La imagen de los ángeles, espíritus puros, reflejos de la omnipotencia, bondad y belleza de Dios oficia en estos territorios de muchas maneras; cuanto su potencial icónico es capaz de ampliarse y cobijar diversos mensajes y significados, entre ellos, alejar o destruir, en el acto de la configuración pictórica o escultórica, el conjuro del mal. Su figura, a la vez, remonta la mirada hacia lo alto para penetrar en la esfera de las “inteligencias celestes” que, en palabras del anónimo monje del siglo VI conocido como Pseudo Dionisio el Aeropagita, se “nos revelan de modo simbólico y anagógico”<sup>1</sup>, es decir, místico.

Entre las palabras del Pseudo Dionisio, contemporáneo a las figuraciones del arte bizantino, y las series angélicas pintadas y esculpidas en el Virreinato del Perú, corren más de diez siglos de elaboración estética de estos

1. Pseudo Dionisio Aeropagita, “Jerarquía Celeste”. En: *Obras Completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MMII, p. 103. El modo anagógico se refiere al sentido místico de la Sagrada Escritura, encaminado a dar la idea de la bienaventuranza eterna; por ende, al estado de elevación y enajenamiento del alma en la contemplación de las cosas divinas.

seres inmateriales, celebrados o negados por la historia de la religión y del arte, logrando su persuasiva belleza, gestada en la práctica del pincel o la gubia, defendiéndose finalmente a sí misma, imponiéndose a los cuestionamientos. Definida de forma luminosa por el Pseudo Dionisio, la naturaleza de los ángeles, ha atravesado también objeciones y oposiciones, manteniéndose empero hasta hoy en lo fundamental<sup>2</sup>.

## Espíritus puros

Seres sobrenaturales transidos de luz; espíritus puros a los que los hombres dotan de una configuración antropomórfica; colaboradores de Dios, que participan de su divinidad en diferentes grados según su cercanía a Él. Así se presentan los ángeles a partir de las revelaciones del Antiguo y Nuevo Testamento en el cristianismo visionario de la época patristica; y así pasan al Nuevo Mundo con los primeros evangelizadores y órdenes religiosas, escenario donde los doctrineros, especialmente franciscanos y jesuitas, procuran reavivar y diversificar su culto en busca de una espiritualidad a la vez potente y cercana, encarnada en formas bellas, capaces de despertar la fascinación de los indígenas y ser comprendidas por ellos en su dimensión religiosa y cósmica.

El vocablo ángeles procede del griego, *aggelos* = mensajeros, que deriva en el término latino *Ángelus*, fuente de la palabra ángeles. Aunque como espíritus compañeros y emisarios de Dios se remontan al mazdeísmo persa, a la religión

iraní y especialmente al judaísmo<sup>3</sup>, fuente lejana, esta última, del culto angélico, este a través de la Biblia y de los Evangelios canónicos se introduce y pervive en el sustrato primordial de sermones, ceremonias y sacramentos administrado por frailes y clérigos americanos, así como en las imágenes de pintores y escultores que invocan la presencia viva y operante de los ángeles.

Se rescatan y evocan en el Nuevo Mundo momentos cruciales de la historia de la salvación, donde hombres jóvenes, etéreos y fuertes, celestes mensajeros, intervienen logrando reorientar el curso de los acontecimientos según el itinerario trazado por Dios: desde el ángel que expulsa a Adán y Eva del Paraíso tras el pecado original y defiende arduamente y a espada sus puertas, en el antiguo Testamento, al Nacimiento, Pasión y Muerte en cruz de su Hijo Jesús en el Nuevo Testamento<sup>4</sup>.

## Jerarquías angélicas

Las analogías de la esfera celestial y la terrenal, el altar y el trono; el poder eclesiástico y civil en el Imperio Español durante los siglos XVII y XVIII, herencia oriental y bizantina, expande en el Virreinato del Perú la idea de una similitud entre las jerarquías político-sociales, presididas por el monarca, representado por el virrey, su corte, sus milicias y súbditos, como reflejo –imperfecto– de las jerarquías celestes con Dios en su cúspide, rodeado en grado descendente por los órdenes o jerarquía angélicas. Mencionadas ya por san Pablo; es el anónimo monje y místico de la

iglesia oriental en el siglo VI, Pseudo Dionisio Aeropagita, quien les dedica el más completo tratado, vigente aún en el Barroco: *La Jerarquía Celeste*<sup>5</sup>: orden sagrado del saber y del actuar asemejado a lo divino y que tiende a imitar a Dios según la iluminación que de Él recibe<sup>6</sup>. Introducido en Occidente por el papa san Gregorio Magno, el texto fue traducido al latín hacia el 870 por Juan Escoto Erígena y consagrada su doctrina por la autoridad de santo Tomás de Aquino y de Dante<sup>7</sup>. Según el pensamiento platonizante y místico del Pseudo Dionisio, la “Divinidad supraesencial y Causa de todo”<sup>8</sup> se muestra y actúa a través de los “poderes” de los espíritus del cielo. “Poderes Celestiales” o “Jerarquías Celestes”, que ellos constituyen a partir del Ser perfecto en sí mismo: Dios<sup>9</sup>.

El grado de cercanía a Dios de los ángeles determina sus diversas categorías y funciones, diferenciadas en tres jerarquías con igual número de órdenes cada una, lo que hace un total de nueve órdenes o “poderes”, que hasta hoy rigen con escasas variantes la estructura organizativa de la cohorte celestial.

La primera jerarquía, que forma “el círculo de Dios”<sup>10</sup> y se encuentra siempre junto a Él, está constituida por serafines, querubines y tronos<sup>11</sup>. Hexápteros, con seis alas oceladas por influencia de las diosas hititas<sup>12</sup> son los serafines, término que significa “incendiarios” o “los que enardecen”; cuatro pares de alas, en ocasiones con numerosos ojos, singularizan a

los querubines, que quiere decir “abundancia de ciencia” o “efusión de sabiduría”. Ambas categorías se muestran preferentemente en el arte bizantino y medieval, siendo escasas durante el Renacimiento y el Barroco, al ser sustituidas por ángeles niños desnudos y alados o cabecitas infantiles con alas. Los tronos, calificados por el Pseudo Dionisio como excelsos y sublimes, alejados de toda sumisión a las cosas viles, son las ruedas aladas del carro de Dios, a veces sembradas de ojos como señales de su directa e intensa visión de la divinidad.

En el orden medio de los espíritus celestes está la segunda jerarquía, compuesta por virtudes, dominaciones y potestades<sup>13</sup>, cuya visión las impregna de las divinas cualidades y potencialidades, logran la purificación, la iluminación y la perfección. Las dominaciones se singularizan por su libre elevación, sin dejarse someter por tendencia terrena alguna ni inclinarse a tiranía; como tales, portan cetro y corona, salvo que lleven casco y empuñen una espada<sup>14</sup>. La categoría de las virtudes se refiere a la fortaleza invencible en todas sus operaciones, a su capacidad para recibir las iluminaciones divinas y tienen como atributo un libro. Las potestades, en su disposición armoniosa y carente de confusión para recibir los dones divinos; y en el carácter ordenado para llevar sus facultades, de las que no abusan, posee atributos variados, que suelen ser de tipo militar.

2. Prueba de la validez del desconocido monje de la era patristica es su reconocimiento por figuras como santa Edith Stein.

Contemporáneamente es considerado “... el exponente máximo de una teología que, a la altura de su conciencia histórica y de la racionalidad posible entonces, ha dejado percibir la dimensión estética, litúrgica y mística del cristianismo”. En: Olegario González de Cardenal, “Presentación”. *Obras Completas cit.* p. XVI.

3. Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 1996, Vol. I, p. 54.

4. Réau, *op. cit.*, pp. 53-54.

5. Pseudo Dionisio, *op. cit.*, p.103 y ss.

6. *Op. cit.*, p. 114.

7. Réau, *op. cit.*, pp. 62-63.

8. Pseudo Dionisio, *op. cit.*, p. 118.

9. *Op. cit.*, p. 120; 144.

10. *Op. cit.*, p. 132.

11. *Op. cit.*, pp.125-133.

12. Réau, *op. cit.*, p.64

13. Pseudo Dionisio, *op. cit.*, p. 133-137.

14. Réau, *op. cit.*, p.65

La tercera y última jerarquía es la de los principados, ángeles y arcángeles<sup>15</sup>. Los principados celestes revelan la hegemonía de Dios que se ejerce en un orden sagrado propio de los poderes principescos y la capacidad de tornarse hacia el Principio que está por encima de todo principio, ejerciendo un principado sobre otros para guiarlos hacia Él. Van vestidos ya como guerreros, ya como diáconos, y en este caso llevan una rama de lis<sup>16</sup>.

Los arcángeles, por hallarse en una situación media en la jerarquía, tienen caracteres comunes con los principados y con los ángeles. Como los primeros, se orientan hacia Dios, el principio esencial, y a Él se asemejan, unificando a los ángeles gracias a sus invisibles poderes de mando para ordenar y disponer. Reciben las iluminaciones divinas a través del primer orden y se las comunican con benevolencia a los ángeles y por medio de ellos a los hombres, según las aptitudes de cada uno para recibirlos. A diferencia del resto que son anónimas, la jerarquía de los arcángeles tiene nombre y por la variedad de sus funciones, sus atributos son numerosos.

Los ángeles completan y terminan todas las jerarquías de los espíritus celestes pues ellos son los últimos que poseen la propiedad angélica y están en contacto con los hombres, a quienes revelan las bondades y voluntad de Dios, velando también por la jerarquía humana. Como soldados del Ejército Celeste llevan antorchas o incensarios. Gracias a ellos puede el hombre levantar la mirada hacia “el océano infinito y generoso de la luz divina”<sup>17</sup> que se esparce a todos para que participen de sus dones.

## Imagen y representación de los ángeles

Herederas de las variadas formas de representación de los ángeles elaboradas desde los primeros tiempos del cristianismo en la Iglesia latina y ortodoxa, América y el Sur Andino desde finales del siglo XVII, reelaboran estas imágenes bajo el impulso del barroco y de la estética mestiza, e imprimen a los ángeles connotaciones propias. En respuesta al mundo social, eclesial y civil de la época, los seres angélicos se identifican con sus grupos, jerarquías, poderes, usos y actividades.

Grandes desafíos había planteado a los artistas cristianos desde los primeros siglos la configuración pictórica y escultórica de los ángeles. El laconismo de los libros sagrados respecto a su aspecto, cuanto la dificultad de comprensión de su naturaleza incorporal –“*asomatoi*”– y por ende invisible, motivaron un ingente esfuerzo imaginativo, que no siempre logró el respeto a la ortodoxia.

Las alas, emblema del vuelo, son el atributo más característico de los ángeles. Aunque no se describen en el Antiguo Testamento, se incorporan y difunden luego de los contactos del judaísmo con el arte asirio babilónico y grecorromano. Asimilados a los querubines alados de Nínive –“*kherubim*”<sup>18</sup>–, el influjo griego se impuso en la representación de ángeles jóvenes, peregrinos o guerreros, transformando las “*niké*” o victorias aladas en figuras viriles. Las imágenes de Cupido o Eros, el niño con la flecha símbolo del amor, en tanto, presta su

aparición a las figuras angélicas infantiles<sup>19</sup>, que a partir del Renacimiento revolotean desnudas y en arriesgadas poses en las escenas sacras.

La representación del vuelo de los ángeles había enfrentado a los artistas a un gran problema plástico que sólo se resuelve cuando se aplica la perspectiva a la figura humana –el escorzo<sup>20</sup>. El vuelo planeado o el aterrizaje en picada propio de los poderes supernaturales de los ángeles, se fundamenta, durante el Renacimiento, en los estudios científicos de mecánica y dinámica y en la observación del vuelo de los pájaros, además del análisis del desplazamiento de los cuerpos en el agua.

Bellos adolescentes de sexo masculino, los llamados “ángeles mancebos” son el tipo más antiguo presente en la Biblia, actuales hasta el Barroco, que en el Sur Andino prolongan su representación al siglo XVIII. Ángeles femeninos fugazmente aparecidos en el siglo XV son casi desconocidos en esta área americana. Y los ángeles niños que habían tomado forma a partir de los “genios” y figuras de Cupido grecorromanos se asimilan también a la imagen del alma de los difuntos, que se muestra en su pureza y desnudez originaria, como niño recién nacido. Correspondientes a los serafines y querubines, estos angelitos se han fundido en una sola categoría y reducen su figura a cabezas aladas, una de las formas para representar a estos seres, pura luz y ágil inteligencia, que se desplazan con gran rapidez de movimientos.

Las vestimentas de los ángeles en todos los periodos artísticos han sido ricas y variadas. Solo los ángeles niños pueden estar desnudos, símbolo en ellos de inocencia; porque la desnudez

adulta en las sociedades tradicionales es un signo oprobioso de los réprobos, los condenados y los demonios. Los ángeles adolescentes o adultos sólo llevan desnudas las piernas y a veces los pies, como Cristo y sus discípulos, en señal de humildad.

Ataviados de larga túnica blanca, como el alba de los jóvenes sacerdotes, los había representado el temprano arte cristiano; el arte bizantino los reviste de las ropas fastuosas de la corte imperial que rodea al “*basileus*” o emperador; estos ángeles calzan “*lorum*”, botas ligeras de piel teñidas de púrpura y convertidos en chambelanes celestiales portan como insignia la larga vara rematada en esfera propia de los ostiarios del palacio imperial<sup>21</sup>. En el Renacimiento y en el Barroco mantienen estas ricas vestimentas, exóticas y ya fuera de uso en la época; con ellas pasan los ángeles a América.

## Poderes simbólicos y representación

Al ser representados los ángeles, lo son en multiplicidad y diversidad de formas. Su apariencia humana se muestra penetrada de elementos y cualidades que apelan a su naturaleza inmaterial y posee los rasgos y atributos relativos a su poder y respectiva jerarquía<sup>22</sup>.

El poder de desplazarse por el espacio, elevándose a las alturas, en un movimiento constante, se refleja en sus alas, que simbolizan la ausencia de peso y ataduras, así como la prontitud para remontarse hacia lo celeste, apartándose al ascender de todo lo terrestre. Se les muestra por ello también como “vientos” y

15. Pseudo Dionisio, *op. cit.*, p. 137-142.

16. Réau, *op. cit.*, p. 65.

17. Pseudo Dionisio, *op. cit.*, p. 140.

18. Réau, *op. cit.*, p. 54.

19. *Op. cit.*, pp. 56-57.

20. Réau, *op. cit.*, p. 59.

21. *Op. cit.*, pp. 58-59.

22. Pseudo Dionisio Aeropagita, *op. cit.*, p. 155-156.

ráfagas, por su incorporeidad y su misteriosa procedencia, itinerario y destino que no puede conocer el hombre; también como nubes, forma trascendente, luz secreta y velada que tiene el poder vivificante de producir una “lluvia del entendimiento”<sup>23</sup>.

El poder de penetrar y encender, calentar y alumbrar al mundo y al hombre, emana del fuego que les comunica Dios, particularmente a los serafines, seres celestes en contacto con ascuas encendidas y formas incandescentes; con ríos y tronos de fuego<sup>24</sup>; con ruedas y carros, otros de sus atributos como jerarquías celestes. El poder que les otorga su incorporeidad, asimismo, les faculta a adquirir formas de bronce, piedras preciosas, ámbar, plata y oro, por su incorruptible e inagotable brillo y transparencia.

El poder de su inteligencia para comprender y recibir la sabiduría de lo alto muestra a los ángeles a través de formas antropomórficas<sup>25</sup>; con figuras adolescentes y asexuadas, de permanente vitalidad; en pose firme y digna por ser jefes y gobernantes. Cada uno de sus sentidos está elevado a la potencialidad superior, con un espíritu perspicaz que correlaciona las apariencias y realidades invisibles. Los acompañan animales como: león, águila, buey, caballo, que significan poder real, fuerza ascensional, vigor y mansedumbre, obediencia y docilidad.

Estos “poderes” les permiten a los ángeles desempeñarse como mensajeros, transmitir anuncios, advertencias y consejos; como acompañantes, guerreros y jueces, para integrar la corte, el ejército y el tribunal celestial al mando de san Miguel, general en jefe, rompiendo lanzas contra los enemigos y precipitando en el abismo

a los rebeldes<sup>26</sup>. También ángeles contemplativos honran la presencia de Dios y, como niños diáconos, constituyen el coro celeste; portan el incensario –ángeles turiferarios– o un cirio en la mano –ceriferarios–; y, como niños pequeños alados, revolotean alegremente en medio del dorado resplandor de Dios, la hierofanía del “rompimiento de gloria” de la pintura barroca, que rasga el velo de lo cotidiano abriendo el espacio y el tiempo al misterio insondable de la divinidad.

La protección de los ángeles se extiende a todos los hombres, incluso a los pecadores bajo la advocación del Ángel de la Guarda, misterioso compañero que vela en el lecho de muerte donde sostiene la cabeza del agonizante y coloca la almohada bajo ella, para que ese hombre que ya no pertenece al mundo vaya por fin en paz.

## Los tres arcángeles canónicos

La doctrina de la Iglesia Católica reconoce sólo tres nombres de arcángeles: san Miguel, san Gabriel y san Rafael. Desde el Concilio de Letrán en 1215, se ha limitado a ellos el culto.

San Miguel es el jefe de la milicia celeste o “archiestratega” de Dios. Desde la Edad Media lleva armadura y blande la espada o la lanza, venciendo al dragón en una batalla aérea entre dos jefes, él y Satanás, que precipita a éste en el Infierno, junto a los ángeles del mal, según narra el Apocalipsis. El arcángel en el arte hispanoamericano combate a pie. Si se desempeña como juez en el pesaje de las almas durante el juicio individual o en el Juicio final, san Miguel lleva una balanza<sup>27</sup>.

Al portar armas, es patrono de los esgrimistas, ameros, pulidores y doradores; y su balanza lo transforma en protector de boticarios, pasteleros, barquilleros, especieros, merceros, pesadores de granos, y maestros bañistas o agüistas<sup>28</sup>. En el contexto de la Reforma Católica, el culto a san Miguel adquiere en el siglo XVII un nuevo impulso y también un nuevo carácter. Para los jesuitas, la orden que impulsa y reorienta el culto angélico, simboliza el triunfo de la Iglesia Católica contra el dragón de la herejía protestante, y se ponen bajo su advocación magníficas iglesias en toda Europa y en América hispana. Un grabado de Jan Galle titulado “*Diaboli Hereticique Lapsus simillimus*” representa a san Miguel arrojando a Lucifer desde lo alto del Cielo y paralelamente a la Iglesia precipitando a Lutero a las llamas del Infierno<sup>29</sup>.

San Gabriel es el mensajero enviado a la Virgen María para anunciarle su maternidad divina. Viste larga túnica o ropas litúrgicas y sostiene la azucena o flor de lis, emblema de la castidad, o una rama de olivo; en particulares ocasiones puede llevar otros atributos como bastón de mensajero, cetro, lámpara encendida, espejo de jaspe verde sobre el cual se inscribe el mandato de Dios; o una filacteria con las primeras palabras del saludo a la Virgen: “*Ave María gratia plena*”. Es el arcángel en el auténtico sentido etimológico de la palabra, el mensajero, anunciador, que porta las buenas noticias. Comparte con san Miguel su papel de guardián de las puertas de las iglesias, cuya entrada prohíben al demonio<sup>30</sup>. San Gabriel es el antiguo patrono de los mensajeros y en la actualidad de los medios de comunicación: teléfono, telégrafo, radio, TV. Su fiesta es el 24 de marzo.

San Rafael es el médico y el ángel guardián que en el Antiguo Testamento cura al viejo Tobías

ciego y orienta al joven Tobías. Se lo representa con atuendo de peregrino: bordón, cantimplora y zurrón; porta un recipiente de unguento, emblema de sanación y le da la mano derecha al joven Tobías que lleva al pez milagroso<sup>31</sup>. Como sanador es el patrono de los boticarios, titular de numerosas farmacias cuyo distintivo es un ángel de oro; como guía era invocado por los viajeros y marinos y, sobre todo, se transforma en protector de los menores y adolescentes que dejaban la casa paterna, cuidándolos de las tentaciones y de equivocarse el itinerario del viaje; también era el patrono de los que ejercían oficios particularmente peligrosos, entre ellos, el de los trabajadores de la construcción.

Su popularidad como acompañante derivó en el siglo XVI en un culto específico, el del Ángel de la Guarda, instituido por el bienaventurado François d’Estaing, obispo de Rodez, en 1526. Favorecida por los jesuitas, en su calidad de educadores de la juventud, esta devoción motivó la fundación de numerosas cofradías dedicadas al Ángel de la Guarda.

Según la nueva iconografía, el Ángel de la Guarda aparece junto a un niño, a quien protege y orienta llevándolo de la mano e indicándole el Cielo para que no se extravíe por malas sendas; a veces lo protege del demonio con su escudo<sup>32</sup>.

## Arcángeles apócrifos

No sólo los tres arcángeles canónicos son representados en la pintura virreinal surandina de los siglos XVII y XVIII, sino los ángeles apócrifos, cuyo culto no es aceptado por la doctrina de la Iglesia, significativos en número, variantes y adaptaciones. A través de distintas fuentes llegan estos arcángeles no canónicos

23. Pseudo Dionisio, *op.cit.*, pp. 126-151; Réau, *op.cit.*, p. 62.

24. Pseudo Dionisio, *op.cit.*, pp. 156-157.

25. Pseudo Dionisio, *op.cit.*, p. 158.

26. Réau, *op.cit.*, pp. 54-56.

27. Réau, *op.cit.*, p. 68.

28. Réau, *op.cit.*, p. 67.

29. Réau, *op.cit.*, p. 71.

30. Réau, *op.cit.*, p. 76-77.

31. Réau, *op.cit.*, p. 77-78.

32. *Ibid.*

al virreinato peruano y motivan a los artistas en la ejecución de vastas series de ángeles y arcángeles para las iglesias y capillas del área de Cuzco y especialmente para las tierras altas de la Audiencia de Charcas.

La fuente más antigua para los programas iconográficos angélicos en estos territorios es el críptico texto conocido como el libro de Enoc o Hénoch, donde estos espíritus celestes aparecen con dos rasgos claves para su figuración en el arte virreinal: la dramática escisión inicial que aparta a los ángeles de Dios de los ángeles caídos o demonios, y por ende, encarna figurativamente la dicotomía del bien y el mal; y la directa relación que se establece entre ángeles y elementos naturales, a los que representan<sup>33</sup>.

La antinomia entre el bien y el mal a partir de este dualismo angélico –donde los demonios son ángeles caídos que generan una guerra con los ángeles de Dios– se hace también presente en las predicaciones de la Conquista y Colonización americana, a efectos de convertir a los indígenas y extirpar la idolatría o pervivencia de los cultos prehispánicos, demonizados por las tendencias extremas del pensamiento católico.

El “Libro de los Ángeles” o de los “Vigilantes” de Enoc, consigna junto a los nombres y funciones de los espíritus de Dios, sus relaciones y analogías con los fenómenos celestes que se les someten; no es extraño; ambos habitan para el pensamiento de la época, el mismo espacio interestelar: el ángel Baradiel es el príncipe del Granizo; Barahiel del rayo; Galgaliel, de la rueda

del sol; Korbiel, de las estrellas; Matariel de la lluvia; Ofaniel, de la rueda de la luna; Raamiel, del trueno; Raasiel, de los terremotos; Rhatiel, de los planetas; Ruthiel, del viento; Salgiel, de la nieve; Samsiel, de la luz del día; Zaamael, de la tempestad; Zaafiel, del huracán; Zawael del torbellino; Ziquiel, ángel príncipe de los cometas<sup>34</sup>. Se reitera en el Virreinato del Perú esta forma ancestral de considerar a los ángeles como personificación de los fenómenos celestes. Conscientes del riesgo que ello implicaba, los misioneros americanos de los siglos XVI y XVII expanden las series angélicas con el fin de cristianizar el culto a los astros común a los pueblos andinos, confiados en sustituirlo por el de los ángeles.

## Los franciscanos y el culto a los siete arcángeles

Los ángeles apócrifos se introducen aquí bajo la fórmula del culto a los siete arcángeles –Gabriel, Miguel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel y Barachiel– de los cuales los cuatro últimos parecen doctrinariamente proscritos por la Iglesia; culto que se ha reavivado en Europa durante el Renacimiento a partir de las revelaciones del beato franciscano Johannes Menesius de Silva (1431-1482), conocido como Amadeo de Portugal. Su libro *Apocalipsis Nova sensum habens apertum*, que contiene ocho “raptos” o conversaciones con el arcángel Gabriel y describe la guerra y caída

de los ángeles, la vida y hechos de Cristo, de la Iglesia y los tiempos finales<sup>35</sup>, difunde el culto a los siete arcángeles a través de las pinturas de la iglesia Carmelita de Santa María de los Ángeles en Palermo, Nápoles, realizadas en 1516, entonces posesión de la corona española, que luego través de grabados popularizan esta devoción en Europa e Hispanoamérica. A partir de la observación astronómica de los siete planetas, el número siete ha devenido un número sagrado en varias religiones, además del cristianismo. Suma del tres, símbolo de la perfección trinitaria, y del cuatro, número terrestre, se aplica a los siete días de la semana, a las siete virtudes, los siete pecados capitales o los siete arcángeles.

Comprometido en la expansión del culto angélico en el área hispanoamericana estuvo también el franciscano chileno Alfonso Briceño (1590-1668), calificador del Tribunal de la Inquisición y luego obispo de Nicaragua. Defensor del *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal, incentivó por su parte el culto a la Inmaculada Concepción de María –con mucha anterioridad a su declaración como dogma por la Iglesia en 1854– al contarse entre los que la consideraban vencedora del dragón de siete cabezas del Apocalipsis, que representa a los ángeles caídos.

Ya durante el Renacimiento, franciscanos y jesuitas habían dimensionado la importancia del programa escatológico y renovador del *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal, donde los ángeles combatían por el triunfo final del Cristo con el emperador hispánico como aliado en sus dominios, en particular en el Nuevo Mundo, escenario geográfico privilegiado de esta lucha a la vez terrestre y escatológica; visión que en el

siglo XVIII tendrá una de sus culminaciones en la obra de otro jesuita chileno expulso en Italia, el abate Manuel Lacunza, autor de *La Venida del Mesías en Gloria y Majestad*.

Como los tres ángeles ortodoxos, los nombres de los siete ángeles terminan en el sufijo “iel”, que significa Dios. En el Sur Andino estos nombres y sus respectivos atributos iconográficos varían, se intercambian y se adaptan; a veces aumentan su número a ocho, diez o a doce, con nombres menos conocidos e incluyen nuevos atributos, lo cual demuestra la variedad de fuentes escritas y visuales que manejan los mandantes de los programas iconográficos.

**Miguel:** “Quien como Dios”: armadura, lanza con la que da muerte al dragón; balanza.

**Gabriel:** “Fortaleza de Dios”: azucena, espejo, linterna, paloma del Espíritu Santo.

**Rafael:** “Medicina de Dios”: pomo de ungüentos, pez, joven acompañante.

**Uriel:** “Fuego de Dios”: espada flamígera.

**Baraquiel:** “Bendición de Dios”: rosas recogidas en el manto.

**Jehudiel:** “Penitencia de Dios”: látigo de tres tiras.

**Laruel:** “Misericordia de Dios”: palma.

**Sealtiel:** “Oración de Dios”: incensario.

**Esriel:** “Justicia de Dios”: espada desenvainada.

**Ángel de la Guarda:** un niño de la mano<sup>36</sup>.

En el Sur Andino, especialmente en el área entre Cuzco y el lago Titicaca, son varias las series de pintura de ángeles y arcángeles con nombres no aceptados por la ortodoxia católica; y a partir de estos ejemplos la expansión de

33. Compuesto por varios textos en arameo, hebreo, copto, griego y latín, este libro intertestamentario se atribuye a autores judíos entre los siglos III y I AC, que en el Génesis toman el nombre de Enoc o Hénoch común a varias generaciones: hijo primogénito de Caín, descendiente de Set; padre de Matusalem y bisabuelo de Noé. En la actualidad sólo forma parte del canon de las iglesias ortodoxa etíope y copta, que rinde culto al arcángel Uriel, desde que el año 364 tras al Concilio de Laodicea, fuera apartado de la doctrina de la Iglesia. La caída de estos espíritus denominados “Los Vigilantes” –Libro I, capítulos VI a XXXVI– se originaría en su pecado sexual, al convivir con las hijas de los hombres a pesar de las prohibiciones y engendrar gigantes que desataron la violencia sobre la Tierra y pervirtieron a la humanidad: [http://ec.aciprensa.com/wiki/Libro\\_de\\_Henoc](http://ec.aciprensa.com/wiki/Libro_de_Henoc). El libro del Apocalipsis, en el Nuevo Testamento, revela también la caída de Lucifer, transformándolo en figura de dragón, de origen iraní y procedente de mazdeísmo persa. Réau, *op.cit.*, p. 79.

34. Gisbert, *op. cit.*, p. 86.

35. Mujica Pinilla, Ramón, *Ángeles Apócrifos en la América Virreinal*. Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1996, pp. 55-60.

36. Réau, *op. cit.*, p. 66.

su culto llega a abarcar las ciudades de Lima, Arequipa y Potosí, así como los pueblos de Yavi y Uquía en el norte de Argentina y Sopó en Colombia<sup>37</sup>. Portan atributos poco frecuentes, en particular los que se encuentran en asentamientos indígenas. Identificados con los astros, las fuerzas naturales, las aves o las jerarquías militares, adquieren especial importancia en el proceso de aculturación y sincretismo religioso.

## Los jesuitas, san Miguel y el Ángel de la Guarda

Heredera del espíritu misionero de los franciscanos, la Compañía de Jesús convirtió la tarea evangelizadora en una labor “angelizadora”, al retomar la idea de que los ángeles, como los había definido el Concilio de Frioul en 796, eran “caballeros celestes” o “angélicos”<sup>38</sup> y la figura del misionero predicador, un enviado de Dios, es decir, un nuevo ángel.

Tanto el papel de los jesuitas en los concilios locales realizados en Lima, capital del virreinato peruano, como la difusión de las imágenes a través de su filosofía pedagógica que centraba la meditación y el método de oración sobre la contemplación figurativa, cuanto su particular devoción al Ángel de la Guarda, contribuyeron decisivamente a la expansión del culto angélico en estos territorios.

Dentro de las obras jesuitas más influyentes para la expansión del culto a los siete arcángeles en Europa y América, está el libro del teólogo murciano Andrés Serrano (1655-1711), gran evangelizador y apóstol de las Filipinas, quien

publica en México en 1699 *Feliz Memoria de los siete Príncipes de los asistentes al Trono de Dios y estímulo a la utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*. Obra poética del misticismo especulativo, explica los orígenes y significado teológico del nuevo culto angélico, así como las oraciones a cada uno de los ángeles en cada uno de los días de la semana<sup>39</sup>. Su edición corregida y completada, que aparece en Bruselas en 1707, se ilustra con un grabado de Jan Wierix sobre los siete ángeles de Palermo, de enorme difusión en España e Hispanoamérica.

Destaca esta obra el papel teológico-político-moral de los siete arcángeles, identificados con las siete virtudes capitales y los rasgos de la personalidad trascendente encarnada en el emperador hispánico y, a través de su ejemplo, en cada hombre<sup>40</sup>. Sucesora de la tradición apocalíptica medieval, la obra de Serrano, fiel al carisma militante, evangelizador y guerrero de la orden fundada por san Ignacio, confiere a los siete arcángeles la misión de conquistar para la tierra su Edad de Oro, donde reinarán los siete astros de la buena fortuna; pues el drama humano de la salvación forma parte de una gran batalla de dimensiones cosmológicas que se vislumbra como una nueva Guerra Santa, en la cual está en pugna el gobierno del Cielo o del Infierno. Bajo esta luz, las batallas protagonizadas por los ángeles son, a la vez, escatológicas y psicológicas, al ocurrir simultáneamente en el espacio cósmico y en el interior de cada hombre. El combate espiritual entre las virtudes y los vicios humanos se liga así estrechamente a

la idea ejemplarizante del buen gobierno civil, defendido por los siete arcángeles e imbricado con los siete dones del Espíritu Santo y la práctica efectiva de las siete virtudes capitales.

## Cofradías indígenas y culto angélico

Colaboran en la difusión de las series angélicas en el virreinato peruano las cofradías indígenas establecidas en las iglesias jesuitas, que se reunían bajo el patrocinio de san Miguel. Orden nueva, aún sin santos en los primeros tiempos de la Conquista y Colonización, los jesuitas dedican sus iglesias a san Pedro, san Pablo, a la Virgen de Loreto—su patrona— y al arcángel san Miguel<sup>41</sup>. Dedicado a este arcángel estaba el templo y colegio de los jesuitas en Santiago de Chile, iglesia magnífica para su tiempo y contexto, según la describe y reproduce gráficamente el padre Alonso de Ovalle en su *Histórica Relación del Reino de Chile*, publicada en Roma en 1646<sup>42</sup>. La cofradía indígena de Lima se reunía bajo su advocación y más tarde, en la abortada conspiración de 1750, los indígenas se armaron aprovechando la festividad<sup>43</sup>. Grupos de caciques e indios nobles con vestimenta similar a la de los ángeles aparecen en la serie de pintura de las Procesiones del Corpus de Santa Ana conservadas en el Museo Arzobispal de Cuzco. Como complemento, las series pictóricas de ángeles, restos de conjuntos dispersos y cuadros sueltos muestran ángeles con tocados parecidos a los de los caciques indios, penacho y corona de plumas en la cabeza. Otros ejemplos son el “San Gabriel” de

Leonardo Flores en el Museo de Arte de la Paz o el mismo arcángel en la iglesia de Chincheros y en San Francisco, Cuzco, donde el tocado indígena se hace llamativo. Ello indicaría que estos grupos se sintieron identificados por las figuras de los ángeles, a las que por otra parte dieron vida en su folclor.

Los testimonios son múltiples, entre ellos, las danzas de los “*chatripulis*”, que se bailaban y se bailan en los suburbios de la ciudad de la Paz, donde los indígenas, siempre de sexo masculino, comparecen vestidos de ángeles con faldellín blanco, chaleco y camisa con un par de pequeñas alas y en la cabeza, una “*wincha*” o cintillo con adornos de plata que sujeta su alto plumaje. En otros eventos como el Carnaval de Oruro, san Miguel combate a la diablada bailando ante la Virgen del Socavón<sup>44</sup>; y en La Tirana de Tarapacá, Chile, en la danza frente a la Virgen del Carmen se incorporan también personajes vestidos de ángeles.

## Ángeles y astros

Uno de los objetivos jesuitas al difundir las series angélicas entre los indígenas era sustituir su adoración ancestral a los astros y a los fenómenos celestes por el culto a los ángeles<sup>45</sup>. Se trataba de un reemplazo como el efectuado en el Perú con el antiguo culto a Illapa, dios del rayo, que cede paso al del apóstol Santiago. En la mira de los doctrineros, son los ángeles los que deben ocupar el lugar de los astros, y María Reina del Cielo quien puede ahuyentarlos y atraer a las figuras angélicas, instaurando la armonía cristiana de los cielos.

37. Gisbert, Teresa, “Los ángeles arcabuceros y los fenómenos celestes”. En: *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Ediciones Plural Universidad Nuestra Señora de la Paz, La Paz, Bolivia, 1999, pp. 103 y ss; Mesa José de; Gisbert Teresa, *El retorno de los ángeles*. Unión Latina, París, La Paz, 1996.

38. Mujica, *op. cit.*, p. 169.

39. Mujica, *op. cit.*, p. 92.

40. *Op. cit.*, pp. 94-95.

41. Gisbert, *Iconografía, op. cit.*, p. 87.

42. Ovalle, Alonso de, *Histórica Relación del Reino de Chile*. Roma, 1646. Edición Facsimilar. Editorial Universitaria, Santiago, 1969, pp. 387 y ss. Lám. 1.

43. Gisbert, *Iconografía, op. cit.*, p. 87.

44. Cajías, Fernando, “Ángeles y diablos en el Carnaval de Oruro”. *Memorias V Encuentro Internacional del Barroco*, La Paz, Bolivia, 2011, pp. 249 y ss. [www.dadun.unav.edu](http://www.dadun.unav.edu)

45. Gisbert, *El Paraíso, op. cit.*, p. 105.

Figura destacada en esta campaña de sustitución del culto a los astros de las religiones precolombinas por los ángeles cristianos, es el jesuita Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652), evangelizador del Paraguay y Uruguay, quien introdujo la devoción a los siete arcángeles en la catequesis de las reducciones indígenas jesuíticas. Invocó, en esa empresa imposible, el nombre de los “siete arcángeles”, príncipes de la Milicia Celeste, y a su nombre dedicó la primera población fundada. En la tradición del *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal, su libro *Silex del Divino Amor*, que redacta en Lima hacia 1650, se considera otra de las fuentes de la veneración de los ángeles en el Perú virreinal, directamente y a través de su discípulo el jesuita Francisco del Castillo, catedrático del Colegio de San Martín de Lima.

Al relacionar a los ángeles con los astros, el movimiento de los cielos y los fenómenos naturales, especialmente a los ángeles-virtudes, coro medio de la segunda jerarquía, encargado de esa zona del Cielo, Montoya reactualiza las analogías del libro apócrifo de Hénoc, conocido en Italia durante el Renacimiento e infiltrado en el mundo barroco americano, lo que se muestra, por ejemplo, en el relieve escultórico de la portada de la iglesia de San Lorenzo de Potosí<sup>46</sup>.

La “semana angélica”, lejana asociación y cristianización de los astros difundida y rezada en Europa y América, resumía y ponía al alcance popular el culto a los ángeles: el domingo, presidido por el sol, se dedicaba a san Miguel; el lunes presidido por la luna, se dedicaba a san Gabriel; el martes presidido por Marte se dedicaba a san Rafael; el miércoles por

Mercurio se dedicaba a san Uriel; el jueves por Júpiter y se dedicaba a san Sealthiel; el viernes por Venus se dedicaba a san Jehudiel, el sábado por Saturno, se dedicaba a san Barachiel<sup>47</sup>. Así, los siete arcángeles regían a los siete planetas de los que depende el orden natural, que por el contrario, en el desgobierno celeste, el pecado puede alterar.

A partir de ciertos escritos jesuitas se difunde, a su vez, la idea de que los siete astros representan también las siete congregaciones religiosas, formadas por hombres de especialísimas virtudes, que se equiparan a los ángeles: monjes, agustinos, mercedarios, dominicos, franciscanos, carmelitas y compañía de Jesús. San Ignacio es considerado el quinto ángel del Apocalipsis, quien llega a luchar contra Lutero, la estrella caída del Cielo<sup>48</sup>. Con la ayuda de los ángeles, las huestes de la Compañía de Jesús podían así reformar la Iglesia e instaurar la Nueva Jerusalén, la Ciudad Celeste.

## Ángeles y pájaros

El origen precristiano del culto angélico recoge elementos de las religiones originarias de la humanidad, como su relación con las fuerzas de la naturaleza, que otorgan a los ángeles introducidos por los misioneros españoles en los pueblos del Sur Andino un particular atractivo y favorecen su identificación con deidades y criaturas precolombinas. Las alas, emblema del vuelo, propias en particular de ángeles y pájaros, son el elemento que permite la analogía. Según creencia frecuente en la Edad Media, los ángeles solían tomar la forma de aves –también

designadas como mensajeros de los dioses en el mundo clásico– capaces de remontarse y subir; siguiendo las ideas del *Fedro* de Platón –donde se asevera que el alma necesita alas para ascender hacia los dioses–<sup>49</sup>. Cristóbal Colón al desembarcar en las islas del Caribe vio tal esplendor de aves tropicales que pensó que el Nuevo Mundo era el paraíso de los pájaros.

También los ángeles se identifican con los pájaros en el Virreinato del Perú a partir de la Conquista. Para los indígenas, el pájaro podía tener un carácter mágico por sus conocimientos y poderes ocultos, como los loros que eran capaces de hablar, o como el pájaro “*Indi*” de los incas que podía predecir; un tipo de halcón descrito en funciones sagradas por los tempranos cronistas<sup>50</sup>. No pocos caciques indígenas y cronistas identificaron a los ángeles con los pájaros; el agustino Alonso Ramos Gavilán señala que en la zona del lago Titicaca, el dios prehispánico “*Tunupa*”, cuando estaba contristado o afligido era consolado por bellas y vistosas aves; una vez cristianizado, “echaba de ver” que esas aves eran ángeles<sup>51</sup>; “Pájaros de Dios” como los había llamado Dante en una amplia y duradera analogía.

El parangón entre el Cielo y un jardín que usan los predicadores para adoctrinar a los indígenas, como señalaba el Catecismo de 1584 –un jardín paradisíaco repleto de frutos y de aves–, facilita la identificación entre pájaros y ángeles: ambos pueden volar y elevarse sobre la Tierra; y están más cerca de Dios, lo que potencia sus cualidades. Este planteamiento viene reforzado por autores europeos, que señalaban a las aves del cielo y a los ángeles como portadores del verbo y del mensaje divino. El concepto de pájaro-ángel fue también rápidamente asimilado por los indígenas,

ya que en las culturas precolombinas del Perú desde Paracas a Chimú, las alas y las plumas eran símbolos no sólo de elevación, sino de altura espiritual y social; de poder. Las llevaban los chamanes alados, que conducen al iniciado a los diversos estratos del cosmos; y los soberanos incas en la cabeza por penacho, y en sus mantos, tejidos con ellas. Más aún, los tres estratos sociales de la sociedad inca se identifican cada uno con un pájaro de diferente especie: el halcón encarnaba la dignidad real, el águila a los incas nacidos de madre no inca que tenían la misión de defender el territorio; y el cóndor representaba a los agricultores. Estas aves, consideradas en Los Andes fundadoras de los clanes totémicos, motivaban a los guerreros a emplumarse para pelear, asimilándose a sus cualidades. Penachos, trajes y armas emplumadas eran elementos dotados de un particular simbolismo local andino y las plumas de suri, el avestruz chileno y argentino empleadas como parasoles y en los tocados, se equiparan a nobleza y ritualidad. Ello había llevado al virrey Toledo a fines del siglo XVI a tomar medidas para erradicar el uso de las plumas en los atuendos y el comercio de plumas que movía a través de todo el virreinato altos volúmenes y mucho dinero.

Pero la fascinación por las plumas no sólo se daba entre los indígenas; era también propia de la cultura barroca, lo cual impidió que la medida del virrey Toledo se llevara a cabo con el rigor establecido. Simultáneamente, numerosos textos y manuales exaltan la simbología de las aves como modelo de virtudes, siendo por ejemplo, la Virgen María representada por el avestruz. Ya en el siglo XVII, a pesar de que los doctrineros habían tratado de extirpar el mensaje chamánico de las plumas, aparecen los caciques indígenas

46. Gisbert, *Iconografía, op. cit.*, pp. 29 y ss.

47. Mujica, *op. cit.*, p. 154.

48. Mujica, *op. cit.*, p. 166.

49. *Op. cit.*, p. 21.

50. Gisbert, *El Paraíso, op. cit.*, pp. 152-153.

51. Mujica, *op. cit.*, p. 22.

en las procesiones cristianas ataviados con ellas como emblema de nobleza o estatus, según se aprecia, por ejemplo, en los cuadros cusqueños de la Serie del Corpus Christi. Al ser cristianizada la cultura andina, en la pintura virreinal las vírgenes mestizas y los mismos arcángeles llevan adornos plumarios y el Niño Jesús se representa con manto de plumas, como los soberanos de las culturas precolombinas. Los colores de las plumas tricolores representaban las tres virtudes teologales: fe el blanco, esperanza el verde y caridad el rojo<sup>52</sup>. Para el cronista Alonso Ramos Gavilán los penachos de plumas indígenas son prefiguraciones cristianas, como para los pueblos precolombinos eran, a su vez, representaciones de los rayos del sol, su divinidad. Los ángeles andinos los llevan en la cabeza, coronando sus cascos, como soldados de Dios. Cesarte Ripa había representado a América como a una mujer emplumada y en la época de la Independencia se revalida en los Andes del Sur el uso de los penachos tricolores por influencia de la Revolución Francesa<sup>53</sup>.

## Grabados flamencos y series pictóricas españolas: los modelos

La iconografía plástica de los ángeles, una de las favoritas del arte del Barroco Católico español, propiciada especialmente por los jesuitas, se introduce en el Virreinato peruano desde Sevilla, puerto de embarque de los efectos y mercaderías para el Nuevo Mundo, a través de series pictóricas y grabados de claro

contenido didáctico y evangelizador, entre las cuales destacan dos: la del pintor madrileño Bartolomé Román (1587-1647) y la del extremeño Francisco de Zurbarán (1598-1664). Hacia 1630, Román pinta la primera serie angélica enviada a América para el colegio jesuita de San Pablo de la ciudad de los Reyes, actualmente en la iglesia de San Pedro de Lima, donde replica un tema que le es dilecto, y en el que se ha ejercitado ya en versiones anteriores de los Monasterios de la Encarnación y las Descalzas Reales de Madrid<sup>54</sup>. Por los años 1645-46 tiene lugar la salida desde el puerto del Guadalquivir hacia Lima de otra serie de siete arcángeles de buen formato, de mano de Francisco de Zurbarán y su taller, que el artista cobra en 1647 y que tienen por destino el Monasterio de la Concepción de Lima, donde hasta hoy se conservan. El arcángel Gabriel, portando el cuerno de la abundancia, proviene del grabado de Gerard de Jode (1575), con rostro y manos autógrafos; arcángel Ariel, obra de taller, también se inspira en un grabado de Gerard de Jode; arcángel Uriel, con rostro autógrafo, en un grabado de Crispin van Passe; arcángel Zadkiel muestra rostro de mano del maestro; arcángel san Rafael, rostro y manos del artista, se inspira en un grabado de Crispin Van Passe; Arcángel Hadriel está ejecutado por el taller; arcángel san Miguel, imagen sumamente difundida y reproducida, es de taller<sup>55</sup>. Tanto las figuras angélicas de Román como las de Zurbarán, pintadas a partir de grabados flamencos, contribuyen a su vez a inspirar a los artistas virreinales, dando origen a una iconografía mestiza.

Aunque desde los primeros concilios la Iglesia había reprobado la angelolatría o adoración de los ángeles y solo aceptó como lícitos y canónicos a los tres arcángeles establecidos, en América esta normativa se resta fuerza, avasallada por las imágenes angélicas transformadas en potente instrumento de conquista y reforma espiritual.

## El “Ejército de Dios” en Los Andes

En Los Andes, el destacamento más propio del “Ejército de Dios” va vestido de “seda y acero”<sup>56</sup>; luce traje militar de su tiempo y manejo de arcabuces. Tipifica una creación peculiar del arte virreinal surandino denominada “Ángeles arcabuceros”.

Las series pictóricas de ángeles de la zona Cuzco-Titicaca durante los siglos XVII y XVIII incluyen representaciones de las jerarquías angélicas, vestidas tradicionalmente con túnicas hasta la rodilla, recogidas con broches y elegantes borceguíes o coturnos, como la serie de la iglesia de Calamarca, cercana a la Paz, Bolivia. Más interesantes y propiamente andinas son aquellas series compuestas por figuras angélicas armadas con arcabuz o mosquete, como la que posee la misma iglesia de Calamarca y el templo de Challapampa en Puno, Perú, que se han atribuido a los denominados “Maestro de Calamarca” y “Maestro de Challapampa”, identificados con un mismo artista, José López de los Ríos, autor en 1684 de los cuadros de la Iglesia de Carabuco, Bolivia<sup>57</sup>.

Se señala como probables fuentes de estas imágenes armadas el difundido manual militar de Jacobo de Gheyn, *Wapenhandelighen van Roers Musquetten* publicado en 1607, que incluye 42 posturas para el manejo de las armas de fuego<sup>58</sup>; y el manual del Capitán H. Hexman *Principles of the Art Military practised in the warres of the United Provinces*, Delft, 1642, Rotterdam, 1643.

El arcabuz se vincula en el léxico aimara de la época con las palabras “*Illapa*” o “*Kakhcha*”, nombres del rayo y del trueno. En el idioma quechua, “*Illapa*” se hace extensivo a mosquete y pistola además de arcabuz<sup>59</sup>. Ello significaría que, desde el punto de vista indígena, los ángeles arcabuceros son quienes manejan el trueno, el rayo, el relámpago y dominan por designio divino los fenómenos celestes. El texto de *Catecismo* definido por el tercer Concilio Limense de 1583, trataba conjuntamente a los ángeles y a los astros, al señalar que ambos son obra del Creador y ocupan el mismo espacio celeste.

Los indígenas comprenden la existencia de estos seres alados provistos de instrumentos que emiten truenos y rayos. El agustino Fernando de Valverde en su poema sacro sobre *El Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* escrito entre 1636 y 1640, anticipaba el triunfo de los ángeles arcabuceros al poner en acción a orillas del lago Titicaca un destacamento angélico para derrotar a los dioses prehispánicos: Baraquiel ensombrece el sol y destierra a Eolo, el dios del viento; Haniel es el protector del Perú; y Gabriel tiene poderes sobre el Infierno –lo mismo que Miguel– además de guiar a los pastores a Copacabana en busca de María<sup>60</sup>.

52. Cruz de Amenábar, Isabel; Fuentes, Alejandra; Gallardo, Ximena, *Virgenes Surandinas. María Territorio y Protección*. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Catálogo, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2014, pp. 25-30.

53. Cruz de Amenábar, Isabel, *Patrimonio Artístico en Chile. De la Independencia a la República 1790-1840*. Origo Ediciones, Santiago, 2016, p. 377, lám. 9.

54. Fernández López, José, *Programas Iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII*. Ediciones Universidad de Sevilla, Sevilla, España, 2002, p. 194.

55. Stastny, Francisco, “Zurbarán en América Latina”. *Serie de Ángeles del Monasterio de la Concepción de Lima*, www.banepcultural.org.

56. Marín Pina, María del Carmen, (Universidad de Zaragoza) “Seda y Acero. La indumentaria en el Palmerín de Inglaterra como signo cortesano”. Tirant, 16, 2013, pp. 295-324.

57. Mesa, José de; Gisbert, Teresa, “Ángeles y Arcángeles”, www.unilat.org; *El retorno de los Ángeles. Barroco en las cumbres de Bolivia*, www.bolivian.com.

58. Mujica, *op. cit.*, p. 33.

59. Gisbert, *El Paraíso, op. cit.*, p. 106.

60. Gisbert, “Dioses y ángeles en Copacabana”. En: *El Paraíso, op. cit.*, pp. 117 y ss.

Y el jurista y escritor Antonio de León Pinelo, autor, entre otras obras, del fascinante libro *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, al identificar a los ángeles con los fenómenos naturales y considerar que son los querubines los que accionan los volcanes que rodean el paraíso en Los Andes<sup>61</sup>, prepara el terreno a la noción de poderosos seres espirituales que controlan los fenómenos naturales relacionados con el fuego y el trueno.

## Arcabuceros y sincretismo religioso

Así se hace presente en los arcángeles arcabuceros andinos el sincretismo religioso. Ya que si bien las series españolas en el Perú representaron los arcángeles con las vestimentas características y tradicionales, en varias regiones del Virreinato como Trujillo, Cuzco, Potosí y Casavindo en la actual Argentina, se pintaron en las iglesias arcángeles armados de arcabuces, iconografía característicamente andina de la cual no se conocen antecedentes europeos, salvo los de la ermita de Allende de Ezcaray, Logroño, España, de procedencia peruana<sup>62</sup>. Estos cuadros llevan los símbolos de la Virgen, lo que implica la relación entre el culto a María y los arcabuceros, sus defensores.

Aunque España había dejado de combatir en Flandes y en Italia durante el siglo XVIII, ya desde el Antiguo Testamento era usual emplear el léxico militar para referirse didácticamente a las huestes de los ángeles. Representados como soldados combatientes del imperio hispánico, las series angélicas andinas portan banderas y

estandartes, tambores y trompetas, espadas, lanzas y arcabuces.

Tal iconografía habría aparecido entre 1680 y 1700, aunque ya en 1661 el pintor indígena Basilio de Santa Cruz Pumacallao se había concertado para realizar una serie de doce lienzos de ángeles para la iglesia de Santa Ana de Cuzco<sup>63</sup>. Y en el conjunto pictórico de “La Procesión de Corpus” del Museo Arzobispal de Cuzco, en la representación de las calles, aparecen colgados en los muros de las casas grandes lienzos de ángeles con tocados de plumas multicolores y atuendos de seda y brocado, similares a las series conservadas hoy en las iglesias andinas; y a su vez, los caciques y nobles indígenas, patronos y protectores de la iglesia de Santa Ana de Cuzco, que desfilan en las procesiones de esta serie pintada, visten de modo semejante a los arcabuceros: en la cabeza las “winchas” tejidas con adornos y colgantes de plata, enormes de penachos escalonados de plumas blancas de suri, capas de brocado de seda y oro, calzones hasta la rodilla atados con cintas, medias de seda de colores, zapatos rebajados con hebillas y rosetones; y como armas portan lanzas en sus manos<sup>64</sup>. Se les asemejan los arcabuceros, o éstos a aquellos, que visten más a la moda de Carlos II que a la usanza borbónica del siglo XVIII: amplias capas o “ferreruelos” de brocado provistos de mangas acuchilladas que dejan ver la camisa con cuello de encaje de banda caída o valona y puños del mismo material; calzones cortos de brocado con botones de plata; medias de seda de distintos colores con cintas; zapatos con hebillas y nudos de cinta. Bajo la capa, el jubón bordado y la faja de seda, cuyos largos

extremos caen por la espalda. Los sombreros de alas anchas y copa baja, tipo chambergo, característicos de los militares europeos del siglo XVII, se adornan con cintas y plumas de distintos colores<sup>65</sup>. Algunos ángeles llevan yesquero para encender la mecha del arcabuz, pendientes, estoque y espada. Estos trajes no son de soldados rasos, sino de altos oficiales y capitanes generales.

El más importante conjunto de arcángeles arcabuceros, el de la Iglesia de Calamarca, La Paz, Bolivia, está compuesto por Osiel, con casco y adarga; Zabriel, abanderado; Miguel, con lanza; Rafael, con partesana; Alamiel, con trompeta y corona; Habriel con arcabuz al hombro; Liel, presentando el arcabuz; Leliel, limpiándolo y Uriel presionando el gatillo<sup>66</sup>.

En la pintura que representa la “Entrada del virrey Diego Morcillo a Potosí” en 1716, ejecutada por Melchor Pérez Holguín, aparecen ángeles ricamente vestidos en el cortejo de recepción; la figura de la Fama con su clarín va vestida de ángel, y en la descripción de las festividades, el cronista, al referirse a la representaciones teatrales y loas, señala que éstas son cantadas por dos actores vestidos de ángeles, presentes también en la guardia del virrey, compuesta por doscientos hombres armados ataviados de costosas galas<sup>67</sup>, semejantes a un “ejército de ángeles”. Un juego de similitudes funde así jerarquías terrestres y celestes, dignidades civiles y sacras, favoreciendo los contactos y la identificación entre las dos culturas.

Ambos símbolos catequéticos, el ángel y el arcabuz se unen pues en Los Andes durante la primera mitad del mil setecientos, como una

cruzada de resistencia ortodoxa, eclesiástica y tradicional de la Casa de Austria a las reformas borbónicas del siglo XVIII; al jansenismo, a la masonería y a las transformaciones del despotismo ilustrado<sup>68</sup>, que reorientarán los ejes de la cultura barroca en tiempos de Carlos III y sus sucesores hasta el periodo independentista.

## Ángeles rebeldes: demonios

También en Los Andes las figuras angélicas se corresponden, como en el cristianismo de la época, a las figuras diabólicas, polo negativo y encarnación de las fuerzas del mal.

Múltiples e inmemoriales creencias, corrientes religiosas, tendencias teológicas y estéticas se han conjugado para converger en la figuración del mal: los ángeles rebeldes del libro apócrifo de Hénoc; la caída de Lucifer —“el que aporta la luz”— de ancestro iraní, y que se traspa al vocablo latino; la figura de Satán o Satanás, que significa “adversario de Dios” de origen persa; el dragón de siete cabezas del Apocalipsis; el “*Diavolo*”, que significa literalmente “calumniador”; la mutación de sentido de la voz griega “demonio”, procedente de “*daimon*”, espíritu, genio protector; y denominaciones como Asmodeo, Memnón, Belial, Bhémot, Belcebú, Leviatán, Belfegor, son diferentes modos de designar al mal<sup>69</sup>.

Según ocurre con la representación de los ángeles, el realismo del arte renacentista y barroco y el manejo de la perspectiva permiten la representación del demonio de forma convincente, vale decir, repelente; la Iglesia militante de la Contrarreforma proporciona ejemplos numerosos

61. Gisbert, *El Paraíso*, op. cit., p. 108.

62. Merino Urrutia, J. Bautista, “Los Ángeles de la ermita de Allende de Ezcaray”, *Archivo Español de Arte*, t. 31, Nº 23, 1958, pp. 247-252.

63. Mesa, José de; Gisbert, Teresa, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Banco Viese Ltda. Lima, 1982, t. 1, p. 161.

64. Wuffarden, Luis Eduardo; Bernales Ballesteros, Jorge. *La Procesión del Corpus en el Cuzco*. Unión Latina, Fundación El Monte, Maison de l’Amérique Latine, Universidad de la Rábida, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003, fig 24, pp. 122-123; 142-143.

65. Cruz de Amenábar, Isabel, *El traje. Transformaciones de una segunda piel*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996, pp. 71-73.

66. Mesa; Gisbert, *Ángeles y Arcángeles*, cit., www.unilat.org.

67. Mesa, José de; Gibert, Teresa, *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977, pp. 185 y ss.

68. Mujica, op. cit., p. 303.

69. Réau, op. cit., pp. 79-81.

y sobrecogedores. A las órdenes de Satanás los diablos están por todas partes, son legión; no solo habitan bajo la tierra, sino en el fuego, en el aire y en el agua. El lugar de Satanás, provisto ahora de características sensibles, se hace claramente identificable; puede ser ígneo o un lugar húmedo y pantanoso, rezumante de agua estancada y corrompida y la pintura no trepida en mostrarlo como señal de escarmiento y horror<sup>70</sup>.

Si la representación de los ángeles parte de las “*Niké*” griegas, los diablos se inspiran en los sátiros de mundo grecolatino: caprípodos vellosos y cornudos, de orejas en punta, colas bifurcadas y patas con pezuñas de macho cabrío; otras veces son seres con rasgos de centauro, fauno o sirena; también el demonio adopta cuerpo de reptil, siguiendo la figuración del Antiguo Testamento, cuando hace caer a Eva en el Paraíso.

El siglo XVII es en occidente cristiano el siglo del diablo<sup>71</sup>; y el Sur Andino no escapa al contagio del maligno bajo las formas más repugnantes y obscenas, alimañas, reptiles, sátiros o machos cabríos que se hacen presente turbando la vida de los devotos y devotas, de frailes, monjas de clausura y de los mismos indígenas, por ser cristianizados.

Dentro del proyecto de evangelizar y “angelizar” a los naturales de estos territorios,

parte de la estrategia católica se basa en “cristianizar” símbolos y prácticas indígenas y en buscar similitudes entre el cristianismo y las religiones prehispánicas, realizando la reconversión de deidades, mitos y figuras, especialmente propiciadas por agustinos y jesuitas. Ardua resulta para los misioneros la tarea, desde el punto de vista del lenguaje oral y escrito, de hacer entender a los nativos las diferencias entre ángeles y demonios, pues la falta de similitudes conceptuales y religiosas entre ambas civilizaciones dificultaba la posibilidad de encontrar vocablos comunes a la comprensión<sup>72</sup>.

En la búsqueda de la extirpación de la idolatría y de la conversión, el demonio se asocia al pecado y éste a la necesidad de la confesión, particularmente recalada por los jesuitas. Antes que una mancha, el pecado adquiere el carácter de un ser animado capaz de actuar contra el pecador<sup>73</sup>. Cada pecado toma la forma de un animal, una alimaña, que se instala en el cuerpo, lo daña y solo se puede expulsar gracias a la confesión. El pecado más grave es el de la idolatría, por su secreta persistencia. Las campañas de extirpación no buscan pues destruir solo las sobrevivencias de la religión prehispánica, sino también las huellas de la primera evangelización, que había sobrevivido transformada en suplantación<sup>74</sup>.

El indígena había desarrollado su propio método de supervivencia, aceptando nominalmente las nuevas verdades aunque manteniendo ocultamente sus antiguas creencias. Llegaba a efectuarse así, simultáneamente, la adoración a Cristo y a las “*huacas*”, voz quechua que designa todas las instancias sagradas prehispánicas, tanto deidades como santuarios, acciones y lugares de culto. La actitud indígena de secreta defensa y mantención de sus creencias sería considerada por los misioneros una estrategia de idolatría encubierta, que llevaba las almas al Infierno. La ofensiva hacia los ídolos andinos que el demonio había sembrado en estas tierras del Sur desata desde comienzos del siglo XVII una campaña de vasto alcance contra el demonio, en sus diferentes formas y acepciones<sup>75</sup>.

Diversos rostros, a partir de variedad de fuentes y procedencias, había adoptado aquí Satanás. Si Dios ha sido definido como el que es, el Ser en sí mismo, por antonomasia, el Diablo es el que no posee identidad y muta constantemente de aspecto, ocultándose para potenciar el engaño o la destrucción. En Los Andes, lo demoníaco se manifiesta, en similitud a la Edad Media, más en lo monstruoso, aberrante y abyecto que en la idea del ángel caído a causa de su soberbia, como será en el Romanticismo; tampoco la identificación contemporánea de lo demoníaco con el no-ser, que se vuelca en agresión pura; o la tentación del vacío<sup>76</sup>, son acepciones del mal vigentes en el Virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII. Las nociones abstractas sobre el mal resultan poco comprensibles para aquella sociedad en la que los principios morales deben ser encarnados y visualmente representados. Existe una diferencia de naturaleza en el arte virreinal entre los ángeles –de bella apariencia

andrógina, siempre antropomorfa– y el diablo –la “bestia”– que si puede tener algún rasgo antropomorfo, en la lección de la Iglesia aparece por lo general como un ente que repele; lo mismo, los siete pecados capitales, que permiten visualizar el mal particular. Difícilmente se podría tentar con estas representaciones a los santos, a los místicos y a los hombres y mujeres que muestran conciencia ética, salvo que el demonio se metamorfosee en una bella mujer ante la cual se experimenta la atracción de la concupiscencia. Los ángeles caídos se han alejado por completo de la bella apariencia humana, siendo castigados con horrendo aspecto que no alcanza a ser antropomorfo. Es sí polimorfo, pues Satanás puede aparecer aquí como macho cabrío, lagarto, serpiente, escorpión o cuervo, aunque hasta el siglo XVIII domina en las representaciones el monstruo cojo de cuerpo cobrizo, con patas de chivo, mentón afilado, nariz aplastada, pequeños ojos enrojecidos y ardientes como brasas, boca enorme rematada en bigotes retorcidos. Va desnudo, porque en estos territorios también la desnudez es la vergüenza, el oprobio que lleva el hombre degradado o condenado. Por contraste a las plumas de los ángeles, el cuerpo del diablo está cubierto de pelo, imagen de la conciencia del pecado que se eriza con el mal. Su bestialidad y repulsivo aspecto se acentúan también con fauces en lugar de boca, cuernos de fauno –emblemas de la lujuria–, uñas ganchudas en manos y pies, alas membranosas de quiróptero como la de los murciélagos –ya que Satán es el rey de la noche– y cola de simio. Habitualmente los demonios son negros porque temen el día y se enardecen con las tinieblas aunque también tienen partes del cuerpo rojas y verdes. Su arma habitual es la horquilla o gancho.

70. Cruz de Amenábar, Isabel, *La muerte: transfiguración de la vida*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1998, pp. 283-285, lám. 65.

71. Lombardi, Paolo, *Il secolo del diavolo. Esorcismi, magia e lotta sociale in Francia (1562-1662)*. Edizione de Historia e Letteratura, Roma, 2005. En: Millar Carvacho, René, *Santidad y posesiones demoniacas en el Perú y Chile, siglos XVI y XVII*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 2009, p. 399.

72. Estenssoro, Juan Carlos, *Del paganismo a la santidad*. IFEA, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2003, pp. 103-105. Este historiador se refiere a la similitud –e indeterminación– en el lenguaje quechua para diferenciar a los ángeles y demonios, ateniéndose a los catecismos y textos fundantes de la evangelización, en particular a las obras de fray Domingo de Santo Tomás, *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Perú*, Valladolid 1560; y la *Plática para todos los indios*, 1555-1560. Para la pareja ángel-diablo, se propone allí el término “*cupay*”, que designa tanto al ángel bueno o malo, así como se refiere al demonio o trasgo de la casa. De allí derivaría la oposición, en la parte castellana, ángel bueno: “*allícupay*”, ángel malo: “*mana allícupay*”. El término “ángel malo” terminaría por coincidir con la definición cristiana del mal, ausencia de bien: “*mana*” “*allí*” “*cupay*”: ángel no bueno. En otro texto, la *Plática*, del mismo Domingo de Santo Tomás, si bien se mantiene para el diablo el término “*mana allí cupay*”, se señala expresamente la equivalencia castellana para que sea distinguida por los indígenas. Los ángeles buenos en cambio no son denominados “*cupay*” o “*supay*”, sino definidos como “*yanacunas*”, es decir criados, sirvientes o súbditos de Dios.

73. Estenssoro, *op. cit.*, p. 212.

74. Estenssoro *op. cit.*, p. 337.

75. Mujica, *op. cit.*, p. 231.

76. Castellí, Enrico, *Lo demoníaco en el arte*. (1952) Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p. 65.

Si la idolatría hace particularmente presente al demonio, en la percepción de la época, también éste comparece habitando en personas virtuosas e incluso consagradas a Dios. Un caso de posesión demoniaca colectiva de la segunda mitad del siglo XVII en el área surandina es el de 23 religiosas del monasterio de Santa Clara de Trujillo, Perú, que por el número de personas involucradas y la persistencia del mal es hasta ahora único en la América hispana<sup>77</sup>. En simetría y contraposición a los nombres de los ángeles canónicos y apócrifos, se registran en el proceso de posesión demoniaca algunos de los nombres de los ángeles caídos: Lariel, capitán de los demonios; Maraël, trono; Uniel, principado; Anaon, arcángel; Miriel, otro trono; Naol, un querubín; Malaquiel, una potestad; Malel, otro querubín; Nuvuson, un ángel; todos ellos se adueñaron de diferentes partes del cuerpo de las monjas y para ser expulsados requirieron de exorcismos y agua bendita.

Las jerarquías diabólicas se corresponden pues a las jerarquías angélicas. A san Miguel, el jefe de las milicias celestiales, arcángel arquiestratega, se opone Satanás, el príncipe de las tinieblas, archidemonio. Esta estructura dual se equipara al conflicto que divide al cosmos entre ángeles/virtudes y demonios/vicios. Este sistema de asociaciones vigente en el Perú durante los siglos XVII y XVIII se visualiza en las crónicas, como la de Felipe Guamán Poma de Ayala, en series pictóricas –donde las virtudes aladas pisotean a los vicios– y en las danzas andinas, como muestra la Diablada de Oruro capitaneada por san Miguel con espada y escudo, quien lucha contra Lucifer y los siete pecados capitales.

El objetivo del diablo es tentar no sólo a los pecadores sino a las hombres y mujeres de bien y corazón virtuoso, a los consagrados a Dios incluso, que deben luchar arduamente para defenderse de su seducción.

La oración es en el cristianismo uno de los principales medios para luchar contra Satanás y la Iglesia la encarece. Para ello llega a organizar el tiempo cotidiano en jornadas marcadas por la oración, que se orientan a conservarse limpio y virtuoso por dentro, antes que por fuera, alejando el peligro del tentador. Las horas canónicas instituidas por san Benito y generalizadas a las órdenes religiosas masculinas y femeninas a partir del siglo VI siguen vigentes durante el Barroco y se practican también en Hispanoamérica y en el Sur Andino como muestra el cuadro cusqueño de la Colección Gandarillas que las representa. No hay límites para las acechanzas del demonio, fuera de la Santa Ciudad de Dios descrita por san Agustín. Sus medios son sorprendentes, alcanzan al hombre ya en la oración o del descanso; y se hacen presentes del modo más inesperado, haciendo peligrar vocaciones y virtudes. Acechan en la lascivia que se apodera de los amantes o en la vanidad y el ansia de poder que forcejea incluso con hábitos y sotanas, entre dignidades eclesiásticas y civiles; cómo no, si intenta tentar al mismo Cristo tres veces, siendo otras tantas rechazado.

Mutante y disperso aparece el demonio en Los Andes aunque también concentrado, en su lugar propio: el Infierno, siendo ésta su forma de representación más usual en la pintura de la Audiencia de Charcas. Modalidad que se rige también por la estructura dual de la cosmovisión cristiano-indígena imperante en Los Andes: el

Infierno es el reverso y la negación de la gloria celestial, el Cielo.

No es por tanto casualidad que el pintor José López de los Ríos, a quien se atribuyen las más logradas series angélicas de las tierras altas del Virreinato del Perú, sea también el pintor de los infiernos y los diablos, tema muy popular, sobre todo en los pueblos de doctrina de indios tras el ejemplo de los jesuitas de Cuzco. Los textos de la época señalan el poder de transformación asignado a estas pinturas, que habrían efectuado notables “mudanzas y conversiones de indios con la consideración de juicio y gloria y penas de los condenados”. Por ello se considera conveniente que en “cada iglesia haya un juicio pintado y allí se muestre la venida del Señor al Juicio, el Cielo y el mundo y las penas del Infierno”<sup>78</sup>.

Una de las más antiguas imágenes del Infierno existente en el mundo surandino es el dibujo del cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala que identifica al Infierno con el Leviatán, la enorme boca donde entran los condenados, junto a una figura de rasgos faunescos y a otras de machos cabríos<sup>79</sup>. Las principales representaciones sobre el Diablo y el Infierno están en las iglesias de Curahuara de Caranagas (1608), Oruro, Bolivia, donde el Infierno forma parte del Juicio Final; en la pintura del mismo tema realizada por Diego Quispe Tito en el Convento Franciscano de Cuzco; la versión de Melchor Pérez Holguín en la iglesia de San Lorenzo de Potosí (1708); en Carabuco (1684) y Caquiaviri (1739), ambos en el departamento de La Paz, Bolivia, y el de Huaro en Cuzco, Perú, este último pintado por Tadeo Escalante en 1804. Los indígenas aparecen con sus vestimentas y

símbolos propios en estas pinturas, donde se representa principalmente el pecado de la idolatría presente en los “*keros*” o vasos ceremoniales incas portados por los demonios. Cada pecado se simboliza por un animal: la gula es un cerdo, la pereza un asno, la soberbia un pavo real, la envidia un perro, la lujuria un sapo y una serpiente, la ira un león y la avaricia una urraca<sup>80</sup>. La idolatría no ha sido superada.

En una fecha tan tardía como 1839, el taller de los pintores quiteños Antonio Palacios y Ascencio Cabrera ejecuta para el convento de San Vicente Ferrer de Apoquindo, en Santiago de Chile, una serie sobre las Postrimerías con un Infierno lleno de detalles y el Demonio personificado en los siete pecados capitales<sup>81</sup>. La naciente república de Chile necesita aún de la figura del Diablo en el Infierno para evangelizar a las gentes.

Asimismo, en las danzas de las fiestas tradicionales, el Diablo se muestra con gran arraigo y atractivo popular, presente en los “seises” del Corpus de Paucartambo, Perú, donde aparece una diablada más antigua que la de Oruro, danza que se extiende por todo el virreinato desde Cuzco a Potosí, testimoniando la vigencia de esta figura antitética.

En la cultura andina tradicional, cobra sentido la figura del demonio en la medida en que las transgresiones, desvíos y negatividad que representa, pueden ser expresadas y puestas en acción en la reviviscencia de ese épico combate milenario y cotidiano, desplegado en el cosmos y a la vez en la conciencia de cada hombre, que tras el enfrentamiento y la lucha, deviene en triunfo de las fuerzas positivas del hombre y de la vida, comandadas por los ángeles.

77. Millar Carvacho, René, “Cultura libresca y posesión demoniaca. Las monjas de Santa Clara, Trujillo, Perú, 1674-1681”. En: *op. cit.*, pp. 400 y ss.

78. Gisbert, Teresa, *El cielo y el infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino*. Unión Latina, La Paz, Bolivia, s/f (¿2005?)

79. Poma de Ayala, Guamán, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Siglo XXI Editores, México, 1992, p. 882, lám 941.

80. Gisbert, *El cielo*, *op. cit.*, p. 4.

81. Cruz, *La muerte*, *op. cit.*, p. láms. 65 y 66.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**AEROPAGITA, Pseudo Dionisio**, "Jerarquía Celeste". *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MMII.

**CAJÍAS, Fernando**, "Ángeles y diablos en el Carnaval de Oruro". *Memorias V Encuentro Internacional del Barroco*, La Paz, Bolivia 2011, [www.dadun.unav.edu](http://www.dadun.unav.edu).

**CASTELLI, Enrico**, *Lo demoniaco en el arte*. (1952) Ediciones Siruela, Madrid, 2007.

**CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel**, *El traje. Transformaciones de una segunda piel*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996.

*La muerte: transfiguración de la vida*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1998.

*Patrimonio Artístico en Chile. De la Independencia a la República 1790-1840*. Origo Ediciones, Santiago, 2016.

**CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel; FUENTES, Alejandra; GALLARDO, Ximena**, *Virgenes Surandinas. María Territorio y Protección*. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Catálogo, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2014.

**ENCICLOPEDIA CATÓLICA**, [http://ec.aciprensa.com/wiki/Libro\\_de\\_Henoc](http://ec.aciprensa.com/wiki/Libro_de_Henoc)

**ESTENSSORO, Juan Carlos**, *Del paganismo a la santidad*. IFEA, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2003.

**FERNÁNDEZ LÓPEZ, José**, *Programas Iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII*. Ediciones Universidad de Sevilla, Sevilla, España, 2002.

**GISBERT, Teresa**, *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*. Gisbert y Cia., La Paz, Bolivia, 1980.

*El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. Ediciones Plural Universidad Nuestra Señora de la Paz, La Paz, Bolivia, 1999.

*El cielo y el infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino*. Unión Latina, La Paz, Bolivia, s/f.

**LOMBARDI, Paolo**, *Il secolo del diavolo. Esorcini, magia e lotta sociale in Francia (1562-1662)*. Edizione de Historia e Letteratura, Roma, 2005.

**MARÍN PINA, María del Carmen**, (Universidad de Zaragoza) "Seda y Acero. La indumentaria en el Palmerín de Inglaterra como signo cortesano". *Tirant*, 16, 2013.

**MERINO URRUTIA, J. Bautista**, "Los Ángeles de la ermita de Allende en Ezcaray", *Archivo Español de Arte*, t. 31, Nº 23, 1958.

**MESA José de; GISBERT, Teresa**, *El retorno de los ángeles*. Unión Latina, París, La Paz, 1996.

*Historia de la Pintura Cuzqueña*, Banco Viese Ltda. Lima, 1982, t. 1.

*Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, Librería Editorial Juventud, La Paz, 1977.

"Ángeles y Arcángeles", [www.unilat.org](http://www.unilat.org); *El retorno de los Ángeles. Barroco en las cumbres de Bolivia*, [www.bolivian.com](http://www.bolivian.com).

**MILLAR CARVACHO, René**, *Santidad y posesiones demoniacas en el Perú y Chile, siglos XVI y XVII*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 2009.

**MUJICA PINILLA, Ramón**, *Ángeles Apócrifos en la América Virreinal*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1996.

**POMA DE AYALA, Guamán**, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Siglo XXI Editores, México, 1992.

**OVALLE, Alonso de**, *Histórica Relación del Reino de Chile*. Roma, 1646. Edición Facsimilar. Editorial Universitaria, Santiago, 1969.

**RÉAU, Louis**, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 1996, Vol. I.

**STASTNY, Francisco**, "Zurbarán en América Latina". *Serie de Ángeles del Monasterio de la Concepción de Lima*, [www.banepcultural.org](http://www.banepcultural.org).

**WUFFARDEN, Luis Eduardo; BERNALES BALLESTEROS, Jorge**, *La Procesión del Corpus en el Cuzco*. Unión Latina, Fundación El Monte, Maison de l'Amérique Latine, Universidad de la Rábida, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003.

# Catalogación y descripción de obras

Por Isabel Cruz de Amenábar  
Curadora de la Colección Joaquín Gandarillas Infante  
con la colaboración de Pedro Querejazu



### Ángel potestad

Pintor no identificado de la región de La Paz y lago Titicaca, Bolivia. Siglo XVIII, primer tercio. Óleo sobre tela.

Magnífica representación pictórica de un “Ángel potestad”, perteneciente al orden medio de la *Jerarquía Celeste* del Pseudo Dionisio Aeropagita, que resalta en su forma pulida y coloraciones metálicas, los atributos supranaturales que se asignan a estos emisarios de Dios. De acuerdo a su categoría viste atuendo de guerrero: armadura de cuerpo completo, cetro, escudo o rodela y casco con gran penacho de plumas de surí, el avestruz andina, en los colores teologales. Compuesta por diferentes piezas de acero moldeado y combado, para que rebotasen los golpes y las balas, este tipo de armadura de alto costo y, por tanto, restringida a una elite, se había generalizado en Europa solo a finales de la Edad Media, usándose también en la Conquista de América, aunque ya en el siglo XVIII está fuera de uso. El cuerpo completo queda protegido con ella; el yelmo, para su parte superior y cabeza, formado por morrión, visera, barbera y gola; sobre el torso, gorguera, escarcelas y escarcelones que se prolongan con articulaciones hasta la rodilla, cubierta con rodilleras o espinelas; guardarrenes, culera y pancera para la zona lumbar, glúteos y vientre respectivamente; sobre las extremidades superiores hombrecas, guardabrazos, sobaqueras, codales, brazales, cangrejos, manoplas y guanteletes; y las extremidades inferiores se resguardan con musleras, rodilleras, grebas y escarpes para los pies.

De pie, en actitud de posar, el ángel potestad mira al espectador. En la mano derecha lleva otro de sus atributos, el bastón de mando. Bajo la rodillera derecha articulada se observa el curioso detalle profano de un rostro femenino pintado sobre una calza o tela que cubre la pierna, según lo hacían los caballeros medievales, como un gesto simbólico de apropiación y vencimiento del enemigo—en este caso, la mujer que representa el pecado—. Corta túnica roja, faldellín verde y encima una capa color rosa tornasol que denota el influjo de la pintura manierista en el Virreinato del Perú completan su indumentaria. Las alas gris metálico están semidesplegadas sobre fondo de paisaje con horizonte bajo, que destaca la monumentalidad del guerrero celeste sobre planos esquemáticos, siluetas de montañas y árboles.

### San Gabriel arcángel

Pintor cusqueño no identificado.  
Siglo XVII, último tercio.  
Óleo sobre tela.

El arcángel Gabriel, cuyo nombre significa “Fortaleza de Dios”, mensajero celestial por excelencia, se muestra en actitud de caminante –visto de costado– con las alas recogidas detrás de la espalda, mientras en un alto de su trayecto mira al espectador. Con el índice de la mano derecha señala el cielo, mientras lleva en la mano izquierda la azucena, símbolo de la maternidad pura y virginal de María, que anuncia. Los colores de su vestimenta remiten a las tres virtudes teologales: la camisa blanca de mangas abullonadas y encajes se refiere a la fe; túnica verde, símbolo de la esperanza, va sujeta con broches de metal dorado y pedrería; y el flotante manto rojo de la caridad, prendido sobre el hombro derecho, corresponde a la ligereza y velocidad de desplazamiento de un mensajero. Calza borceguíes de cuero ocre con vueltas de seda y broches. Dada su relación temática, formal y técnica con el “San Miguel arcángel” de la misma colección, cabría suponer que esta pintura fue parte de una serie de los tres arcángeles canónicos o de un conjunto con los siete arcángeles. Su marco de madera dorada rematado en arco de medio punto no corresponde cronológica ni estilísticamente a la pieza.



### San Miguel arcángel

Pintor cusqueño no identificado.  
Siglo XVII, tercer tercio.  
Óleo sobre tela.

San Miguel arcángel, cuyo nombre significa “Quién como Dios”; jefe y archiestratega de los ejércitos celestiales en permanente lucha contra Satanás, luce el atuendo guerrero que lo singulariza iconográficamente: espada desenvainada y armadura completa de peto, casco, escudo circular, polainas, rodilleras y escaupines o sobrepapatos de metal. Está en actitud de alerta y plantado en su guardia, con las alas recogidas detrás de la espalda. Llama la atención en las rodilleras de la armadura los delgados y punzantes aguijones metálicos, similares al de la rodela del escudo. Bajo la armadura, faldellín bermellón con borde verde y calzón carmín, y sobre ella larga capa rosa. Dada su relación temática, formal y técnica con el “San Gabriel arcángel” de la misma colección, cabría suponer que esta pintura fue parte de una serie de los tres arcángeles canónicos o de un conjunto con los siete arcángeles. Su marco de madera dorada rematado en arco de medio punto no corresponde cronológica ni estilísticamente a la pieza.





**San Miguel arcángel, invocado por un devoto, derrota al demonio**

Pintor no identificado de la ciudad de La Plata, Sucre, Bolivia. Siglo XVIII, tercer tercio. Óleo sobre metal.

Invocado por un devoto, san Miguel arcángel comparece triunfante sobre el demonio, que en forma de dragón apocalíptico se entrevé al fondo de la pintura. El autor de esta obra se sitúa entre pintores como Manuel Oquendo, Manuel Gumiel o Ambrosio Villarreal, activos a comienzos del siglo XIX en La Plata, Potosí y Cochabamba e influidos ya por el neoclasicismo. En actitud de dominio, entre las nubes de un dorado rompimiento de gloria, el arcángel apoya la mano izquierda sobre la cadera, las alas desplegadas y en su diestra sostiene el estandarte flameante de color rojo, característico de su iconografía. Viste peto azul, faldellín rojo y verde, botas azules con broche dorado. En la esquina superior izquierda, sobrepuesto a la figura

del demonio, un estandarte de tela azul, sin asta, muestra el anagrama de María. En la esquina inferior izquierda, el retrato de un donante, un clérigo o más probablemente un jesuita –orden que lleva el hábito clerical negro– y que favorece y difunde el culto del arcángel. De medio cuerpo, ambas manos apoyadas en su pecho dirige la mirada hacia la celeste aparición. Junto a él, sobre un cojín, el bonete de doctor y delante, lo que parece un “llauto” o tocado masculino indígena de rango cacical. En la esquina derecha, un ángel sostiene la rodela de san Miguel, en la que se lee la inscripción: “*Quid Sicut Deus*”, “Quien como Dios”. En su borde inferior la pintura lleva una cartela blanca que parece haber sido borrada.

**San Gabriel arcángel anuncia a María su maternidad virginal**

Pintor no identificado de la región de La Paz y lago Titicaca, Bolivia. Siglo XVIII, primer tercio. Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.



La pintura representa a san Gabriel arcángel que camina sostenido por una nube, al momento de hacer el anuncio divino a la Virgen María. Ricas vestimentas guarnecidas con brocateado de oro, broches con pedrería y bordados –túnica blanca corta sobre camisa con mangas de encaje, que también bordean el faldellín y capa roja– realzan su delicada figura. Calza coturnos con botones dorados y borde rojo. Su diestra sobre el pecho, su mano izquierda con la vara de azucena, en un fino dibujo dorado a pincel, sus coloridas alas en despliegue y la mirada que se dirige a un punto fuera de cuadro (izquierda del espectador), la Virgen María, recortada de la composición, indican que la pintura es fragmento de una “Anunciación del arcángel a María”.

### El arcángel Gabriel anuncia a María su maternidad virginal

Pintor cusqueño no identificado.  
Siglo XVIII, primer tercio.  
Óleo sobre tela.

Sobre una nube el arcángel Gabriel, ataviado de túnica blanca con brocados y rico manto bermellón, señala con su mano derecha la paloma blanca del Espíritu Santo que concebirá en la Virgen, mientras lleva en la izquierda la azucena, símbolo de la pureza y castidad de María. En la parte superior, entre nubes, un ángel y dos querubines completan esta parte de la composición original recortada, que se complementa con la figura de María en la misma colección; ambas constituyen las dos partes de un lienzo sobre "La Anunciación".



### Ángel de la Guarda

Pintor popular no identificado de la  
Audiencia de Charcas, Bolivia.  
Siglo XIX, primer tercio.  
Óleo y brocateado de pan de oro sobre metal.

Representación popular del "Ángel de la Guarda" que lo muestra según la tradición iconográfica de esta devoción iniciada en el siglo XVII por los jesuitas. Señala al Cielo con la mano izquierda y su derecha se apoya sobre la cabeza de un niño de rodillas, al que guarda y protege de tentaciones y peligros. Ambos personajes se sitúan sobre un fondo de paisaje, y la factura elemental de la pintura se enriquece con la aplicación de sobredorado. Marco de madera recubierto de plancha de plata martillada y cincelada, que parece de factura reciente, probablemente en taller cochabambino.



### Doble Trinidad y triunfo de san José

Basilio de Santa Cruz (activo en Cusco, Perú, 1661-1690), atribuido. Siglo XVII, tercer tercio. Óleo sobre tela.

Pintura de iconografía compleja que reúne varias representaciones relacionadas con la devoción a san José: la "Sagrada Familia" o "Doble Trinidad" y el "Triunfo o Coronación de san José", por el Padre Eterno, que aparece en rompimiento de gloria con el Espíritu Santo, rodeado de ángeles niños que interpretan música celestial y sostienen tres coronas sobre la cabeza del santo: la corona real, una corona de rosas y encima una de laurel.

San José se sitúa en el centro del cuadro, sentado en una silla sobre un podio y sostiene al Niño Jesús. A su derecha la Virgen María de pie, mira a su esposo y a su hijo. A su izquierda, el arcángel Gabriel, como bello mensajero, que se le apareció

varias veces en sueños y le dio las instrucciones divinas, los señala. Viste de blanco, verde y rojo, los colores teologales y lleva una rama de azucena, símbolo de la pureza que concierne tanto a la virginidad de María, como a la pureza y castidad de su esposo san José.

Santa Teresa de Ávila, gran devota de san José, en la esquina inferior derecha del cuadro, le ofrece su corazón inflamado. Tras las reformas de santa Teresa y san Juan de la Cruz se afianza en la orden de los Carmelitas Descalzos el culto a san José, su patrono y protector, junto al profeta Elías, y la representación de su figura con variantes iconográficas que lo muestran en menesteres rústicos y cotidianos, en el esplendor de su coronación o bajo el cobijo de su patrocinio.



### Ángel principado

Pintor popular cusqueño no identificado. Siglo XVIII, segundo tercio. Óleo y brocateado de pan oro sobre tela. Colección particular.

Sobre fondo de paisaje característicamente cusqueño del siglo XVIII, con matorrales y pájaros, se sitúa este ángel principado con vestimenta de guerrero, como se le suele representar, con bastón de mando, casco y penacho de plumas rojo, yelmo y escudo con agujón. Manto ribeteado de rojo, como sus alas y las de las aves en torno, mangas blancas con encajes, faldellín y borceguíes completan su vestimenta. No obstante el aire ingenuo de la tela, la figura posee un aire marcial y comparece raudo en el lugar, en su calidad de mensajero, bajo un cielo de marcados clarososcuros.



### Ángel trono de las "Letanias Lauretanas"

Pintor no identificado de la zona del lago Titicaca, Bolivia. Siglo XVIII, primer tercio. Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

“Ángel de las Letanias Lauretanas” es una figura angélica que se asocia durante el Barroco a las invocaciones metafóricas que definen y destacan a la Virgen María como Reina; parte probablemente, de una serie dedicada a estas advocaciones. Sostiene en sus manos los símbolos que parangonan las cualidades marianas a elementos de alto valor significativo: el espejo en su mano derecha y en la izquierda la filacteria con la frase “*Speculum Iustitiae*”, “Espejo de Justicia”, que realzan a María como imagen de perfección, armonía, verdad y claridad, al encarnar a Dios sin alterar su virginidad. El ángel viste túnica corta de brocado sobre camisola o alba blanca con encajes en mangas y faldellín, y lleva puestas botas rojas con vuelta de seda, o “coturnos”, de inspiración romano-bizantina. El tocado de la cabeza “indianiza” su figura; un cintillo o “wincha” de origen local, con adornos de plata—o pedrería— remata en un gran penacho de plumas de suri blancas, verdes y rojas en representación de las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Las alas blancas y transparentes lucen desplegadas sobre fondo de paisaje, con línea del horizonte baja, que realza la figura.



### Ángel dominación

Pintor cusqueño no identificado.  
Siglo XVIII, segundo tercio.  
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.  
Colección particular.

La indumentaria de este ángel, con casco y bastón de mando, sobre un fondo de paisaje con árboles y pájaros, lleva a identificarlo con la segunda jerarquía celeste del Pseudo Dionisio Aeropagita, que incluye las dominaciones. Iconográficamente ésta se singulariza por el cetro, en este caso reemplazado por bastón de mando rematado en un lazo rojo y enteramente tachonado de plata; en lugar de la corona como es usual, este arcángel lleva casco empenachado, que permite mostrar la belleza de las plumas de suri en el virreinato peruano –con los colores de las virtudes teologales– en una época en que este atributo propio de los linajes indígenas y de los caciques nobles pasa a las figuras religiosas en un mestizaje de creencias y de símbolos. Así se realiza la identificación entre aves y ángeles en el Virreinato del Perú durante el siglo XVIII. Completan el atuendo del ángel manto rojo con brocateado de oro, que cae sobre amplias mangas con puño de encaje, peto metálico con cinturón de pedrería y rico faldellín de terciopelo verde con bordados de hilo de oro. A la espalda las alas plegadas bordeadas de rojo.



### Ángel potestad

Pintor no identificado de la región de La Paz y lago Titicaca, Bolivia, relacionado con la producción del denominado “Maestro de Calamarca”, probablemente José López de los Ríos (activo en la Audiencia de Charcas, Bolivia a finales del siglo XVII).  
Siglo XVIII, primer tercio.  
Óleo sobre tela.

Vinculado a la producción del pintor angélico de las tierras altas de la Audiencia de Charcas, conocido como “Maestro de Calamarca”, este “Ángel potestad” pertenece al orden medio de los espíritus celestiales. Descrito en la *Jerarquía Celeste*, texto del monje del siglo VI conocido como Pseudo Dionisio Aeropagita, sitúa en este nivel a las virtudes, dominaciones y potestades. La figura luce atuendo de guerrero: peto, escudo o rodela y casco; en la mano derecha lleva el cetro, signo del poder que le ha sido conferido por Dios. De pie, muestra actitud de ponerse en movimiento y mira al espectador. Bajo el acero de las piezas de defensa, lleva ropas inspiradas en la vestidura militar romana: breve túnica de seda celeste y bajo ella camisión o alba con remate de encaje en las mangas acampanadas y en el ruedo inferior. Calza coturnos, botas de piel gris verdosas con vueltas de seda. Sus alas multicolores se muestran semidesplegadas. El fondo es de interior, color pardo oscuro y se aclara e ilumina hacia la parte superior.



### Arcángel arcabucero ¿Uriel cargando el arcabuz?

Atribuido al "Maestro de Calamarca", probablemente, José López de los Ríos, (activo en la Audiencia de Charcas, Bolivia, a finales del siglo XVII). Siglo XVIII, primer tercio, c. 1720. Óleo sobre tela.

La pintura es parte de una serie extraviada sobre los arcángeles arcabuceros, creación iconográfica y plástica de las tierras altas del Sur Andino, Audiencia de Charcas, actual Bolivia, en la región de La Paz y el lago Titicaca, que muestra a los arcángeles como soldados y oficiales de los tercios españoles. Su autoría, hasta ahora no identificada, se ha atribuido al artista conocido como "Maestro de Calamarca", activo a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, quien realiza en la iglesia de ese pueblo la más notable y completa serie de arcángeles con arcabuz; arma que sustituye a la tradicional espada y a otros atributos angélicos. Últimamente se ha identificado a este pintor con José López de los Ríos, quien realiza los cuadros de las Postrimerías en la Iglesia de Carabuco, La Paz, Bolivia, en 1684.

El arcángel se representa en el momento

de cargar pólvora en el percutor de su arcabuz. Si se identifica la pólvora con el fuego que produce al dispararse, este arcángel podría ser Uriel, "Fuego de Dios". Viste a la moda de los tercios españoles de finales del siglo XVII, calzones rojos hasta la rodilla, medias blancas de seda y zapatos calados. Lleva camisola de lino blanco con cuello de banda caída o valona a la francesa, mangas abombadas y puños en encaje de Flandes; encima un chaleco color ocre con cinto rojo. Sobre estas prendas, casaca de brocado de seda rojo con bordados de hilo de oro y mangas acuchilladas con cortes que dejan ver la camisa a la moda de los soldados del siglo XVI. Se toca con un amplio sombrero chambergo de fieltro de lana con penacho de tres plumas de colores blanco, verde y rojo, símbolo de las tres virtudes teologales. Colgadas del cinto, por debajo de la casaca

y hacia su espalda, la espada y daga apenas visibles se identifican por los regatones de punta de las respectivas vainas y las cintas de seda tornasolada que sujetan la espada.

La posición del arcángel, ciertamente realista, en contraste a su fragilidad corporal, lo muestra inclinando su cabeza sobre el hombro izquierdo para mirar la operación de carga del arma que sostiene con la mano. Se ha señalado que son los manuales sobre el manejo del arcabuz del siglo XVII los que vendrían a explicar en parte esta peculiar iconografía angélica, reforzada también por la identificación entre los ángeles y los fenómenos meteorológicos como rayos, truenos o erupciones volcánicas, propias del sincretismo religioso andino. La pintura remata en marco original con elementos neoclásicos de principios del siglo XIX que no corresponden cronológicamente a la obra.



### San Vicente Ferrer como ángel del Apocalipsis

Anónimo, Audiencia de Charcas, Bolivia. Siglo XVIII, primer tercio. Óleo sobre tela.

De pie sobre fondo de paisaje flanqueado por frondosos árboles, san Vicente Ferrer (1350-1419) se muestra como ángel del Apocalipsis, con un par de alas multicolores plegadas y una trompeta; apelativo que recibió en su tierra natal Valencia, España, por el tono encendido con que su predicación enfrentaba a las herejías, el cisma del Papado en Avignon y la amenaza del Islam, anunciando los tiempos apocalípticos del fin del mundo, la llegada del Anticristo y el advenimiento del Juicio Final. Viste el hábito blanco y negro dominico de la Orden de Predicadores y un gran rosario de cuentas sobre el pecho, devoción introducida y difundida por estos religiosos. Rescatando un gesto al que en su época los devotos atribuyeron numerosos milagros, el santo señala con el índice de su mano derecha el cielo. Sobre el suelo, a sus pies el sombrero de cardenal, grado que su humildad lo llevó a rechazar.



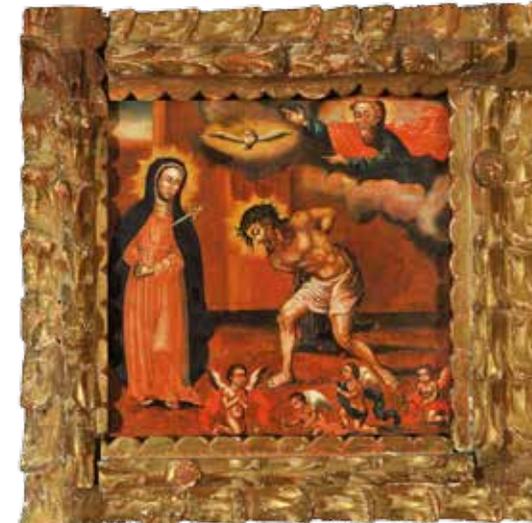
**La Virgen del Carmen, entre santos, entrega su escapulario a un niño protegido por el Ángel de la Guarda**

Pintor quiteño no identificado.  
Siglo XVIII, tercer tercio.  
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

Como una aparición celestial, según la visión de san Simón Stock, se representa a la Virgen del Carmen con el Niño Jesús en sus brazos, ambos coronados; de pie, en medio de nubes blancas y un cielo celeste. Viste el hábito de la Orden de los Carmelitas Descalzos, túnica y escapulario color marrón y capa blanca, con orlas doradas. El Niño viste túnica azul.

Con su diestra la Virgen entrega un escapulario menor carmelita al Ángel de la Guarda, ataviado con túnica blanca, faldellín verde y gran manto rojo. Será el baluarte del niño, vestido de blanco y como el ángel, con lazo rojo en la cintura, símbolo del amor de

Dios y por Dios. Jesús Niño bendice con su diestra, y con su izquierda entrega un escapulario menor a san Juan Evangelista. En las esquinas superiores de la pintura en medio de nubes, san José, a la izquierda, en actitud orante, con túnica verde, manto rojo y la azucena en su diestra; a la derecha, san Francisco de Paula vestido de marrón con báculo abacial. En la esquina inferior derecha, san Juan Evangelista, con su libro y una pluma en las manos, acompañado por el águila que le lleva el tintero. La factura delicada de la pintura realza detalles en la ejecución de los rostros, en los adornos, velos, encajes, broches y brocateados de las telas.



**Cristo después de la flagelación asistido por los ángeles o Cristo de la Soledad, entre Dios Padre, la Virgen Dolorosa, y el Espíritu Santo**

Pintor paceño no identificado, seguidor de Diego del Carpio, activo a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.  
Siglo XVIII, tercer tercio, c. 1780-1790.  
Óleo y brocateado de pan de oro sobre tela.

La pintura reúne dos o más iconografías en un reducido espacio pictórico, a "Cristo después de la flagelación asistido por los ángeles" que recogen en copas su sangre derramada por los azotes que recibe atado a la columna; la "Virgen de la Soledad", figura única de la Dolorosa con el pecho traspasado por una o por siete espadas por el sufrimiento de su Hijo; y las figuras de Dios Padre y el Espíritu Santo, que en este caso lo contemplan, acompañan y aceptan su sacrificio redentor.



**Modus offerendi. Horas canónicas.  
Modo de ofrecer las horas canónicas**

Pintor cusqueño no identificado.  
Siglo XVIII, tercer tercio.  
Óleo sobre tela.

Obra de tema moralizante y didáctico, compuesta por pintura y texto, destinada a reiterar la necesidad de la oración reglada en la defensa contra las tentaciones del demonio, que por todas partes acechan y a todos llegan, incluso a los hombres y mujeres consagrados a Dios. De ahí la importancia de rezar y ofrecer las horas canónicas, aquellos espacios de oración establecidos reglamentariamente por san Benito, y que desde el siglo VI se han incorporado y generalizado como prácticas usuales en todas las órdenes religiosas masculinas y femeninas. Fuera de la Santa ciudad de Dios, descrita por san Agustín, la ciudad celestial que aparece en la parte superior de la pintura, amurallada, con cinco baluartes completos a cada lado, es acuciada por el mal bajo la forma de demonios. Y es un destino de bienaventuranza que pocos alcanzan, según muestra la gran puerta de madera cerrada al centro de la composición, que custodia, como la del Paraíso, un ángel sobrevolando la inscripción: "In conspectu Angelorum (...) Deus iñe": "En presencia de los ángeles te alabaré Señor", versión del Salmo 138. Frente a ella espera atento un fraile agustino, con negra capa, de espaldas al mundo, sosteniendo un libro abierto –breviario–, que le guía en el rezo de las horas canónicas, para ingresar a este espacio protegido donde estará por fin a salvo. El diablo no reconoce límites; reina en el Infierno en la zona inferior izquierda de la composición, en figura semi-humana, con alas, cuernos y cabellos erizados entre las llamas que harán arder a las almas condenadas, blandiendo un delgado bastón donde se enrolla la serpiente del pecado; y sus secuaces, en figura de sátiros y machos cabrios, se diseminan por la

superficie pictórica a pie o cabalgando sobre caprinos, mientras blanden en sus manos teas ardientes, tenazas, látigos, fustas y horquetas. No escapan a su acoso los religiosos ni las monjas de clausura, quienes se han olvidado o distraído en el rezo de las horas canónicas. Un diablo persigue a cuatro religiosas: carmelita, franciscana, dominica y concepcionista. A la derecha, tres demonios persiguen a cuatro frailes: mercenario, agustino, franciscano y dominico. Al centro, entre un montículo con arbustos y dos macetas de flores, un mercedario prendido a un árbol y un demonio que le ha dado alcance. A la derecha, un frondoso árbol repleto de pájaros multicolores, característicos de la pintura cusqueña, que corona la enorme figura de un ave enhiesta de largas patas rojas y colorido plumaje, posiblemente el halcón sagrado de los incas, asociado a los cultos prehispánicos y, por ende, a la idolatría que preconizan los demonios. Bajo su sombra, una pareja entregada a la lujuria se incorpora. Una simetría inversa establece la escena de primer plano entre la quema de libros considerados heréticos por la Iglesia, y los libros piadosos donde se rezan las horas canónicas, considerados a su vez, amenaza por el diablo. El destacamento de demonios lleva así un carro circular repleto de libros devotos al Infierno para que ardan y, sin guía ni disciplina en el rezo, los religiosos puedan ser fácilmente tentados por los vicios. La franja inferior de la pintura transcribe un texto en latín sobre el modo de rezar las horas canónicas, que se inicia con la frase: *Canonicas Horas sidevot legis, oras*; muestra numerosas faltantes, lo cual dificulta su legibilidad y la identificación de su fuente escrita.



**Arcángel Uriel con espada  
flamígera o San Miguel  
venciendo al demonio**

Escultor quiteño no identificado.  
Siglo XVIII, segundo tercio.  
Madera policromada, encarnada y estofada.  
Colección particular.

Escultura quiteña de fina factura y conseguido movimiento, que muestra una figura angélica de dual iconografía. La espada flamígera –en forma de llama– que blande en su mano derecha es la propia con que se representa al arcángel Uriel, “Fuego de Dios”. La mano izquierda curvada delante del cuerpo sujetó un implemento hoy extraviado. No obstante, como el arcángel san Miguel aparece de pie sobre el demonio derrotado, aunque no lleva vestimenta militar, escudo ni casco. Su traje es una corta túnica a la romana y un faldellín, que muestra el trabajo de policromía y brocateado con pan de oro, tan característico de la escultura quiteña del siglo XVIII y un estrecho y largo paño rojo, más propio de la vestimenta de Uriel que de la de Miguel, que desde el hombro pasa por el pecho, el brazo y flamea detrás de la figura. Calza borceguíes que destacan su pose de marcha y victoria sobre el monstruo a medias hombre a medias perro dogo, vencido a sus pies.



**Arcángel san Miguel  
venciendo al demonio**

Escultor quiteño no identificado.  
Siglo XVIII, segundo tercio.  
Madera policromada, encarnada y dorada.  
Colección particular.

Esta imagen escultórica del “Arcángel san Miguel venciendo al demonio” reúne algunos de los rasgos propios que el arte virreinal quiteño imprime a la interpretación plástica de las figuras angélicas. Una belleza infantil y asexuada muestra el rostro, que destaca la delicada carnación o policromía de las carnes, con acabado pulido y brillante al modo de esa escuela. El ímpetu del guerrero celeste, acentuado por el estilo barroco, se hace presente en la pose de avance, blandiendo la espada y el escudo, acentuada por los elegantes borceguíes y los paños arremolinados del manto y la túnica, que flotan en torno a él; y en el penacho de plumas cayendo desde el sombrero-casco cónico. Sorprendente por su logrado realismo es la figura del diablo vencido a sus pies, de estudiada anatomía y rostro gesticulante de mulato o mestizo africano e indígena, con boca entreabierta y grandes ojos fijos como los de un moribundo.

### Inmaculada apocalíptica o Virgen de los ángeles, llamada también Virgen de Quito

Escultor quiteño no identificado, seguidor de Bernardo Legarda. Siglo XVIII, tercer tercio. Madera tallada, encarnada, policromada y dorada; ojos de vidrio.

Este tipo de iconografía, frecuente en la escultura quiteña del siglo XVIII a partir de los modelos del artista Bernardo Legarda (c. 1700-1773), representa a la Virgen María como inmaculada apocalíptica, venciendo al dragón-serpiente que yace a sus pies con una manzana en la boca, alusión a la escena de la Tentación en el Paraíso Terrenal, que María, nueva Eva, redime. Conocida como “Virgen de los ángeles”, porque suelen acompañarla estos espíritus celestes y ella misma, a veces porta alas de lámina de plata, –que se echan en falta en esta imagen–, se la denomina también “Virgen de Quito”, por ser una de las esculturas más populares de la capital ecuatoriana. La imagen de talla en madera policromada muestra una figura menuda y graciosa, al estilo del siglo XVIII, que se curva delicadamente en el acto de colocar sus pies sobre la media luna en cuarto creciente, símbolo de la fecundidad femenina, y sobre el dorso del demonio, que a su vez reposa sobre una nube. Muestra el pelo suelto, sobre su túnica blanca profusamente decorada con rosas celestes y rosadas y estofado dorado; camisa verde con borde dorado, canesú verde con oro y rosas; y se cubre de manto azul con estrellas y motivos vegetales, atributo de la inmaculada. Como es usual en la escultura quiteña del siglo XVIII, la imagen presenta ojos de vidrio. El conjunto se ha colocado sobre una base barroca rectangular de cuatro patas en forma de volutas y decoración vegetal dorada, que no es original.



## AUTORES

### Federico Aguirre Romero

Profesor asistente de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Cultura y Lenguas del Mundo Antiguo por la Universidad de Barcelona (2016), Magíster en Teología por la Universidad de Atenas (2012), Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona (2007). Además de la actividad académica, se desempeña como pintor iconógrafo, habiendo estudiado en el Centro de Estudio e Investigación de Iconografía Ortodoxa Eikonouragia en Atenas junto al pintor y teólogo griego George Kordis (2008-2011). Es colaborador permanente de *Orthodox Arts Journal*, revista sobre arte litúrgico. Cuenta con publicaciones relacionadas a los ámbitos de la Estética, la Teología y los Estudios Culturales, los cuales constituyen sus principales áreas de investigación y docencia.

### Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte en la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación en temas de historia del arte y de historia cultural. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, el Museo de Artes Decorativas, el Museo Baburizza de Valparaíso y el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios libros, de los cuales *El Traje: Transformaciones de una segunda piel* (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996) obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

# Guerreros celestes

El triunfo de los ángeles en el arte surandino siglos XVII - XVIII

**Colección  
Joaquín  
Gandarillas  
Infante**  
Arte colonial  
americano

**Rector**  
Ignacio Sánchez D.

**Prorector**  
Guillermo Marshall R.

**Vicerrectora de  
Comunicaciones**  
Paulina Gómez L.

**Directora  
Extensión Cultural**  
Daniela Rosenfeld G.

**Producción**  
Karla Montecino M.

**Asistente de  
producción**  
Antonella Pedemonte M.

**Secretaría**  
Mariel Herrera C.

**Curadora de  
la Colección Gandarillas**  
Isabel Cruz de Amenábar

**Textos del catálogo**  
Federico Aguirre R.  
Isabel Cruz de Amenábar

**Diseño gráfico**  
Soledad Hola J.  
Soledad Tirapegui S.  
María Inés Vargas de la P.  
Diseño Corporativo de la UC

**Fotografía**  
Patricia Novoa C.

**Museografía**  
MUSEAL  
Alejandra Lührs B.  
Soledad Castillo C.

**Conservación  
y limpieza de obras**  
Alejandra Bendekovic D.  
Cristina Wichmann P.

**Traducción**  
Catherine E. Burdick

**6 de septiembre de 2016  
al 25 de enero de 2017**

**Sala  
Joaquín Gandarillas Infante**

Centro de Extensión  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Alameda 390, Santiago de Chile  
Tel.: (56) 22354 6546 – 22354 6572  
extension.uc.cl • artesvisuales@uc.cl

**Fundación  
Joaquín Gandarillas Infante**

gandarillasjaime@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante  
Tesorero: Fernando Valdés Celis  
Secretario: Jaime Gandarillas Infante