

## COMPAÑÍAS MILITARES DE ÁNGELES EN LA CULTURA VISUAL HISPÁNICA DURANTE LA EDAD MODERNA

Los ángeles con arma de fuego en ristre han despertado (y lo siguen haciendo) una tremenda fascinación. Aunque las imágenes de ángeles armados se remontan a Bizancio y se prodigaron por Europa a lo largo de toda la Edad Media, la actualización del armamento solo se produjo en esta variante. Mientras, para las representaciones de otros ángeles guerreros coetáneos e, incluso, posteriores: aquellos en lucha contra sus pares rebeldes y, especialmente, San Miguel, se siguió acudiendo a la panoplia tradicional: espada o lanza, y como elementos defensivos: peto, coraza y casco. Esta diferencia ha de responder necesariamente al sentido de tales imágenes.

Aunque en algunos detalles podemos observar las transformaciones sufridas a lo largo de las diferentes épocas: desde la lóriga bizantina hasta el brial en el renacimiento italiano, desde la rodela hasta la adarga, desde la diadema hasta el morrión; las armas no fueron sustituidas a pesar de los avances técnicos tan connotados que supuso el uso de la pólvora. ¿Por qué, cuando con otros elementos sí activaron el anacronismo? Esa imagen, la del ángel con arma de fuego, debía remitir a otra referencia que hiciera poco oportuno representar a San Miguel, su ejército o algunas de las jerarquías angélicas (virtudes o potestades, especialmente) de tal guisa. Quizá por no ajustarse a la tradición, por contrario al decoro, incluso, por extravagante; pero entendemos que la razón residía en representar una realidad muy concreta que se diferenciaba notoriamente de la iconografía del ángel bélico en sus variantes codificadas. Si no existía una tradición iconográfica, ¿de qué fuente bebió entonces el estilema del ángel con arcabuz? El universo festivo hispánico nos suministra la respuesta<sup>1</sup>.

### 1. El ángel arcabucero, una iconografía de fortuna historiográfica

De la revisión historiográfica sobre esta reconocida y reconocible iconografía se extraen dos claras conclusiones. No hay obra compilatoria sobre el arte iberoamericano que deje de incluir un epígrafe al respecto desde que M. Soria lo introdujese en 1959<sup>2</sup>. Si el volumen compete al arte

---

<sup>1</sup> Agradezco a quienes han enriquecido con sus apreciaciones este texto: los dictaminadores y a mis admirados L. Elena Alcalá y Ramón Mújica y Nelly Sigaut, por sus consejos e inspiración.

<sup>2</sup> George Kubler y Martín Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions: 1500 to 1800* (Harmondsworth, Penguin books, 1959), 320, fig. 180 A; Gabriel Palmer y Donna Pierce, *Cambios. The spirit of transformation in Spanish Colonial Art* (Albuquerque: Santa Barbara Museum of Art-University of New Mexico Press, 1992), 42-45; Marjorie Trusted, *The Arts of Spain. Iberia and Latin America 1450-1700* (Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2007), 180-183; Santiago Sebastián, *El Barroco iberoamericano: mensaje iconográfico* (Madrid: Encuentro, 2007), 194-198; L. Elena Alcalá. "Ángeles arcabuceros," en *Los siglos de oro en los virreinos americanos*, ed. Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (Madrid, Sociedad Estatal, 1999), 365-371.

alto peruano, su presencia se hace entonces insoslayable<sup>3</sup>. Por otra parte, resulta curioso comprobar que el tratamiento de la iconografía como sujeto aislado ha sido la posición tomada por los autores anglosajones<sup>4</sup>, mientras que el elenco iberoamericano, con Teresa Gisbert y Ramón Mujica como máximos exponentes<sup>5</sup>, ha optado por un análisis en conjunto con las diversas tipologías que componen las series angélicas. Dado que los arcabuceros siempre aparecen junto a otros ángeles que no lo son en los conjuntos conservados, completos o quasi completos, este último enfoque se presenta como el más pertinente e integrador. Integrador, pero también poco específico, pues en tales estudios las series donde aparecen los arcabuceros se han abordado junto a otras tipologías de series (pasionarios, mariológicos, Siete Príncipes...) sin discriminar. Ardua tarea la de desenmarañar la madeja del imaginario angélico, pero es necesario atender a las especificidades. Por otra parte, además, dentro de las mismas series que incluyen los arcabuceros, no todos los ángeles portan el arcabuz, sino también banderas, instrumentos musicales, u otras armas, como alabardas; por lo que la etiqueta de arcabuceros resulta inexacta, debiendo acudir a otra designación más ajustada, como, por ejemplo, la propuesta por Schenone: ángeles militares, compañías o escuadras<sup>6</sup>.

Las líneas interpretativas han oscilado desde lecturas de sometimiento de la población indígena a los agentes conquistadores<sup>7</sup>, hasta la postura contraria de resistencia de los primeros<sup>8</sup>; de identificación de los ángeles con los soldados españoles, pero también con los guerreros indígenas. Esta última analogía ha sido una de las banderas del mestizaje colonial, aunque

<sup>3</sup> Leopoldo Castedo, *The Cuzco Circle* (New York: The Center for Inter-american Relations, The American Federation of Arts, 1976), 55-56; Teresa Gisbert, y José de Mesa, *Historia del arte en Bolivia* (La Paz: Gisbert y Cia, 2012), 150-153; Luis E. Wuffarden y Ricardo Kusonoki, *Pintura cuzqueña*, (Lima: MALI, Banco de Crédito del Perú, 2016).

<sup>4</sup> Pal Kelemen, "Archangels musketeers," en *Vanishing Art of the Americas* (New York: Walker, 1977), 135-160; Guy Brett, "Being drawn to an image," *Oxford Art Journal*, vol. 14, n. 1, (1991), 3-9.

<sup>5</sup> Teresa Gisbert, "The Angels," en *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal painting of Peru and Bolivia*, ed. John Stringer (New York: Center for Inter-American Relations, 1986), 58-63; Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz, Gisbert y Cia, 1980); y de la misma autora, "Dioses y ángeles en Copacabana," en Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (La Paz: Plural, 1999); José de Mesa y Teresa Gisbert, "Las series de ángeles en la pintura virreinal," *Revista Aeronáutica*, 31 (1976): 60-66; y de los mismos autores, "La jerarquía de los ángeles," en *El retorno de los Ángeles* (La Paz: Unión Latina, 2006), 15-72; Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992); Ramón Mujica Pinilla, "Los ángeles de la conquista y las plumas del sol," *Revista de Estudios Hispánicos*, 19 (1992): 309-320; Ramón Mujica Pinilla, "Angels and demons in the conquest of Peru," en *Angels, Demons and the New World*, ed. Fernando Cervantes y Andrew Redden (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 171-210; Federico Kauffman Doig y Ramón Mujica Pinilla, *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista* (Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993).

<sup>6</sup> Héctor Schenone, *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1989).

<sup>7</sup> Julia Herzberg, "Angels with guns," en *Gloria in excelsis*, 64-75.

<sup>8</sup> José Emilio Burucúa, "Ángeles arcabuceros: milenio, Anticristo, judíos y utopías en la cultura barroca de América del Sur," *Temas Medievales*, 3 (1993): 83-118; Orlando Hernández Ying, "Angels in the Americas: paintings of apocryphal angels in Spain and its American Viceroyalties" (Tesis Doctoral, The City University of New York, 2009).

no se trate de una hibridación visual<sup>9</sup> pues los elementos indígenas no son aquí de orden iconográfico y ello complica, sin duda, su percepción. Tal enfoque ha sido defendido por Gisbert, quien en una primera instancia propuso una lectura centrada en la estrategia de los misioneros para sustituir el culto indígena a las estrellas y a los fenómenos meteorológicos por el de los ángeles apócrifos<sup>10</sup>. Mujica se ha decantado por interpretar también un apoyo de la Iglesia virreinal al culto a los arcángeles, pero para poder reemplazar y absorber el prestigio y poder de los Huamincas (servidores de Viracocha) sobre la población indígena; reconociendo que el interrogante de la superposición del culto angélico a lo prehispánico aún carece de estudios en profundidad<sup>11</sup>. El erudito peruano ha optado por una lectura absolutamente híbrida: “el ángel arcabucero es el español transfigurado en guerrero santo pero también es un viracocha con un trueno del cielo en la mano”<sup>12</sup>; considerándolos una tardía consolidación del discurso profético virreinal. Ávila, por su parte, asevera que la creación de la iconografía “fue responsabilidad directa de los misioneros españoles, y seguramente jesuitas”<sup>13</sup>, entendiéndola como consecuencia directa del clima de extirpación de idolatrías<sup>14</sup> y rebatiendo la tendencia historiográfica que ha relacionado los arcabuceros con la pervivencia de cultos andinos<sup>15</sup>. También se han

<sup>9</sup> Sobre la problemática de la visibilidad o su ausencia en la hibridación colonial: Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America,” *Colonial Latin American Review*, 12, 1 (2003): 5-35.

<sup>10</sup> Gisbert (*El paraíso*), también ha planteado una identificación con las jerarquías angélicas, pero el incumplimiento del número 9 y de los atributos, hacen descartar esta hipótesis. En cuanto a los nombres apócrifos lanzó la conjetura sobre un origen en el *Libro de Enoc*, de lo que se retractó en sucesivas publicaciones. La lectura más radical en este sentido ha sido propuesta por Jerónimo Granados, “Ángeles arcabuceros: iconografía en resistencia a la conquista”, *Cuadernos de teología*, 21 (2012), 104-135, quien no duda en concluir una representación de los ángeles arcabuceros como Illapa en base al sonido del arma. Gabriela Behoteguy, “Diálogo simbólico entre la Virgen María y la Pachamama y diálogo simbólico entre los ángeles y arcángeles coloniales y los chaltripulis y las divinidades aladas prehispánicas” *Consultoría para el Museo de Arte de La Paz*, 2015, 56-70, con otra teoría de cuño filológico, se ampara en la etimología de pacajes (personas pájaro) para interpretar las imágenes como un “homenaje en la memoria social a los antiguos guerreros” de esta etnia. Hernández (“Angels in the Americas,” 164) considera una apropiación del culto por los indígenas a partir de la rebelión en Lima en 1750, virando su significación desde la conquista a su extremo: la resistencia.

<sup>11</sup> Mujica, “Angels,” 187, constata la identificación de los wamanis con los ángeles caídos que, para el cronista Avendaño, fueron los fundadores de la religión incaica.

<sup>12</sup> Mujica, *Ángeles*, 212. También lo ha hecho así Kelemen, “Archangels”.

<sup>13</sup> Mario Ávila Vivar, *Angelología barroca. Las series angélicas* (Madrid: Mario Ávila Vivar, 2016), 286, y añade con ironía: “no podemos imaginar a los caciques ni a los pintores indios, creando *motu proprio* unos cuadros de ángeles militares vestidos como la guardia del rey de España”.

<sup>14</sup> *Ibid*, 290-292. El autor señala que la zona del Collao, donde se sitúa el origen de la iconografía, fue siempre una zona conflictiva, sugiriendo su vinculación a la campaña extirpacionista de idolatrías de 1610. Sin embargo, el Collao está alejado del área de Huarochirí, donde se lanza dicha campaña; además de iniciarse con bastante anterioridad a los orígenes de la iconografía, cifrados según el mismo autor, en el reinado de Carlos II. Sorprende este desfase cronológico, tanto más cuanto que en su refutación de la tesis que basa el origen de los arcabuceros en la cristianización de los mitos andinos, Ávila argumenta precisamente la obsolescencia de esta estrategia para el s. XVII.

<sup>15</sup> *Ibid*, 297: “la importancia de los ángeles arcabuceros no radica tanto en sus posibles vinculaciones con los cultos andinos, como en su originalidad artística y en su significado religioso para la sociedad virreinal”.

expresado en esta línea Balbastro y Santucci, quienes no dudan en atribuir la función de extirpadores de idolatrías a unos arcángeles motejados de 'soldados autoritarios y crueles' como estrategia visual fundamentalmente jesuita<sup>16</sup>. Para Vandernbroeck sería en cambio la propia élite indígena quien habría propagado el culto a los ángeles a través de cofradías<sup>17</sup>, al igual que para Herzberg<sup>18</sup>. Burucúa, destacando la asombrosa confluencia de elementos cristianos, indígenas y criptojudíos ha llegado a plantear una explicación filológica sobre la base del tratado del jesuita Andrés Serrano, proponiendo una extravagante hipótesis. Basa esta en el equívoco de la palabra arcaduz por arcabuz, lo cual habría generado la idea de representar a la hueste angélica como un regimiento de arcabuceros<sup>19</sup>.

Los autores anglosajones, precedidos por el artículo pionero de Barbara Aitken en 1949<sup>20</sup>, han enfocado su atención más hacia el aspecto de la indumentaria<sup>21</sup>. La folklorista británica que trató el asunto a través de la serie de importación peruana en Ezcaray<sup>22</sup>, es la responsable de otro de los axiomas incontestados hasta la fecha en relación a las fuentes visuales de la imagen: los manuales de armas de Jacob de Gheyn y Henry Hexham en el s. XVII. Veremos su alcance.

Semejante fluctuación interpretativa pone de manifiesto la complicación del sujeto y la necesidad de seguir explorando otras vías que permitan consensuar una comprensión más ajustada. Desmarcándonos de estos extremos, planteamos una interpretación con base en el extraordinario universo festivo del mundo hispánico a través de fuentes textuales. Todos los autores, no obstante, han coincidido en afirmar que se trataba de una innovación iconográfica nacida en el territorio altoperuano circundante a las riberas del lago Titicaca. Sin embargo, la existencia de otras pinturas en España, de ejecución local, dadas a conocer recientemente por Ávila Vivar<sup>23</sup>, así como el análisis de varios documentos inéditos relativos a Sevilla que aquí abordaremos, nos empujan a reconsiderar esta asentada idea. Con ello no deja de preciarse el Collao como el foco de principal y de mayoritaria

<sup>16</sup> Matías Balbastro y Ana Florencia Santucci, "Armas y alas. Los ángeles arcabuceros. El ejército de los extirpadores de idolatrías," en Roberto Casazza et al. *Artes, ciencias y letras en la América colonial*, tomo I (Buenos Aires: Teso, 2009), 215-230. Los autores subrayan la coincidencia geográfica entre el Collao, centro originario de la iconografía, y el foco de formación de misioneros jesuitas para el altiplano surandino, con centro en Juli.

<sup>17</sup> Paul Vandernbroeck, "From the God with the serpent-staff to the heavenly artillery", en *America: bride of the sun: 500 years Latin America and the Low Countries* (Brussels: Imschoot, 1992), 157-178. Elige, en este caso, la mitología de los indios kallawayá para exponer su hipótesis.

<sup>18</sup> Herzberg, "Angels".

<sup>19</sup> Burucúa, "Ángeles", 113.

<sup>20</sup> Barbara Aitken, "The Angels of Ezcaray," en *Homenaje a Don Luis de Hoyos Sáinz* (Madrid: Valera, 1949-1950), vol. I, 33-35. Partiendo de su hipótesis se ha llegado a cavilar una difusión en América a partir de los azulejos de Delft con esta iconografía, empleados como contrapeso en los barcos. Kelemen, "Archangels", fig. 6.11.

<sup>21</sup> Kelemen, "Archangels"; Brett, "Being".

<sup>22</sup> Sus comentarios fueron retomados por José Merino Urrutia, "Los ángeles de la ermita de Allende en Ezcaray," *Archivo Español de Arte*, XXXI (1958): 247-251, y replanteados por Ávila, *Angelología barroca*.

<sup>23</sup> Mario Ávila Vivar, "Ángeles arcabuceros españoles. La serie de Chera (Guadalajara)", *Cuadernos de Arte e iconografía*, 46, t. XXIII, nº 46 (2014): 503-521.

producción, ni se resiente el vínculo que dota de una fuerte componente identitaria a esta iconografía con tal territorio y su población, visible, prácticamente, hasta la actualidad en su folklore. Sigue restando por responder el interrogante de la apabullante difusión de la iconografía en la zona, así como la cuestión sobre los nombres apócrifos. Sin embargo, puede puntualizarse respecto a este último aspecto que, frente a la repetida teoría que explica dicho rasgo por la influencia del criptojudasmo en América, las series andaluzas de ángeles de mediados del s. XVII<sup>24</sup> ya hacen alarde de un amplio elenco de nombres apócrifos entonces; por tanto, en una data previa.

Antes de aventurar interpretaciones totalizadoras, sería conveniente tomar en consideración que la significación del ángel arcabucero debió revestir notables diferencias para los ojos de un criollo, frente a los de un pacaje; incluso quizá entre un curaca y un campesino de esta misma etnia. Cuando se lanza una interpretación iconográfica debería concretarse desde la mirada de quién intentamos analizar el tema, y no sobreentenderlo como un todo homogéneo. Desafortunadamente, es difícil también aquí construir una *history from below* dada la escasez y el carácter sesgado de información relativa a la 'no élite', frente a la imposición de la documentación institucional. No obstante, debemos ser capaces de ofrecer una interpretación a ese imaginario compartido que dotaba de similitudes y equilibrio al imperio. Y en ese sentido, la percepción de los conquistadores españoles como mensajeros alados a ojos de los indígenas que recogen cronistas mestizos o indígenas como el Inca Garcilaso, Pachacuti Yupamqui o Diego de Castro Titu Cusi Yupamqui según ha señalado Mujica<sup>25</sup>, ofrecen una información preciosa, aunque anteceda el surgimiento de la iconografía, y pone de manifiesto la superposición de niveles de lectura del tópico que aquí abordamos. Avocados como estamos a considerar que la mayoría de las series conservadas lo han hecho en parroquias rurales de comunidades indígenas en la zona del Collao, generalmente, sin adscripción a una orden religiosa concreta, hemos de vislumbrar un mayor éxito en semejante contexto, aunque sigamos sin conocer a los responsables del encargo ¿fueron integrantes de la comunidad realmente? Tampoco debemos perder de vista interferencias en ello, como la relevancia del ángel en el imaginario colectivo de la época, la condición socio-racial del pintor y, sobre todo, el aspecto físico de esos ángeles: todos con rasgos europeos.

## 2. Las series de ángeles ¿arcabuceros?

En la actualidad, de las series angélicas pintadas en el espacio hispanoamericano, un total de siete, incluyen arcabuceros<sup>26</sup>. Repartidas entre

<sup>24</sup> Hospital del Pozo Santo, Catedral de Jaén. Ávila Vivar, *Angelología barroca*, 245-270.

<sup>25</sup> Ramón Mujica Pinilla, "El Arte y los sermones," en *El barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002), vol. 1, 225; "Identidades alegóricas, en *ibid.*, *El barroco peruano*, vol. 2, 286; ambos para Pachacuti Yupamqui; Mujica, "Angels and demons, 188, para el Inca; y 198, para Titu Cusi Yupamqui.

<sup>26</sup> Los estudios aquí citados suelen incluir otras series de ángeles no arcabuceros, como los de Sorasora, Yarvicolla o San Martín de Potosí, y que aquí obviamos ajustándonos a nuestro criterio de tratar en exclusiva los ángeles con armas de fuego. Por otra parte, hemos de subrayar las fotografías incluidas en Kelemen, "Archangels" (fig. 6.15, 6.16, 6.17, 6.19) de

Perú, Bolivia, norte de Argentina y España, e incompletas en su mayoría, han sido fechadas entre 1680 y toda la siguiente centuria, aunque parece más conveniente una cronología ajustada solo al s. XVIII<sup>27</sup>. A ello hemos de sumar una amplia nómina de lienzos en solitario repartidos por varios inmuebles eclesiásticos, museos y colecciones de todo el mundo y sin procedencia concreta conocida<sup>28</sup>.

De las series altiplánicas, la del pueblo de Calamarca (a poca distancia de La Paz) es, sin duda, la más destacada y conocida, con un total de diez ángeles, cinco de ellos con el arma en diferentes posturas: tres sosteniéndola y dos cargándola<sup>29</sup>. Independiente de esta son los tres pequeños lienzos, más tardíos y en relación con el conjunto de Challampampa, entre los que figura un arcabucero. También en el Departamento de La Paz, en el pueblo de Jesús Machaca, existían tres arcabuceros (cargando, limpiando y disparando), junto a un trompetero, que, lamentablemente, fueron robados<sup>30</sup>.

Trece son los ángeles en el pueblo peruano de Challapampa, cercano a Puno, con una cronología más tardía, bien adentrada en el s. XVIII. Cinco de ellos interaccionan con el arcabuz: portándolo, apuntado o limpiándolo, mientras los restantes repiten la bandera, el bastón de mando o la partesana (**figs. 1 y 2**).

En Argentina se contabilizan en la actualidad dos series<sup>31</sup>. El conjunto de la capilla de Uquía (Jujuy) (**fig. 3**), enmarcados por orlas florales, se compone de nueve lienzos<sup>32</sup>, de los que cinco presentan arcabuz: tres sosteniendo el arma (uno sobre el hombro), y los otros dos, cargándola; al igual que en Challapampa. En Casabindo, de un total de ocho, seis aparecen

---

varios ángeles con arcabuces de los que no se indica su ubicación o procedencia y que habrían de sumarse al repertorio toda vez que pudiera profundizarse en su estudio.

<sup>27</sup> José de Mesa y Teresa Gisbert, *Los Ángeles de Calamarca* (La Paz: s.e., 1983), 10, argumentan esta data en razón de las concomitancias de estos ángeles con los que aparecen en el *Juicio Final* de Carabuco, obra del pintor José López de los Ríos (activo hasta fines del s. XVII). Mujica, *Ángeles*, 167, por su parte, entiende que hay que retrasar la data hacia, al menos, comienzos del s. XVIII, por la indumentaria afrancesada de los arcángeles. Una indumentaria que empieza a introducirse con el Marqués de Castell dos Rius (1707-1710).

<sup>28</sup> Por citar solo algunos: Mujica, *Las plumas*, relaciona tres: p. 3 (Museo de Arte de Lima), p. 32 (Colección particular) y p. 46 (MNHAAP); José de Mesa y Teresa Gisbert, *La pintura en los Museos de Bolivia* (La Paz: Los amigos del libro, 1990), 30-31: uno en el Museo Nacional de Arte de La Paz; Castedo, *The Cuzco*, 124-125: uno en la entonces colección peruana Celso Pastor.

<sup>29</sup> Mesa y Gisbert, *Los Ángeles de Calamarca*, 8-10. En el templo de Calamarca, las paredes están cubiertas con un total de 23 lienzos, que los autores agruparon en tres conjuntos: Jerarquías (11), Ángeles militares (9), además de otros tres arcabuceros considerados procedentes de Challapampa. Aunque en un inventario de 1728 la cifra ascendía a 36.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 13. Ávila, *Angelología barroca*, 301-302, suministra otros datos que, en algunos puntos, contradicen el texto de los Mesa-Gisbert.

<sup>31</sup> Balbastro y Santucci, "Armas y alas", 226, mencionan también el caso de la iglesia de Yavi (fundación del Marqués del Valle de Tojo, Jujuy), cuyo inventario de 1718 recoge un total de 26 lienzos de ángeles arcabuceros de diferentes tamaños.

<sup>32</sup> Schenone (*Salvando*, 10) y Hernández ("Angels," 171) indican que en un inventario de 1702 se contabilizaban 12 lienzos y no los 9 actuales.

con arcabuces, uno de ellos mientras sostiene entre sus dedos las cuerdas para la yesca<sup>33</sup>.

En España existen dos series: la del pueblo riojano de Ezcaray (**fig. 4**), importada desde Perú y la de Chera en Guadalajara (**fig. 5**), pintada in situ. Esta última, dada a conocer por Ávila Vivar, reviste una especial importancia, por cuanto demuestra que también a este lado del Atlántico se pintaron ángeles con arcabuces<sup>34</sup>. Su datación tras la restauración, hacia 1720-1730, no permite considerar una influencia de la serie importada desde Lima, que ha venido fechándose hacia 1758<sup>35</sup>, y sería, por tanto, posterior. La serie de Ezcaray, de una excepcional calidad y alejada del estilo cuzqueño, ha sido atribuida por la crítica a la escuela limeña, algo que también demuestra la difusión de la iconografía más allá de su foco principal alto peruano. Ambos comparten una particularidad que marca diferencia con los andinos: son ángeles marianos, tal como indican los símbolos de las letanías sobre cartelas que incluyen.

Pero quizá la pintura más significativa para esta iconografía no sea ninguno de los lienzos anteriores, ni los de Calamarca por su calidad y su pretendido carácter pionero, ni los de Ezcaray por su importación, ni los de Chera, por haber sido pintados en la península; sino un lienzo, de colección privada limeña<sup>36</sup> que reúne en una cuadrícula nueve arcángeles, cuatro de ellos con arcabuces (**fig. 6**). Esta imagen posee el poder de ofrecer en un solo golpe de vista un conjunto de varios arcángeles que normalmente solo podemos apreciar de forma separada. Aunque el carácter único de esta imagen nos obliga a considerarla con cautela, motiva una reflexión acerca de una fórmula a la que se acude para atender una alta demanda. Una fórmula mediante la que un mismo lienzo o sarga y para rentabilizar el soporte, acogía varias imágenes, a veces copias, a veces variaciones de un tema, como en este caso. Las medidas de este lienzo: 1,24 x 0,95 cm, implican unas dimensiones para cada arcángel de entre 0,40 x 0,30 cm. Aunque no se hayan conservado ejemplares con este tamaño del s. XVIII, sí que pueden verse en las reproducciones actuales que se venden en puntos turísticos del área alto peruana. ¿Hemos de pensar entonces que el interés por la iconografía desbordó la demanda para espacios religiosos? La noticia documental proporcionada por Gisbert acerca de los doce 'ángeles de marcha' (nótese la denominación) que los caciques Guarachi del pueblo de Jesús Machaca (La Paz) tenían en su residencia<sup>37</sup>; así como el dibujo del viajero Amadeo Frézier<sup>38</sup> capturando el interior de una casa limeña, de cuya

<sup>33</sup> Ávila, *Angelología barroca*, 302-304.

<sup>34</sup> Ávila ("Ángeles arcabuceros españoles", 509), se inclina, sin embargo, por un influjo de peruleros.

<sup>35</sup> Coincidiendo con la llegada del arzobispo de Lima, Barroeta, de vuelta a su terruño. El riojano habría traído consigo la serie desde Perú. Alcalá, "Ángeles arcabuceros".

<sup>36</sup> José Antonio Lavalle Werner, *Pintura virreynal* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1973), 113, y Mujica, *Ángeles apócrifos*, 170.

<sup>37</sup> Teresa Gisbert, "Del Cusco a Potosí. La religiosidad del Sur Andino," en Ramón Mujica Pinilla, *El Barroco peruano* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003), 73.

<sup>38</sup> Luis Eduardo Wuffarden, "From Apprentices to 'Famous brushes': native artists in Colonial Peru," en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles:

pared cuelga la imagen de un ángel arcabucero, refrendan la introducción de la iconografía en el ámbito doméstico.

### 3. Los atributos:

- Anacrónicos arcabuces

Desde que Aitken utilizara la palabra arcabuz para referirse al arma de fuego que los ángeles portaban, la designación de arcabuceros para estos se ha institucionalizado en la historiografía del arte. Sin embargo, en la época en que la iconografía se desarrolla, el arcabuz es ya un arma obsoleta. Incluso en el s. XVI el mosquete había empezado a sustituirlo en el equipamiento de los tercios, a pesar del carácter emblemático que el arcabuz tenía y tendría para la formación y su reconocida eficacia<sup>39</sup>. Ya en 1699 el informe del Consejo de guerra sobre la clase de armas que debían fabricarse concluye la necesidad de dotar a la infantería española de fusiles, si bien, admite la conveniencia de conservar arcabuces, junto a picas y mosquetes en aras del aprovechamiento del arsenal existente<sup>40</sup>. Pero si en la península se dio un uso tardío del arcabuz, en América, la precariedad y la dependencia en cuanto a la importación de armamento<sup>41</sup> que llegaba a cuentagotas y, siempre, previo permiso, hubieron necesariamente de mantener vigente su uso. No obstante, en el inventario de las armas de 1775 ordenado por el virrey Amat, los arcabuces relacionados, todos “antiguos inútiles”, ascienden a 671 frente a los más de 12000 fusiles “antiguos y de nueva ordenanza”<sup>42</sup>. ¿Por qué se pintaron entonces arcabuces en una época en la que estaban obsoletos? Puede que mantuvieran una suerte de aura, preferiblemente aplicable a un ángel, frente a la excesiva actualidad del fusil; o puede que su uso se hubiera fosilizado entre las compañías durante las ocasiones festivas, elemento que, según nuestra hipótesis, originó esta particular iconografía. En las series puede apreciarse buena parte de las maniobras que debían aplicarse al arcabuz y todos los otros elementos necesarios para su exitoso uso: encender la mecha, verter la pólvora de la gualdera o atacar la carga con una baqueta por el cañón. Podemos observar detalles como los estuches que contenían la pólvora colgados en banderola (los llamados “doce

---

Los Angeles County Museum of Art, 2011), 267, fig. 197; y Mujica, *El Barroco peruano*, vol. I, 26-27.

<sup>39</sup> Enrique Martínez Ruíz, *Los soldados del rey: los ejércitos de la monarquía hispánica (1480-1700)* (Madrid: Actas, 2008), 868, recuerda las palabras de Carlos V “la suma de mis guerras está puesta en la mecha encendida de mis arcabuceros españoles”, hasta el punto de considerarse invencible con ellos.

<sup>40</sup> Alfonso de Carlos Peña, *Los arcabuceros de Madrid en el siglo XVIII* (Madrid: Ayuntamiento, 1979), 5-6. No creemos que la fecha de 1702 dada por Ávila, *Las Series*, 281, como fundamental para la datación en virtud de la sustitución de las armas de mecha (la de los ángeles) por las de chispa, pueda considerarse como *terminus ante quem*; entendiendo que su uso pudo fosilizarse, como explicamos más abajo.

<sup>41</sup> Manuel de Amat y Junient, *Memoria de gobierno* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947), 736. El virrey se quejaba en estos términos: “es más fácil hallar en este reyno oro y plata, que no armas cuando se necesitan”.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 737. “Estado que manifiesta los pertrechos y municiones de guerra que se hallan existentes en la Real Sala de Armas y almacenes de esta capital, con expresión de su calidad y estado de servicio hasta el día 31 de diciembre de 1775”.

apóstoles”), además del estuche mayor con 24 onzas de pólvora<sup>43</sup>, con la misma forma trapezoidal en todas las series.

En el virreinato peruano la presencia de soldados arcabuceros se dio tempranamente a través de las compañías de arcabuces que, junto a la de lanzas, fueron instituidas en 1556 por el marqués de Cañete. Intituladas compañías de gentileshombres de lanzas y arcabuces por metonimia, en razón de sus respectivas armas, constituían una de las pocas fuerzas militares estables, pero tachadas de decorativas e innecesarias por encontrar “encubierta subvención en ellas sujetos cuya profesión, edad o alcurnia eran incompatibles con la prestación del servicio militar”<sup>44</sup>. Tantas eran las prerrogativas que se le proveyeron al equipararseles a hijosdalgo, la única contrapartida a la exigua dotación de cuatrocientos pesos. La extinción definitiva, decretada por Felipe III, se produjo en 1618, tras varias tentativas por parte de la monarquía, siempre reticente ante una institución creada sin su consentimiento y que planteaba problemas de financiación. A pesar de este desaire, los arcabuceros siguieron interviniendo en determinadas ocasiones, convirtiéndose en una cohorte meramente decorativa, cuya misión era servir al virrey. Con Amat pasaron a denominarse fusileros (toda vez que la obsolescencia del arma de mecha fue superada por el arma de chispa) y su extinción definitiva se produjo en 1784. Durante esta azarosa existencia, no solo pudo vérselos en Lima. Tenemos constancia de su presencia en La Plata, pertrechando Sacsayhuamán en calidad de guarnición de la fortaleza, en las campañas contra los chiriguanaes, incluso, en el prendimiento de Tupac Amaru I. Existía, por tanto, una familiaridad en la visión de estos efectivos, primero con arcabuces y a partir del s. XVIII, con fusiles.

No obstante todo esto, el arcabuz no es la única arma que aparece en las series pictóricas, aunque haya acaparado el protagonismo. Figuran también picas y alabardas, junto a estandartes, además de tambores y pífanos<sup>45</sup>. Cada uno de estos elementos estaba presente en dichas compañías de gentileshombres del virreinato peruano, molde de la guardia palatina de los monarcas españoles. Una designación, por tanto, más exacta e inclusiva que la de arcabuceros, sería la de compañías armadas de ángeles, o bien, escuadrones o tropas; y por ello, la empleamos en el título, proponiendo su uso en adelante como más ajustado para aludir y tratar este *mélange* de alabarderos, piqueros, tambores, portaestandartes ... y, como no, arcabuceros.

-Un *dress code* impropio para la batalla

La suntuosa y rimbombante indumentaria que envuelve a los arcángeles pintados en el Collao (no tanto así en las series de otro origen) se

<sup>43</sup> Martínez, *Los soldados*, 867-868.

<sup>44</sup> Guillermo Lohmann Villena, “Las Compañías de gentileshombres lanzas y arcabuces de la guarda del virreinato del Perú,” *Anuario de Estudios Americanos*, 13 (1956), 194. Por dar un par de ejemplos, citaremos los célebres del pintor Mateo Pérez de Alesio o el del progenitor de Santa Rosa de Lima, Gaspar de Flores, en activo hasta los ochenta años.

<sup>45</sup> *Ibidem*, 161. Estos últimos a cargo, habitualmente, de indígenas según las fuentes. También hubo algunos casos de indígenas entre los lanceros y arcabuceros.

ha venido considerado el atributo más característico, junto al arcabuz y, sin duda, el rasgo que más acapara la atención del espectador. Casacas acolchadas de brocado con mangas acuchilladas y abullonadas que dejan entrever la fina camisa de hilo; y, rematando, puñetas con encaje, a juego con las valonas. Ajustados calzones cortos con abotonaduras de plata conjuntados con la misma rica tela de brocado de las chaquetas y el jubón; y largas medias de seda adornadas con cintas. Para calzar: brillantes zapatos de tacón con hebillas metálicas y lazadas. Y las largas melenas onduladas se cubren con chambergos de amplias alas y copa baja, adornados con cintas y coloridas plumas de avestruz. Sobre los fondos oscuros, este cromatismo variado y radiante, que se advierte también en las alas, destaca sobremanera. ¿Qué escalafón de soldados podían pavonearse luciendo tales galas? Y, más si cabe, ¿en el Collao?

También en este aspecto del vestuario existe disonancia, ya que hay autores que argumentan una adscripción de la indumentaria, bien a la moda del s. XVII, bien a la del s. XVIII, utilizándolo además como elemento para establecer una cronología<sup>46</sup>. Durante el reinado de Carlos II se adoptó el uniforme francés, primero a través de la guardia chamberga, y luego imponiéndose paulatinamente a toda la sociedad; hasta el punto de acuñarse el término “vestir a la chamberga, a lo militar, o a la francesa” como sinónimos. Se tomaron sus elementos definidores: casaca (*justaucorps*), chupa (*veste*), y calzón (*culotte*), con ricos géneros y ‘detenidos dibujos’; junto a la corbata y el sombrero chambergo<sup>47</sup>. Otros elementos como el tacón en el zapato delataban este ‘afrancesamiento’ que Felipe V terminó de asentar. Álvarez-Ossorio, tras constatar la rápida difusión de la nueva moda en los virreinos italianos, no ha dudado en aplicar el calificativo de ‘chambergos’ a los ángeles altoperuanos<sup>48</sup>.

Aunque escasean los estudios sobre la moda de la época en América<sup>49</sup> y las fuentes al respecto son escasas, contamos con algunos testimonios que puedan iluminarnos. En el *Memorial del virrey Amat* de 1761

<sup>46</sup> Kelemen, “Archangels”, 141 y Mujica, *Ángeles*, 167 lo adscriben al s. XVIII, relacionándolo este último con el afrancesamiento vivido en Perú en tales fechas; mientras que los Mesa Gisbert y Ávila, *Angelología barroca*, 275, abogan por el siglo anterior. Este último esgrime los retratos de Carlos II, sin embargo, la datación de estos lienzos parece retrasarse al siglo XVIII, a pesar de la obsolescencia dinástica. Véase nota 27.

<sup>47</sup> Amalia Descalzo, “La moda en España bajo el reinado del último rey de la Casa de Austria” en *La herencia de borgoña. La hacienda de las Reales casas durante el reinado de Felipe V*, eds. Carlos Gómez-Centurión Jiménez y Juan A. Sánchez Belén (Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1978), 485-502; Amalia Descalzo Lorenzo y Carlos Gómez-Centurión Jiménez, “El Real Guardarropa y la introducción de la moda francesa en la corte de Felipe V,” en *ibid.*, 157-187.

<sup>48</sup> Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño, “La Chamberga: El regimiento de la guardia del rey y la salvaguarda de la majestad”, en *Carlos II y el arte de su tiempo*, coord. Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013), 78-105. Ha aducido la presencia de militares de este regimiento en varias partes de América, resaltando el caso del sargento mayor de la Chamberga, José de Garro, como gobernador del Tucumán, 96.

<sup>49</sup> En el estudio de Isabel Cruz de Amenábar, *El traje. Transformaciones de una segunda piel* (Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1996), 27-109, se abordan algunos elementos asimilables en base a la serie cuzqueña del Monasterio de San Francisco de Santiago de Chile.

se hace notar que la compañía de fusileros (la que sustituye a los arcabuceros) viste uniforme verde, chupa, solapa blanca, botón de oro y un galón al canto<sup>50</sup>. No son muchos datos, pero los detalles como los botones de oro y los galones, ponen de manifiesto la suntuosidad (o al menos, el intento) de esta indumentaria. Siete años después, en las exequias reales por Isabel de Farnesio, también en Lima, la compañía de fusileros (“de las que hacen la guardia del primer patio del palacio”) es descrita en este caso con uniforme azul y colorado, botón y ojal de plata<sup>51</sup>. Más detalladas son las descripciones de los ojos extranjeros, como los viajeros franceses del s. XVIII. Kelemen recoge las palabras de uno de ellos: casacas de terciopelo carmesí y encajes; o los zapatos de los oficiales con hebillas de diamante, incluso perlas, y tacones forrados de plata<sup>52</sup>.

Otra comparación que se ha establecido en relación a la indumentaria de los arcángeles ha estado dirigida, desde que así lo planteara Gisbert, al fastuoso ropaje que la nobleza incaica exhibe en imágenes como los lienzos de la serie del Corpus del Cuzco (Museo del Palacio Arzobispal, Cuzco)<sup>53</sup>. A la profusión de encajes y abullonados en las prendas de los curacas<sup>54</sup>, se suma la posesión del arcabuz. Se ha pretendido a partir de ello reforzar la hipótesis de una identificación de las élites indígenas con los arcabuceros<sup>55</sup>, aduciendo la veneración a los guerreros alados prehispánicos. Convertido esto en otro de los lugares comunes en el discurso historiográfico, no resiste, sin embargo, la evidencia de que las facciones de los arcángeles siempre se representaron con una visión idealizada de los rasgos occidentales: piel rosada, ojos claros, cabellera rubia, ...

<sup>50</sup> Amat, *Memoria*, 724, describe las restantes, incluida la “antiquísima de los lanzas” y no deja de puntualizar que “todo es costeadado por sus individuos”.

<sup>51</sup> José Antonio Borda y Orozco, *Relación de las Reales Exequias que a la memoria de la reyna madre, nuestra señora, doña Isabel de Farnesio, mandó hacer en la ciudad de los Reyes, capital de la América meridional, el Excmo. Sr. D. Manuel de Amat y Junient* (Lima: Nicolás Urdín y Ceballos, 1768), 47.

<sup>52</sup> Kelemen, “Archangels”, 140. No proporciona la cita concreta, y nuestra búsqueda al respecto ha resultado, desafortunadamente, infructuosa.

<sup>53</sup> Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos*, 87, secundada por Mujica, *Ángeles apócrifos*, 207. La respuesta de Carolyn Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: El Corpus Christi en el Cuzco colonial* (Lima: Universidad Mayor Nacional de San Marcos, 2002), 222, nota 4, generó discusión al matizar: “aunque coincido en que la forma en que se les representó es similar (aunque no idéntica) a la de los singulares arcángeles andinos, este parecido puede atribuirse al hecho de que la imaginería de los ángeles probablemente se basó en las compañías de arcabuceros hispanas, un rasgo común de muchas procesiones virreinales. Gisbert, “Del Cusco a Potosí, 95 contestó reafirmando su postura, aunque reconoce que “es cierto que se trata de ángeles sin alas”, además de refutar la hipótesis de Dean que identifica estos indígenas arcabuceros con cañaris.

<sup>54</sup> El análisis más concienzudo al respecto ha sido aplicado, no a los curacas, sino a los danzantes que aparecen en el lienzo de la orden agustina para esta serie del Corpus, así como su cotejo con la descripción del cronista Esquivel y Navia. Aunque se refiera a otro sujeto distinto al que nos ocupa, también se subraya la adopción de vestidos europeos y su ostentoso carácter: bordados en plata y oro, mangas acuchilladas, gorgueras, flecos, borlas, ... Véase Carolyn Dean, “War games: indigenous militaristic theater in Colonial Peru,” en *Contested Visions*, 133-149.

<sup>55</sup> Gisbert, *Iconografía y mitos*, 87.

Pero la pregunta es también: ¿vestían los soldados, por muy peninsulares que fueran, con semejante ostentación en las tierras altiplánicas? Muy significativo resulta la exención de Felipe IV a sus mesnadas ante la prohibición de la plata y oro en los vestidos<sup>56</sup>. A pesar de que esta condescendencia en el uso de los uniformes militares hubiera permitido un sentido del lujo exorbitado entre las huestes españolas, lo cierto es que asalta la pregunta de cómo tan ampulosa indumentaria permitía operar a un soldado en pleno enfrentamiento. Resulta más atinado atenerse a la representación de un uniforme ‘de gala’, o, como se indica en relación a las pinturas de los Guarachi, ‘de marcha’; adecuado para lucirse en desfiles, procesiones o fiestas, pero no en el fragor del combate.

Señalemos además el semblante airoso, arrogante incluso, con una media sonrisa y dirigiendo una mirada altiva al espectador que muchos de los ángeles exhiben. Nada hace indicar que se estén preparando para la batalla, todo lo contrario, muestran una actitud relajada y distendida que entra en abierta contradicción con una interpretación belicista. Ni siquiera en los casos del manejo del arcabuz ocurre. Reparemos en aquellos ángeles que están disparando: lo hacen apuntando a lo alto (**fig. 2 y 6**). Es decir, están disparando salvas. Por indicar un testimonio visual de esta práctica repárese en el lienzo del *Auto de fe en la Plaza mayor de Madrid* (F. Rizzi, 1683, Museo del Prado, Madrid), donde la Guardia de la fe dispara salvas<sup>57</sup>; o, para el contexto peruano, en el lienzo de la orden agustina de la serie del Corpus de Cuzco, donde los indígenas saludan al Santo Sacramento con la misma práctica. En Lima el cronista dominico Meléndez describe cómo en la procesión de la Virgen del Rosario de 1650:

*un vistoso escuadrón de infantería y caballería que espera la procesión prevenido a la confusa y devota salva de piezas de artillería, arcabuces y mosquetes, que comienza al dar vista el escuadrón entrando por una boca de la plaza la soberana imagen de la reina celestial: llega al medio de la plaza, y haciendo cara al ejército, repiten segunda salva y le abaten las banderas en demostración cristiana de que ponen los corazones rendidos a sus plantas; y hácese tercera vez cuando al salir de la plaza, vuelve a ver el escuadrón: ceremonia tan devota que no hay ánimo tan duro que no se mueva a ternura.*

Además las compañías iban “alegrando a tiros los que ven la procesión”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Schenone, *Salvando*, 13: “nunca entre la infantería española ha habido pragmática para vestidos, porque sería quitarle brío que es necesario que tenga la gente de guerra”.

<sup>57</sup> Ávila, *Series*, 283-284, ha señalado las similitudes de estos soldados de la Fe con los ángeles militares andinos, subrayando su presencia en el teatro jesuítico. Señala además que la causa de esta indumentaria radicaba en “hacer más comprensible esta función angélica (la militar) a la población indígena, desconocedora de la indumentaria clásica” (271).

<sup>58</sup> Fray Juan Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la provincia de San Juan Bautista del Perú, del orden de Predicadores* (Roma: Nicolás Ángel Tinasio, 1681) tomo I, 69.

#### 4. El ángel con arma de fuego y su codificación visual

Hablar de ángeles en armas significa sustancialmente referirse a San Miguel, pero también a sus soldados en la batalla celestial y a los órdenes de Principados, Potestades o Virtudes. En la historia de la indumentaria angélica, la militar ha sido, junto a la sacerdotal y la aúlica, una de las tipologías fundamentales. Aunque las referencias escriturarias son parcas sobre el particular, episodios bélicos como el de la batalla celestial (Ap. 12) o el ángel de Yhavé (Gén. 32:22), infundieron un claro status guerrero al ángel, que viene a ser con el de mensajero o guía, una de sus facetas más principales. La iconografía bélica no se desarrolló abiertamente hasta la Baja Edad Media, primando sobre esta la de altos dignatarios de corte. Pero hay que recordar que, entre estos, especialmente en Bizancio, el status militar compartía protagonismo, y de hecho, muchas de las prendas, como la clámide, remarcaban la pertenencia a la clase militar. Es San Miguel quien proporcionará las imágenes más tempranas, como el mosaico al lado del ábside en San Apolinar in Classe; y cederá las características iconográficas al resto. Dentro de la tipología militar existen dos tendencias: con uniforme a la romana, espurio, hemos de decir, pues en realidad resulta de una fusión; o con uniforme coetáneo, más desarrollado en unas épocas que en otras, como la armadura quattro-cinquecentesca, de la que se retomarán elementos a posteriori.

El primero, más difundido en ámbito italiano, ennoblecía la imagen del ángel. De hecho, los grandes modelos renacentistas que lo representan en el acto de matar al demonio muestran a Miguel vistiendo lóriga y calzas. La armadura no romana fue más empleada fuera de Italia, reproduciendo de forma realista: peto, coderas, quijotes, grebas...y particularidades según la cronología: casco *pentolare* o el morrión. El simbolismo de la vestimenta militar compendiado en el *Miles armatus* de Pietro di Giovanni Olivi, y mejor difundido por Vorágine, fue decisivo en la significación del asunto al instaurar una relación de parentela espiritual entre ángeles-*militia coelestis*, contemplativos-*milites Christi* y caballeros-*milites saeculi*<sup>59</sup>.

En los arcabuceros no podemos observar, sin embargo, una trasposición de la indumentaria militar de la época, en todo caso, algunas prendas, y, casi siempre, anacrónicas. No solo eso, la indumentaria resulta claramente inoperante para enzarzarse en la batalla, como ya se ha expuesto, por mucho que los soldados estuvieran exentos de la pragmática que ordenaba reducir el lujo en la indumentaria. Así, el único elemento es el arma, un arma que sorprende por su sustitución de la panoplia de armas blancas, asentada secularmente.

Tomando en cuenta el anterior razonamiento, resulta chocante pensar en los tan esgrimidos manuales de armas de Gheyn<sup>60</sup>, y Hexham<sup>61</sup> como

<sup>59</sup> Marco Bussagli. *Storia degli Angeli. Racconto di immagini e di idee* (Milano: Rusconi, 1995), 156-159. Algo influido según el autor por el recuerdo de la aparición micaélica sobre el mausoleo de Adriano en el año 590.

<sup>60</sup> Jacob de Gheyn, *Wapenhandelinghe van Roers Musquetten ende Spiessen* (Hangen: Gedrukt int S., 1607).

inspiración formal. Además, estos manuales, originalmente en alemán e inglés y nunca traducidos al castellano<sup>62</sup>, no se han encontrado en América a día de hoy, quizá porque existía un amplio abanico de manuales españoles. Desde Lázaro de Isla a fines del s. XVI hasta Sánchez Reciente en el s. XVIII, pueden contabilizarse una decena de tratados, incluyendo casi todos, el manejo del arcabuz<sup>63</sup>. Aunque es cierto, sin tanto aparato visual. No obstante, también incluían grabados, como en el tratado de Sánchez de Medrano, *El perfecto arcabucero*<sup>64</sup> (fig. 7), donde, los grabados de la edición de 1708, demuestran cuán alejada está la indumentaria militar del código desplegado en las pinturas del virreinato, y la inclusión del fusil en detrimento del arcabuz. Teniendo en cuenta que los armeros y arcabuceros de la monarquía española eran los más admirados y demandados en Europa (tanto que se falsificaban sus marcas) no resulta muy lógica una difusión, al menos no una muy amplia, de estos ejemplares en España, menos aún en América. Las posturas que muestran las figuras en estos manuales, detallando paso a paso (34 en total) el complicado manejo de estas armas de fuego, son sin duda las mismas que ejercían todos aquellos que las empleaban. La familiaridad para la población de la época, que los tenía constantemente a la vista en los festejos que salpicaban el calendario era considerable. Con todo, ello no quiere decir que estampas, o pinturas de pequeño formato quizá, fueran prescindibles como fuentes; y resulta difícil arrebatar el protagonismo en la codificación visual del arquetipo a los manuales de Gheyn y Hexham.

Desconocemos qué precedentes iconográficos pudieron estar detrás de estas series de compañías militares altooperuanas en el territorio. El testimonio más temprano de ángeles pintados en formato serie de lienzos se retrotrae a 1661, cuando Basilio de Santa Cruz Pumacallao pinta doce para el Cuzco<sup>65</sup>. El dato es sumamente importante porque la fecha evidencia que las series se estaban pintando de forma paralela a la península, y no solo importándose desde aquí; pero la parquedad del documento nos impide conocer si eran de índole militar, o adscritos a otra tipología. Los desaparecidos ángeles de la iglesia de Santo Domingo de Lima pintados por

---

<sup>61</sup> Henry Hexham, *The three parts of the Principles of the art military practiced in the warres of the United-Provinces*, London, 1642. Posee ediciones poco posteriores en Delft y Rotterdam.

<sup>62</sup> El de Gheyn solo fue, que sepamos, traducido al francés un año después: *Maniement d'armes d'arquebuses, mousquetz et piques, en conformité de l'ordre de Moinseigneur le Prince Maurice*, (Amsterdam: Chez Robert Baudous, 1608). A pesar de que la historiografía suele citar en inglés este texto, nunca fue traducido a este idioma hasta la edición facsímil de 1971 de J.B. Kist, *The Exercise of Armes* (New York: McGraw Hill, 1971).

<sup>63</sup> José Luis Barrio Moya, "Diego Esquivel: un arcabucero vallisoletano en el Madrid de Carlos II y Felipe V," *Militaria, Revista de Cultura Militar*, 12 (1998), 124.

<sup>64</sup> Sebastián Sánchez de Medrano. *El perfecto arcabucero y práctico artificial*, (1699). Posee varias ediciones como la mayoría de estos tratados. La lámina está tomada de la de 1708, Amberes, que cambia el título de la obra a *El perfecto artificial, bombardero y artillero* (entre las pp. 113 y 144).

<sup>65</sup> Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un Diccionario de artífices coloniales de la América meridional* (Lima: s.e., 1947-1955), *Apéndice*, 60. El documento detalla que hacían juego con doce vírgenes, lo cual conduce irremisiblemente a la comparación con los lienzos de Santa Clara de Carmona, o de San Martín de Potosí, donde también se produce la interacción de ambas iconografías; y de forma coetánea. Otro caso más que evidencia la circulación de iconografías en todo el espacio hispánico sin necesidad de hablar de flujo en sentido metrópoli-virreinos.

Mateo Pérez de Alesio, aunque considerados repetidamente por la historiografía como precedentes de las series angélicas; si bien son los primeros de los que tenemos noticias en Perú (1590-1600), no resisten el argumento de una imagen pionera de los arcabuceros, como ha llegado incluso a plantearse<sup>66</sup>; tratándose más probablemente de otra faceta iconográfica.

## 5. La omnipresencia del disfraz angélico en la fiesta del mundo hispánico

Desde la Europa bajomedieval comienza ya a asentarse esta tradición performativa que involucra personajes travestidos en ángel, incluyendo armas en algunos casos. Un testimonio de 1446 recoge la presencia de los nueve coros (algunos de ellos, beligerantes, recuérdese) en la procesión celebrada con ocasión de la fiesta del Ángel Custodio en Valencia<sup>67</sup>. Las jerarquías también aparecen en Nueva España ya en 1578, interviniendo en una festividad organizada por los jesuitas<sup>68</sup>. Antes, en 1547, el maestro de capilla de la catedral del Cuzco hace bailar en el interior de la iglesia a los niños del coro (indios y mestizos) vestidos de ángeles<sup>69</sup>. Se trata de uno de los primeros testimonios de personas travestidas de ángeles en América. En Santiago de Chile, las *armae Christi* eran portadas en la procesión del Viernes Santo por “tantos ángeles cuantos son ellas, aderezados todos con grande riqueza y perfección”<sup>70</sup>, constituyendo una serie de ángeles pasionarios *vivante*. Si esto ocurría en un punto de la América marginal a mediados del s. XVII, cómo no sería en los fastos por la canonización de San Juan de Dios en la ciudad de México, que Robles enumera con profusión al relatar el cortejo: todas las órdenes incluyen participantes travestidos en ángeles, algunos portando atributos como las obras de misericordia en el caso de los dominicos, estandartes en el caso de la Compañía. Los testimonios visuales son, por desgracia, más parcos que los escritos, aunque hay casos como los espléndidos dibujos del álbum *Trujillo del Perú* del obispo

<sup>66</sup> La presentación consecutiva de ángeles intercalados con una compañía de gallardos mosqueteros en una procesión que, extractando al cronista Meléndez, *Tesoros*, 55; hacen José de Mesa y Teresa Gisbert, *El pintor Mateo Pérez de Alesio* (La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 1982), 82, ha llevado a afirmar erróneamente a Hernández, “Angels,” 118, que entre los ángeles se pintaron una compañía de mosqueteros en los muros del templo, y lo más peligroso, dándole pie afirmar que esta de la Alesio es “the first documented series of harquebusiers angels displayed in situ in the Americas ... the precedent for the archetype of the angel holding an harquebus”. En la actualidad, de Alesio los únicos ángeles que se conservan son los de la Capilla Villegas en templo de la Merced de Lima, y son *sub specie* pasionaria.

<sup>67</sup> Gabriel Llompert. “El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico,” *Boletín de la Cámara oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 673 (1971): 155-156.

<sup>68</sup> Pedro de Morales, Carta (México: Antonio Ricardo, 1579), citado por Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2007), 313, nota 555.

<sup>69</sup> Pedro Gutiérrez de Santa Clara, *Historia de las guerras civiles del Perú* (Madrid: Victoriano Suárez, 1544-1548), t. VI, 186, citado por Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad* (Lima: Instituto Riva Agüero, 2006), 150, nota 17.

<sup>70</sup> Alfonso de Ovalle, *Histórica Relación del reyno de Chile* (Roma: Francisco Cauallo, 1646), ed. Walter Hanish (Santiago: Editorial Universitaria, 1974), 83.

Martínez Compañón, donde se ofrecen imágenes que nos otorgan una visión de interés sobre el fenómeno hacia fines del s. XVIII, con indígenas disfrazados de ángeles<sup>71</sup>. Esta herencia siguió cultivándose con fuerza, en algunos casos hasta la actualidad, especialmente en determinados puntos de la actual Bolivia, como las Diabladas de Oruro. No obstante, en los últimos años han experimentado un cambio notable en la indumentaria, que se aleja considerablemente de unos rasgos mantenidos hasta la década de los 70, como demuestran fotografías antiguas<sup>72</sup>.

Por tanto, la práctica de personajes travestidos en ángeles que toman partido en los escenarios festivos fue una constante durante la Edad Moderna en todo el ancho espacio hispánico. Nos interesa ahora aislar la presencia en tal contexto de la tipología de ángeles armados o compañías militares. Ya hemos visto como la naturaleza bélica de algunos de los coros angélicos determinó la intervención de tales ángeles en fechas tempranas, como en la Valencia bajomedieval o la Nueva España del s. XVI. El caso más conocido por sus implicaciones en una de las grandes rebeliones indígenas de toda la época virreinal es la que se produjo en 1750 en Lima durante la festividad de San Miguel. Los indígenas aprovecharon la tradición de su participación en tal efeméride con armas prestadas del arsenal de la ciudad para apoderarse de las mismas y alzarse<sup>73</sup>. Hay muchos casos anteriores en la ciudad de los Reyes, como en la fiesta de la Inmaculada de 1619 donde salieron ángeles a caballo armados, en este caso, con ballestas<sup>74</sup>. Son, por tanto, numerosos los casos de ángeles armados; sin embargo, el único testimonio de la presencia de ángeles con armas de fuego lo obtenemos fuera de Perú, concretamente, en la Semana Santa sevillana de los siglos XVII y XVIII.

## **6. Los ángeles con escopetas en la procesión del Santo Entierro de Sevilla**

La más antigua referencia de un ángel con arma de fuego en ristre la encontramos hacia mediados del s. XVII en la ciudad de Sevilla. Durante la procesión que la Hermandad del Santo Entierro efectuaba el Sábado Santo figuran ángeles con armas de fuego, en este caso concreto, escopetas. Los impresos del s. XVIII que dan cuenta de la composición y orden de esta cofradía, sin duda la más completa de la Semana Santa sevillana, recogen la presencia de varias personas que, mediante disfraces, aludían a diversos personajes religiosos: las sibilas, la verónica, ... y los ángeles. Aunque estos infolios solo se conservan desde el s. XVIII, el primero de ellos en 1727, el rastreo en el Archivo de la Hermandad, nos ha permitido adelantar su existencia hasta el siglo anterior gracias a las referencias a los pagos

---

<sup>71</sup> Baltasar Martínez Compañón, *Trujillo del Perú, 1780-1790*, (ed. facsímil, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998), E145, E146, E162, E163, E167, E169.

<sup>72</sup> Gisbert, *Iconografía*, figs. 81 y 83.

<sup>73</sup> Mujica, "Angels and demons," 120.

<sup>74</sup> *Ibid*, 184.

relativos al ‘aliño’ de las armas de los ángeles<sup>75</sup> y de su transporte desde la alhóndiga<sup>76</sup>; consignándose pagos para la pólvora desde 1677<sup>77</sup>.

Se constata, pues, la presencia del ángel con arma de fuego desde, al menos, la década de los setenta del s. XVII, por tanto, con anterioridad a la datación de las series altoperuanas conservadas, incluso si consideramos las propuestas más tempranas de hacia 1680<sup>78</sup>. Volvamos a la rica información desplegada en los impresos que, en cualquier caso, es coetánea a muchos de los lienzos virreinales. Desde 1727, y repitiéndose con posterioridad hasta comienzos del s. XX, los ángeles con armas de fuego se disponían en la segunda parte de la comitiva, integrando el acompañamiento que precedía al paso del sepulcro del Señor y tras el paso de la Santísima Cruz: estos, en filas de cuatro, proseguían a cada uno de los Siete ‘Ángeles príncipes’, cada cual con su nombre en letras de oro. En 1727<sup>79</sup>, los cuatro extracanonicos eran Uriel, Oriel, Eliel y Ociel, mientras que a partir de 1729, se ajustarán al Septenario palermitano (Uriel, Jehudiel, Sealtiel y Barachiel)<sup>80</sup>. Este es otro elemento que establece una vinculación con las célebres pinturas altoperuanas: la presencia de nombres apócrifos, y en letras doradas; pero no terminan aquí las relaciones.

Portaban “escopetas imitados los cañones y llaves de plata”, añadiendo que iban “vistosamente aderezados con el referido traje”, esto es, “morrión de plata, rodela de plata, tonelete bordado, banda, remates de plata, botines y zapatos blancos bordados, peto y espaldar de plata y manto”, amén del “primor del aderezo de las alas” y con colores diferentes según su posición. Más allá de la extraordinaria referencia a las escopetas, estos ‘follajes del traje’ remiten a ese lujoso despliegue de los altoperuanos que es, sin duda, uno de los rasgos más atractivos de tales imágenes.

---

<sup>75</sup> Archivo de la Hermandad del Santo Entierro de Sevilla (en adelante, AHSE), sección Gobierno, legajo V, f. 15r, año 1640. “de platear y reparar las amas de San Miguel, a Juan de la Cal, treinta reales”

<sup>76</sup> AHSE, legajo V, f. 111r, año 1656.

<sup>77</sup> AHSE, legajo V, f. 158r, año 1656, “quinientos reales al capitán de la milicia para la pólvora”. Otros pagos a otros miembros del cortejo, como a los reyes de armas, maceros, y otros ángeles de los que se pagan sus banderas, ponen de manifiesto la enjundia de la procesión ya en el s. XVII. Agradezco a la Hermandad del Santo Entierro, especialmente a Pablo Atalaya, su disposición para permitirme el acceso y trabajo en el Archivo; así como a Pablo Mestre su orientación previa. Suministra datos de interés respecto al presente trabajo en Pablo Mestre Navas, *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla* (Sevilla: Real Hermandad del Santo Entierro, 2010), incluyendo dibujos de los ángeles en la procesión, pero ya de comienzos del s. XX. Véase también Ávila, *Angelología barroca*, 82-83.

<sup>78</sup> Postulamos una data dieciochesca. Véase nota 27.

<sup>79</sup> *Descripción del modo en que se executó su estación la cofradía del Sagrado Entierro de N. Sr. Jesu-Christo y María Santíssima de Villa-viciosa* (Sevilla, Francisco Sánchez Reciente, 1727), 4.

<sup>80</sup> Manuscrito del que no hemos podido localizar ninguna copia impresa. AHSE, *Descripción del modo en que se executó su estación la Cofradía del Sto. Entierro... el Viernes Santo, 15 de abril a las 3 de la tarde del año de 1729, hallándose presente para verla en su tribuna en la Santa Iglesia Patriarcal los Sres. Reyes Católicos don Felipe IV y doña Isabel Farnesio (Q.D.G.)*, paginación no consecutiva, entre páginas 4 y 5. El cortejo simbólico es prácticamente idéntico al anterior de 1727.

Todo este tono belicoso que tiñe la puesta en escena de los arcángeles va acompañado en la procesión por un despliegue abrumador de dicha componente, tanto que constituye el elemento más presente en la comitiva. Así, se pueden contabilizar más de tres centenares de soldados, distribuidos en grupos diversos, y otros tantos de hermanos vestidos de militares; y con el paso de N. S. de Villaviciosa, tres compañías de batallón de la ciudad y setenta soldados con fusiles. Es decir, que esta comitiva estaba compuesta por en torno a un millar de miembros con traje militar. ¿Podría haber influido este importante sesgo militar de la procesión del Santo Entierro (algunos de ellos con armas de fuego como fusiles) sobre la codificación del ángel con arma de fuego en la pintura? Hasta que la investigación no nos ofrezca más datos, solo podemos constatar la temprana y pionera presencia de su imagen en Sevilla desde los años centrales del XVII y su reforzado y paralelo desarrollo a las pinturas peruanas durante el s. XVIII. Pero los paralelismos con otros importantes rasgos aquí señalados como la presencia de los nombres apócrifos o el lujo de la indumentaria no hacen más que acercar sendas representaciones. Reseñemos, por último, otro elemento que guarda relación con un rasgo de las series donde los arcabuceros están incluidos: la combinación con ángeles pasionarios. Los Siete Príncipes portan en la procesión sevillana atributos de la pasión, “sobre las banderas negras en escudo de plata”. Estos muy probablemente vienen determinados aquí por el acompañamiento del Cristo yacente en una procesión de Semana Santa, pero son habituales en las series peruanas, así como en otras latitudes del mundo hispánico<sup>81</sup>; si bien, la combinación con los marianos parece más pródiga que aquella con los pasionarios a un nivel genérico de series angélicas.

## 7. “Una escuadra de hombres que pudiera dibujarse ejército de ángeles”<sup>82</sup>

Los ángeles fueron, por tanto, abrumadoramente omnipresentes en el entramado festivo hispánico desde varios estadios de representación: imágenes materiales a través de la escultura (ángeles de candelero para vestir) y pintura (lienzos en altares efímeros, por ejemplo), e imágenes vivas, a través de personas disfrazadas participando en las efemérides. El universo de la fiesta o la performance como agente crucial implicado en la gestación de imágenes que traspasan a la superficie del lienzo es una tesis que ya ha sido sugerida por Teresa Gisbert y Ramón Mujica, ya en relación a los arcabuceros, ya a otras iconografías surandinas, como los Reyes incas o la Defensa de la Eucaristía<sup>83</sup>. Este flujo fiesta-imagen (también en la dirección inversa), tiene en el imaginario angélico uno de sus fenómenos más

<sup>81</sup> Ver, por ejemplo, el óleo dieciochesco novohispano, hoy en el Hotel Hacienda Jurica de Querétaro en Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo,” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014), vol. I, 330, nº cat. 83.

<sup>82</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, vol. II, L. 6, cap. XX.

<sup>83</sup> Teresa Gisbert, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano”, en *El arte efímero en el mundo hispano*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 145-189; Ramón Mujica: “Angels and demons, 183: “It might be even be possible that this peculiarly Andean iconography was the product of viceregal public feasts”; o para la Defensa de la Eucaristía: Ramón Mujica, *El barroco peruano*, vol. 2, 281.

connotados; y en el caso de los arcabuceros, un estudio de caso ejemplar para sostener su naturaleza como fuente de inspiración.

El símil utilizado por el Inca Garcilaso resulta revelador de la rica interacción entre las dos esferas y sus estimulantes reflujos. El literato peruano describe unos bailarines disfrazados “de la manera que pintan los ángeles”<sup>84</sup>. Otro precioso testimonio peruano plantea un símil que, en este mismo sentido de una retroalimentación performance-imagen, pone de manifiesto la proximidad conceptual que existía en la conciencia de la época entre el estamento militar y el angélico. Refiriéndose a la entrada del virrey Morcillo en la ciudad de Potosí en 1716 (magistralmente plasmada por Pérez de Holguín), el agustino Juan de la Torre da cuenta de “una esquadra de doscientos hombres con armas en la mano, mas tan luzidos de joyas y costosas galas, con que cada qual quería competir en lo costoso, que pudiera dibuxarse ejército de ángeles”<sup>85</sup>. Esta compañía que asemejaba un ejército de ángeles, portaba, también, armas de fuego para ‘calando cuerda ayrosos’, disparar la salva en honor del arzobispo Morcillo.

\*\*\*

Hoy la imagen del ángel arcabucero constituye una seña de identidad del imaginario altooperuano, ensalzado por la historiografía épica del matrimonio Mesa-Gisbert y los estudios magistrales del erudito peruano Ramón Mujica. El merchandising de las instituciones museísticas bolivianas y, especialmente, las manufacturas de artesanías locales en centros turísticos como Cuzco así lo refrendan. El arte contemporáneo boliviano tampoco ha podido sustraerse a la atracción de visitar tan potente imagen<sup>86</sup>, pero también se ha hecho lejos del lago Titicaca, como Botero en sus lienzos, o los graffitis de Puerto-Príncipe<sup>87</sup>. De esta manera, se ha construido un discurso de identidad que engarza irremisiblemente la imagen del ángel ‘arcabucero’ con el territorio altooperuano en la actualidad; extendiéndose, a veces, hasta lo latinoamericano. Fuera de sus fronteras, exposiciones como *El retorno de los ángeles* que recorrió Europa y América entre 1996 y el año 2000<sup>88</sup>; o *Principio Potosí*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte

<sup>84</sup> Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, vol. II, L. 6, cap. XX.

<sup>85</sup> Juan de la Torre, *Aclamación festiva de la muy noble imperial villa de Potosí en la dignísima promoción del Excmo Señor Maestro Don Fray Diego Morcillo Ruvio y Auñón, obispo de Nicaragua y de La Paz, arzobispo de los Charcas al gobierno de este reyno del Perú, por su virrey y capitán general y Relación de su viaje para la ciudad de Lima* (Lima, Francisco Sabrino, 1716), 11. Recogido en la segunda edición de Mujica, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996), 253. El uso de estas fórmulas literarias: “como lo pintan”, “dibujan” y similares, ha sido tratado en relación a la literatura y la iconografía religiosa en la España moderna por Javier Portús, “Rastros de la convivencia con las imágenes,” en Miguel Morán y Javier Portús. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez* (Madrid, Istmo, 1997), 197-215; demostrando la importancia de la tradición visual generada a partir de la convivencia secular con las imágenes y su incidencia sobre los mecanismos de asociación mental o evocación.

<sup>86</sup> Erasmo Zarzuela con Huacatocori celeste, o María Teresa Berrios, *El juicio de los Ángeles*, José de Mesa y Teresa Gisbert. *La pintura en los Museos de Bolivia*, (La Paz, Los Amigos del libro, 1990), 118-119.

<sup>87</sup> Brett, “Being drawn...”, 7-8.

<sup>88</sup> <http://www.bolivian.com/angeles/>

Reina Sofía en 2010, han podido difundirse entre un público más amplio que el de la literatura científica (**fig. 8**)<sup>89</sup>. Era la segunda vez que los arcabuceros colgaban de los muros de una muestra en España, tras la llegada de la serie de Ezcaray al Museo de América (*Los siglos de oro en los virreinos americanos*, 1999). Repitiendo el tornaviaje de la serie limeña hasta La Rioja, los ángeles con armas de fuego aminoraron la distancia atlántica para volver a ponerse a la vista del ojo peninsular y recuperar la red visual configurada durante la edad moderna en Hispanoamérica en torno a su iconografía.

---

<sup>89</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, "Principio Potosí", Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, primavera-verano 2010, 28-37.

## ANEXO. IMÁGENES



Fig. 1- Anónimo- Vista del Templo de San Pedro con la serie de arcángeles colgada sobre el muro de la epístola, s. XVIII, Perú, Challapampa.



Fig. 2- Anónimo- *Arcángel disparando salvas*- s. XVIII, Perú, Challapampa, Templo de San Pedro.



Fig. 3- Anónimo- *Arcángel atacando la carga con una baqueta*- s. XVIII, Argentina, Uquía, Templo de San Francisco de Paula



Fig. 4- Anónimo- *Arcángel vertiendo la pólvora*, comienzos del s. XVIII, España, Ezcaray, Ermita de Nuestra Señora de Allende.



Fig. 5- Anónimo- *Arcángel con el arcabuz al hombro*, ca. 1720, España, Chera, Ermita de la Purísima Concepción.



Fig. 6 Anónimo- *Compañía militar de arcángeles en tablero*, s. XVIII, Lima, Colección privada.



Fig. 7- Dibujo de Manuel de Mora y grabado de Harrewÿn- *Imagen de cómo se guarnece la infantería con caballos de frisa* (detalle), en Sebastián Sánchez de Medrano. *El perfecto arcabucero y práctico artificial*, Amberes, 1708, entre las pp. 113 y 114.



Fig. 8 y 8b- Montaje de ángeles arcabuceros en la exposición *Principio Potosí*, 2010, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.