

Apropiación social y patrimonial de los ángeles arcabuceros andinos del siglo XVII en Uquía y Casabindo

Autor:

Costaguta, Gabriela Adriana

Tutor:

Carreira, Ana María

2024

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Patrimonio Artístico y Cultura en Sudamérica Colonial

Posgrado

**TESIS DE MAESTRÍA EN PATRIMONIO ARTÍSTICO
Y CULTURA EN SUDAMÉRICA COLONIAL**

*Apropiación social y patrimonial de los ángeles arcabuceros andinos
del siglo XVII en Uquía y Casabindo*

Maestranda: Gabriela Adriana Costaguta

Directora: Dra. Ana María Carreira

2024

A Olga

Agradecimientos

Este trabajo ha sido un viaje al pasado, a la historia narrada, a veces olvidada, y al presente. La investigación me ha permitido, por un lado, cruzar fronteras ideológicas, introducirme en el vínculo social entre las personas y los objetos de origen colonial, así como bucear en lo simbólico y en los modos de ver, por el otro, y como gestora cultural, analizar la función de las prácticas en ese campo en relación al patrimonio artístico. Ha sido un largo camino que dejó huellas, no solo por lo aprendido, sino por las sensaciones y las imágenes que siguen atravesando mis pensamientos y que, espero encuentre en cada lector alguna inquietud.

Habría que decir también que las tesis se forman gracias al aporte de muchas personas que han dedicado años al estudio de la historia, la etnografía y el patrimonio artístico colonial. En ese marco es mi deseo reconocer la labor de los docentes de la maestría y a gran parte de los autores que se encuentran en este trabajo.

A su vez deseo expresar un agradecimiento muy especial a las personas que dieron sus testimonios para esta investigación, sus narrativas han permitido comprender la relación de las personas con el patrimonio artístico colonial y a quienes debo mencionar, Gloria Barconte, junto con Patricia Tilio de Baspineiro, de Uquía, Juliana Alancay de Casabindo, María Gabriela Doña, de Salta capital y María Valentina Millón de San Salvador de Jujuy. La labor que realizan expresada en sensibles relatos, cargados de emociones hacia las imágenes y la arquitectura de los siglos XVI y XVII en Casabindo y Uquía han hecho de este proceso una experiencia en extremo valiosa.

También debo reconocer la labor de María Laura Quipildoro, secretaria del Archivo Histórico de la Prelatura de Humahuaca y a Matilde Oliveros del Instituto de Teoría e Historia del Arte, Julio E. Payró.

En relación a mis afectos cercanos y muy especialmente quiero agradecer a mi compañero de ruta y de la vida, y por lo que aún nos falta, a mi hermano por haber sido quién de alguna forma contribuyó a despertar mi interés en el tema, y por último a quién colaboró para mostrar con las imágenes los detalles de las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía.

Y expresar un inmenso agradecimiento a mi directora de tesis la Dra. Ana María Carreira, por sus aportes, sugerencias, remarcar su sutil la exigencia y destacar su calidad humana que trasciende al escenario académico.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. Objetivos y Metodología.....	8
1.2. Marco teórico.....	10
1.3. Estado de la cuestión.....	11
1.3.1. La encrucijada de los ángeles, como dispositivo del poder político y enlace del simbolismo religioso.....	12
1.3.2. Apuntes sobre la iconografía e iconología de los ángeles arcabuceros andinos.....	17
PRIMER APARTADO	
2. Continuidades y rupturas de la cultura visual entre el siglo XVII y el siglo XXI.....	21
2.1. Orígenes y representaciones de los ángeles transatlánticos.....	22
2.1.1. Iconografía e iconología de los ángeles transatlánticos.....	27
2.2. La cultura visual del siglo XVII en América.....	33
2.2.1. Transiciones en el arte europeo del siglo XVII.....	34
2.2.2. Imágenes nómadas en los tiempos globales de los siglos XVI y XVII.....	36
2.3. Las imágenes de ángeles y arcángeles en la América Virreinal.....	37
2.3.1. Laboratorio de imágenes en el Virreinato del Perú.....	44
2.3.2. Derroteros de los ángeles arcabuceros andinos.....	46
2.3.3. Iconografía e iconología de los ángeles arcabuceros.....	47
2.4. La cultura visual del siglo XXI.....	48
2.4.1. Las imágenes de ángeles en la cultura visual del siglo XXI.....	50
2.5. Conclusión	54
3. Trama socio histórica de la región Andina en el siglo XVII.....	55
3.1. Aspectos culturales, educativos y religiosos de la sociedad colonial en la región andina del siglo XVII.....	58
3.2. El territorio como testigo de los cambios geopolíticos y sociogeográficos en la América del siglo XVII.....	61
3.3. Flujo comercial y nacimiento de ciudades en los bordes del sur andino.....	63
3.4. Dimensiones político administrativa, religiosa y social de la época colonial en La Puna y la Quebrada de Humahuaca.....	65
3.4.1. Casabindo en el siglo XVII.....	70
3.4.1.1. Iglesia de la Virgen de la Asunción de Casabindo.....	72
3.4.1.2. Análisis formal y preiconográfico de la serie de ángeles arcabuceros de Casabindo.....	81
3.4.1.2.1. Ángel no identificado.....	82
3.4.1.2.2. Ángel con tambor.....	87
3.4.1.2.3. Oziel Oblacio Dey.....	91

3.4.1.2.4. Hosiel.....	94
3.4.1.2.5. Ángel no identificado.....	97
3.4.1.2.6. Ángel no identificado.....	100
3.4.1.2.7. Gabriel.....	104
3.4.1.2.8. Ángel no identificado.....	106
3.4.1.3. Iconografía de la serie de ángeles arcabuceros de Casabindo	108
3.4.1.4. Iconología de los ángeles arcabuceros de Casabindo.....	111
3.4.2. San Francisco de Paula de Uquía en el siglo XVII.....	113
3.4.2.1. Capilla de la Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía.....	115
3.4.2.2. Análisis formal y preiconográfico de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía.....	118
3.4.2.2.1. Rafael.....	119
3.4.2.2.2. Uriel.....	122
3.4.2.2.3. Gabriel.....	124
3.4.2.2.4. Hosiel.....	127
3.4.2.2.5. Eliel Potentia Dey.....	131
3.4.2.2.6. Yeriel Timor Dey	135
3.4.2.2.7. Salamiel Pax Dey.....	137
3.4.2.2.8. Oziel Fortitudo Dey.....	141
3.4.2.2.9. Oziel Oblacio Dey.....	144
3.4.2.3. Iconografía de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía.....	147
3.4.2.4. Iconología de los ángeles arcabuceros de Uquía.....	149
3.5. Análisis comparativo entre las series de los ángeles arcabuceros de Casabindo y de Uquía.....	149
3.6. Conclusión	152
SEGUNDO APARTADO	
4. Espacio geográfico, identidad y patrimonio cultural en La Puna y la Quebrada de Humahuaca.....	153
4.1. Política y religión católica de La Puna y la Quebrada de Humahuaca en el siglo XXI.....	155
4.2. El turismo y la estructura socioeconómica en la actualidad en La Puna y la Quebrada de Humahuaca	156
4.3. Campo social y prácticas en relación al patrimonio cultural en La Puna y la Quebrada de Humahuaca	160
4.4. Casabindo en el siglo XXI.....	164
4.4.1. Los ángeles arcabuceros de Casabindo y su relación con las prácticas sociales actuales.....	171
4.5. Uquía en el siglo XXI.....	172
4.5.1. Los ángeles arcabuceros de Uquía y su relación con las prácticas sociales actuales.....	175
4.6. Conclusión	178

5. Interacciones sociales de activación y valoración de las series de ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía en la actualidad	179
5.1. Voluntariado en las iglesias de Casabindo y Uquía en la actualidad.....	179
5.2. Conocimiento de las voluntarias de las iglesias de Casabindo y Uquía sobre las series de ángeles arcabuceros.....	180
5.3. Interacciones sociales y virtuales en relación a la serie de ángeles arcabuceros de Uquía 2019-2021.....	180
5.3.1. La comunidad y el área de reserva e inventario de las obras coloniales de la iglesia de Uquía.....	183
5.3.2. Reconocimiento entre las personas intervinientes en el conflicto de la serie de los ángeles arcabuceros de Uquía	185
5.4. Apropiación patrimonial y social de las series de ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía.....	185
5.5. Las iglesias y los bienes culturales coloniales de Casabindo y Uquía como parte de la vida.....	187
5.6. La gestión del patrimonio artístico colonial en las iglesias de Casabindo y Uquía en la actualidad.....	187
5.7. Conclusión	189
6. Conclusiones finales	190
7. Referencias	193
8. Fuentes electrónicas.....	200
9. Archivos.....	220
10. Fuentes orales y personales	221
11. Anexo.....	221
11.1 Imágenes de las voluntarias de las iglesias de Casabindo y Uquía.....	221
11.2. Nota de pase a revisión a la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (CD-85/21).....	222
11.3. Decretos 340/1975 y 95687/1941.....	224
11.4. Entrevistas.....	230

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda la relación entre las imágenes coloniales de las series de ángeles arcabuceros ubicadas en las iglesias de los pueblos de indios del siglo XVII de Casabindo y Uquía, Argentina, y las personas de la sociedad local que en la actualidad las albergan. Buscamos sumergirnos en las fronteras de las estructuras simbólicas que se desarrollan entre los sujetos y el patrimonio artístico colonial como factor sustancial de las prácticas sociales. De esta manera, consideramos que acercarnos a la relación entre territorio, patrimonio y comunidad implica recuperar las huellas del pasado desarrollando el potencial de los lazos identitarios con la finalidad de realizar un aporte al conocimiento sobre la relación entre el patrimonio artístico colonial y los sujetos en el siglo XXI.

Con esa finalidad, diremos que las imágenes religiosas cristianas provenientes de Europa avasallaron el escenario visual y territorial americano durante el período virreinal. Entre ellas, las de ángeles que tuvieron características iconográficas e iconológicas diversas y, las series angélicas o grupo de pinturas individuales que tienen relación entre sí, las cuales tuvieron un gran protagonismo. En ese contexto, en los talleres de pintura de la zona del Collao, Perú, surgen a fines del siglo XVII unas imágenes nuevas, desconocidas en el continente europeo, denominadas ángeles arcabuceros, porque la mayoría de los personajes portan esas armas¹ y, sus series, fueron ubicadas en iglesias de pueblos de indios.

En la actualidad los conjuntos de ángeles arcabuceros existen en pocos templos del mundo, en Casabindo y Uquía en Argentina, Challapampa en Perú, Calamarca y Jesús de Machaca en Bolivia, Chera en México y Ezcaray en España (Ávila Vivar, 2013). Existe también una serie de ángeles que debemos mencionar, los de Sopó en Colombia. (Gamboa Hinestrosa, 1993). Excepto la de Chera que fue realizada en España, las demás tienen su génesis en la América colonial.

Las series de ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía constaban en los inventarios de esas iglesias del año 1702, es decir que hace más de trescientos años que se encuentran en sus muros, y fueron estudiadas por sus características plásticas, iconográficas, por la relación con los mitos andinos y la religión católica y por su materialidad, sin embargo ninguno de los trabajos describe minuciosamente cada obra pictórica, como tampoco se enfocan en la relación que existe entre esas imágenes y los sujetos que habitan esos pueblos en la actualidad, los visitantes ocasionales y los profesionales que actúan en su protección.

Conforme a esto surgen como interrogantes: ¿Cómo se vinculan las imágenes coloniales con la comunidad local en la actualidad? ¿Existe algún tipo de relación sensible entre las imágenes de los ángeles arcabuceros y las personas? ¿La función inicial de esas obras pictóricas son las mismas que la función actual? ¿Qué consideran patrimonio los habitantes de

¹ Arcabuz. Arma de fuego compuesta de un cañón en su caja de madera y su llave, la cual da el fuego con el pedernál hiriendo en el gatillo, a diferencia del mosquéte que se dispara con mecha encendida. Llámase también escopeta, y oy fusil. Su etimología parece del nombre Arca, por tener encerrada en sí la munición, y del Italiano *Buso*, que vale agujero, que es por donde se le comunica el fuego a la pólvora. Algunos quieren venga del *Busio* agujero, y de Arco, por haberse subrogado esta arma a las flechas y arcos, que eran las que antes se usaban comunmente para pelear a distancia. (Diccionario Histórico de la Lengua Española, s/f.). Se compone de tres partes diferenciadas y construidas con materiales distintos: la pieza donde se asienta el arma (CAJA), el conducto para expulsar el explosivo (CAÑÓN) y el mecanismo de disparo (LLAVE). La primera es la parte del arma en la que se insertan el cañón y la llave. Está fabricada de una pieza, generalmente en madera de nogal, haya o abedul. Su forma y decoración varían en función de la época en la que fue construida y del lugar de fabricación. Se compone de tres partes: la caña o parte anterior, lugar donde se asienta el cañón y se labra el baquetero; el hueco de la llave, espacio central destinado a alojar el mecanismo de disparo, y la cureña o parte posterior del arma. El cañón es el cilindro de hierro hueco por donde se efectúa el disparo. La parte interior se llama ánima y puede estar lisa o rayada, [...]. Su diámetro interior proporciona el calibre del arma (Pérez-Seoane Mazzuchelli, 2004: 2).

Casabindo y Uquía en la actualidad? ¿Dentro de ese concepto están incluidos la serie de los ángeles arcabuceros? ¿Cómo se amalgaman las relaciones entre la función social de las investigaciones académicas sobre ángeles arcabuceros y la comunidad local? ¿Qué actores sociales intervienen en la protección material y simbólica de las obras pictóricas de ángeles arcabuceros?

A partir de ello, consideramos como hipótesis la existencia de una relación continua de apropiación social y patrimonial de las comunidades de Casabindo y Uquía y las obras coloniales de los ángeles arcabuceros ubicadas en las iglesias de esos pueblos desde la época colonial a la actualidad.

1.1. Objetivos y metodología

Esta tesis tiene como objetivo central, explorar las transformaciones entre el discurso de la retórica visual y la función de las imágenes de los ángeles arcabuceros del siglo XVII de las localidades de Casabindo y Uquía en la época colonial, y el proceso de vinculación con las prácticas y significaciones sociales en la actualidad para interpretar los procesos de apropiación simbólica.

Para alcanzar este propósito dividiremos nuestro trabajo en dos grandes apartados, que contienen dos objetivos cada uno. Los objetivos del primer apartado son: 1) Analizar el significado y las interpretaciones de los ángeles arcabuceros para identificar las continuidades y rupturas entre el mensaje actual y el del siglo XVII. Y 2) Dar cuenta del contexto historiográfico social de la región andina al momento de la conformación de las imágenes de los ángeles arcabuceros en el siglo XVII, para comprender la relación dialéctica político religiosa, la vinculación con el lugar de emplazamiento de las obras, así como las características etnográficas de los actores sociales.

Los objetivos del segundo apartado son: 1) Describir la relación entre las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros en las ciudades de Casabindo y Uquía y las prácticas sociales actuales para interpretar el proceso de construcción conceptual y de apropiación de la comunidad e identificar signos de construcción identitaria. Y 2) Examinar las interacciones sociales de activación, protección y valoración de obras coloniales de los ángeles arcabuceros de las localidades de Casabindo y Uquía con el fin de comprender como afecta simbólicamente en el patrimonio cultural.

De ahí que consideramos abordar las imágenes de los ángeles arcabuceros de las localidades argentinas de Casabindo y Uquía desde un enfoque constructivista a través de una metodología hermenéutico dialéctica y narrativa orientada hacia un análisis documental de fuentes primarias y manuales de pintura. Ello para comprender los antecedentes en relación a la retórica de la imagen y las funciones de los ángeles de la pintura del siglo XVII con las imágenes como generadoras de significado en el contexto social colonial andino. Asimismo, para interpretar la función de esas obras pictóricas en el siglo XXI, hacer una observación en las iglesias que las contienen en esos pueblos y la realización de entrevistas semiestructuradas y en profundidad a diversos actores sociales de esas localidades, para que esas narrativas se constituyan en textos analizables en búsqueda de comprender la vinculación entre las personas y las imágenes de los ángeles arcabuceros.

Las estrategias utilizadas para realizar las entrevistas a diversos individuos, en relación a las series de ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía, han sido diferentes para cada localidad y tuvieron cierto grado de complejidad. El resultado develó por un lado la utilidad de internet² y por el otro, una red de relaciones de parentesco entre diversos sujetos y caminos solidarios de compromiso profesional para con esas imágenes coloniales.

La multiplicidad de contactos que se realizaron para llegar hasta la voluntaria de la iglesia de Casabindo se inició con un ciudadano jujeño, Omar Machaca, que vive en Salta capital (Salta), quién se contactó con personas por Tusaquillas (Jujuy), también de Tambillos (Jujuy), hasta obtener el número de celular del presidente del Centro Vecinal del pueblo, Enzo Gutiérrez. Este último nos dio el contacto de quien ostenta el mismo cargo en la Comisión Pro Templo de la Virgen de la Asunción, Eusebio Ciales con quien hablamos telefónicamente en diversas oportunidades. A través de esas charlas, supimos que es docente, vive en San Salvador de Jujuy y viaja regularmente a Casabindo, se ocupa de las relaciones con funcionarios, los permisos para la organización del Toreo de la Vincha, así como las solicitudes y reclamos para el mejoramiento de la iglesia, y nos informó el nombre de la voluntaria encargada del lugar, Juliana Alancay, así como los días y horarios de atención.

En Uquía hubo un primer informante, Waldo Darío Gutiérrez Burgos, con el que nos contactamos a través del grupo público de la red social³ Facebook denominado en el año 2020, Recuperemos la Iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula. Así obtuvimos la posibilidad de hablar con los presidentes del Centro Vecinal, María Mamani y de la Asociación de Turismo, Gustavo Carlos Sánchez. Además, esa persona nos informó los horarios en que está abierta la iglesia del pueblo, y cuáles son los días en los que se encuentra algún voluntario⁴ que, en nuestro caso, al llegar al lugar fue Gloria Barconte. Un año después de ese primer contacto, quién se ocupaba de administrar el grupo de Facebook era Patricia Tilio de Baspineiro, que tiene un emprendimiento de alojamiento hotelero en el pueblo de Uquía y estuvo dispuesta a realizar la entrevista, ofrecer información y compartir fotografías.

En relación a las conversaciones con María Gabriela Doña⁵, Jefa del Programa de Conservación y Restauración de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural de la Provincia de Salta, y María Valentina Millón⁶, Directora Provincial de Patrimonio

² La internet comienza durante el enfrentamiento político, social e ideológico iniciado durante la Guerra Fría (a partir de 1945) cuando los soldados americanos buscaban comunicarse entre ellos. Para la década de 1960 encontraron una solución cuando lograron establecer comunicación entre algunos ordenadores (ARPANET). Varias universidades estadounidenses mejoraron el sistema y en 1969 desde un ordenador UCLA salió el primer mensaje emitido a una distancia de 550 km hasta el ordenador receptor. Otras universidades se sumaron al desarrollo de esta tecnología y pusieron en marcha la network (trabajo en red), con la que se podía comunicar investigaciones, libros e imágenes con gran velocidad. En 1974 dos ingenieros informáticos lograron poner en relación todas las redes del mundo, el resultado es lo que se conoce como internet. Para 1990 Tim Berners Lee inventa la World Wide Web, una telaraña de representaciones digitales donde las personas, mediadas por la tecnología, pueden acceder en busca de fotos, videos, sonidos y textos de manera gratuita. Este proceso llega a su objetivo en 1998 con la invención de Google (Baricco, 2019).

³ En relación a lo antes mencionado sobre internet, las pantallas se multiplicaron rápidamente desplegándose a diferentes instrumentos y nacieron las redes sociales. En el año 2002 surge LinkedIn, su fundador, Reid Hoffman, puede ser considerado el primero que pensó en el concepto de red social; en el 2003 sale a la venta la BlackBerry Quark, el primer smartphone, que no era un teléfono sino una especie de ordenador de bolsillo. En el año 2004, surge Facebook que en un principio fue reservada a estudiantes de unas pocas universidades, pero en el año 2006 se abrió a cualquier persona que tuviera más de catorce años y una dirección de correo electrónico. Para el año 2019 los usuarios de esa red se calculan en alrededor de dos mil millones de personas. En el año 2005 nace Youtube y en el 2006 Twitter, solo por mencionar algunas (Baricco, 2019).

⁴ Los horarios de atención en la iglesia son de lunes a viernes de 9 a 14 (excepto los días feriados o de paro). Los voluntarios se encuentran de lunes a miércoles de 15 a 17 y los fines de semana de 10 a 12 y de 14 a 16. Estos horarios corresponden al mes de noviembre del año 2021.

⁵Es conservadora y restauradora. Estuvo trabajando en la capacitación de la comunidad de Uquía y el acondicionamiento de las obras coloniales de los ángeles arcabuceros ubicados en la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula.

de Jujuy y Delegada de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y Bienes Históricos, el informante clave fue un funcionario de la Gobernación de Salta que nos facilitó el acceso para llegar hasta ellas.

Las modalidades utilizadas para cada entrevista, también fue variada y según la disponibilidad de cada participante. Si bien, se preparó un cuestionario al momento de cada encuentro se prefirió, siguiendo a Bleger (1985 [1964]), que fuera abierta buscando dar flexibilidad al diálogo y permitir que surgieran variables que dependieran de la personalidad de cada entrevistado. Con las dos voluntarias de las iglesias Jujuy y con la funcionaria de Salta fueron presenciales en noviembre del año 2021. Con la emprendedora y la funcionaria de Jujuy a través de WhatsApp Messenger⁷ en el mes de noviembre del año 2022.

A fin de transitar el campo de los testimonios desde una perspectiva constructivista, seguimos las consideraciones de Rosana Guber (2001) atendiendo, por un lado, el sistema de signos expresados por cada informante en el que anidan las situaciones de interacción y el marco que les da sentido, y por el otro como relación social, en que los elementos que provee el entrevistado son la realidad que construye con el entrevistador en ese instante.

Debemos aclarar, que hasta llegar a Uquía desconocíamos que no se iba a poder tomar fotografías de las imágenes de los ángeles arcabuceros que se ubican en la iglesia del pueblo, por lo cual buscamos fuentes orales a través de las entrevistas y realizamos una observación moderada en el interior y en el exterior del templo, como una forma de implicarnos en las actividades que conciernen a la situación social en la que participan los actores locales y los visitantes ocasionales en relación a la serie de arcángeles (Valles, 1999). En Casabindo en cambio, el escenario fue distinto, nos encontrábamos junto a un acompañante, el conductor del coche de alquiler que nos llevó desde Abra Pampa, y la encargada de la iglesia. No se vieron más de dos personas en todo el pueblo.

1.2. Marco teórico

En el camino interpretativo que vamos a exponer resulta imprescindible construir un marco teórico interdisciplinar, amplio y sólido con un despliegue en la historia, el arte, la sociología, la etnografía y la psicología. Desde estas perspectivas, y con el propósito de tensionar un recorrido de largo alcance recurrimos a autores que permiten enriquecer el análisis de las imágenes de los ángeles arcabuceros en el entramado de las significaciones sociales y las estructuras de poder, en relación a la yuxtaposición de jurisdicciones político administrativas junto a la simbología ritual y religiosa en la región de la Puna y la Quebrada de Humahuaca en el siglo XVII como así también en el siglo XXI.

Partiendo de esta premisa es necesario adentrarnos en la cultura visual de los siglos XVII y XXI y la retórica de la imagen (Porrás, 2016; Borja Gómez, 2007, 2021b; Mirzoeff, 1999; Mitchell, 2002; Bal, 2003; Martínez Luna, 2019, entre otros). También considerar las funciones y el poder de las imágenes de los ángeles arcabuceros como documento histórico que subyace en el tiempo en el marco de la cultura visual del siglo XXI (Belting, 2009; Freedberg, 1992).

⁶ Arquitecta.

⁷ Un servicio de mensajería que permite comunicar a través de internet y en tiempo real a dos o más personas entre sí por mensajes de texto, (imágenes, videos, audios o ubicación geográfica) enviados, a bajo costo económico (Calero Vaquera, 2014).

Para dar cuenta del contexto social del siglo XVII en la región andina, asentamos las bases teóricas sobre tráfico colonial, economía indígena, los procesos de construcción de identidades locales y las estructuras de poder en la colonialidad (Carmagnani, 2011; Sica, 2009, 2010, 2014; Andrien, 2020; Presta, 2000; Bonfil Batalla, 1992, entre otros), así como la transformación de las estructuras productivas, las vías de comunicación y la territorialidad (Albeck, 1992; Palomeque, 2015, 2013 [2009], entre otros). En este proceso, todavía cabe señalar las relaciones sociales y de poder en los curatos de indios de la Jujuy colonial, las cofradías⁸ de Humahuaca, y los vínculos entre política y religión (Caretta y Zacca, 2011; Cruz, 2011, 2013; Estruch, 2015; Ferreiro, 1999; González, 1992; Lorandi, 1988, 1992, 2000, entre otros).

Por otro lado, para dar cuenta del espacio geográfico en la Puna y la Quebrada de Humahuaca en el siglo XXI (Santos, 1996; Restrepo, 1999), las estructuras y la dinámica de la política, la economía y la producción, así como el impacto ocasionado por la actividad turística en el contexto social de la Provincia de Jujuy apelaremos a otros autores (Gil Montero, 2006; Sica et al., 2006; Golovanevsky y Schorr, 2013; McIntosh y Gupta, 1983; Acerenza, 1991; Albeck, 2019, entre otros).

A su vez, buscamos identificar desde una escucha etnográfica, la mediación entre las personas y las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros de las localidades de Uquía y Casabindo, así como la vinculación entre los conceptos de patrimonio artístico y bienes culturales coloniales (Dormaels, 2012; Kulemeyer, 2022; Prats, 1997, 2005; González Varas, 1999; Castells, 1999, entre otros) vinculados con las prácticas sociales (Abric, 2001; Ariztía, 2017; Bourdieu, 1979, 1984).

Consideramos que este marco conceptual nos permitirá tener un enfoque potente para llegar a cumplir con los objetivos de esta investigación.

1.3. Estado de la cuestión

Al considerar los estudios sobre las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros andinos del siglo XVII, sus orígenes religiosos, imágenes, iconografía e iconología, nos encontramos con un frondoso corpus constituido por tesis doctorales y de maestría de autores españoles y mexicanos, además de textos de diverso orden de investigadores argentinos, peruanos y bolivianos que forman un atractivo acervo epistemológico. De ello se infiere que el tema propone un enorme desafío investigativo y merecen especial atención los diversos enfoques y análisis sobre esos testimonios visuales.

En vista de estos antecedentes, se tratará el estado de la cuestión en dos apartados que se complementan. En primer lugar, la procedencia de los ángeles, las fuentes teológicas y la vinculación entre la religión y el poder político en el contexto colonial americano, en segundo término, la iconografía, la iconología y las materialidades de las obras pictóricas coloniales de los ángeles arcabuceros andinos.

Antes de examinar estos aspectos hay que señalar que, en el continente americano, los primeros estudios y publicaciones sobre series de ángeles arcabuceros andinos se deben a los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert (1976) quienes destacan que éstos surgen en la zona de Cuzco y el Collao hacia 1660 y su iconografía se atribuye a los pintores

⁸ Se trata de una organización de fieles laicos alrededor de una imagen cristiana, elegido por infundir devoción y en muchas oportunidades por comprobársele algún milagro. En nombre del patrono se ejercen actos de caridad y colaboración entre los miembros de esta asociación (Sotomayor, 1992).

indígenas de esa zona. A estos autores se les debe además la divulgación académica internacional de esas obras que muestran unas imágenes desconocidas en Europa, y “ven la angelología andina consecuencia de la cristianización de ancestrales cultos precolombinos del cosmos y de la naturaleza” (Ávila Vivar, 2013: 13).

En cambio, sobre los amplios trabajos de Ramón Mujica Pinilla, considera que la angelología andina es una “andinización” de los cultos cristianos, y ve en los ángeles militares andinos una representación cristiana de los soldados alados de Viracocha, y a los custodios del Imperio español en el Nuevo Mundo” (Ávila Vivar, 2013: 192).

Es necesario aclarar que lo antedicho, es sólo una introducción referida a los profundos y potentes trabajos de los investigadores americanos Gisbert, de Mesa y Mujica Pinilla sobre los ángeles arcabuceros que constituyeron los cimientos del que abrevaron otros investigadores y sobre el que se construyó un corpus variopinto.

Además, es necesario mencionar, como lo hace notar Ávila Vivar (2013), en relación a los estudios de las series angélicas, que la primera publicación de estos conjuntos efectuada por Bárbara Aitken, en Londres en el año 1938, trata sobre las diez obras de los ángeles arcabuceros ubicados en la Ermita de Allende, en Ezcaray (La Rioja-España). Posteriormente José Juan Bautista Merino Urrutia (1958) realiza una crítica al trabajo de Aitken, pero el desconocimiento de ambos autores sobre la iconografía angélica hizo que consideraran a todas las imágenes como el arcángel San Miguel e ignorar la relación con los ángeles arcabuceros andinos.

1.3.1. La encrucijada de los ángeles como dispositivo del poder político y enlace del simbolismo religioso

El concepto y las jerarquías de los ángeles data de una larga historia que sustenta sus raíces en la tradición hebrea, desde donde el cristianismo ejerció a través de un vasto proceso de depuración establecer su naturaleza y función dentro del mundo de la creación. Como antecedentes diremos que la obra más influyente que se convirtió en la base de la angelología cristiana y donde se detalla el orden de los ángeles fue Jerarquía Celeste cuyo autor es Pseudo Dionisio, luego seguida por Tomás de Aquino (Ávila Vivar, 2013; Doménech García, 2016; López, 1986; entre otros).

La corte angélica está conformada como una monarquía dirigida por Dios,

[...] porque los ángeles no son todos iguales, sino que con arreglo a su condición están jerarquizados entre sí e integrados en tres grupos diferentes. Al primero de esos grupos damos el nombre de *Epifanía*, palabra que significa categoría máxima o superior; al segundo lo llamamos *Hyperfanía*, palabra que quiere decir categoría intermedia; al tercero lo designamos *Hypofanía*, que equivale a categoría inferior. [...] Cada una de estas jerarquías consta de tres órdenes: a la primera de ellas, o Epifanía, pertenecen los serafines, querubines y tronos; a la segunda o Hyperfanía, según Dionisio, pertenecen las dominaciones, virtudes y las potestades; a la tercera o Hypofanía, también según Dionisio, pertenecen los principados, los arcángeles y los ángeles. Se da cierta semejanza entre la ordenación o disposición de los espíritus celestiales y la que existe entre los diferentes poderes terrenos”. (de la Vorágine, 1997: 623)

En este trabajo nos ocuparemos del último orden y como lo hace notar Louis Réau (1996) los arcángeles son los que forman una categoría diferente en la jerarquía celeste porque son los únicos que portan nombre, lo que los hace más significativos desde una perspectiva iconográfica. Se cuentan generalmente siete arcángeles, por el libro de Daniel se conocen a Miguel y Gabriel, por el de Tobías a Rafael, por el libro apócrifo de Henoc y el cuarto libro de Esdras a Uriel. Mientras que los nombres de los restantes varían, Baraquiel, puede encontrarse como Manatiel, Jehudiel como Joliel, Sealtiel en Zeadkiel y en ciertos textos se lo sustituye por Peliel y Raziel. Además, todos los nombres terminan en *el* cuyo significado es Dios.

Cabe señalar, que para Gisbert y de Mesa (1986) los nombres hebreos de los ángeles fueron tomados del Libro de Henoc, concepto que es reiterado en la mayoría de las investigaciones. Sin embargo, Emilio Burucúa (1993) considera algo aventurado este argumento al afirmar que ese libro “mencionado en las Escrituras canónicas y aludido en la literatura cabalística del Renacimiento, fue realmente descubierto a fines del siglo XVIII en una versión amhárica⁹ y publicada solo en 1821” (88). Es decir, en un período muy posterior a las fechas en las que se pintaron los ángeles arcabuceros estimado aproximadamente entre los años 1660 y 1740.

Llegados a este punto, es necesario mencionar que la diferencia entre los nombres de los arcángeles y las fuentes que menciona Réau (1996) se relaciona además con lo señalado por Mujica Pinilla (1992), quien dice que un mismo nombre puede haber sido escrito de diferentes maneras debido a que los pintores artesanos a quienes se les encargaba la labor de pintar las series angélicas no dominaban el latín, inclusive en algunos casos tampoco podían leerlo o escribirlo. En este sentido Ávila Vivar (2019) coincide con estas apreciaciones subrayando que se debe a “diferencias fonéticas en la transcripción de los nombres del hebreo al español, o a la escasa formación gramatical de quienes inscribían los nombres en los cuadros” (92).

Los ángeles según Ávila Vivar (2013) fueron los seres más reverenciados, antes que los santos en el cristianismo después de la Trinidad, y constituían el vínculo primordial entre Dios y los hombres, “eran los mensajeros, el ejército y la *manus domini* del Yavhé bíblico” (6). Desde el punto de vista de Bravo Ordoñez (2012) los ángeles son seres de luz basados en textos bíblicos y son delegados de Dios en el mundo. En el mismo sentido González Hernando (2009) comenta que los atributos más característicos de los ángeles son las alas y la luz:

Los primeros ángeles se representaron sin alas, pero a partir del siglo V, por influencia de las visiones proféticas de Ezequiel 1, 1- 24 y de las imágenes de Victorias y seres alados del mundo grecorromano, este elemento se generalizó. Las alas, como las ruedas de la visión de Ezequiel, simbolizan el permanente movimiento de los ángeles y también su función de mensajeros celestes. (González Hernando, 2009: 3)

⁹ El idioma amhárico o amárico se habla en el centro y norte de Etiopía. Proviene de la región de Amara y surge de la interacción de varias lenguas entre la que se encontraba el gueez, idioma del antiguo imperio aksumita. El amárico empieza a difundirse desde el siglo X y a partir del siglo XIV comienzan los primeros documentos escritos en esa lengua. En el siglo XVII se convierte en *lingua franca* en todo el imperio cristiano ortodoxo etíope, y fue utilizado por los misioneros jesuitas para sus escritos religiosos (Esteban Navarro, 2008).

La representación de conjuntos de ángeles en pinturas y murales tienen como antecedentes un considerable número de mosaicos bizantinos o representaciones de ángeles góticos o románicos. Aun así, es en el barroco donde las series angélicas cobran mayor importancia, iniciando su desarrollo en el continente europeo, a principios del siglo XVII especialmente en España desplegándose en numerosas series en los virreinos americanos hasta finales del siglo XVIII (Ávila Vivar, 2013).

Las imágenes de los ángeles militares, de acuerdo con Doménech García (2016) responden, por un lado, a la visión del cielo como reino jerárquico acechado por el mal representado por el demonio y por el otro, en la vida terrenal, a los adversarios políticos, los infieles y los herejes, todo ello conforma parte del relato del cristianismo, se infiltra en el lenguaje y como consecuencia, también en la visualidad.

En ese sentido vemos que la traslación del mensaje religioso y geopolítico en la colonia a través de las imágenes de los ángeles tenía relación con la complejidad de los mecanismos que utilizaban los doctrineros para la transmisión de la fe cristiana a los pueblos indígenas americanos. Al respecto, Teresa Gisbert (1999) destaca la relación entre el Hanacpacha, un espacio superior para los pueblos andinos, con el Paraíso de la fe cristiana según el catecismo de 1584. De esta manera vincula un proceso en el que es posible analizar a través de varios textos de los que surgen que “al considerar el Paraíso como huerto y ser colocado en las Indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros” (150).

Gisbert (1999) refuerza sus argumentos con lo citado en el libro *Angelorum et Demonum domina et attributa* obra del cardenal Julio Sartorio de Santa Severina datable entre 1585 y 1590 que expresa: “las aves son ángeles portadores de la voz de Dios, como se evidencia en la Anunciación y en el bautismo de Cristo; en ambos casos, Dios envía su Espíritu en forma de paloma” (152-153) y blinda su razonamiento estableciendo que la relación pájaro-ángel queda consolidada a través del texto *De Angelus Generatium* y traduce “Aves: Ángeles según dijo Salomón [...] Las aves del cielo llevan el verbo tuyo (de Dios) y enuncian las frases de las cuales los ángeles son portadores” (153).

A estos puntos de vista cabe señalar, que a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, según Mujica Pinilla (1992), es cuando se empieza a vislumbrar el significado político que tuvieron los ángeles arcabuceros para los indios, a través de la Relación del Jesuita Anónimo en la que introduce un paralelismo entre las creencias de los Viracocha y el Dios cristiano y la lucha entre los ángeles buenos y los demonios. Además, ofrece otros derroteros para comprender la relación entre las imágenes de los ángeles arcabuceros y los indios ya que, los guerreros alados tenían antecedentes en la cultura Paracas, y en el arte Mochica y Lambayeque en el que se observan guerreros de esas culturas y sacerdotes con alas o aves antropomorfas con armas.

Más aún, para este autor se establecen relaciones similares en los mitos incaicos donde las castas políticas cuzqueñas habían surgido de tres huevos, uno de oro, otro de plata y el último de cobre y esto se relacionaba con las clases sociales representadas por aves distintas. La dignidad real del Inca estaba caracterizada por el halcón, los incas nacidos de madres no-incas quienes debían defender el territorio estaban simbolizados por el halcón, y los agricultores por el cóndor. (Mujica Pinilla, 1992).

Por lo que se refiere a las líneas interpretativas de los diferentes autores sobre las obras pictóricas coloniales de los ángeles arcabuceros, González Estévez (2017) destaca que las mismas oscilan entre el sometimiento de la población indígena, la resistencia de ésta a los españoles, la identificación de los ángeles con soldados españoles, como también con los guerreros indígenas.

Con referencia a la tensión y el sometimiento junto con la renuencia a la religión cristiana por parte de los indios, Bravo Ordoñez (2012) opina que los conjuntos de los ángeles arcabuceros fueron los estandartes y propagadores de la nueva fe, y debido a que la cosmovisión indígena contemplaba la creencia de hombres alados, tuvieron una rápida aceptación en el altiplano. Más aún, relaciona estos conceptos con que esas series “se hallan solo en lo que eran conocidos como pueblos o parroquias de indios” (47).

Todas estas observaciones se relacionan también con la construcción de las iglesias de Cochinoca y Casabindo, en esta última se encuentra una serie de los ángeles arcabuceros, y todo su equipamiento litúrgico y artístico y “responde[n] al cumplimiento de las obligaciones de adoctrinamiento indígena propias de los encomenderos y prescriptas en las normativas coloniales” (González, 2003: 48).

Otro aspecto a tener en cuenta, que tratan algunos autores en relación a las series de los ángeles arcabuceros, es la extirpación de idolatrías. La cuestión fue promovida por los jesuitas luego del III Concilio de Lima (1582-1583) en el continente americano, en el que además de las decisiones emanadas, se despliegan varios textos como los de José de Acosta (1540-1600), *Doctrina christiana, y catecismo para la instrucción de los indios* (1584), en edición trilingüe, castellano, quechua y aymara (Hosne, 2009; López Lamerain, 2011), y el de Pablo José de Arriaga (1563-1622) titulado *Extirpación de idolatrías en el Perú* (1621), que junto a los manuales de pintura iban a ir conformando un complejo entramado sostenido por la retórica visual para apelar a los sentimientos de los receptores y que desarrollaremos más adelante.

En este sentido, a juicio de González Estévez (2017), las imágenes de los ángeles arcabuceros andinos constituyen un ejemplo puntual del proceso que originó la extirpación de idolatrías, en claro contraste con el punto de vista de Bravo Ordoñez (2012) que las considera como propagadoras del cristianismo. Mientras que para Monasterios (2001-2002) existía una lógica de doble registro en la que, la evangelización buscaba extirpar las idolatrías en las comunidades indígenas andinas, como respuesta éstas la confrontaban “asumiéndolas como su contraria y sosteniendo con ella enfrentamientos culturales” (48).

Con respecto al fortalecimiento de la vinculación política y religiosa en relación a la figura de los ángeles, Mujica Pinilla (1992) postula la existencia de una tradición angelista europea, cultivada por los Reyes Católicos, aunque oficialmente condenada en 1645 por el Santo Oficio de Madrid, y que fue utilizada por los jesuitas y franciscanos para promover un programa de reforma y conquista espiritual en América. En 1627 el misionero Antonio Ruiz de Montoya anunciaba la presencia de la monarquía de Dios en la tierra portando imágenes de los ángeles guerreros cuando ingresaba en las comunidades indígenas del Paraguay.

Habría que decir también que la terminología bélica se encontraba presente en la forma de manifestarse de los sacerdotes católicos en la América colonial, lo que pretendía denotar el carácter militante de su obra en salvaguarda de la fe y como milicias que tenían el objetivo de extirpar la idolatría en el continente (Doménech García, 2016).

Por lo que refiere a las funciones de las imágenes de los ángeles arcabuceros, para Doménech García (2016) se trata de un aspecto cultural y para Bravo Ordoñez (2012) de una acción pedagógica. Desde la posición de Monasterios (2001-2002) tienen la función de guerreros celestiales que se posicionan para luchar contra el demonio.

Según Mujica Pinilla (1992) los ángeles guerreros tenían dos funciones básicas, por un lado, mover a la voluntad de Dios y por el otro inspirar amor divino. Es de destacar la relación que este autor exhibe sobre la función que cumplen los huamincas o guerreros alados incas y los mensajeros del Señor cristiano, que es el de establecer y vigilar el orden sagrado, y su función puede ser reemplazadas dentro de una misma lógica simbólica.

El siguiente aspecto tiene una perspectiva de abordaje diferente sobre los lienzos de los ángeles arcabuceros. González Estévez (2017), a través de fuentes textuales, establece la relación del universo festivo de la época de la creación de esas obras pictóricas en el Collao y revela la omnipresencia del disfraz angélico en las fiestas del mundo colonial, ubicando el año 1547 como uno de los primeros testimonios de personas travestidas de ángeles en América. Esto sucede cuando el maestro de la capilla de la catedral de Cuzco hizo bailar en el interior del templo a los niños del coro, que comprendía a indios y a mestizos, vestidos de ángeles.

Desde el enfoque del travestismo Ávila Vivar (2013) hace referencia a la exposición que mostraba los más calificados prototipos pictóricos de los ángeles arcabuceros, realizado entre los años 1996 y 2000 en Europa y América donde el escritor Dominique Fernández en el catálogo los describía como verdaderos travestis. “Zapatos con hebillas, medias de seda, nudos de cintas en la rodilla, levita bordada, orgía de puños y de cabujones: el perfecto disfraz del lechuguino¹⁰. Lujo aristocrático, arrogancia guerrera, propaganda religiosa, afeminamiento, dandismo¹¹” (293).

En consecuencia, vemos que, en el denso entramado religioso y monárquico, el ejercicio del poder se establecía con diversas estrategias en el vasto continente americano, para nuestro caso en el extenso sector andino en el siglo XVII. Al mismo tiempo en el que iban surgiendo nuevas estructuras sociales, dentro de un territorio en el que se intensificaba el comercio, se superponían estratos jurisdiccionales, creencias religiosas, y prácticas simbólicas, las imágenes religiosas jugaron un papel central que permitieron tensionar el poder con las esperables resistencias.

Como hemos visto, aún ante la variedad de enfoques utilizados por los investigadores sobre los ángeles arcabuceros andinos, son pocos los que mencionan el discurso de la retórica de la imagen emanado de un corpus teórico orientado a la conformación de un mensaje político religioso para estructurar nuevas subjetividades apelando a los sentimientos de los receptores.

¹⁰ Muchacho imberbe que se mete a galantear aparentando ser hombre hecho. Hombre joven que se compone mucho y sigue rigurosamente la moda (García Moutón y Grijelmo, 2011).

¹¹ La palabra dandi “suena algo pasado de moda, pero se decía para alguien elegante, bien vestido, refinado y de buenos modales” (*Íbidem*). Ahora se considera un elogio calificar a alguien de *dandi*, al menos es lo que se deduce en la definición actual de la Real Academia Española [RAE] (2014), “Hombre que se distingue por su elegancia y buen tono”.

En síntesis, los ángeles fueron un enlace entre lo terrenal y lo metafísico dentro de la religión judeo-cristiana. Así, la forma de representación que tomaron se vio enmarcada en el contenido histórico visual de la época en que sus imágenes surgieron. Entonces, los ángeles arcabuceros andinos constituyen un dispositivo político histórico clave, cumpliendo una función ordenadora dentro de un campo social determinado y donde se focaliza en esos testimonios visuales la tensión del capital simbólico de diferentes culturas.

1.3.2. Apuntes sobre la iconografía e iconología de los ángeles arcabuceros andinos

Una de las cuestiones centrales en la búsqueda de fuentes que nos permitan comprender el origen de los nombres de los ángeles arcabuceros andinos la desentraña Emilio Burucúa (1993) al postular que desde el concilio de Letrán del año 745, solo podían ser objeto de culto los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, pero al comprobar los nombres de Osiel, Eliel, Salamiel, Yeriel, Letiel, Adriiel encuentra un estrecho parentesco con algunos nombres de las decurias angélicas de la Cábala, por ello postula que “el *Oedipus Aegyptiacus* del jesuita Athanasius Kircher habría sido la fuente de las denominaciones en la iconografía del Altiplano y tal vez en la de Sopó” (106). Ávila Vivar (2019) por su parte afirma que las representaciones pictóricas de ángeles apócrifos se iniciaron en conventos de monjas españoles, de ahí se desplazaron a otros espacios y posteriormente a los virreinos americanos.

Por otro lado, de acuerdo con Pérez Diestre (2013), en la iconografía de los ángeles militares cada arcángel se reconoce por tener un rasgo o haber sido parte de una acción divina. Ello supone que al reparto de funciones va a corresponder algún atributo particular y establece una relación entre éstos y los elementos como los arcabuces u otro tipo de armas que portan los ángeles.

A su vez González Hernando (2009) destaca que los arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealtiel, Baraquiel y Jehudiel, “son a menudo representados como jefes de la milicia celeste, con indumentaria militar, nimbados y alados. Dentro de este grupo, Gabriel y Miguel desarrollan una iconografía propia” (2).

Desde la posición de González Estévez (2017) los autores anglosajones han partido de los estudios sobre las obras pictóricas de ángeles tomando la iconografía como sujeto aislado. Asimismo, el autor advierte que en las series de ángeles que incluyen arcabuceros, no todos utilizan arcabuces, sino que portan otro tipo de armas, banderas o instrumentos musicales por lo cual, le parece más ajustada la propuesta de Héctor Schenone (1989) designándolos como ángeles militares, compañías o escuadras.

Por otra parte, respecto al origen de los uniformes militares en las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros, Rossi de Fiori y Remaggi (2011) consideran que la vestimenta de los nueve lienzos que se encuentran en Uquía reflejan los uniformes de los militares españoles del siglo XVII, época de Carlos II.

En relación a la postura de cada ángel Bárbara Aitken vincula los de la Ermita de Allende, con las figuras de los manuales, *Los ejercicios de armas* (1608) de Gheyn's Hexham's, y *Principios de arte militar* (1637) de H. Hexham's (Merino Urrutia, 1958). Sin embargo, para Ávila Vivar (2013) esta afirmación se ha convertido con el tiempo en un apotegma sin base documental que lo respalde. Debemos hacer notar que coincidimos con su afirmación.

Conviene subrayar además que la iconografía de los ángeles vistiendo trajes militares son antiquísimas en Occidente y que representan a los *miles coelestis*, los ejércitos celestiales que bajo las órdenes de San Miguel defienden a los cristianos de los demonios. Aunque se prefirieron armaduras romanas para los ángeles militares, desde que el Concilio de Trento ordenó la fidelidad histórica, seguramente el clero de la época colonial más interesado en la didáctica y la catequesis admitió la representación de los ángeles guerreros con ropa de época “para hacer más comprensible esta función angélica a la población indígena, que desconocía la vestimenta romana” (Ávila Vivar, 2013: 190).

Acerca de la vestimenta de los ángeles arcabuceros de Uquía, el que representa a Eliel Potentia Dei, “va vestido a la usanza de los militares españoles del siglo XVII, cuyo ropaje compuesto por la casaca y mangas chambergas, la valona al cuello y el sombrero con plumas están caracterizados por la profusión de detalles” (Pérez Diestre, 2013: 173-174).

En el mismo sentido, Schenone (1983) describe las imágenes de los ángeles arcabuceros de Casabindo con chaquetas de brocado, camisas de lino con puños de encaje, calzón corto, medias de seda y zapatos con moños, así como sombreros amplios de fieltro con plumas multicolores, del mismo modo que las alas.

Exploremos, por último, en relación a la vestimenta de los ángeles arcabuceros, el estudio iconográfico de Ávila Vivar (2013) donde analiza los Cuerpos de Guarda y estamentos de las cortes españolas, francesas y austríacas concluyendo que “los ángeles responden a la imagen pública de Guardas reales, pero que su vestimenta estaba más relacionada con la moda chamberga utilizada por los cortesanos de Carlos II” (309)¹².

Otro punto es que, como afirma Pérez Diestre (2013), las series de ángeles arcabuceros presentan una dosis interesante de sincretismo icónico religioso-cultural. En relación a lo anterior, la etiqueta de los libros de cuentas de fábrica de la serie de Calamarca (Bolivia) indicaba el título “Ángeles en marcha”, que, a modo de compañías militares, tienen al abanderado, el trompetero, los tambores, los alabarderos y luego los arcabuceros.

Por otro lado, Héctor Schenone (1983) describe que los ángeles arcabuceros andinos poseen cabellos rubios, una característica asociada a la virtud y la belleza según las exigencias de la iconografía medieval. Además de un carácter andrógino y un afeminamiento añinado propio de los pintores renacentistas y barrocos en relación a las imágenes angélicas. Mientras que el vestuario y el porte les otorgan la masculinidad que les asignaba la práctica religiosa.

Al mismo tiempo, Ricardo González (2003) revela que existe un punto de separación sustancial entre la pintura de los Andes centrales y meridionales y el barroco europeo que se expresa en la tendencia a desnarrativizar la pintura, a geometrizar y ornamentar los personajes elidiendo el espacio del entorno. Para este autor, las obras de ángeles arcabuceros de Casabindo tienen un carácter de factura artesanal y algunos son copia de los lienzos de Calamarca. Las describe como obras de personaje único, resuelta en una forma triangular dentro del espacio pictórico, sin perspectiva de las formas, los personajes con mantos ornamentados y, debido a la falta de escenografía, se exhibe la ausencia de narración por lo que esas imágenes “no cuentan sino muestran. No intentan desarrollar una historia, sino manifestar una presencia” (117).

¹² Sobre la indumentaria de los Cuerpos de Guarda, cortesanos, Tercios y Jefes del Ejército europeo y Compañía de Alabarderos, Lanzas y Arcabuces en la Lima Virreinal. Siglos XVI y XVII, véase Ávila Vivar, 2013: 300-309.

En el mismo sentido, Schenone (1983) describe que “los fondos son planos y neutros, y las sombras proyectadas de las piernas son, juntamente con espadas, dagas y arcabuces, las que establecen referencias con un espacio tridimensional” (32).

Se debe agregar que, en las series no todos los ángeles portan armas. Según González Estévez, (2017) de las ocho imágenes de Casabindo, seis tienen arcabuces, y uno entre sus dedos sostiene la cuerda para la yesca. De los nueve lienzos de Uquía los que presentan arcabuz son cinco, tres sostienen el arma y dos las están cargando al igual que en Challapampa.

Asimismo, según el informe de la restauración realizada por un grupo de especialistas de la Fundación Tarea¹³ a fines de la década de 1980 para la Prelatura de Humahuaca, de las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros de Uquía, se describe que al poseer leyendas se puede identificar a cada uno. “Ello, a su vez ha permitido saber que no se trata de figuras genéricas sino de seres personales: se puede así afirmar que Gabriel es el abanderado, Rafael el que lleva la partesana¹⁴, y Usiel el que presenta el arma” (AHPH, 35-43; 1988-1989).

El siguiente aspecto tiene que ver con los pintores de los lienzos de los ángeles arcabuceros, Bravo Ordoñez (2012) considera que se trata de la expresión de artistas indígenas surgidas de la evangelización, que conforman nuevas imágenes angélicas inexistentes y propone considerarlas como interpretaciones libres.

Empero, hay un hecho ineludible a tener en cuenta que señala Pizarro Gómez (2003) y es la ruptura en el gremio de pintores cuzqueños debido a conflictos interculturales en el año 1688, es decir, en el momento en que, de Mesa y Gisbert (1976), ubican el surgimiento de las obras pictóricas de ángeles arcabuceros, como ya habíamos mencionado.

Siguiendo a Pizarro Gómez (2003), conviene subrayar que entre los años 1600 y 1816 existieron en Cuzco doce pintores españoles, cuarenta y ocho indios y noventa y cinco mestizos todos agrupados bajo el Gremio de Pintores, una institución de rigurosas normas. La división entre los artistas españoles e indios provocó que “los pintores pudieran explorar sus propios caminos estéticos, libres ya de las disposiciones gremiales dictadas por los pintores españoles, generándose una pintura local de carácter autóctono” (200). En el mismo sentido opina Celestino (1998) que sostiene que los pintores nativos empiezan a liberar su espíritu creador y se expresan con códigos y lenguaje propio desde finales del siglo XVI, pero especialmente en los dos siglos siguientes. Más aún, para Schenone (2014) los pintores andinos, ya sea por la repetición de los procedimientos de dibujo o la atención aplicada al reconocimiento de formas o figuras en el plano, siempre tratan de “apropiaciones creativas que introducen modificaciones significantes y emocionales en las imágenes ubicadas en el punto inicial de toda operación artística” (93).

En relación a los pintores indios que realizaron las obras de los ángeles arcabuceros, Gisbert y de Mesa (1986) afirman que los nombres inscriptos en los lienzos, están corruptos porque llegaron por tradición oral, y para Schenone (1983) que

¹³ Cabe recordar que esta organización se originó en el año 1987, gracias a un acuerdo conformado entre la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas y se disolvió en el año 1997. El objetivo central de la Fundación Tarea fue el de “establecer un programa de restauración e investigación del arte colonial, de características inéditas en el país. La certeza de la progresiva degradación y desaparición del arte tradicional argentino y la ausencia de políticas oficiales de conservación, concurren para que se pusiera en marcha este proyecto con un equipo que incluía historiadores del arte, restauradores y científicos” (UNSAM, Universidad Nacional de San Martín, s/f.).

¹⁴ Arma blanca ofensiva, similar a la alabarda, con el hierro muy grande y ancho, adornado en la base con dos aletas puntiagudas (Larrañaga, 1979: 380).

tensionaron al máximo la materialización de esos seres que se identifican únicamente con los ángeles tradicionales porque “mantienen en su mundanidad su atributo característico: las alas” (28). Además, estas obras coloniales en general se consideran de autores anónimos (Rossi de Fiori y Remaggi, 2011; Bravo Ordoñez, 2012) sin embargo, los lienzos de Casabindo se han atribuido hace pocos años a Mateo Pizarro¹⁵ (Pérez Diestre, 2013; Siracusano y Burucúa, 2001; Jáuregui y Penhos, 1999).

Llegados a este punto haremos un acercamiento a la materialidad de las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros. Gabriela Siracusano y José Emilio Burucúa (2001) sostienen que las obras de Pizarro, la Inmaculada Concepción y la Virgen de la Merced de Yavi, así como las Vírgenes de la Pomata y la serie de ángeles arcabuceros de Casabindo, “revelan una factura atenta a especulaciones respecto del efecto colorístico. El uso de pigmentos como el carmín o el bermellón finamente molidos logrando capas homogéneas y veladuras luminosas en los trajes y alas de los *Arcabuceros*” (430-431). Más aún, Schenone (1983) describe que estas obras están pintadas al óleo sobre “una delgada imprimación, o casi *a la prima* sobre una tela parecida a la bayeta con franjas grises y azules” (32). Y que los trabajos de las telas y las orlas están realizados en amarillos y ocre lo que les otorga riqueza pictórica.

Sobre las pinturas de los ángeles arcabuceros de Uquía, Schenone (1983) señala que, aunque su factura aparenta ser mejor que las de Casabindo resultan algo estereotipadas. Sin embargo, manifiesta que el colorido de los trajes, las banderas y las orlas de flores “hacen de esta serie una de las secuencias pictóricas más atractivas que han llegado hasta nuestros días” (32).

En relación a lo antedicho, Siracusano y Burucúa (2001) plantean también, que las obras pictóricas provenientes de las capillas de Yavi, Casabindo, Uquía, Humahuaca y Cochínoca manifiestan la complejidad de ejercicios técnicos en relación al procesamiento de diversos minerales y el desarrollo de la industria del *smalte*¹⁶, un óxido obtenido por el calentamiento de un mineral de cobalto, conocido también como “*esmalte, esmaltín, vetro di cobalto* o *azul de Sajonia*, entre otros” (54).

También, en el análisis de conservación que realizó el grupo de trabajo de la Fundación Tarea sobre las series angélicas de Casabindo y Uquía, se encontró que estaban “montados sobre bastidores originarios que constaban de cuatro elementos de cedro americano (*Cedrela* sp.), de sección rectangular ancha y sin chaflanar, con acabado desparejo, con algunas partes cepilladas y otras con marcas de aserradero manual rústico.” (Burucúa et al., 2000: 110).

Otro punto que nos interesa mencionar es un aspecto poco tratado entre los autores, y es la relación entre las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros y los receptores de las mismas, como afirma González Estévez (2017), el análisis iconográfico debe entenderse desde el lugar de estos ya que “debió revestir notables diferencias para los ojos de un criollo, frente a los de un pacaje¹⁷; incluso quizá entre un curaca¹⁸ y un campesino de esta misma etnia” (párr. 7).

¹⁵ Algunos autores lo mencionan como Mateo Pizarro, (González, 1992; Seldes, Burucúa y Jáuregui., 1996; Siracusano y Burucúa, 2001; Jáuregui y Penhos, 1999), otros Matheo Pizarro. (Perez Diestre, 2013; Schenone, 1991). Se trata del mismo pintor.

¹⁶ Respecto a la historia del *smalte* ver Seldes, et al., 1996, o Vidrios para pintar: la ruta del *smalte*, Siracusano, 2005: 53-62, donde describe el derrotero de ese material en la zona andina y el norte del actual territorio argentino.

¹⁷ Miembro de una comunidad de los Reinos altiplánicos ubicado al sur de Cuzco. Véase para ampliar información, Domínguez Faura, N., 2010.

Por otro lado, y siguiendo a Cassirer (1945) y Panofsky (1998) en el contexto de las circunstancias históricas en la que surgen los ángeles arcabuceros podemos conjeturar que el contenido simbólico que representan se relaciona con las ideas sensibles y los mitos de las comunidades andinas cuya función es, la de explicar los orígenes de situaciones o conceptos y legitimar los valores sociales.

En síntesis, la simbiosis cultural de la región andina en relación a los modos de pintar, a los materiales autóctonos utilizados en reemplazo o junto a los europeos y a la configuración de imágenes que pudieran ser atractivas tanto a encomenderos, criollos o indios y pudieran servir como nexo comunicativo, encuentra a los lienzos de los ángeles arcabuceros como dispositivos culturales claves.

Así como esas obras pictóricas buscaron cumplir con una función ordenadora dentro del proceso político de la época colonial, la confluencia de elementos iconográficos en los que las culturas de dos mundos combinan e intercambian texturas, colores, ropajes, creencias y símbolos dejan una huella indeleble en esas obras pictóricas originadas en el continente americano.

Como resultado de este análisis, vemos que los estudios sobre los ángeles arcabuceros andinos, no profundizan la relación entre esas imágenes y la retórica visual emanada de diversas fuentes, como tampoco realizan una descripción detallada de cada obra pictórica, ni un análisis comparativo entre series en el mismo sentido. Tampoco se ha considerado establecer la relación entre las personas y esas imágenes coloniales, así como la función que cumplen en la actualidad.

Menos aún sobre las prácticas que circundan las significaciones sociales y los receptores actuales en relación a ellos. Para nuestra investigación, las series de ángeles arcabuceros que se encuentran en las iglesias de Casabindo y Uquía desde la época colonial hasta la actualidad, deben tener diferencias y semejanzas en su origen y, por el transcurso del tiempo, se pueden haber creado enlaces entre la comunidad receptora y esas imágenes y es lo que intentaremos desentrañar.

En este marco consideraremos para la presente tesis los trabajos de Héctor Schenone, (1983, 1991, 2014); José Emilio Burucúa (1993); Ricardo González (2003); Mario Ávila Vivar (2013, 2019); José Antonio Pérez Diestre (2013); Sergi Doménech García (2016); Escardiel González Estévez (2017), y dejaremos de lado los de Íride M. Rossi de Fiori y Mariana Remaggi (2011) y Carmen Iris Bravo Ordoñez (2012).

PRIMER APARTADO

2. Continuidades y rupturas de la cultura visual entre el siglo XVII y el siglo XXI

El propósito de este capítulo está en enlazar la función original y la actual de las series de ángeles arcabuceros como un dispositivo que establece una relación social en el pasado y en el presente. Buscaremos analizar el significado, los orígenes y las diferentes interpretaciones de los ángeles en relación a la cultura visual en América de los siglos XVII y XXI.

¹⁸ Los curacas andinos eran señores étnicos o naturales que, durante la época prehispánica ejercían la autoridad que se creía provenía de un poder superior, tenían funciones y responsabilidades en su comunidad, establecidas dentro de la reciprocidad y la redistribución. Durante el período colonial se les reconocía autoridad, pero eran considerados funcionarios de la administración hispana y se delimitaban sus funciones (Pease García Yrigoyen, 1988).

Teniendo en cuenta a Mirzoeff (1999) buscaremos introducirnos en los acontecimientos visuales en relación a los ángeles arcabuceros, en la que los observadores van a la exploración de significado o emoción. Este enfoque ofrece la característica de establecer un vínculo entre la visualidad y las significaciones culturales mediadas por las tecnologías.

En relación a lo anterior, lo visual es la forma en que la mente procesa significados a través del sentido de la vista, empero el campo de estudio de la visualidad requiere de las imágenes y su dominio está constituido por los actos de visión hacia los objetos: su historicidad, su contexto social, las relaciones de poder, las técnicas y la perspectiva de análisis de su sinestesia¹⁹ (Bal, 2003; Chateau, 2017; Martínez Luna, 2019).

La visualidad es un constructo social que opera desde acuerdos básicos de interpretación, donde la comunicación visual ofrece estrategias que permiten depositar significación en un texto constituido por imágenes dentro de un espacio social organizado. Así “las imágenes interpretadas se convierten en memoria colectiva transmitida y conservada al interior de una cultura” (Tenoch Cid Jurado, 2014: 98).

Las imágenes, dentro de las creencias, valores y discursos de las comunidades, participan como agentes activos de la sociedad y representan relaciones de poder, sistemas de comunicación y, desde su análisis se puede establecer la función social que realizan (Belting, 2009; Chateau, 2017; Hernández, 2005). Tensionar las imágenes de los ángeles arcabuceros desde su surgimiento hasta la actualidad requiere de una minuciosa exploración de su origen, su relación con lo global y lo local y el vínculo entre ellas y las personas.

2.1. Orígenes y representaciones de los ángeles transatlánticos

Explorar en los orígenes de la angelología nos lleva a estudiar el nexo entre la religión zoroástrica²⁰ y la hebrea. El Avesta, libro sagrado del zoroastrismo, menciona al Amesha- Spenta o consejo celestial de los bienhechores inmortales “compuesto por siete integrantes que permanecen en pie delante del esplendor de Dios, capitaneados por el principal, Ahura Mazda” (González Estévez, 2013: 1917).

El mundo bizantino les atribuye a los ángeles el carácter regio donde se destaca a Miguel como protector del imperio y del emperador, no solo las virtudes militares del ángel sino una función común entre ellos. Así, se observa que la etimología de Miguel, que proviene del griego y significa “quién como Dios”, y el concepto del emperador como imagen de Dios establece una equivalencia entre ambos. Además, se fortalece el argumento con la representación de los arcángeles en Bizancio que

¹⁹ Un criterio generalizado considera a la sinestesia como un cúmulo de asociaciones de diferente y diversa naturaleza perceptual, un enlace asociativo entre varias zonas sensoriales, unidas como si las impresiones de una pasaran a la otra, unificación persistente de sensaciones de distinto origen que cuestiona de modo radical la posibilidad de un conocimiento “objetivo”. En este sentido podríamos afirmar que los objetos, considerados en tanto que objetos, no “poseen”, por naturaleza propia, sensaciones; se limitan a exteriorizar o emitir fuera de sí cierta cantidad de energía originada en su propia fuente radiante, para ser recogida por nuestros sensores en sus diversas cualidades o tonalidades; éstas, a su vez, sólo “entran” en nuestros sentidos a través de los mecanismos selectivos, a través de las células discriminatorias de los mismos, emergiendo de ese modo el fenómeno que llamamos sensación (Redondo Barba, 1991: 13).

²⁰ El zoroastrismo o mazdaísmo fue fundado por Zarathustra/Zoroastro/Zardušt antes de la época Aqueménida (550 - 330 a. C.), cuya dinastía comenzó a expandirse en la sociedad iraní. Esta religión reconoce una autoridad suprema, el Ahura Mazda, del que emanan dos espíritus gemelos, Spenta Mainyu (que representa el bien) y Angra Mainyu (el mal), de estos, emanan espíritus menores. Por el lado del bien están los Yazatas que cumplen el rol de los ángeles, su opuestos son los Devas o demonios. “Los Yazatas y los Daevas son los primeros ángeles y demonios conocidos en la historia de las religiones, al menos en cuanto a sirvientes del bien y el mal que luchan entre sí por el control de la creación” (Fuentes Lofat, 2017: 17).

exhiben una vestimenta de carácter soberano: “túnica, clámide²¹, sandalias y loros²², portando cetro y globo, es decir, su imagen evocaba la de un emperador, solo diferenciable por las alas²³” (González Estévez, 2013: 1918). También sus manos están veladas en señal de homenaje al soberano (González Hernando, 2009).

El pueblo de Israel toma de la tradición bizantina estos conceptos, la corte celestial y Yavé como Rey, de esta manera aparecen los ángeles en la Biblia (López, 1986). Su representación también se asocia a la influencia del mundo grecorromano, que poseía seres alados, de los griegos las Nikés-Victorias y de los romanos los Eros-Cupidos (López, 1986; Abad Merchán, 2002, entre otros).

Los ángeles son descriptos como “seres celestiales que sirven de enlace entre lo divino y lo terrenal, personajes que hacen las veces de bisagra que vincula el mundo material con el intangible” (Pérez Diestre, 2013: 11). Etimológicamente, ángel proviene del griego ἄγγελος que significa mensajero o propagador de la buena nueva. Por otro lado, en el Antiguo Testamento se lo menciona mediante el término hebreo “malak” que significa “enviado” (Abad Merchán, 2002).

En la religión judeocristiana, los ángeles poseen las mismas funciones y atributos que el dios griego Hermes²⁴, el Mercurio de los romanos. Ese rol le corresponde como mensajero de Dios al arcángel Gabriel que es el que anunciará a la Virgen María que fue la elegida para ser la madre del Salvador (Réau, 1996: 54).

Los precedentes bíblicos sumieron al estudio de la angelología a varios teóricos, como plantea López (1986), Filón²⁵ de Alejandría fue el primero, y se ubica entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, además fue quién ejerció una gran influencia para que el hombre considerara al cielo como su verdadera patria y el lugar donde se hallan los ángeles.

Entre los textos relacionados al Antiguo Testamento, el Libro de Henoc es el primero que ofrece una explicación detallada de los Siete Ángeles, es la versión hebrea donde se describen las funciones y el contexto palaciego en el que se desenvuelven (González Estévez, 2013).

La primera referencia a los ángeles acontece en el Génesis 3:24, en una escena que describe que Dios puso querubines con espada de fuego delante de las puertas del Paraíso, con la intención de detener el camino de Adán y Eva para que no lleguen a tomar el del árbol de la vida. La primera mención a las alas de los ángeles se encuentra en el Éxodo 25:20, aunque no se describe el color ni la forma de las mismas (Schenone, 1989).

Las rupturas y continuidades que se erigieron en el culto a los ángeles, siguiendo a Pérez Diestre (2013), muestran que, en el Concilio de Nicea, del año 325 d.C., la iglesia los reconoce como mensajeros entre Dios y los hombres y como parte de

²¹ La clámide es el manto utilizado como prenda principal del conjunto bizantino. Las bases del traje son greco latinas y una de las características es que son prendas que cubren el cuerpo por completo (Historia del Traje, Cátedra Ex Marino, FADU-UBA, 2022).

²² Estola enjoyada usada solo por personas de rango imperial (Franco, 2013: 177).

²³ Véase en González Estévez, 2013: 1927, la (Fig. 1) Arcángel San Gabriel, Iglesia Haçli, Kizil Çukur, (Turquía). Anónimo, s. IX-XI donde se pueden apreciar las características descriptas.

²⁴ Una divinidad griega a la que se le atribuyen varias funciones como la de la comunicación en sentido amplio, mensajero y vínculo entre los hombres y los dioses, protector de caminos donde asegura el tránsito de los peregrinos y mercaderes, también de certámenes y gimnasios y especialista en el manejo de la palabra y la persuasión (Otto, 2003).

²⁵ Filósofo judío (¿30? a.C. ¿-50? d.C.) Los ángeles aparecen en sus obras De Gigantibus (Gig.), Sobre los gigantes; Quod Deus immutabilis sit (Quod Deus), Que la divinidad es inmutable; De Somnis (Som.), Sobre que los sueños son enviados por Dios; De confusione linguarum (Conf.), Sobre la confusión de las lenguas (López Pérez, 2009).

su dogma. Posteriormente, y ante el fervor demostrado por quienes se encomendaban a ellos, el Sínodo de la Odisea, del año 343, prohibió completamente su culto. Cuando en el siglo V, San Agustín y Pseudo Dionisio Areopagita ofrecieron argumentos sobre las funciones de los ángeles y el Papa Gregorio III introdujo estos escritos para el estudio religioso, volvió a surgir una devoción abrumadora.

El siglo V es la época dorada de la angelología, en ese contexto Pseudo Dionisio Areopagita afirma que la armonía del cosmos se sostiene a través de un orden jerárquico en el que Dios es el centro, forma la Tearquía o Santísima Trinidad y a su alrededor danzan incontables espíritus puros, en círculos eternos conforme a la música del universo (López, 1986).

Por otro lado, el Séptimo Sínodo Ecuménico del año 787 trató el tema de los ángeles y se retiró del catolicismo a un inmenso número de ángeles que habían surgido durante los últimos años, dejando en el Santoral sólo los que mencionan las Sagradas Escrituras: Miguel, Gabriel y Rafael (Pérez Diestre, 2013).

Siguiendo el hilo de nuestra argumentación, vemos que los ángeles poseen una clasificación jerárquica o coros. El primer coro denominado asistente incluye a los serafines, los querubines y los tronos, en el segundo o de imperio, las dominaciones, las virtudes y las potestades que representan la perfección divina, y el tercero o ejecutivo de las órdenes de Dios, está conformado por los principados, los arcángeles y los ángeles (López, 1986; Montoya Beleña, 2008; Pérez Diestre, 2013, entre otros). En este marco los arcángeles “tienen los secretos divinos, por ello no sólo adoran los designios más elevados, sino que se apresuran a realizarlos” (López, 1986: 10).

El culto a Miguel es el más antiguo, tiene sus orígenes en las comunidades cristianas de Egipto del siglo IV y en Constantinopla a la época de Constantino. Se muestra al arcángel

como el jefe de las milicias celestiales, pero “su misión más importante fue la de psico- pompo²⁶, por ello lo vemos portando la balanza para la psicostasia²⁷ en el momento del Juicio Final” (López, 1986: 13). En la Edad Media, se va a acentuar el sentido de los ángeles guerreros en la figura de San Miguel, ejerciendo en España un rol particular ya que se lo asocia a las guerras de la reconquista. En síntesis, desde el siglo IX hasta el XII

se observa que los arcángeles tienen una activa presencia en el contexto de la guerra santa en la península europea pero luego van a ir perdiendo imagen por la enorme difusión y veneración de la Virgen (González Estévez, 2013).

Sin embargo, los arcángeles son los que rodean el trono de Dios:

Son siete, como los siete planetas tradicionales, los siete sellos del Apocalipsis, los siete colores del arco iris, las siete notas musicales, los siete chakras de la tradición mística de la India; y sus nombres, que tienen un significado especial, terminan

²⁶ Ángel psicopompo es el guía del alma hasta el Más Allá (Álvarez Rodríguez, 2014).

²⁷ En el arte románico es donde surgió la iconografía cristiana de la imagen de San Miguel y el Juicio Final. La balanza es la que simboliza el tránsito mismo entre la vida y la muerte, y la psicostasia es entendida como “el peso de las almas”. En la imaginería cristiana San Miguel es quien lo representa y puede sostener la balanza en sus manos o posicionarse a un lado mientras que el instrumento pende de un lugar indeterminado. En ocasiones el arcángel se encarga de rescatar a alguna de las almas que se posan sobre los platillos (Arroyo de la Fuente, 2017).

en la sílaba EL, o si se quiere, en HEL, que en la tradición hebraica quiere decir Dios, en el sentido de Elohim²⁸. (Abad Merchán, 2002: 29)

La inmaterialidad de los ángeles fue tratada en la segunda mitad del siglo XIII por Tomás de Aquino²⁹. Hasta ese momento, el cristianismo occidental, no había entrado en profundos debates sobre el tema, aunque a pesar de considerarlos espíritus puros, tenían representaciones antropomorfas. Nos interesa destacar que la defensa de la pura espiritualidad de los ángeles sostenida por el pensamiento teológico tomista se encuentra en directa relación con la reelaboración y circulación de la historia del mundo islámico sobre la ascensión de Mahoma a los cielos, acompañado por el arcángel Gabriel³⁰, que va al encuentro de los ángeles y la Divinidad. Y es a partir de sus argumentaciones que el tema aparece de manera recurrente en los tratados cristianos de la Baja Edad Media destinados a refutar las enseñanzas del profeta islámico (Cavallero, 2017).

Por otro lado, el libro de revelaciones que asociaba una reforma teológica y eclesial con la difusión del culto a María Inmaculada y a los siete ángeles del Apocalipsis, en los que sitúa los canónicos³¹ y los apócrifos³², escrito por Amadeo “Hispano” o de Portugal (1432-1482) y titulado *Apocalypsis Nova*, fue abierto y dado a conocer por primera vez en el año 1502, diez años después de la Reconquista de Granada y del Descubrimiento de América (Mujica Pinilla, 2018; Doménech García, 2009).

El origen del culto y la iconografía de los Siete Arcángeles o Príncipes de los Ángeles, se encuentra en 1516 en Palermo (Italia), en unas imágenes bizantinas en la pintura mural de un templo. Este descubrimiento desata una serie de acontecimientos en los que la relación entre la aristocracia local y los miembros de la emergente Compañía de Jesús se convertirán en una pieza clave que permitirá, a pesar de las diferencias teológicas³³, por medio de los nombres apócrifos³⁴ de los arcángeles Sealthiel, Jehudiel y Barachiel y los canónicos Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel³⁵, promover el culto de los arcángeles. Para fortalecer esta condición se creó la Confraternidad de los Grandes Siete Príncipes del Cielo³⁶, el 7 de marzo de 1523 que terminó extinguiéndose hacia 1529, lo que no fue óbice para que la devoción a los siete arcángeles siguiera fomentándose (López, 1986; González Estévez, 2013; Doménech García, 2009, entre otros).

²⁸ Forma plural de eloah: majestad. Según la Cábala, (tradición que se relaciona con una doctrina mística de origen hebreo) son potestades creadoras y uno de los setenta y dos nombres de Dios (Abad Merchán, 2002).

²⁹ Abad Merchán (2002), refiere a la obra de Tomás de Aquino, *Summa Theológica* y analiza varios de los capítulos de los libros, como en Cuestión I, los capítulos 1 y 2 tratan la sustancialidad y materialidad de los ángeles.

³⁰ En Cavallero, 2017, se puede conocer el derrotero que diversos textos surgidos en la sociedad islámica, en los que se relata el viaje de Mahoma, llegan al mundo cristiano ibérico y como, las consecuentes traducciones de los mismos del árabe, al latín, francés y castellano llegaron a ser una fuerte inspiración para la encendida defensa de Tomás de Aquino sobre la inmaterialidad de los ángeles, así como las polémicas que se suscitaron sobre el tema en los siglos siguientes.

³¹ Refiere a que el conocimiento y nombre de dichos ángeles está establecido con arreglo a los sagrados cánones y demás disposiciones eclesiásticas (Doménech García, 2009: 120).

³² Se indica que el culto se establece en razón de la tradición, de algún texto atribuido a autor sagrado, que, sin embargo, no está incluido en el canon de la Biblia (*Ídem*).

³³ Para profundizar sobre instancias de las diferencias teológicas en relación a los nombres de los arcángeles apócrifos ver (*Ibídem*, 130-131).

³⁴ López, 1986:18, subraya que en los capítulos VI a XXXVI Libro de los Ángeles, del Libro de Enoc se detallan las funciones de los siete príncipes y Abad Merchán, 2002: 31, indica los nombres y atributos de cada arcángel, señalando que, ante las diferencias sobre los nombres en la zona del altiplano se tomaron los apócrifos Jehudiel, Sealtiel y Baraquiel.

³⁵ Ver en González Hernando, 2009: 2, cómo algunos arcángeles son restringidos al culto según el momento histórico, la ubicación y la representación.

³⁶ Para profundizar sobre las relaciones políticas y religiosas, las autoridades que intervinieron en la conformación de la Confraternidad y la implicancia de Carlos V en el culto a los Siete Arcángeles véase González Estévez, 2013: 1919-1922.

El descubrimiento del mural de Palermo, pone en relación las directrices emanadas de la contrarreforma, y da cuenta que la iglesia occidental, solo considera a los ángeles y los arcángeles, sin contemplar al resto de los coros celestiales. Además, las figuras representadas en el muro llevan inscripciones que mencionan las funciones y los atributos de los arcángeles³⁷ (López, 1986).

Otro punto que nos interesa destacar es que, a los santos arcángeles en particular, y los ángeles en general, les corresponde el título de santidad desde sus orígenes y son reconocidos por la tradición eclesiástica. La devoción y culto que se les ofrece está en relación a que son santos patronos de cofradías, hermandades, ciudades, gremios, profesiones u oficios. “San Miguel es el patrono de la Iglesia y abogado de la buena muerte, San Gabriel de los diplomáticos y abogado de la vocación interior, y San Rafael de los enfermos y abogado para escoger el recto camino” (Montoya Beleña, 2008: 438).

La devoción hacia San Miguel, se renueva en el siglo XVII gracias al jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), quien hace una apología del arcángel a través de un libro dedicado a Felipe IV en el que sostiene que las monarquías austríaca y española se asentaron con el patrocinio del ángel. También a Vicente Blasco de Lanuza (1563-1635), un fraile benedictino que escribió el tratado más importante de la angelología hasta ese momento. Estos dos clérigos proponen sendas explicaciones sobre los atributos que portan los ángeles, sobre todo el bastón de mando y el cetro, haciendo hincapié en que los llevan porque tienen encomendado el gobierno del mundo y San Miguel, por ser el Príncipe y Capitán de los cuerpos celestiales y la Iglesia (Ávila Vivar, 2016).

Otros escritos devocionales que intervinieron con el culto a los ángeles y el análisis teopolítico son los de Fray Juan Escribano con su obra *Semana Angélica en el trato de los*

siete príncipes de los Ángeles validos del Rey del Cielo, (Granada, 1735). El del jesuita Andrés Serrano (1655-1711), *Los Siete Príncipes de los Ángeles, validos del rey del Cielo* que posee un profundo tono escatológico y desarrolla una angelología política para la monarquía hispana (González Estévez, 2013). En el mismo sentido, la obra del peruano Antonio Ruiz de Montoya, *La Conquista Espiritual hecha por los Religiosos de la Compañía de Jesús, en las Provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*, del año 1639 (González Estévez, 2012).

Entre los manuales orientados a la manera de representar a los ángeles Francisco Pacheco, en el *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descrivense los hombres eminentes que ha avido en ella, assi antiguos como modernos...y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas* (1649), tiene un capítulo dedicado especialmente donde describe que deben pintarse jóvenes, de entre 10 y 20 años porque es la edad del medio que representa la fuerza del valor vital, mancebos y sin barba, con hermosos y agraciados ojos y cabellos rubios brillosos, ya que estas características muestran el argumento de la belleza de la fe (Pacheco, 1649). Por último, la obra de Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito o Tratado de los*

³⁷ Véase en López, 1986: 15, la función y los atributos de cada arcángel del mural de Palermo (1516) y las diversas formas de representación que tuvieron luego en los grabados de Jerónimo Wierix (de fines del siglo XVI), de Peter de Jode, (sobre modelos de Martín de Vos) y de Phillippe Galle. También en Ávila Vivar, 2013: 235, el cuadro que sintetiza el nombre, significado, título, oficio y ministerio de cada arcángel basado en los textos de Jerónimo Gracián (1545-1614), los primeros en castellano, que favorecieron la difusión y la devoción de los siete ángeles príncipes en España.

errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas, del año 1730 (Burucúa, 1993; Montoya Beleña, 2008).

A modo de conclusión podemos apreciar que el culto a los arcángeles tiene un vínculo con diferentes religiones basados en sus libros sagrados en Asia, África y Europa, y sustentado por el carácter regio establecido con relación a las monarquías que tomaban a las cortes como una representación de Dios en la tierra. Sus imágenes, basadas en una profusa literatura y la época, se constituía por un vestuario que permitía acentuar ese vínculo. Las intermitencias a través del tiempo entre el culto de algunos u otros arcángeles se fueron dirimiendo de acuerdo a las necesidades monárquicas y religiosas, como el fortalecimiento del carácter militar de Miguel en momentos de guerras de conquista territorial y espiritual, que luego se va a trasladar a América durante el proceso de colonización.

2.1.1. Iconografía e iconología de los ángeles transatlánticos

Los atributos más característicos en la representación de ángeles son la luz y las alas, aunque existen otros como el nimbo³⁸ circular, el cetro y la esfera celeste que pueden aparecer en algunos casos. Las imágenes medievales los representan con túnicas blancas y alas blancas, doradas o multicolores³⁹ (González Hernando, 2009). La larga túnica ceñida a la cintura, en la que solo se podían ver las manos y los pies era considerada como una demostración de castidad, se sostuvo hasta la tardía Edad Media, sobre todo en los países nórdicos de Europa (Schenone, 1989).

A modo de ejemplo tenemos los mosaicos bizantinos de la iglesia Santa María dell'Ammiraglio. Palermo. Sicilia. (Italia), donde se observa a los arcángeles Miguel y Gabriel vistiendo largas túnicas. Ambos presentan el cuerpo y el rostro de perfil. Exhiben el cabello rizado y un nimbo que enmarca la cabeza, delante de un fondo ocre claro. Tienen un pie delante del otro, los brazos extendidos hacia el frente y ambas manos sostienen, una arriba de la otra, la asta de un cetro. Visten túnicas largas sujetas por una tela que se cruza sobre el pecho, abraza la cintura y su extremo pende al frente hasta los tobillos. Por debajo de estas vestiduras se observa una tela blanca que ondea y los pies que presentan botas. La túnica de San Miguel es azul, la de San Gabriel es púrpura, ambas presentan arabescos en ocre claro, con forma de flores invertidas de tres pétalos cada una. La faja que envuelve el cuerpo presenta una guarda en la zona central, dividida en rectángulos que exhiben cruces una a continuación de la otra, motivo que se repite en el extremo superior del cetro. Las grandes alas que presentan ambos arcángeles se muestran saliendo desde la espalda, de la que está en el sector posterior se exhibe la parte superior saliendo por detrás del nimbo a la altura de la frente, se curva hacia abajo pasa por detrás de la asta del cetro, donde realiza una nueva comba ascendente y termina detrás del nimbo a la altura del hombro. El ala anterior sale desde el otro hombro, pasa por detrás un sector de la faja, con una curva ascendente, que hace una forma de s a la altura de la parte posterior de la cabeza y se despliega hacia abajo llegando hasta la altura de la parte inferior de las piernas, el otro lado del ala, sale desde la espalda por detrás de la túnica y se desliza hacia abajo exhibiendo los extremos de las plumas en ese

³⁸ Disco, círculo luminoso que suele colocarse detrás de la cabeza de las imágenes sagradas, indicando la luz eterna. El nimbo es símbolo de lo sobrenatural, del apogeo místico, reflejo de la Gloria celeste, atributo de realeza y de poder (Tesauros del Patrimonio Cultural de España, s/f.).

³⁹ Ver en Rigueiro García, 2017, la imagen que representa, en la religión musulmana, el viaje que emprende el profeta Mahoma, (Mirâj Nâme), acompañado por el Arcángel Gabriel y guiado por el Arcángel Miguel mientras los rodean varios ángeles con semblantes andróginos y alas multicolores.

recorrido. Entre uno y otro borde se exhiben el resto de las piezas plumíferas que llegan, las que se encuentran más abajo, hasta el talón de cada ángel. La parte superior de las alas están delineadas con mosaicos ocre sobre el fondo amarillo, las que están en la parte media e inferior presentan en Gabriel los colores negro, gris, blanco, celeste, azul y negro en ese orden. En Miguel los negros, grises y blancos se ubican en los mismos lugares y en las otras tiene dos tonos de verde diferente. Figura 1.



Fig. 1. Mosaicos de la bóveda de cañón representando a los ángeles Miguel y Gabriel. (siglo XVI).

Iglesia de Santa María dell'Amiraglio. Palermo, Sicilia (Italia)

Fuente: Información turística de Palermo y alrededores, s/f

La vestimenta de los ángeles también ha ido variando, cuando se representan como jóvenes adolescentes siempre poseen ropa, y algunos se muestran descalzos. En las primeras representaciones de la era cristiana como habíamos mencionado llevan una larga túnica blanca, como símbolo de luz y pureza. A partir del siglo XIII, en el arte occidental portan “traje sacerdotal (capa y dalmática⁴⁰), agitando incensarios (turiferarios) o sosteniendo cirios (ceroferarios), e inclusive pueden llegar a aparecer tonsurados⁴¹ (González Hernando, 2009: 4).

⁴⁰ Vestidura utilizada por el diácono en las misas o procesiones. Su origen como vestimenta litúrgica se remonta a Dalmacia y está documentado desde el siglo IV en Roma, sin embargo, en el ámbito secular, su uso por parte de reyes y emperadores se extendió desde el siglo II hasta la Edad Media. Originalmente se hicieron solo de lino blanco, pero a partir del siglo IX se incorporaron telas y decoraciones más ricas y elaboradas en su confección. Esta transformación en los materiales trajo consigo cambios en la estructura: en un principio, su forma era semejante a una túnica talar con mangas, pero luego se abrió por los costados y fue necesario acortarla, debido al mayor peso que fue adquiriendo. Sobre el cuerpo, su aspecto se asemeja a un trapecio desde cuyo segmento superior se desprenden dos rectángulos a modo de mangas (Castillo Silva y Menares Veloso, 2017: 11).

⁴¹ Parte superior de la cabeza que era rasurada en los varones en la religión cristiana. Véase antecedentes y despliegue en las reglamentaciones canónicas de diversos concilios católicos en Conde Guerri, 1990.

Las jerarquías de ángeles fueron representadas de diversas maneras⁴², algunas veces como niños otras como doncellas, pero, para la Edad Media, el arte cristiano creó una iconografía de ángeles que los muestran como varones jóvenes imberbes, bellos, con cabello rubio, exponiendo alas e irradiando luz (González Hernando, 2009; Gamboa Hinestrosa, 1986). Según, de Mesa y Gisbert (1983), “son asexuados y se los representa barbilampiños, con cuerpos de adolescentes y con faldellín corto, a veces con peto⁴³ de armadura” (6).

En el siglo XV aparecieron los ángeles mujeres (Réau, 1996) y a partir del siglo XVI, predominó una vestimenta de los ángeles inspirada en formas de la antigüedad clásica. Ella constaba de una túnica blanca, abierta a los lados, donde las mangas eran anchas y recogidas con un broche lo que permitía dejar al descubierto las piernas y los brazos. Portaban además una sobretúnica corta y calzaban “botas de fino cuero rojo que, después, en el período Barroco, se convirtieron en caligas o grabas adornadas con broches y pedrería” (Schenone, 1989: 9).

Otra de las formas de representación de los ángeles se debió al progreso del escorzo⁴⁴ en el siglo XVI, y para sugerir el vuelo de los ángeles los artistas se inspiraron en los movimientos de la natación, las formas de representación de los cuerpos los muestran en claros movimientos circulares ofreciendo a la vista del observador una continuidad que recrea figuras que parecen volar (Réau, 1996).

Por otro lado, las primeras representaciones de los Siete Arcángeles del mural de Palermo fueron, según González Estévez (2012), muy probablemente los grabados del sacerdote Antonio Duca (Cefalù 1491-Roma 1564), publicados en diversas ediciones de su *Opus*, y donde las figuras se representan de manera individual. Para la edición napolitana del año 1594, se observa la imagen conjunta de los arcángeles, donde aparecen los atributos iconográficos de cada uno:

Gabriel, con farol y espejo; Uriel, blandiendo espada; y Raphael, sosteniendo un tarro de ungüentos y a Tobías con el pez en su mano. Se disponen estos a la izquierda de San Miguel, que porta palma y estandarte, pisando al demonio. Al otro lado, Sealtiel, con las manos unidas en oración; Jehudiel porta corona y cetro y Barachiel, rosas en el halda. (González Estévez, 2012: 113)

Es necesario remarcar que las dos vertientes más utilizadas para la representación de los arcángeles es el conjunto, o series, donde cada pintura exhibe una sola figura⁴⁵.

Con respecto al culto del arcángel San Miguel que habíamos mencionado como el más antiguo, su iconografía es variada y rica en detalles. Se lo representa generalmente de pie, aunque existen unos pocos casos en que monta un caballo. En Bizancio lleva clámide purpúrea o el loro imperial. En Occidente porta una túnica larga, cota de malla y casco de caballero.

⁴² En González Hernando, 2009: 2, se pueden conocer las características iconográficas principales de los ángeles de cada coro.

⁴³ Parte de la armadura para proteger el pecho (Larrañaga, 1979: 381).

⁴⁴ Perspectiva aplicada a la figura (Réau, 1996)

⁴⁵ En González Estévez, 2012, se encuentran ejemplos del programa iconográfico que tiene el septuagenario angélico en América como, el Sagrario Catedralicio de la ciudad de México, la sede catedralicia de Guadalajara o el altar mayor de la catedral de Puebla. Entre las series destaca la de Oaxaca, dividida entre los templos de San Felipe Neri y Santo Domingo. Hay que considerar también la extraordinaria serie compuesta por doce obras de los Arcángeles de la iglesia Divino Salvador de Sopó, Colombia, en la que Hummer, 1986 analiza la coincidencias y diferencias entre estos y los del mural de Palermo.

Las armas podían ser una lanza o una espada flamígera y en la mano izquierda podía sostener un escudo de cristal espejante que llevaba escrito *Quit ut deus*. También a causa de su peregrinación marítima al monte Saint Michel [Normandía (Francia)], puede llevar conchas como atributo (Réau, 1996).

Sin embargo, los dos modelos de representación de San Miguel más usados son, como Psicopompo en la que pesaba las almas en una balanza y atravesaba con su lanza de capitán de las milicias celestiales al dragón⁴⁶ siguiendo los prototipos que pertenecen al Egipto faraónico, de donde proviene la psicostasia, o cuando el arcángel porta un libro con el que alude al Apocalipsis (López, 1986).

En la Figura 2 se observa que, en uno de los muros de la cripta norte de la Catedral de San Vicente mártir de Roda de Isábena, San Miguel está representado de esta manera.



Fig. 2 . San Miguel sosteniendo la balanza. Maestro de Navasa. (hacia 1200) [Pintura al temple]. Cripta norte o Archivo o Sala del Tesoro. Catedral de San Vicente. Roda de Isábena. Huesca, Aragón (España)

Fuente: García Omedes, s/f

⁴⁶ El dragón es un animal imaginado y desde una perspectiva cristiana estuvo determinado en el Occidente medieval por un carácter negativo y diabólico. Encarnó al demonio, y tuvo diversas formas de representación (Consigliari, 2022). Malaxecheverría (1999) señala respecto al dragón: “se dice que tiene una cresta o corona, porque es el Rey de la Soberbia, y su fuerza no está en los dientes, sino en la cola, porque engaña a los que atrae hacia él con artimañas, destruyendo su fortaleza. Yace escondido junto a los senderos por los que pasean, porque su camino al Paraíso está obstaculizado por los nudos de sus pecados, y él los estrangula hasta matarlos. Pues si alguien queda preso en las redes del crimen, muere, y va sin duda al infierno” (180).

El arcángel está de parado sobre una rama, su pierna izquierda se encuentra delante de la derecha y los pies descalzos. El brazo derecho extendido sosteniendo entre sus dedos índice y mayor la horquilla ubicada en el centro de la extensión de la vara de la balanza de dos platillos, el izquierdo se ubica sobre el sector posterior del cuerpo con la mano abierta cuya palma se encuentra hacia arriba. San Miguel viste una túnica larga de color verde grisácea, sobre los hombros lleva una tela ocre que cubre también el brazo izquierdo y cae a los lados del cuerpo. El cabello es del mismo color que esta última vestidura, y rodea la cabeza un nimbo con un tono más claro. El ala derecha del ángel sale por detrás de la unión del cuello y el hombro se eleva con una curva hasta la altura de los ojos, donde forma un ángulo agudo cuyo otro lado es una diagonal descendente que llega hasta la parte superior del brazo. El otro sector del ala sale desde detrás del nimbo, se eleva con una curva y una vez haber superado toda la figura la comba cambia de dirección y desciende, casi en paralelo a la arista del muro donde se ubica la imagen, y llega hasta encontrarse con el extremo que hemos descripto anteriormente.

El ala izquierda del ángel está extendida, uno de sus bordes sale desde la unión del hombro y el cuello con una curva amplia y ascendente, luego forma una contracurva y su extremo llega hasta estar perpendicular a una de las cabezas del dragón⁴⁷ que describiremos más adelante. El otro lado sale desde el borde inferior del rostro y su unión con el nimbo con el cual comparten en primer tramo del dibujo, la línea a continuación se curva hacia arriba hasta pasar el límite de la cabeza del ángel donde cambia su orientación hacia abajo y llega hasta encontrarse con la punta del sector de abajo del ala. Las piezas plumíferas tienen el mismo color que la túnica.

La balanza que sostiene San Miguel presenta una horquilla que sujeta la vara transversal que está en diagonal y de la cual penden de sus extremos dos platillos semicirculares sujetados por tres cuerdas cada uno. En el que está más abajo, cerca de la pierna izquierda se exhibe el cuerpo de un hombre del que muestra el torso, la cabeza y los brazos extendidos hacia el arcángel. El otro platillo se ubica detrás de una de las cabezas del dragón, de la cual se observa la parte posterior. Este animal tiene sus patas apoyadas sobre la misma rama que San Miguel, sobre el lado derecho de la imagen, una delante de la otra. La otra cabeza está de perfil, presenta la boca abierta de la que salen llamaradas expresadas con líneas onduladas y superpuestas en forma horizontal y llegan por detrás de la otra cabeza hasta el espacio entre los dos platillos. El dragón presenta dos alas cortas que salen desde su espalda y toda la figura presenta el mismo color que las del ángel y su vestimenta.

Siguiendo el hilo de nuestra argumentación diremos que los diseños de San Miguel realizados por Martin de Vos (1532-1603) han sido diversos, Esponda de la Campa y Hernández-Ching (2014) sugieren que el dibujo del trío angélico de Miguel, Uriel y Rafael fechado en 1583 y publicado como estampa por Gerard de Jode, puede haber sido donde plasmó por primera vez su versión particular del arcángel. Se trata de un joven ataviado como un soldado romano, porta una coraza estrellada, y en los pectorales están representados el sol y la luna. El brazo derecho extendido hacia arriba, donde su mano abierta está aureolada con el lema *Quis ut Deus* (¿Quién como Dios?), al que dirige la mirada, y en la otra mano sostiene una palma. En

⁴⁷ El dragón en el románico es un prototipo dragontino bípedo y con alas que tiene componentes zoomorfos heterogéneos (Consigliari, 2022). Por otro lado, y como veremos más adelante, existen otros modelos basados en la serpiente.

relación a este modelo Panofsky (1987), señala se basa en los trabajos de Durero sobre el que fue tomado del Apolo del Velbedere.

Ávila Vivar (2016) afirma que los dos tipos de representaciones iconográficas del arcángel San Miguel en los siglos XVI y XVII, propiciadas por la contrarreforma, son las elaboradas por Martín de Vos, por un lado, y por Francisco Pacheco (1564-1644)⁴⁸ y los seguidores de Zurbarán por el otro. En el primer caso, y según el grabado realizado 1584, realizado por Hieronymus Wierix (1553-1619) el arcángel porta los elementos descriptos anteriormente, coraza, palma y aureola, además se encuentra en posición de matar al demonio que yace bajo su pie izquierdo y se añaden cuantiosos detalles a la composición. En el faldellín del personaje cuelgan fajas que tienen grabadas cabezas de querubines, que también se repiten en las mangas, los coturnos⁴⁹, el cuello y rodeando su cabeza. Las alas están desplegadas detrás de su espalda al igual que en el dibujo anterior. El cabello es rizado a diferencia del otro que era una melena. En el segundo, porta traje militar, casco emplumado, sostiene una rodela⁵⁰ y un bastón de mando.

Este modelo San Miguel creado por Martín de Vos⁵¹ y grabado por Wierix es el que utilizó el pintor Bartolomé Román para representarlo en los monasterios de la Encarnación y Descalzas Reales de Madrid, así como también en la iglesia San Pedro de Lima (Ávila Vivar, 2016; de Mesa y Gisbert, 1970).

Llegados a este punto debemos mencionar que la iglesia tridentina aceptó de buen grado los cambios en la iconografía del arcángel San Miguel y la transición del atributo de la espada por el bastón de mando. También cabe recordar la relación entre los símbolos de poder como el cayado, el cetro y el báculo que eran ostentados por las más altas autoridades religiosas, políticas o militares. Así se representaban desde la antigüedad a los faraones egipcios, los emperadores romanos, los dioses y héroes griegos, los reyes medievales, los papas y obispos y las altas jerarquías de España (Ávila Vivar, 2016).

La iconografía del arcángel Gabriel, es menos variada que la de San Miguel, pero más abundante porque se encuentra en todas las Anunciaciones. Viste túnica larga o ropas litúrgicas, tiene por atributo un bastón con empuñadura o un cetro, también puede llevar una flor de lis en su mano, el emblema de la pureza de María, o una rama de olivo como símbolo de la paz. El atributo de Rafael es el pez o un pote de remedios, emblema de los médicos⁵² (Réau, 1996).

Acerca de la iconología de los arcángeles de acuerdo con Panofsky (1998), consideraremos que en condiciones históricas diferentes las imágenes, las acciones y los atributos serán expresados como síntomas culturales de una época, o en términos de Cassirer (1945) en sus valores simbólicos.

⁴⁸ El autor opina que quien ideó e inició la novedosa iconografía de San Miguel fue Francisco Pacheco, que lo representó portando el bastón de mando en el Juicio Universal realizada en el año 1614 en el convento de Santa Isabel de Sevilla y dedicó dos capítulos en el libro segundo del Arte de la Pintura a justificarla (Ávila Vivar, 2016: 248).

⁴⁹ En la Antigüedad grecorromana, calzado de suela muy gruesa usado por los actores trágicos para aumentar su estatura. Calzado inventado por los griegos y adoptados por los romanos que cubría hasta la pantorrilla (RAE, 2014).

⁵⁰ Escudo redondo para la defensa del pecho (Larrañaga, 1979: 385).

⁵¹ San Miguel que se alza triunfal sobre el espacio pisando la figura del ángel del mal, representado por una curiosa mezcla de efebo, mujer y ofidio; la vestimenta es la armadura romana con faldellín que se ha hecho tan típica para representaciones del santo arcángel; sin embargo es muy curiosa la representación del sol, la luna y las estrellas, que campean sobre el pecho del arcángel y que, con posterioridad, aparecen como elementos decorativos y simbólicos en muchas iglesias hispanoamericanas (de Mesa y Gisbert, 1970: 50).

⁵² Para ampliar sobre la iconografía de los arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, y la ubicación de algunos de ellos entre los siglos XIV al XVIII en diversas ciudades de Europa, ver Réau, 1996: 71-78.

A partir del siglo XVI las disposiciones contrarreformistas impulsaron la devoción por los ángeles, que se multiplicaron en imágenes en grabados y lienzos de Europa y América. De esta manera la representación de ángeles y arcángeles han tenido formas y reelaboraciones a lo largo de los siglos. Estas formas nos permiten despejar la relación entre la imagen sagrada y su iconografía, en las que las variantes de los atributos, funciones y estilo de acuerdo a cada época, van acompañados por los discursos, y conforman una importante experiencia dentro de la escena cultural (Belting, 2009, Burke, 2001).

Atendiendo a estas consideraciones vemos como este apartado se complementa con el anterior mostrando con mayor claridad cómo se fue adecuando la iconografía en vinculación con el mensaje que se buscaba expresar y a los objetivos en relación al continente americano que se quería imponer.

2.2. La cultura visual del siglo XVII en América

La cultura visual colonial entendida como un cruce dinámico entre imagen y cultura en un determinado contexto social, se constituye no solo de objetos sino también de acontecimientos visuales, los cuales existen porque son observados por los sujetos en busca de significados, información o placer a través la tecnología visual (Mirzoeff, 1999). Atendiendo a estas consideraciones, es necesario mencionar que en la sociedad americana del siglo XVII la tensión se manifiesta entre lo visible y lo invisible de las imágenes donde la sacralidad y la espiritualidad establecen imaginarios morales que son asimilados y reproducidos en lo cotidiano, y donde la imagen pintada se sostiene en las narraciones, manifestadas a través de la doctrina de la iglesia católica. (Borja Gómez, 2021b).

Algo semejante ocurre con el concepto de cultura visual, que plantea Svetlana Alpers (1987) cuando analiza la diferencia entre el arte holandés con el del mediterráneo del siglo XVII, señala que las pinturas holandesas describen la realidad, muestran la vida cotidiana y familiar, además de los placeres de la posesión, de las ciudades, los paisajes, las iglesias y la tierra, encontrándose en línea con Baxandall (1978) que manifiesta que los hábitos visuales son fruto de la vida cotidiana de una sociedad y se convierten en parte determinante del trabajo de un pintor.

De acuerdo a lo anteriormente mencionado y, para obtener ciertos hallazgos sobre la cultura visual del siglo XVII en América, se nos hace necesario acercarnos al proceso de la acción acumulativa anterior del continente europeo, debido a que allí se estaban produciendo grandes cambios desde la esfera política y religiosa que influenció a través de la retórica visual en las formas pictóricas. El propósito es el de contribuir a establecer un marco de referencia que nos permita interpretar los fenómenos y la repercusión que las tendencias artísticas europeas tuvieron en el continente y la vehiculización de imágenes de ángeles que llegaron a la región. Con esa finalidad y en relación al contexto que nos otorgan los anteriores conceptos ubicaremos a las obras pictóricas de ángeles en el Virreinato del Perú, para desarrollar posteriormente la creación, interpretación y difusión de estas figuras dentro de un campo social complejo y pleno de tensiones del continente americano, donde las imágenes van a jugar un rol central para la imposición de discursos y significados y permear en las relaciones cotidianas entre estas y los sujetos.

2.2.1. Transiciones en el arte europeo del siglo XVII

En el arte europeo del siglo XVII se generaron una serie de transiciones en relación al siglo precedente que Heinrich Wölfflin (1936) condensa en cinco pares de conceptos. Particularmente nos interesa destacar dos de ellos, por una parte, la evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir cómo se va desestimando la línea hacia “una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo palpable” (19). Para comprenderlo mejor diremos que, en el sentido lineal la figura u objeto ceñido a una línea precisa, proporciona al espectador un sentimiento de seguridad donde la vista ejecuta una operación que se asemeja a la mano deslizándose sobre ese objeto, en cambio con la representación pictórica “nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente” (30) con esto la imagen táctil se convierte en imagen visual.

Otro punto que desarrolla Wölfflin (1936) es la evolución de la forma cerrada a la forma abierta, es decir, hay en la primera una representación que hace de la imagen un producto limitado en sí mismo, y en la forma abierta, se alude a lo externo de la misma y tiende a una apariencia desprovista de límites. Además, en las obras pictóricas del siglo XVI se le adjudicaba un papel dominante a las verticales y horizontales, mientras que en el siglo siguiente se impide que se manifiesten de forma aparatosa dichos contrastes elementales. Más aún, se van operando otro tipo de cambios en la pintura europea del siglo XVII como “el énfasis en la luz y el color, el desdén por la armonización sencilla y la preferencia por las composiciones más complicadas” (Gombrich, 1999:390).

Por otro lado, la situación religiosa de Europa dividida entre el catolicismo y el protestantismo, también se propagó al campo del arte. La contrarreforma provocó que la iglesia romana practicara como respuesta una revisión de la doctrina, se crearon nuevas órdenes religiosas y hubo un fortalecimiento del uso de las imágenes. En ese contexto la iglesia se convierte en nacional y en instrumento del Estado monárquico, con lo cual esa unión va a favorecer que exista una subordinación de los fines espirituales a los intereses del poder político (Hauser, 2002; Belting, 2009).

En relación a lo anteriormente expuesto habría que decir también que, desde que el Concilio de Trento invocó a la veneración de las imágenes se conformó una línea de pensamiento que llevó a la producción de un corpus normativo que orientaba las formas en que se iban a expresar las obras pictóricas convertidas, a través de la retórica, en artefactos discursivos de gran poder. El Concilio apelaba a amar a Dios, y a practicar la piedad, y alegaba: “Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los Santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes [...] de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa” (López de Ayala, 1785 [1564]: 452). De esta manera, la relación entre los sentidos y sentimientos del observador y las prácticas cotidianas de observación, se convirtieron en un potente engranaje de propaganda católica y manipulación política y social.

El Concilio tridentino, imponía como misión que las imágenes sagradas, debían cumplir tres cometidos: instruir, convencer y persuadir. Esto ofreció una rigurosidad para exponer el dogma donde se analizaban y revisionaban los temas y se establecían sistemáticos esquemas iconográficos (Montaner, 1992; Acha, 1994). La instrucción sostenía la vigilancia del cumplimiento de los preceptos asesorados por teólogos y así quedó establecido el rol censor en lo referido a las obras de arte religioso. De esta manera se convierte en definitivo que los artistas suprimieran cualquier detalle que pudiera prestarse

a error, o con relación a la superstición. También se apelaba al acatamiento estricto de la verdad histórica como condición indispensable del modo de narrar. La acción de convencer se establecía exponiendo de forma eficaz los argumentos doctrinales, con la intención de mover a la razón para mudar su convencimiento (Montaner, 1992).

En el mismo sentido, la retórica de los siglos XVI y XVII propició que la persuasión aplicada al discurso visual implicara deleitar y de esta manera captar la empatía del espectador y buscaba impactar con el fin de generar una conmoción psíquica que afectara a los sentidos, es decir, la estimulación del pathos⁵³ (Borja Gómez, 2010). Asimismo, postulaba que se evitara todo lo lascivo en las imágenes sagradas y prohibía mostrar en ellas algún comportamiento sensual (Freedberg, 1992). De esta manera diversos tratados y manuales de pintura colaboraron en la constitución de un escenario social cargado de símbolos y tecnologías de interpretación, así como códigos de producción y recepción⁵⁴.

Más aún, las transformaciones en diversos órdenes que se iban dando en los siglos XVI y XVII en Europa, alteraron la forma como el cuerpo se relacionaba con la mística convirtiéndose en una mediación entre sí mismo y el alma, o entre lo materia y lo espiritual. Así el cuerpo humano es “donde se inscribe la acción de Dios, y por extensión refleja las percepciones que la sociedad ensambla respecto de los comportamientos ideales y del tratamiento que se le debe proporcionar a los gestos” (Borja Gómez, 2007: 265).

Mientras tanto, las tecnologías de interpretación que instruye Ignacio de Loyola van a incorporar y adaptar el método de la composición de imágenes en relación a la memoria artificial como una parte de la retórica clásica en su obra *Ejercicios Espirituales* (1548), allí expone la composición de lugar ignaciana en la que se fusionan, por un lado, la religión católica, y por el otro aspectos culturales, universitarios y escolásticos. De esta manera se conforma una unidad que apunta a la eficacia espiritual, con la intención de conmover a los espíritus. Esto se verá reflejado en obras artísticas y arquitectónicas, sirviendo de argumento en el que se potencia un particular modo de imaginación, y servirá como instrumento vital para el cumplimiento de las directrices emanadas del concilio tridentino y la contrarreforma (Mancho Duque, 1993).

Esta composición de lugar impulsa la sistematización de la imagen visual en busca de fomentar la imaginación con el fin de crear escenas en las que se ...

describen con sencillez y emoción pasajes de una gran altura espiritual. Visitas celestiales, éxtasis o experiencias místicas se cuentan con un tono realista que se detiene en lo cotidiano y en la descripción de pormenores. Frutas, cestas, tapices, muebles u otros objetos de uso doméstico se presentan al espectador en perfecta armonía con seres angélicos o celestiales. (Montaner, 1992:12)

Así, las imágenes coloniales se iban ubicando en diversos espacios, en las iglesias conformaban un discurso narrativo y un argumento eficaz, se representaban en murales y

⁵³ El pathos aristotélico busca generar emoción y persuadir a través del discurso al observador o al alocutorio (Amossy, 2000).

⁵⁴ Un ejemplo está dado en (Pacheco, 1649: 139-155), donde enseña el modo de pintar apelando a persuadir a los hombres a la piedad. Además, enfatiza que la Pintura se encamina a mover el ánimo de quien la mira.

se exponían en pinturas y esculturas en los retablos mayores y en los lados de la epístola y del evangelio, donde se expresaban las estrategias comunicacionales ejercidas por las distintas órdenes religiosas, y los comitentes⁵⁵ utilizando ese espacio para configurar a través de los personajes expuestos un carácter modelizador para los observadores. Las imágenes que exhibían historias y servían de modelos a seguir, se complementaban con discursos verbales lo que permitía influir en las subjetividades.

2.2.2. Imágenes nómadas en los tiempos globales de los siglos XVI y XVII

El entramado de redes comerciales que se entablaba en las estructuras de poder de ultramar en momentos de la colonización europea fueron una oportunidad para generar la producción de imágenes en distintos formatos y así acelerar el proceso de construcción de una cultura visual análoga en el continente americano. La circulación de imágenes llevó a que mutaran de un formato a otro, generando otras que guardan una huella y su vínculo con anteriores representaciones, característica que permite enlazarla con los modelos y los artistas que las pintaron o grabaron (Rodríguez Romero, 2012).

En este sentido, la influencia del arte flamenco en el territorio americano se relaciona con la importación a través de España de pinturas de Flandes y Holanda, en el período de 1540 a 1600, los grabados entre 1540 hasta fines del siglo XVIII sirvieron de modelo para de los pintores de diversas regiones de la América colonial, siendo la zona andina un lugar condicionado por este tipo de imágenes. La influencia de Martín de Vos (Amberes, 1532-1603) en Hispanoamérica ha sido determinante y entre sus obras, existen diferentes versiones en México, Perú, Ecuador y Bolivia del arcángel San Miguel (de Mesa, 1994). En el Museo Regional de Guadalajara se repite la composición idéntica a la de este pintor, y también en la sacristía de la Catedral de Lima. En Ecuador, el maestro Mateo Mexía, reproduce el mismo arcángel en el convento de San Francisco de Quito. Por último, otra obra de Martín de Vos existente en México es la del arcángel San Gabriel y Tobías, reproduciendo en esas imágenes una escena del Antiguo Testamento (de Mesa y Gisbert, 1970).

En relación a lo anterior, siguiendo a Porras (2016), nos interesa destacar la viralidad⁵⁶ que han tenido las imágenes del San Miguel de Martín de Vos en América como fenómeno social y visual. En el primer sentido asociado a la manifestación de la información en relación al espacio y el tiempo, en el segundo como medio de comunicación y el alcance de la imagen favorecido por las nuevas tecnologías.

Para la época colonial a la que nos referimos, la viralidad de la imagen de San Miguel, estaba limitada a los medios físicos y corpóreos. Porras (2016) señala que durante quince años el grabado de Martín de Vos fue copiado por editores de estampas en Venecia y los Países Bajos. Mientras que, en América, la distancia temporal entre el grabado y la pintura de la

⁵⁵ El comitente es la persona que realiza el encargo a los pintores sobre temas específicos y encarnaba las tensiones y las necesidades de su entorno social. Lo que significa que “el pintor representaba su cultura visual, pues, al encargársele la obra, se le encomendaba aquello que era importante para una sociedad. Se le demandaba un tipo de elementos simbólicos que hacían parte de los sistemas de representación y las estructuras narrativas que eran comprensibles para las personas de ese entorno. El comitente era quien recogía aquellas tendencias y las plasmaba en el encargo, mientras que el pintor era el receptor y ejecutor” (Borja Gómez, 2021c: 13).

⁵⁶ En cuanto a la viralidad Porras (2016) señala que la expresión “hacerse viral” fue utilizada por primera vez por la revista PC User en el año 1989 que describe - según el diccionario de inglés Oxford- la técnica de marketing entre iguales utilizada por los ordenadores Macintosh 7. Según la Real Academia Española, (2023) viral: Dicho de un mensaje o de un contenido que se difunde con gran rapidez en las redes sociales a través de internet.

catedral de Lima es de cincuenta años. Para tomar dimensión del aspecto global de esta imagen, no solo es significativo el vínculo entre Europa y América, sino también en el siglo XVII, las representaciones del arcángel en marfil, realizados por artistas de Asia oriental para el mercado de exportación, esto da cuenta de la recepción del grabado en aquellas geografías. Otro rasgo que nos interesa destacar es que en América los grabados inspiraban a los maestros pintores, quienes los combinaron, le agregaron el color y materiales locales y propiciaron innovaciones al modelo que, junto a la colaboración de los tratados y la propia memoria del artista generaban nuevas imágenes.

2.3. Las imágenes de ángeles y arcángeles en la América Virreinal

Como hemos señalado, con la llegada de los conquistadores a América se produjo en todo este territorio una avalancha de imágenes europeas (Gruzinski, 1994) que se desplazaron estratégicamente y que producían esperables resistencias por tratar de sustituir el imaginario simbólico y cultural de los diversos grupos indígenas que habitaban el continente, con el objetivo de fortalecer una organización geopolítica de dominación. La política europea y la religión católica fortalecieron su alianza y las imágenes fueron el vehículo más potente para ese cometido, lo que produjo un enfrentamiento entre culturas que llevó, más allá de cualquier otro, a controversias en este ámbito. Al tratar de socavar las estructuras simbólicas de la cosmovisión indígena se produjo un cruce entre las representaciones y símbolos de las comunidades americanas y las imágenes de la religión católica que se imponían de forma terminante. Esta postura avanzó sobre los sentidos y las visualidades, estructuras que coadyuvaban en la América del siglo XVII a la conformación de un órgano social complejo y diferente al europeo.

En este sentido las imágenes europeas sirvieron para que se concentraran bajo su hegemonía una vigilancia de formas de control de las subjetividades y donde resulta adecuado considerarlas como dispositivos ya que representan un cambio en relación a las estructuras simbólicas del cuerpo social que, junto a otras estrategias de poder, conformaron mecanismos disciplinarios (Foucault, 1976). “Se inculcaron las formas de producción de conocimiento de los colonizadores, sus patrones de producción de sentido, su universo de significados, sus formas de expresión y de objetivación de la subjetividad” (Carrión Barrero, 2006: 244).

Mariani (2009-2010) enfatiza esta perspectiva, afirmando que el universo plástico implantado en la América andina por los españoles, se trató de un repertorio artístico que poseía una selección iconográfica particular, y se desplegaba en el territorio con la finalidad superior y trascendente del adoctrinamiento indígena en la religión cristiana.

En relación a la aceptación de los ángeles⁵⁷ transatlánticos por parte de los habitantes del territorio americano, y en relación a sus alas, Abad Merchán (2002), se inclina por considerar la relación que establecían las comunidades precolombinas con las aves. Sosteniendo que la antigua nación de los cañaris establecidos al sur de Ecuador, incluyeron en su mito de origen la presencia de aves sagradas. Según esta versión, después de un gran diluvio de varios días, dos hermanos sobrevivieron

⁵⁷ Véase en Borja Gómez (2021a) el mapa 1 en el que se puede observar los coros angélicos en proporción a la pintura de ángeles en América y en el 2 la pintura de ángeles en cada país respecto a su propia producción. El Gráfico 3 expone cuales eran los personajes más representados en la pintura colonial donde los ángeles y los santos ocupan los primeros lugares.

en la cumbre de un cerro gracias a que fueron alimentados por dos guacamayas (papagayos), luego, uno de los hombres atrapó a una de las aves con la que tuvo descendencia, lo que dio origen a su nación.

Otro aspecto de este análisis lo considera Mariani (2009-2010), en relación a las aves existentes en los Andes, el halcón, el cóndor y el águila, considerados animales sagrados en tiempos prehispánicos, sumado a que los guerreros incas utilizaban sus plumas en trajes y armas de guerra. Además, el arte plumario, era potente dentro de la cultura incaica, y estaba relacionado con la creencia que los conectaba con lo divino. Se incorporaban plumas de diversas aves a tejidos que eran utilizados en fiestas religiosas y en el vestuario de las mujeres nobles. Al respecto el autor de *Nueva Crónica y Buen gobierno*, Guaman Poma (1615)...

menciona a los jóvenes cuya responsabilidad era cazar los pájaros en la selva tropical como tributo a los Inca. Dice, “Les enviaua a los ganados a guardar y alli coxian...los páxaros llamados uachiuwa [ganso], yuto [perdiz], quiuyo, tacami [pato]...las plumas los guardauan para los Ingas...” (181-2). (Georgetown University, s/f.)

En el mismo sentido, y como habíamos visto, este tema fue tratado por Gisbert (1999) en relación al pájaro-ángel y Mujica Pinilla (1992) con los mitos incaicos.

Por otro lado, al Virreinato del Perú llegaron, como ya hemos mencionado, las series de la escuela sevillana de Francisco de Zurbarán, Bernabé de Ayala y los Polanco. (López, 1986) y en América se intensificó la función militar de los ángeles ya que se los muestra “vestidos y armados, como los ejércitos coetáneos, de modo que se recordaba al fiel que la conquista espiritual era también una conquista material del territorio” (González Hernando, 2009: 6).

Además, de acuerdo con de Mesa y Gisbert (1983) en el año 1661 se formaliza un contrato firmado por el pintor Basilio de Santa Cruz⁵⁸ (Cuzco, 1635- 1710) en el que se compromete a pintar doce ángeles y doce vírgenes lo que da inicio al auge de las series angélicas y la producción en serie. Aunque en el contrato no se aclara que se trataría de ángeles arcabuceros, es dentro de ese contexto donde surgen los ángeles andinos, que empezaron a ser coleccionados en las casas de familias adineradas⁵⁹.

Siguiendo con el hilo de nuestra argumentación, el proceso de cambios y de cultos, sumado a la cantidad de imágenes religiosas y “las actividades diarias, festivas y correctivo-renovadoras de su sensibilidad variaron con las nuevas fiestas religiosas y profanas, bailes y canciones, música y oralidad, teatro y sermones” (Acha, 1994: 71), cuyo propósito era persuadir a quienes las observaban e incidieron en las actividades sensoriales de los indígenas.

De acuerdo a todo lo anterior podemos afirmar que la invasión de imágenes de ángeles y arcángeles para el siglo XVII se observaba en bóvedas, cúpulas, fachadas y en las series angélicas que tanto en España como en Hispanoamérica se hicieron frecuentes en iglesias y conventos. En este sentido otro punto que nos interesa destacar es que, en la serie de doce arcángeles, de la iglesia Divino Salvador de Sopó (Cundinamarca, Colombia), existe un San Miguel, (óleo sobre tela, 238 x

⁵⁸ Pintor indígena y miembro de la aristocracia incaica. Está considerado entre los fundadores de la escuela cuzqueña (Wuffarden, s/f.).

⁵⁹ Véase en (Holguera Cabrera, 2019: 407) la estampa calcográfica (Fig. 16) del interior de una casa limeña con las imágenes de ángeles arcabuceros en la pared posterior, que Amédée- François Frézier incluyó en su libro de viajes (1716) por la América meridional.

167 cm) de autor anónimo, segunda mitad del siglo XVII, Figura 3, que tiene relación con otra versión de ese ángel realizado por Wierix, sobre un diseño de Martin de Vos y publicado por Joan Baptista Vrints, (grabado, 283 x 195 mm) (1585), Figura 4, del cual señalaremos las diferencias y similitudes entre ambos.



Fig. 4. San Miguel. Anónimo. Siglo XVII. [Óleo sobre tela] (238 x 167 cm).
Iglesia de Sopó, Cundinamarca (Colombia). Fuente: Hummer, 1986



Fig. 3 . Arcángel San Miguel matando al demonio.
Diseño: Martin de Vos. Grabado: Hieronymus Wierix,
Publicado por: Joan Baptista Vrints (1585) (283 x 195 mm).
Fuente: The British Museum, s/f

En ambas imágenes se observan dos personajes, uno es un joven atlético, portando atributos que denotan su actividad militar, ubicado de pie sobre el otro que yace volcado sobre el suelo. Este último es diferente en cada composición y parafraseando a Panofsky (1998) el contenido de estas imágenes revela el triunfo de la iglesia cristiana representado en la figura del arcángel San Miguel, sobre su enemigo religioso.

La figura del San Miguel de Sopó se encuentra “sobre un fondo oscuro como era lo usual en el arte de la Contrarreforma, reflejando la tensión entre la escena física y la esencia espiritual de estos seres incorpóreos” (Gutiérrez Vallejo, 1986: 50). En el diseño de Martín de Vos, en cambio, en el fondo se observa un sol cuya circunferencia central, a modo de nimbo, corona la cabeza del arcángel, los rayos cercanos a ese espacio son pequeños y ondulados, y estos a su vez están rodeados por otros con forma de extensos triángulos isósceles que se extienden por toda la composición. En el sector inferior de la imagen se exhiben algunas nubes. En el grabado el sol tiene un carácter preponderante, como habíamos visto en el caso de la mano de San Miguel aureolada aquí enmarca la cabeza del arcángel. En este sentido, la iglesia católica “sustituyó al dios solar cosmológico por un dios solar de naturaleza moral: el *Sol invictus* se convirtió en el *Sol iustitiaie*, el Sol Invicto en un Sol de Justicia” (Panofsky, 1987: 277)⁶⁰. Y para reforzar la idea de Cristo, en lugar de estar escrito Quién como Dios, se ubica un crucifijo sobre la cabeza de personaje. En la parte inferior de la composición presenta algunas nubes, y todo el conjunto expresa una potente fuerza simbólica manifestada a través de estos elementos de la naturaleza que tienen que ver con el cielo como expresión de lo divino.

El arma que sostiene el arcángel con ambas manos, en la obra pictórica termina sobre el cuello del monstruo, en el grabado está sujeta solo por el miembro derecho, y se incrusta en la parte inferior del abdomen. La mano izquierda del San Miguel del diseño de Martín de Vos mantiene un escudo orientado hacia abajo para defenderse de las alargadas y afiladas uñas del dragón que se disponen en forma de gancho curvado hacia adentro, y se dirigen al arcángel.

El San Miguel de Sopó y el de Martín de Vos tienen la cabeza inclinada hacia abajo, en vista tres cuartos⁶¹, la mirada de ambos está dirigida a los demonios que yacen bajo sus pies, y la actitud de sus semblantes manifiestan determinación, aunque la de la obra pictórica presenta rasgos más tersos y distendidos.

El San Miguel del Sopó lleva un casco al estilo de los centuriones romanos, con visera y correa de ajuste, el color imita el metal y es gris. Presenta, además, ornamentos dorados, el más importante se encuentra en la parte frontal, el otro se ubica sobre la correa que cubre la oreja derecha. En la parte superior lleva un penacho con plumas ocre, ubicadas hacia el frente y hacia los laterales, estas presentan en la parte inferior algunas tonalidades grises y en las zonas iluminadas llevan pinceladas en blanco. El cabello es largo y ocre claro, sale por debajo del casco, se muestra a los lados del rostro y cae sobre el hombro izquierdo. En cambio, el del grabado lleva la melena larga suelta, ondeada, que llega a la altura de los hombros. En la parte superior de la cabeza se observa una cruz, como ya hemos mencionado, cuya base es de forma

⁶⁰ Para ampliar sobre esta relación entre sol y justicia, las rivalidades entre el paganismo y la religión cristiana, ver Panofsky, 1987: 275-289.

⁶¹ Se refiere a descripciones con un punto de ventaja que permite ver tres cuartos del sujeto. Se emplea principalmente para los retratos, en donde el rostro es visto desde un ángulo que comprende entre el perfil y el rostro completo (Tesauro de Arte & Arquitectura, s/f.).

circular. Vinculado a lo anterior, el tema de los cabellos ondeando manifiesta el movimiento de los personajes en la acción de lucha, en espacios abiertos y altos donde la atmósfera está cubierta por los vientos.

El San Miguel del Sopó, viste un lujoso traje, y como afirma Gutiérrez Vallejo (1986) en relación a esta serie, que “las vestiduras de los arcángeles, llevadas a cabo con pinceladas directas, precisas y únicas, le confieren a la serie su valor más importante” (50). El ángel lleva tres prendas superpuestas, una blusa de color amarillo muy claro con puntillas y mangas acampanadas hasta el codo. Es necesario subrayar en referencia al encaje la eficacia mostrada por el pintor para manifestar el movimiento y la transparencia de la tela en esos espacios. Por sobre la blusa cubre el cuerpo de San Miguel una prenda de color verde amarillo y arriba de esta otra de color gris azulada. Además, la figura se encuentra envuelta por una tela naranja que sale desde la espalda, tiene matices grises en las zonas de sombra, y podría ser los extremos de la que cruza el pecho.

El arcángel del grabado, porta una prenda amplia que cubre todo el cuerpo dejando al descubierto los pies, el antebrazo y la mano derecha como en el San Miguel de Sopó, y queda oculta la extremidad izquierda detrás del escudo. Las mangas de vestido son amplias y en sus extremos cercanos a las manos están arremangadas, se sujeta la parte del torso de manera similar al que presenta el de la obra pictórica, con cintas que cruzan al frente desde los hombros hasta la cintura donde se ajustan rodeándola. Los extremos del cinto penden a los lados. En este personaje existe en la parte zona abdominal inferior un tramo de tela abullonada que pertenece a la prenda principal y que se sujeta a la altura de la cadera. La parte de la falda del atuendo llega hasta los pies y se extiende hacia la izquierda del personaje en una sucesión de pliegues que se muestran en diagonal, ofreciendo una sensación de movimiento. Lleva además una capa, sujeta con dos broches circulares unidos por una cuerda doble que están ubicados delante de los hombros. La prenda se despliega en la parte posterior y hacia ambos lados del cuerpo del arcángel, mostrando un movimiento que parece ser inducido por el viento.

En relación a los miembros inferiores los pies del San Miguel del grabado están descalzos en cambio el de Sopó presenta coturnos que abrazan con cuero marrón los tobillos del arcángel. Es necesario mencionar que existe una similitud en la que ambos coinciden en su forma, exhiben la característica propia del pie griego⁶².

Por último, las alas de los arcángeles surgen desde la espalda y se extienden casi hasta los extremos derecho e izquierdo de la parte superior de las composiciones. Las del San Miguel de Sopó se observan saliendo en forma diagonal desde detrás del cabello que está por encima del hombro, las alas del grabado son imponentes, tienen la forma similar a las que presentan las águilas, anchas y largas, y se disponen con una abertura que permite exhibir el centro del sol, que está detrás, para que se perciba como una aureola que rodea la cabeza del arcángel.

Como habíamos mencionado, los demonios están representados de manera distinta, en la obra pictórica es un fauno⁶³, en el grabado es un dragón, aunque en ambos casos se exagera la demonización de estos personajes caracterizada por sus

⁶² Recibe esta denominación porque es el que representan las estatuas de la época clásica y aún del período arcaico griego, se caracteriza porque el segundo dedo es más largo que el primero, a veces de longitud similar al tercero y mayor que cuarto y quinto (Fernández Dueñas, 2003: 239-240).

⁶³ El fauno se representa con la parte superior del cuerpo como un humano y la inferior como la de carnero, igual que los cuernos sobre la frente. De esta manera se representaba al dios inmortal griego Pan, quien “es a un tiempo animal, pastor y cazador-pescador, y la divinidad que protege los ganados y los animales salvajes, además de ser el patrón de la reproducción animal. Es un dios alegre que toca la siringa pero que se torna terrible si es despertado de su siesta. Y lo que es más

rasgos físicos y sus cuerpos desnudos. Sin embargo, estas figuras están dispuestas de manera similar, se ubican en la parte inferior de la composición, el torso de cada uno carga su peso sobre el codo del brazo izquierdo que se apoya en el piso, el brazo derecho se extiende hacia arriba. La diferencia entre ambos estriba en la actitud de cada personaje. El fauno, que presenta un color de piel oscura, tiene incrustada la punta de la lanza en el cuello, se exhibe vencido con la cabeza que cae hacia abajo, y el rostro completo se muestra de frente hacia el espectador, presentando la boca y los ojos abiertos, en la primera se observan entre los labios abiertos los dientes afilados, los segundos están desorbitados mirando hacia arriba. Al respecto Hummer (1986) menciona que, en la obra pictórica a San Miguel se lo representa venciendo a Lucifer, y hace hincapié en la expresión de los ojos de ambos personajes, donde el primero muestra la serena actitud del triunfo al sentirse respaldado por Dios y el segundo exhibe un dolor espiritual fruto del fracaso de su rebelión contra el mismo. También se distinguen sobre la cabeza del fauno algunos cabellos y desde la espalda surge un ala con plumas, al estilo de las aves, que sale por detrás del hombro derecho y forma una curva que culmina detrás del antebrazo extendido. El borde de esta se encuentra recubierta de piezas plumíferas grises y blancas y el interior de ese espacio es ocre oscuro. La otra ala, de color gris, asoma detrás de la cabeza y se apoya en el suelo.

En el diseño de Martín de Vos, en cambio, el dragón tiene la actitud de estar emitiendo un alarido, producto del dolor que provoca la lanza clavada en su abdomen. Su cabeza está erguida y exhibe el perfil izquierdo, tiene la boca y los ojos abiertos, de la primera sale una lengua larga y fina, los segundos dirigen la mirada de manera desafiante hacia el rostro del arcángel, la nariz es carnosa similar a la de los cerdos. De la frente salen dos cuernos a la altura del nacimiento del cabello y este, que es corto y ondulado, cubre toda la cabeza. La oreja izquierda, que es la expuesta, es alargada y puntiaguda. De la espalda del personaje surgen dos alas cortas ubicadas entre los hombros que a diferencia de las del Sopó se asemejan a las del murciélago, es decir membranosas, la superior se muestra detrás de la cabeza y la otra saliendo desde el omóplato está debajo de la recién mencionada y apoya algunos de sus extremos con punta en el piso.

En el torso del demonio del San Miguel del grabado se muestran unos senos prominentes, que también se observan en la obra pictórica del Sopó. La parte inferior del torso y hasta la cintura, la zona de la entrepierna, así como el muslo izquierdo hasta la rodilla exhiben escamas, y en la parte exterior de esa extremidad unas formas alargadas que terminan con curvas superpuestas que se apoyan sobre el piso. Además, de la zona posterior de la entrepierna sale una extensa cola de serpiente⁶⁴ que se enrosca una vez y culmina con un movimiento zigzagueante hacia arriba, la misma está ubicada debajo de uno de los pliegues inferiores del vestuario de San Miguel que caen del lado derecho del mismo y en la parte anterior de

importante: es un dios que obedece a sus instintos y que se imagina habitando riscos en lugar de ciudades, un dios cuya parte animal predomina sobre su parte humana” (Porres Caballero, 2012: 65). Por otro lado, el arte cristiano representa a los demonios a partir del siglo VI y esta fue una de las formas, véase Cabanillas D., 1998.

⁶⁴ Así como en el románico se utilizaba la representación del dragontino bípedo, las características generales establecidas en la serpiente tienen orígenes grecorromanos antiguos, empero para el avance de las cruzadas a Tierra Santa, a partir de 1095, se reactiva el florecimiento de la iconografía de santos combatiendo contra dragones, que simbolizaban el mal y a los herejes. Para el siglo XII y XIII y gracias a La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine se consolida esta imagería, siendo San Miguel y San Jorge los que más se destacaron por las múltiples representaciones, en las que además portaban elementos laicos como armas o vestían trajes militares. (Consiglieri, 2022). Además, en el grabado de San Miguel se representa al demonio como está mencionado en el Apocalipsis, 12:9, “y fue arrojado el grande dragón, aquella serpiente antigua que es llamada el Diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo; arrojado fue de la tierra, y sus ángeles fueron arrojados juntamente con él” (Sociedades Bíblicas Unidas, 1952: 1238).

las nubes que ocupan ese espacio. En cambio, en el de Sopó, la extremidad inferior derecha se observa hasta la rodilla, la izquierda se apoya sobre el piso y se distingue la pata completa y la pezuña, en el extremo inferior izquierdo de la imagen.

En relación a que los arcángeles se encuentran vestidos y los demonios desnudos proponen una acción moralizante, y en el caso del grabado de Wierix se afirma en la leyenda inferior escrita en latín, sobre la ingratitud del alma en la que San Miguel ofrece el ejemplo a seguir venciendo al enemigo.

En definitiva, aunque se desconoce el autor de la serie de arcángeles del Sopó, la relación con el diseño de Martin de Vos queda establecida en América a través de esta obra con la similitud en la disposición de los cuerpos de los personajes. En este sentido, la dirección que presenta la cabeza San Miguel, la mano derecha que sostiene la lanza, la ubicación de sus piernas y el pie griego. También hay cierta similitud en la vestimenta del arcángel, como las cintas que cruzan el pecho y donde toda la escena está cargada de un fuerte dinamismo emocional. En cuanto al demonio, la elección de los cuerpos estimamos está relacionado con el contenido de época y las prácticas habituales en que las que cada composición fue ejecutada, aunque no afecta en absoluto al mensaje visual que se pretende exhibir. La eficacia está dada por tratarse de seres anatómicamente fuertes, con sus torsos desnudos y características físicas contrapuestas a los jóvenes guerreros que los vencieron, los cuales, como mensajeros de Dios acaban de cumplir con su misión dejando un mensaje ejemplificador a los mirantes.

2.3.1. Laboratorio de imágenes en el Virreinato del Perú

El ordenamiento de la cultura visual que imponían los colonizadores se va a instituir en el Virreinato del Perú en diversos centros artísticos ubicados en las ciudades de Lima, Tunja, Bogotá, Quito, Cuzco, La Paz y Potosí y, durante el siglo XVII, cada uno de estos espacios va a ir acentuando rasgos individuales. La llegada de grabados junto a la presencia de los artistas italianos Mateo Pérez de Alesio, Bernardo Bitti y Angelino Medoro (Stastny, 1969; Belda Lido, 2013; Acha, 1994, entre otros) en esos círculos van a acentuar el mensaje político y religioso a través de las imágenes.

El pintor Mateo Pérez de Alesio (1547-1616), fue uno de los fundadores de la escuela peruana de pintura virreinal. También se especializó en grabados en cobre, trayendo a Lima una colección completa de grabados de Durero (Stastny, 1969). Entre 1590 y 1600 pintó cinco ángeles en la iglesia de Santo Domingo de Lima, y el cronista Juan Meléndez los nombra Paraninfos, “entre ellos Alesio había representados una compañía de “gallardos mosqueteros”, es decir un grupo de arcabuceros” (Gisbert y de Mesa, 1986: 22).

Bernardo Bitti⁶⁵ (1548-1610), se instaló en Lima, pero trabajó también en Cuzco, recorrió las misiones de la orden jesuita alrededor del lago Titicaca (ubicado entre la frontera de Perú y Bolivia) y su labor fue determinante para la formación de pintores en el Collao (Balbastro y Santucci, 2005). El trabajo de Bitti estuvo caracterizado por un marco contra-manierista, es decir “las figuras están siempre colocadas frontalmente o en pleno perfil; predomina un arreglo simétrico; la atención es concentrada en un contenido religioso fácilmente inteligible; el espacio es tratado con timidez” (Stastny, 1977-1979: 32). Se

⁶⁵ Sobre Bernardo Bitti y la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú se puede consultar Solórzano Gonzales, 2012.

debe agregar que este pintor ofrece una muestra de los cambios que se iban produciendo en el arte europeo y que terminaron reflejándose en América ya que, después de un largo período de estancia en la península, vuelve a Lima y se observa en su obra un cambio notorio, sus pinturas se vuelcan al anti-manierismo⁶⁶, y a partir de ese momento va a pintar a María como el modelo de Alesio, con el semblante cabizbajo e inclinado hacia la derecha, y con gesto melancólico (Stastny, 1977-1979).

Por último, el pintor Angelino Medoro (1567-1631), quien en su primera etapa en el Virreinato realizó trabajos dentro de la corriente contra manierista, posteriormente con la influencia de la escuela sevillana de pintura y junto a los aportes de fórmulas naturalistas, sus trabajos ofrecieron fondos que se abrían a estructuras arquitectónicas y utilizaba colores tierra en disonancia con los utilizados por Bitti (Belda Lido, 2013).

Esta tríada de pintores desarrolló una vasta labor en la elaboración de imágenes religiosas en diferentes regiones del Perú virreinal y en la formación de numerosos discípulos. De esta manera, y de acuerdo en lo mencionado en el punto anterior, se observa la colisión simbólica que se produjo en el contexto de las imágenes visuales en la América colonial, y como sostiene Acha (1994) desató infinitas variables, así llegó un manierismo frondoso e inestable con formas sin espíritu o sustancia que, para las concepciones indígenas, africanas y mestizas locales, estaban vacías de sentido.

En ese marco, el Concilio tridentino y sus exigencias religiosas iban a encontrar en el manierismo⁶⁷ un aliado cabal. Éste tuvo diferentes etapas, entre ellas la corriente denominada contramaniera, que fue una respuesta a los desafíos de la religión y el arte, en la que su modalidad neo-clásica y su claridad reglamentada, le otorgaban una función difusora ideal tanto dentro como fuera de Europa. Al respecto, estas corrientes artísticas se asentaron en América, donde se distribuyeron de forma predominante la hispano-flamenca en el norte y la italiana-flamenca en el sur del continente, lo que marcó una fuerte repercusión en la formación de las escuelas de arte que se conformaron en esas regiones (Satsny, 1977- 1979).

Por otro lado, es necesario resaltar que el manierismo persistió en el Perú hasta 1650, pero a partir de los primeros años de ese siglo llegan a Lima, más precisamente a la iglesia San Pedro⁶⁸, una serie de los siete arcángeles del Apocalypsis Nova pintada por el madrileño Bartolomé Román (1587-1647) quien fuera discípulo de Vicente Carducho. (de Mesa y Gisbert, 2000), y en 1630 varias obras de Francisco de Zurbarán (1598-1664) y sus discípulos entre las que se encuentra una serie de siete arcángeles que se exhiben en el Convento de la Concepción, acontecimientos que influyeron, como ya hemos mencionado, en la pintura de la región (Belda Lido, 2013; Taquini et al., 1969).

⁶⁶ El anti-manierismo es una corriente en abierta rebelión contra los principios de la manera que promueve un arte con lectura clara, sobre los nuevos principios de la iglesia, es decir, un estilo de propaganda religiosa. “Se produce una auténtica ruptura con los propósitos anteriores que, en una forma u otra, habían sido siempre dirigidos a una élite extremadamente refinada en sus gustos estéticos” (Stastny, 1977-1979:22). Por otro lado, el anti-manierismo “pretendía volver a los ideales del Renacimiento y conduciría, hacia, 1580, a la nueva concepción estética y temas que sentarían las bases del arte del siglo XVII” (Vila da Vila, 2005: 24).

⁶⁷ Hauser (2002) indica que, en los artistas creadores del manierismo existe un anhelo estilístico dirigido a quebrar la regularidad y armonía del arte clásico, y a plasmar en las obras artísticas rasgos más sugestivos y subjetivos. Asimismo, que la conciencia del artista va a estar determinada por la selección de los medios y la intención artística en cada uno, junto a un programa teórico dirigido a los métodos artísticos y a los fines del arte. En este sentido, afirma que el manierismo es la primera orientación estilística moderna, porque se encuentra ligada a un problema cultural y donde la inteligencia va a resolver la relación entre la tradición y la innovación. También se puede ampliar sobre el surgimiento del término, características y desarrollo historiográfico en Vila da Vila, 2005. En tanto Seldes et al., 1996, describen que en el marco de la manera y, hasta 1650, en la pintura cuzqueña se representaban figuras monumentales y alargadas, que estaban cubiertas de paños voluminosos, donde podía haber un grupo de pocos personajes o escenas de gran tamaño con multitudes abigarradas.

⁶⁸ Esta iglesia hasta el destierro de los jesuitas de América en 1767 se denominaba San Pablo (Mujica Pinilla, 2018).

En relación a los pintores en el Virreinato del Perú, hacia finales del siglo XVII, su labor se vio afianzada y esto les proporcionó una mayor libertad iconográfica y técnica, es en este momento donde se va a destacar el brocateado⁶⁹. Esta característica va a dar cuenta del surgimiento de una pintura popular, en las que además aparece el oro para ornamentar ropajes, y el color blanco para ejecutar detalles de puntillas, mangas y cuellos, tal es el caso de los ángeles arcabuceros (Belda Lido, 2013). Hay que mencionar además que las obras pictóricas de la escuela cuzqueña tienen sus fuentes en el grabado flamenco y el manierismo italiano, pero la considerada pintura popular introduce elementos que les son propios y que la caracteriza, estos son, además del brocateado recién mencionado, la presencia de pájaros y las orlas de flores (Taquini et al., 1969). Con respecto a lo anterior conviene subrayar que todas las pinturas de los ángeles arcabuceros exhiben esa técnica en los puños de las mangas de las camisas y los cuellos y que, las nueve imágenes del pueblo de Uquía, en la provincia de Jujuy, (Argentina), están enmarcadas con orlas de flores.

Hay que destacar que, en América, a fines del siglo XVII, habían desaparecido los artistas flamencos e italianos, y los españoles tuvieron auge hasta 1650 y luego declinó su presencia. Mientras, los pintores indígenas y mestizos se posicionan con mayor energía y número. En las zonas de Cuzco y el Collao, las pinturas realizadas por estos pintores adolecen de perspectiva, están compuestas por personajes de belleza convencional, representando escenas casuales (Gisbert, 2000). Para abonar más la cuestión y siguiendo a Pizarro Gómez (2003), podemos agregar que la pintura cuzqueña proporciona mayoritariamente imágenes religiosas de fácil lectura, con personajes agradables que tienen una fuerte carga icónica y vestidos con indumentaria de la alta burguesía. Así la pintura en esos centros se hace popular, y con la emigración de pintores y la exportación de obras, producidas entre 1630 y 1660, desde Cuzco hacia diversas regiones del virreinato del Perú, se evidencia la relevancia y la gran producción de esta escuela de pintura (Taquini et al., 1969).

Los primeros pintores del Collao fueron Leonardo Flores (1650-1710) y José López de los Ríos, sus obras tienen influencia flamenca. La serie de ángeles arcabuceros de la iglesia de Calamarca (Bolivia) fue encargada en 1680 al último pintor mencionado (Gisbert, 2000).

Sin embargo, y a pesar de la rigurosidad para desarrollar un discurso visual unitario que imponían decretos y tratados, existió un espacio para la flexibilidad y el surgimiento de otras manifestaciones culturales (Doménech García, 2013). Esto nos abre una perspectiva en la que podemos pensar a la imagen de los ángeles arcabuceros como un lugar de resistencia, más que una apropiación simbólica entre culturas.

2.3.2. Derroteros de los ángeles arcabuceros andinos

La autora de la primera publicación sobre una serie de ángeles arcabuceros de la Ermita de Allende en Ezcaray, (España), fue Bárbara Aitken y señala que fueron realizadas en el Perú colonial. Las dimensiones de las diez pinturas de la serie de arcángeles de Ezcaray son de 175 x 118 cm, y se disponen cuatro a la derecha, entrando, y seis a la izquierda. Aitken en su

⁶⁹ El origen del brocateado o brocatería se remonta en pinturas de arte bizantino en Asia Menor, también fue muy desarrollado en el Medioevo y Renacimiento para reaparecer con gran esplendor en el Cuzco [...] es complejo conocer la metodología específica que empleaban los antiguos artistas, aunque se puede suponer que podría realizarse en diferentes formas: mediante sistema de plantilla, sistema de cuño o entubado, incluso con pincel a mano alzada (Belda Lido, 2013: 22-23).

artículo solo describió ocho arcángeles, que son los que portan arcabuz. Cabe mencionar que, al pie de nueve de las pinturas, algunas veces a la derecha y otras a la izquierda, se observan unos escudetes en los que se encuentran pintados diversos motivos de la letanía⁷⁰. De las dos obras no descritas por la autora, la primera a la izquierda entrando a la ermita, se encuentra el arcángel que levanta una espada en su mano derecha y en la izquierda porta una coraza que lleva las iniciales Q.C.D⁷¹. A ambos lados de los pies se presentan la cabeza de un dragón y la serpiente infernal. En la siguiente imagen, el arcángel sostiene en la mano derecha una pica (Merino Urrutia, 1958).

En relación a lo anterior, de Mesa y Gisbert (1983), argumentan que los ángeles arcabuceros de Calamarca (Bolivia) son equiparables a los de Ezcaray, aunque, la diferencia estriba, en que estos últimos llevan peto y casco, no están nominados y cada uno de la serie se identifica con uno de la letanía.

Por otro lado, en la Ermita de la Purísima Concepción de Chera, Guadalajara, (México), existe una serie de catorce ángeles inmaculistas del siglo XVIII, y es la única que se conoce realizada en España. Los ángeles visten corazas de la época como los centuriones romanos, otros portan lanzas, alabardas y arcabuces. La serie de ángeles ocupan plenamente las paredes de la ermita, se encuentran enmarcadas por murales, y cada pintura remata en medallones con textos de las Letanías Lauretanas. Los lienzos anónimos, miden 102 x 80 cm. La serie se forma por Miguel, Gabriel, y Rafael, y “Ángel con luna, Ángel con estrella, Ángel con lirio, Ángel con azucenas, Ángel con pozo, Ángel con torre, Ángel abanderado, Ángel con arcabuz señalando al cielo, Ángel señalando a su arcabuz, Ángel presentado su arcabuz, Ángel con arcabuz en brazos” (Ávila Vivar, 2014: 506).

Los ángeles arcabuceros de Calamarca, (Bolivia) se encuentran en una población que pertenecía a los indios pacajes. Como lo hacen notar de Mesa y Gisbert (1983), en un inventario de la iglesia de esa ciudad, del año 1728 se describe: “por la testera de arriba por ambos lados de esta Sta. Iglesia, treinta y seis lienzos entre arcángeles y ángeles todos iguales en sus vastidores...” (9). En la actualidad la serie de Calamarca cuenta con diez arcabuceros, en tanto en Challapampa (Perú), existe una serie con siete arcángeles, cuya autoría se atribuye al Maestro de Challapampa (de Mesa y Gisbert, 1983).

Volviendo ahora a las imágenes, Gruzinski (1994) señala que los múltiples recursos que las acompañan son la transmisión, fijación y visualización de un saber. En el caso de la localización de las series de ángeles arcabuceros en América y de acuerdo con Balbastro y Santucci (2005) se situaban en pequeñas poblaciones de indios, consideradas como potenciales focos de rebelión, distantes de los centros urbanos donde existía una fuerte presencia militar, lo que nos lleva a considerar la “noción de imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de la iconografía” (Didi-Huberman, 2008: 71).

2.3.3. Iconografía e iconología de los ángeles arcabuceros

Los ángeles arcabuceros, según Ávila Vivar (2013), representan la última gran aportación del arte occidental a la iconografía angélica. Visten como la aristocracia cortesana de la época de Carlos II y van armados como los tercios.

⁷⁰ La letanía es un modo antiguo de oración, que se basa en la repetición constante de determinadas fórmulas. La Lauretana se aplica a la Virgen María, y la característica principal de esta oración es la función intercesora o de súplica (Peinado Guzmán, 2012).

⁷¹ Merino Urrutia (1958) lo traduce como Quién contra Dios, y como ya habíamos mencionado se trataría de Quién como Dios.

Sobre las imágenes de estos arcángeles, Bárbara Aitken⁷² describe que poseen grandes alas, dispuestas a manera de colaborar con el equilibrio de su figura, y que el arma de fuego es un fusil de chispa o serpentín de unos tres pies de largo. Las figuras exhiben un bolsillo triangular donde almacenan las balas y les cuelga desde la cadera derecha, hacia atrás, una espada delgada o florete. Además, los arcángeles portan un morrión con plumas de avestruz, tienen cubierto el pecho con una coraza y la espalda se encuentra protegida con un peto amplio que se superpone a la chaqueta de mangas abiertas, vestimenta que termina completándose con una falda. En las mangas cerradas llevan puño de acero, que permiten mostrar debajo unos flecos rojos y portan calzones largos hasta la rodilla (Merino Urrutia, 1958).

También Mariani (2009-2010) describe a los ángeles arcabuceros virreinales como seres blancos, con larga cabellera rizada, y que las facciones de sus rostros presentan pasajes suaves de luces y sombras junto a gradaciones armoniosas de color. Mientras que, de Mesa y Gisbert (2000), detallan que la vestimenta de los ángeles arcabuceros de Calamarca es militar, con cuellos al estilo Van Dyck⁷³ y trajes de manga corta, camisa y chaqueta corta, medias, calcetines y calzado.

Burucúa et al. (2000) destacan, sobre los conjuntos de Challapampa, Uquía, Casabindo y Calamarca que “están vestidos con levitas, cintas, sombreros y calzas de ceremonia, empuñan armas de fuego, enarbolan estandartes y tocan el tambor, como si fueran una milicia celestial” (63).

Sobre los arcángeles de Chera, Ávila Vivar (2014), describe que algunos se asemejan a centuriones romanos, pero que todos visten, “cueras o corazas, faldellines, lazos volantes, botines y coturnos, se adornan con morriones acicalados con plumas blancas, rojas y azules, y ostentan el mismo armamento que los arcabuceros andinos: espadas, lanzas, alabardas y arcabuces” (506).

En términos iconológicos las series de los ángeles arcabuceros muestran el carácter subyacente de la época en la que surgen. En ellos convergen la condición de militares ataviados con trajes de la burguesía local, exhibiendo brocados, camisas, puntillas y lazos junto a las ideas filosóficas y religiosas de un momento en el que se flexibilizan las características tradicionales de los mensajeros de Dios en la tierra en pos de una conquista espiritual en los pueblos de indios.

La necesidad de encomenderos y clérigos de abarcar el territorio americano con diversas estrategias religiosas y administrativas en una sociedad local convulsionada por la apropiación de bienes, el desarrollo comercial intenso y el asentamiento de una burguesía que buscaba reflejar su capital cultural a través de las imágenes, encuentra en los ángeles arcabuceros un modelo a medida para sus fines.

2.4. La cultura visual del siglo XXI

La cultura visual del siglo XXI, está enlazada con los hechos visuales y su vinculación con el contexto social y la comunidad a la que pertenece, siendo un lugar de interacción y de definición en términos de clases, género e identidades sexuales y raciales. Es un espacio donde se relacionan conceptos como imagen, recepción, visión, mirada, percepción y se define en la tendencia actual de testimoniar la existencia a través de la visualización (Dotta Ambrosini, 2015; Hernández, 2005; Mirzoeff,

⁷² Véase en Merino Urrutia (1958: 248-249) la descripción del vestuario de los arcángeles en Ezcaray.

⁷³ Antoon Van Dyck, (1599-1641) era un pintor retratista y grabador flamenco, discípulo de Rubens (Biblioteca Nacional de España, 2015).

1999). Se refiere también la identificación y la especificación de la posición subjetiva del productor y del receptor de las imágenes (Moxey, 2009).

En términos de William John Thomas Mitchell (2002), la cultura visual no está limitada al estudio de las imágenes, sino que la visión es una construcción cultural que debe ser aprendida y cultivada, y se extiende a las experiencias de las prácticas cotidianas del ver y del mostrar. En ese marco su estatus es cambiante y provisional, dada la constante transformación de los medios visuales contemporáneos y de sus usos y apropiaciones (Hernández, 2005).

El campo del estudio de la imagen, la visualidad y el avance tecnológico deslizados al terreno virtual se convierten en el epicentro de la escena en la cultura visual del siglo XXI.

Es necesario apuntar expresamente que, en ese contexto, la tecnología permite la viralización de las imágenes. Se trata de un fenómeno visual y social actual en el que la velocidad y el intercambio de información es posibilitado por la internet y las redes sociales.

Al respecto consideramos que la visualización se ubica en todos los espacios de la vida cotidiana, lo que produce un camino de doble sentido, por una lado provoca una saturación de imágenes, imbuidas en flujos mediáticos globales que las lleva a cierta invisibilización y debilitamiento en su capacidad de transmitir significados, estimula “sentimientos fugaces de solidaridad y consternación difusa que acaban siendo diluidos en los ritmos estandarizados, falsamente diversos, de recepción hipermediada” (Martínez Luna, 2019: 48) y por el otro, libera su poder el que se despliega en las prácticas de producción y consumo visual electrónico...

Las imágenes interconectadas interiorizan y potencian las dinámicas de participación y disponibilidad. En la cultura visual digital⁷⁴ toman más relevancia los usos, dirigidos en último término a sostener y multiplicar relaciones comunicativas y las prácticas testimoniales, que los propios contenidos y mensajes emitidos. (Martínez Luna, 2019: 52)

En este sentido, conviene ampliar los conceptos en relación al proceso que tuvo internet en el campo global, el avance tecnológico permitió el acceso a los ordenadores personales a partir de la década de 1980 lo que aceleró el contacto de los seres humanos con las máquinas y propició el surgimiento de la triada Hombre-Teclado-Pantalla. Este proceso es comparable con los navegantes de las grandes rutas transatlánticas del siglo XVI, que transportaban una religión, misioneros, técnicas, memorias de las imágenes, tratados y mercaderías, es decir cierto modo de estar en el mundo. Lo mismo está promoviendo la revolución digital (Baricco, 2019). Lo anterior está de acuerdo con el planteo de Porras (2016) que lo relaciona con el período moderno temprano donde la difusión de las imágenes se hizo posible por las innovaciones tecnológicas como la imprenta y las rutas marítimas.

Siguiendo a Sierna Chávez et al. (2015) la cultura visual y los modos de ver en la actualidad nos permiten trascender la concepción meramente óptica de la imagen y reformular los modos de entenderla, además de concebirla como un fenómeno

⁷⁴ El término proviene del latín digitus, dedo. Está en relación con el hecho de contar. En el campo informático el término da nombre a un sistema, - binario - de traducir cualquier información en números. (Baricco, 2019).

desplegado en profusas situaciones de nuestra vida en comunidad. Sin embargo, es de destacar que la visualidad nunca está cumplida, es un proceso que se encuentra como forma de acción social. En relación a lo anterior, la viralidad contemporánea y participativa precisa material digital en internet. Para seguir la velocidad y alcance de una imagen o evento se hace una medición digital observando los clics, “me gusta”, “compartir”, de dicha publicación. La imagen es nuestro mundo compartido, y a partir de ella se pueden reconfigurar los sentidos, articular la velocidad entre la producción y la recepción o configurar otras (Porras, 2016; Martínez Luna, 2019).

2.4.1 Las imágenes de los ángeles en la cultura visual del siglo XXI

Los anteriores conceptos en relación a la imagen sagrada articulan una especial unión con su aspecto exterior y con el sitio donde se encuentra, debido a que está vinculada a un espacio que conserva una memoria y una serie de protocolos que actualizan y reafirman el lazo de cada sujeto de una comunidad con ella. La imagen digital modifica esos mecanismos porque ha empezado a visitarnos, “es una sensibilidad interconectada en construcción y en movimiento” (Martínez Luna, 2019: 118). Al asistir a una iglesia o un museo, y compartir en internet o expuesta en redes sociales, la imagen de un santo, virgen o ángel va a ser vista, comentada o va a recibir “me gusta” de varias personas en diferentes partes del mundo. Ese juego de miradas producido por los usuarios de plataformas digitales ocasiona además una diversa interactividad y produce otro tipo de experiencias. En este sentido, una de las imágenes que Bárbara Aitken en 1938 describió sobre la serie de los ángeles arcabuceros de Ezcaray, hoy navega en el ambiente virtual, como se observa en la Figura 5.



Fig. 5. Ángel arcabucero mariano. (Obrador peruano. h. 1760) [Óleo sobre lienzo].
(161 x 103 cm). Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño. Ermita de Nuestra
Señora de Allende. Ezcaray, La Rioja. (España). Exposición Tornaviaje. Museo del Prado⁷⁵.
Fuente: Ruiz-Nicolini, 2021

⁷⁵ La ficha de la exposición cita: En una ermita de Ezcaray, en La Rioja, dedicada a Nuestra Señora de Allende, se encuentra una serie de 14 ángeles arcabuceros llegados de Perú. Fueron enviados allí por el arzobispo de Lima, originario de la localidad riojana. Son ángeles soldados, que fundieron las creencias populares andinas, en las que abundaban los espíritus alados, y los arcángeles cristianos. Los jesuitas encontraron en estas imágenes una buena oportunidad para fomentar el culto, y los convirtieron en el ejército defensor de la Inmaculada Concepción (Ruiz-Nicolini, 2021).

La imagen digital, como sostiene Martínez Luna (2019), es un devenir singular de imagen-tiempo, donde las nociones y categorías espaciales y temporales se encuentran subordinadas a una alteración inédita. De esta manera, al “desplegarse como presente continuo deja atrás cualquier vocación de permanencia y renuncia a sus funciones mnemotécnicas. El pasado pasa a actualizarse en su totalidad como ahora extendido” (140).

Al mismo tiempo los repertorios de imágenes que se generan en las pantallas, funcionan como una interfaz cultural, ubicándose entre el sujeto y la mirada que afianza una aproximación consentida y doméstica entre ellos. En ese marco, los actos de ver, donde las imágenes transitan el mundo digital de manera vertiginosa, encuentran nuevos espacios de poder y resistencia considerando que la pantalla también es ideológica, “fija quién es visible de acuerdo con unos imperativos concretos de diferenciación social y en el mismo movimiento relega a la invisibilidad a aquellos que no tienen sitio en los repertorios de imágenes que se acumulan en ella” (Martínez Luna, 2019: 91).

Llegados a este punto, podemos observar una correspondencia entre la navegación física que tuvieron las imágenes de ángeles en las rutas transatlánticas del siglo XVII y las virtuales del siglo XXI, sólo que cambia el medio de tránsito, la velocidad y la tecnología. Sin embargo, nos interesa remarcar lo que Baricco (2019) denomina la mutación de la consistencia de la experiencia, donde existe un cambio en las capacidades, potencialidades, sensaciones y emociones en los modos de ver y en ese correlato de rupturas y continuidades se encuentra inmerso el contenido de época.

Volviendo a la reflexión referida a cómo son aprehendidas las obras de los ángeles arcabuceros, en el estudio de los ángeles en la religión cristiana, Ávila Vivar (2013) afirma que la iglesia no estudia a los ángeles como en la antigüedad, y que la angelología terminó convirtiéndose en un tema intrascendente y embarazoso. Antiguamente las celebraciones litúrgicas sobre los ángeles eran numerosas, en la actualidad quedaron reducidas a las que se festejan en honor a los tres ángeles canónicos⁷⁶ el día 29 de septiembre y a los ángeles custodios el 2 de octubre. En relación a la inmaterialidad del ángel para el siglo XXI se considera que “la naturaleza angélica no posee cuerpo ni materia alguna, es decir, que los ángeles son espíritus puros” (Cavallero, 2017: 301).

Por último, en el campo del arte contemporáneo, también se ha tratado el tema de los ángeles, aunque de manera menos frecuente (Gamboa Hinestrosa, 1986: 62) y como se observa en la Figura 6, en el siglo XXI llegan hasta un estadio de total abstracción.

⁷⁶ Pérez Diestre (2013: 18) menciona que a partir de la reforma santoral de la Iglesia en 1969 se unificó la fecha para festejar a los tres arcángeles, anteriormente se hacían a Gabriel el 24 de marzo, a Rafael el 24 de octubre y a San Miguel el 29 de septiembre.



Fig. 6. La jerarquía de los ángeles. (The hierarchy of angels). Kiefer A. (2000)
[Óleo, emulsión, acrílico, goma-laca y telas de lino sobre lienzo] (950 x 510 cm).
Fuente: Guggenheim Bilbao, 2007

Por otro lado, las obras pictóricas de ángeles arcabuceros, en la actualidad se ubican en museos, forman parte de colecciones privadas y aún persisten en las iglesias de indios donde fueron ubicadas durante el siglo XVII. Sus imágenes, han sido estudiadas y se desplegaron a fotografías en diversos textos y a la virtualidad en las redes sociales⁷⁷, como es el caso de los que están ubicados en la iglesia Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía, Figura 7, que se encuentran en un grupo público de Facebook.

⁷⁷ En relación a esto mencionamos algunos ejemplos: Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, 2023; Televisión Pública, 2022, 1m45s; Raczko, 2018, 2m15s; Catalogo arquitectura, 2021, 5m8s; Descubrir Turismo, 2017; Vidas Virreinales, 2020; Pomponio, 2021.

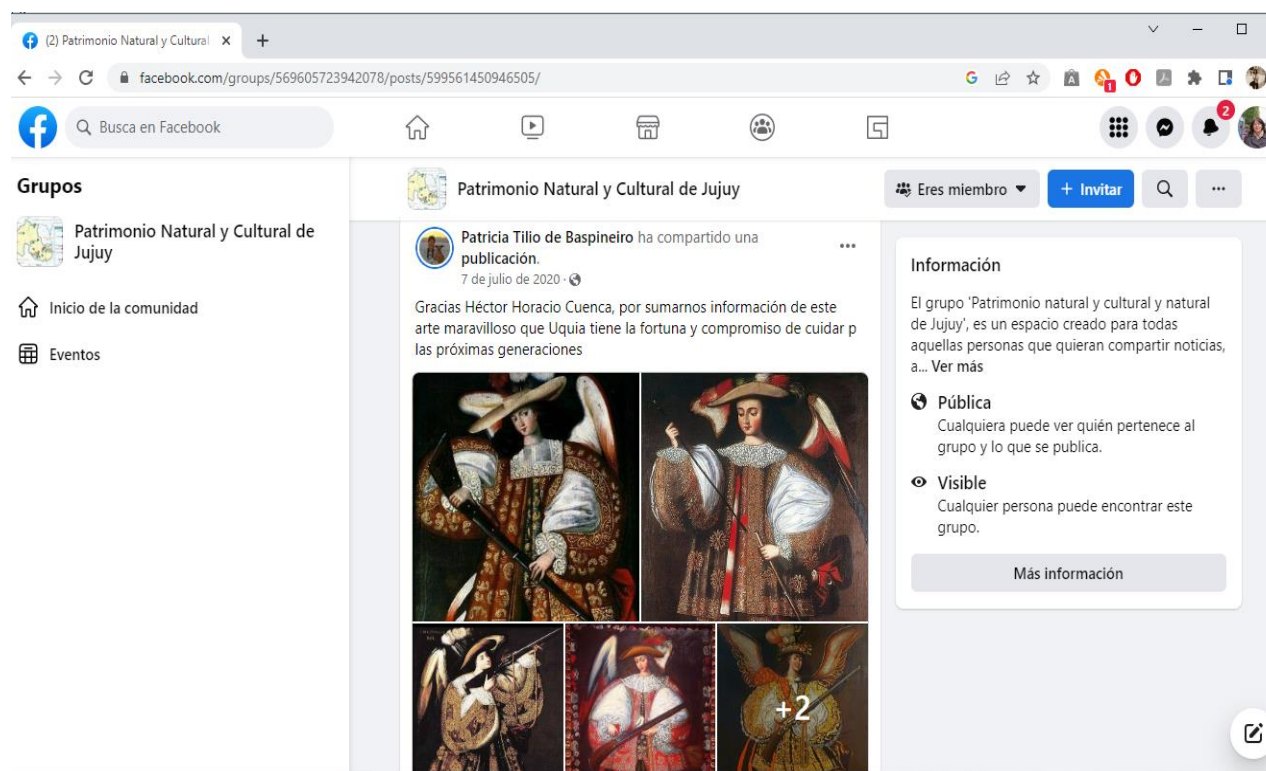


Fig. 7. Captura de pantalla realizada por Gabriela Costaguta del grupo público de Facebook

Fuente: Patrimonio Natural y Cultural de Jujuy⁷⁸, 2020

2.5. Conclusión

En resumen, este capítulo nos ha permitido tensionar los conceptos e interpretaciones de ángeles y arcángeles junto a la cultura visual a través del tiempo. Las imágenes, las formas de visión, junto a las relaciones de poder en diversas culturas nos llevan a pensar en la visualidad como un espacio donde se entrecruzan procesos y prácticas en diferentes escalas.

Los ángeles surgen de diferentes tradiciones religiosas y son representados de acuerdo al espacio territorial, el poder de turno y las formas artísticas de época.

Desde nuestro análisis, los ángeles de América para el siglo XVII tienen una articulación clave entre el ejercicio del poder colonizador, en relación a la unión de la religión católica y la monarquía española. Podemos considerar a las imágenes de los ángeles arcabuceros andinos como un espacio de resistencia en la cultura visual de ese tiempo. Su representación no sigue ninguno de los preceptos emanados de normas tridentinas y postridentinas, las figuras ostentan lujosos trajes, sus gestos no esgrimen movimientos que apelen a la piedad y se amalgaman en ellas los constituyentes sociales de la época de su creación. Los ángeles arcabuceros están despojados de los atributos que durante siglos se vieron reflejados en las representaciones de arcángeles, y que hemos descripto ampliamente.

⁷⁸ Este grupo público de Facebook se creó el 26 de mayo de 2020 con el nombre RECUPEREMOS LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ Y SAN FRANCISCO DE PAULA, buscando dar visibilidad al grave deterioro en el que se encontraba el templo del pueblo de Uquía, Provincia de Jujuy, Argentina. Cambió la denominación por Patrimonio Natural y Cultural de Jujuy el día 8 de septiembre de 2022.

Por otro lado, la función que ocupaban los ángeles arcabuceros en el reducto de los templos donde se ubicaron llevan a considerar la relación de significantes entre lo visto y el que ve, donde subyacen categorías raciales. En efecto, la idea de raza como sostiene Quijano (2014), basada en diferencias fenotípicas entre los conquistadores y los conquistados, influyó en las sociedades que se fueron formalizando en el continente americano, donde se asoció a jerarquizar y diferenciar, lo que llevó a la clasificación racial de los pueblos y justificó el patrón de dominio colonial. Así, los naturales de América en un principio diezmados por la violencia de la conquista, luego por las pestes, el control de la fuerza de trabajo no asalariado con el servicio personal⁷⁹, y considerando que sus características físicas representaban para los españoles y portugueses una raza inferior, fue desintegrando no solo las propias identidades de diferentes pueblos (aztecas, incas, aymaras), sino que configuró con el tiempo una unidad racial, colonial y negativa: los indios, término que, parafraseando a Bonfil Batalla (1972), denota la condición de colonizado, dentro de un régimen que presenta una estructura bipolar en la cual la relación entre ambas partes, es asimétrica y se manifiesta en el contacto social cotidiano.

En este marco, es dable reafirmar en base a las identidades locales que las imágenes de arcángeles, personajes blancos, ataviados con ropajes europeos, portando arcabuces en sus manos fueron ubicados en pueblos de indios, como estrategia de control. En Casabindo, habitaban los casabindos y cochinocas y en Uquía mitimaes, churumanes y omaguacas u homaguacas, tema que desarrollamos en el próximo capítulo. Esta diferenciación entre blancos y no blancos expresada en la imagen de los arcángeles se infiere que va construyendo otredades.

En cuanto a la cultura visual del siglo XXI, las imágenes de los ángeles transmutan sus huellas al formato digital, allí se adentran a otro campo de relaciones de poder, de las que apenas podemos vislumbrar algunos indicios. Las tecnologías de pantalla desplazan las experiencias en los modos de ver. El que ve, es un espectador y usuario que decide y selecciona qué observar o sobre qué opinar, en ese marco, la velocidad y el vértigo que pueden provocar esas imágenes en movimiento llevan a otras mediaciones que pueden ser resistencias latentes. La mutación en la experiencia del ver, y la forma en que las imágenes se posicionan en las pantallas como un presente continuo influye en las subjetividades de las personas dentro del campo global y local afectando de diversas maneras su función social.

3. Trama socio histórica de la región Andina en el siglo XVII

El Virreinato del Perú, como unidad territorial de la monarquía española en América, comprendía un vasto territorio que iba desde los actuales países de Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia hasta una gran parte de Argentina y Chile. El colonizador se instaló allí de manera dispersa. Luego del impacto de la brusca y violenta invasión española, el mundo andino hacia su interior mantuvo reglas propias que se fueron acomodando en relación al mundo exterior (Noejovich, 2020).

Por otro lado, los conquistadores abordaron el territorio americano con objetivos precisos, con los cuales la acción política y social coexistía entre la unidad de la monarquía y la iglesia católica y los demás aspectos culturales proponiendo nuevos sistemas de conducta y estilos de vida propios de la zona de influencia de las coronas española y portuguesa. Sin embargo,

⁷⁹ El reparto colonial era un sistema de mano de obra indígena, en la que estos estaban obligados a vender sus productos o su fuerza de trabajo a los españoles (Gil Montero, 2015).

durante el primer tercio del siglo XVII, el proceso histórico que se desarrolló en el continente desde la llegada de los españoles hasta el comienzo de la colonización, estuvo caracterizado por el genocidio de las poblaciones nativas producido por las violentas incursiones, las pestes y enfermedades que sufrieron los naturales, desconocidas hasta el momento de la llegada de los conquistadores y la expropiación de recursos mineros. Esas acciones provocaron la destrucción de culturas autóctonas, la desintegración social de comunidades y el derrumbe demográfico que obligó a los ibéricos e indígenas a entablar, como afirma Carmagnani (2011), una “inédita forma de colaboración”. Ambos grupos debieron estimular un movimiento de reconstrucción creativa que concluyó por influenciarlos culturalmente a unos con otros.

Las sociedades indígenas se adecuaron a los cambios impuestos por los conquistadores, pero esta condición no estuvo exenta de conflictos y luchas “aunque los autóctonos no lograron abolir la estructura opresiva como un todo, su resistencia y sus adaptaciones creativas desafiaron a los colonizadores y los obligaron a elaborar nuevos modos de explotación, so pena de ir deslizándose hacia la decadencia” (Stern, 1986: 18).

A su vez la consolidación del avance colonial del Virreinato del Perú se materializó con la implantación física de poblaciones y ciudades, que fue la manera de profundizar la presencia política de la corona española con la asistencia de la iglesia católica. Entrado el siglo XVII, la expansión y producción mercantil junto a la fluida inmigración de españoles al continente americano, provocaron grandes cambios en las estructuras sociales marcados por diferencias de todo tipo. Los comerciantes, artesanos y profesionales españoles se ubicaron principalmente en las ciudades. De esta manera las relaciones se originaban desde allí para cada provincia mediante redes económicas o institucionales. El establecimiento del tejido social se fue conformando en las familias españolas poderosas, a través del matrimonio entre sí y mediante parentesco para consolidar la posición social del grupo (Lavrin, 1990; Lockhart, 1990; Presta, 2000).

Conforme la ubicación geográfica dentro del virreinato la sociedad indígena también se fue adaptando a las nuevas exigencias. La segregación, la desintegración de sus comunidades, la creación de reducciones o pueblos de indios y el pago de tributo, fueron una constante que se vio acompañada por la generación de poder acrecentada por algunos señores étnicos o curacas que establecieron negocios con los españoles en relación al trabajo de los indios (Presta, 2000). La sociedad se iba conformando así entre naturales y colonizadores, los indígenas se fueron incorporando paulatinamente a la vida y la economía de la sociedad colonial. En las ciudades se convirtieron en criados o empleados de los españoles, y fueron progresivamente asimilados e hispanizados (Elliott, 1990).

En este sentido podemos mencionar que, según un censo de Lima de 1613, la mayoría de la población indígena era joven, de entre 20 y 29 años, y la población femenina:

era predominantemente inmigrante, procedente de todas partes del Perú y de sitios tan lejanos como Chile y Nueva Granada. Se trataba de una población desarraigada con una vaga noción de su pasado. Muchas de las mujeres poca cosa podían decir sobre sus familias o sus pueblos de origen. (Lavrin, 1990: 132)

En las ciudades coloniales los hombres indios aprendieron oficios artesanales o sirvieron en casas de españoles por cama y comida y las mujeres se dedicaron a la venta al menudeo de coca y chicha⁸⁰ en los mercados, así como a traficar toda clase de productos en tiendas y puestos callejeros. Las que lograron acumular ciertas ganancias, llegaron a adquirir solares urbanos en las parroquias de indios en donde construían modestas viviendas familiares. Los cambios culturales también fueron notorios en las mujeres indígenas, que fueron habitando las ciudades de los españoles, sus ropajes iban a incorporar prendas típicamente peninsulares como faldas adornadas con terciopelos y pasamanos europeos bordados en oro, zarcillos y tupus (alfileres) de oro y plata, como símbolo de prosperidad, aun así, continuaban utilizando su lengua nativa como lazo comunicativo y signo de identidad (Presta, 2000).

La cultura española y la indígena le atribuyeron un gran valor social al matrimonio. Fue un factor que aseguró la colonización y la estabilidad que buscaba la corona española, ayudado además por los preceptos de la iglesia católica que lo consideraban un sacramento esencial. Según algunas tendencias, los matrimonios endogámicos de mujeres indígenas y españolas fueron más alta que la de otros grupos, mientras que las mujeres de castas⁸¹, tendieron a contraer matrimonio con hombres de origen étnico diverso. En el último lugar se encuentran las mujeres negras, con una baja tasa de enlaces (Lavrin, 1990).

Cabe señalar dentro de los grupos sociales a los negros esclavos africanos, que, ante la declinación de la población nativa, vinieron a ocupar ese espacio arribando a la región andina por vías marítimas y diseminados desde los puertos al territorio a través del tráfico que existió durante los siglos XVI y XVII. De acuerdo con Bowser (1990) entre el período que va de 1595 a 1640 el promedio anual de negros ingresados en América fue de 2880 personas (un total de 132.000 en el período). El grueso de esta mano de obra fue absorbido por Perú, también por México y el resto se fue dispersando por toda la región. Así, para mediados del siglo XVII, “más de la mitad de la población de Lima era negra y (entre otras cosas) la belleza de las iglesias que han sobrevivido es en gran medida un tributo de su industria y su artesanía” (Bowser, 1990:146).

También los negros fueron de vital importancia en el desarrollo del sector agrícola en el Perú, “los cultivos (cebada, trigo, vid, caña de azúcar, café, algunas legumbres y frutas) eran realizados por mano de obra negra. El aprendizaje de esos cultivos por parte de los indígenas se debió a los africanos” (Celestino, 2004: 30).

Además, en la sociedad colonial la posesión de esclavos negros en los centros urbanos daba distinción a las familias españolas o criollas (Bowser, 1990). Al mismo tiempo, los afroamericanos ofrecieron otros aportes culturales en la región a través de la comida y las danzas.

Los criollos, aunque fueron asimilados a los españoles, se convirtieron en un foco de conflicto con los peninsulares, construyendo sus propias representaciones sociales y políticas que llevaron, a lo largo del tiempo, a una mayor ocupación

⁸⁰ Es una bebida de maíz fermentado, en la época prehispánica era elaborada principalmente por las mujeres, contenía un alto nivel alcohólico, y se empleaba de manera ritual en ceremonias religiosas, festivas o agrarias indígenas. También se elaboraba con índices de fermentación más bajo para el consumo cotidiano (Alzate Echeverri, 2006).

⁸¹ Término utilizado en los territorios coloniales por diferentes funcionarios y cronistas de la época en variados contextos, que crea una jerarquización y división social de acuerdo al origen de los progenitores y que, para el siglo XVII da cuenta de la emergencia del imaginario político de la sociedad. Para ampliar véase Araya Espinoza (2015).

de territorios y a encaramarse en diversos estratos políticos. Empero, la vida cotidiana se priorizaba antes que el interés de la política del reino de España y el problema se fue agravando con las nuevas generaciones. Los límites a este accionar se vieron reflejados en los matrimonios que se realizaban con los españoles recién arribados que, además, aportaban capital a las economías familiares locales (Lorandi, 2000).

Con respecto a la estructura social en la colonia nos queda por mencionar a los mestizos que, dentro de una creciente administración burocrática en permanente expansión, fueron la capa social más adecuada para el funcionamiento del sistema colonial. Fueron una clase social intermedia que ejercía una serie de cargos y tareas administrativas pero subordinada a los españoles y criollos distanciada de los indios. “Sobre este grupo se ejerció una intensa acción aculturativa que dio por resultado su desarraigo del sector colonizado (que en general coincidía con su filiación materna)” (Bonfil Batalla, 1972: 113).

En este contexto, las jerarquizaciones sociales marcadas por el español, indio y negro fueron categorías biológicas exhibidas durante todo el siglo XVII, donde el proceso vital del cambio social para ese período en el continente americano, estuvo dado por el inexorable paso del tiempo que produjo la mezcla de etnias (Lockhart, 1990; Lorandi, 1992; García-Bedoya M., 2017). A su vez, esta confluencia moldeó un sistema de castas intermedias como el mulato, tercerón, cuarterón, quinterón, zambo, zambahígo, cholo, entre otros (Presta, 2000) que fueron reconfigurando el tejido social junto a la formación de nuevas identidades.

3.1. Aspectos culturales, educativos y religiosos de la sociedad colonial en la región andina

Dentro de las interrelaciones y las prácticas que moldean el ámbito social de la región andina colonial otros puntos que interesan destacar son los aspectos culturales y educativos. En cuanto a ello, la mayoría de las mujeres, españolas y criollas, poseían una

educación informal con algunos conocimientos del catolicismo. En todos los casos se preparaba a la mujer para la vida del hogar y la atención de la familia. Muy pocas eran alfabetizadas, y solo las que se consagraban a una orden religiosa podían aprender latín e instrucción vocal o musical. Unas pocas mujeres de la élite socio económica recibían una educación formal en escuelas o conventos (Lavrín, 1990).

En relación a la educación, en los colegios urbanos creados por diferentes órdenes religiosas, sólo se aceptaban niños de las minorías españolas y criollas. A su vez se crearon universidades, por decretos reales e iniciativa de las órdenes mendicantes, que en la zona de los Andes tuvieron como antecedente la Universidad de San Marcos en Lima que data del año 1551. En el siglo XVII se crearon las universidades de Córdoba, La Plata, Cuzco y Santiago de Chile. En la educación superior, los indios nobles eran aceptados junto a los españoles y criollos, mientras que los jóvenes miembros de castas y los comuneros indios eran excluidos (Lafaye, 1990).

Por otro lado, y como consecuencia de la inmigración española y la presencia de diversos grupos indígenas locales, la vida colonial se convirtió en un conglomerado y contribuciones de aspectos simbólicos entre culturas no exento de fuertes tensiones. Esas diferencias se vieron sujetas a variables, las que tenían que ver más con las

proximidades a ciudades o conventos que a las producidas por las distancias hasta las comunidades rurales. La vida cultural en las grandes urbes, donde los españoles preferían residir, se manifestaba en deportes ecuestres, concursos de poesía y el fomento a la creación artística, especialmente la pintura. Además, los españoles incorporaron muchas palabras indias en especial del vocabulario zoológico y botánico, por la influencia chamánica en la medicina popular y las técnicas utilizadas para la construcción de edificios o la realización de objetos (Lafaye, 1990).

En este contexto, es necesario mencionar que la circulación de grabados e imágenes de influencia italiana, flamenca y española, junto a tratados de arquitectura como el de Marco Vitrubio, *[De Architectura] / M. Vitruvius per locundum solito castigati^oor... ut iam legi et intelligi possit* Datos publicación: Venetiis: Ioannis de Tridino, alias Tacuino, (1511) y el de Sebastián Serlio, *Tercero y Quarto Libro de Architectura de Sebastia Serlio Boloñes, en los cuales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los hedificios con los exemplos de las antigüedades.* (1552). También el *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado Alarifes* (1633) de Diego López de Arenas. Y los de pintura como el de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esse[n]cia, definicion, modos y diferencias* (1634), y el de Francisco Pacheco, mencionado anteriormente que, junto a sermonarios y literatura europea, influyeron en América de manera definitiva.

Muchos de esos textos, con una fuerte carga semántica y retórica, respondían a disposiciones tridentinas y ponían en el centro de la escena el tratamiento de las imágenes para la transmisión de valores en la evangelización y como dispositivos políticos que fueron permeando en la emergente sociedad colonial. Las imágenes eran un nexo comunicativo que proporcionaba un discurso destinado a instruir, inspirar temor y excitar diversos sentimientos en los espectadores (Borja Gómez, 2010; Montaner, 1992) conformando un ordenamiento del órgano social.

Es decir que, observando en las imágenes coloniales las “retóricas minimalistas u orientadas al objeto” encontraremos como se manifiesta un repertorio de estrategias que hacen eficaz el discurso y son una conexión directa con las estructuras sociales, religiosas y económicas (Chaparro Gómez, 2014-2015).

Por otro lado, la llegada de pintores europeos y la instalación de talleres junto a la enseñanza de técnicas pictóricas a indígenas colaboraron, en primera instancia, con la misión de cumplir la función ordenadora que las imágenes consumaban dentro del contexto social de la época. Sin embargo, los pintores indígenas lograron escapar de la tutela europea y durante el siglo XVII van a surgir nuevas imágenes que se expondrán en lienzos y muros de las iglesias, generando gran variedad de aportes materiales y simbólicos (Gruzinski, 1994). Así, la Escuela Cuzqueña de pintura va a constituirse en el epicentro de la escena y donde se formalizaron esos cruces simbólicos y estéticos que van a dar origen a las imágenes, entre varias otras, de los ángeles arcabuceros.

Para concluir con el aspecto cultural de la región podemos mencionar que se originó una abundante literatura a través de las crónicas y la historiografía de las Indias, que encontraron en los clérigos un producto bastante singular. Como destaca Gálvez Peña (2017), la originalidad está basada en la propuesta epistemológica del mensaje que surge en un contexto imperialista donde:

la crónica religiosa usa la historia, el derecho, la teología, y la teoría política conocida como antimaquiavelismo para validar la expansión imperial, justificar a las élites coloniales y reposicionar a los intelectuales religiosos y a la iglesia regular al interior del gobierno virreinal. (Gálvez Peña, 2017: 307)

De igual modo autores indígenas y mestizos enriquecieron el escenario literario escribiendo obras en las que mezclaban las lenguas amerindias con el español. En la importante bibliografía de crónicas del Perú se destacan las obras del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y de Felipe Guamán Poma de Ayala (1534-1615). Ellos muestran la historia y colonización en primera persona, con una visión descarnada y vital, donde los detalles cotidianos expresan las prácticas y costumbres sociales enmarcadas en la sinergia de un cambio de época y, de manera fundamental, aspectos particulares de ambas culturas.

Otros cronistas anónimos, poseían algún apodo que los caracterizaba como el Judío portugués que describía a la ciudad de Lima como un lugar donde los hombres iban luciendo ropajes de seda y ricos tejidos de Segovia y que las mujeres, para cumplir sus compromisos sociales, eran llevadas en sillas de mano, formalizándose estas prácticas en un escenario que era “un paraíso terrenal para los señores [criollos]” (Lafaye, 1990:249).

Dentro de la trama social, el ámbito religioso, no estuvo exento de cambios. En el siglo XVII la iglesia católica consolida su organización en la América colonial y surgen factores estratégicos que van a modificar definitivamente las relaciones con España y Portugal.

Algunos de esos componentes refieren a la presencia de obispos y sacerdotes seculares, la reciente y potente Compañía de Jesús, y por otro lado a la creación de la Propaganda Fide⁸² que va a limitar los poderes del Patronato⁸³ español y portugués (Dussel, 1992).

Atendiendo a estas consideraciones, debemos agregar que el origen de los primeros criollos promovió a sus familias a fomentar la vocación y participación de algunos de sus hijos en el clero secular, condición que les otorgaba la libertad de continuar con la administración de las propiedades familiares y la generación de negocios. Las familias, efectuaban donaciones de las rentas de sus propiedades o empresas comerciales en forma de capellanía, y el monto anual se destinaba al sostenimiento del capellán quien a su muerte era reemplazado por otro miembro de su grupo familiar. Este proceso favoreció durante el siglo XVII que los criollos se encumbraran en los obispados a través del clero secular (Presta, 2000) con el consiguiente poder que ello suponía.

En conclusión, el Virreinato del Perú del siglo XVII se presenta como un escenario disruptivo y de una compleja trama étnica, social y cultural. Las resistencias y conflictos entre actores sociales accionaron en el tejido social y simbólico andino

⁸² La Sagrada Congregación de Propaganda Fide, creada por Bula papal el 22 de junio de 1622, tenía por finalidad principal la propagación de la fe católica en el mundo (Guilday, 1921).

⁸³ El derecho a patronato consistía en una prerrogativa real de presentación ante el Papa de los candidatos a ocupar diferentes cargos eclesiásticos. Como contrapartida, los monarcas españoles y portugueses contraían la obligación de construir iglesias, abastecerlas y disponer de misioneros para la evangelización en las colonias americanas (Numhauser, 2013).

mientras se concretaba la consolidación del estado colonial, esto proporcionó cambios sustantivos en las identidades, así como en las prácticas sociales, culturales y comerciales en los que se destaca el rol de la mujer.

En este marco, vemos que la iglesia católica va a asentar definitivamente su presencia en la región, en un recorrido de doble vía produciendo nuevas formas desde las prácticas y accediendo a algunas mutaciones simbólicas que se verán reflejadas en las imágenes de los templos, en las fiestas patronales y en el lenguaje.

3.2. El territorio como testigo de los cambios geopolíticos y sociogeográficos en la América del siglo XVII

A la llegada de los conquistadores, en el territorio americano habitaba una gran diversidad de comunidades⁸⁴. En ese entonces América presentaba dos características que la distinguían del resto del mundo, era el último continente que registraba presencia de seres humanos y el único en el que las culturas evolucionaron independientemente de Europa y Asia (Carmagnani, 2011). Esta singularidad exhibe la conformación de una pluralidad de culturas dentro de un escenario territorial de enormes y diversas características físicas, ecológicas y climáticas, en las que las comunidades locales ejercieron distintas formas de aprovechamiento de los recursos. Las formas organizativas de esas sociedades y sus creencias religiosas configuraron un ámbito de experiencias ricas y múltiples.

En ese contexto, el espacio andino, dentro de lo que era el Virreinato del Perú, tiene la particularidad de ser una zona de grandes cumbres montañosas, con cuencas, páramos, humedales altos y bosques tropicales y templados que favorecieron en época prehispánica el desarrollo de la agricultura. A la llegada de los conquistadores se calcula en once millones y medio de personas que habitaban en comunidades esta zona⁸⁵. Estos grupos sociales habían producido en el territorio cambios tecnológicos (caminos, riego, construcciones), también diversos intercambios de bienes y la gestión administrativa de recursos, así como “la elaboración de un imaginario colectivo, que incluye el calendario y la configuración de marcadas jerarquías religiosas y políticas” (Carmagnani, 2011:31).

Por otro lado, el siglo XVII es definitivo para la institucionalización de la iglesia católica en el Perú, se instalan las diferentes órdenes religiosas y el clero regular. Una red de obispados, curatos, parroquias y misiones que va a promover y fortalecer su expansión política y económica. Para mediados de este siglo surgen las crónicas conventuales que mostraban la vida ejemplar y la moralidad de los fundadores de monasterios y conventos. Al mismo tiempo, a través de esta ocupación territorial de la iglesia aparecieron las devociones, las cofradías bajo la advocación de sus santos patronos, las vírgenes vinculadas a alguna congregación o una orden religiosa y las series angélicas (Celestino, 1998).

En relación a lo anterior, nos acercaremos a describir el actual territorio argentino, específicamente en la actual provincia de Jujuy donde los cambios geopolíticos durante el siglo XVII son vitales para la comprensión de los movimientos socio geográficos de la región, teniendo en cuenta que no se trata simplemente de una conformación física sino del espacio

⁸⁴ Véase Mapa 1.1. Áreas culturales del Nuevo Mundo. Imperio mexica, Maya, Chibcha, Inca, Semisedentarios, Nómadas. (Carmagnani, 2011: 30).

⁸⁵ Véase cuadro I. 1. Población amerindia y tipo de organización antes de la invasión europea (circa 1490) (Carmagnani, 2011: 32).

habitado y construido por el tiempo y “aprender a leerlo y descifrarlo puede enseñar mucho sobre cómo resolver los problemas y conflictos, las dudas y las incertidumbres que enfrentamos en el presente” (Restrepo, 1999: 2).

Jujuy se divide geográficamente en cuatro grandes regiones, la Puna o altiplano, la Quebrada de Humahuaca, los valles orientales y las yungas. La Puna de Jujuy es el sector compartido por las provincias del actual territorio argentino de Catamarca, Salta y Jujuy, es una secuencia morfológica, ecológica y cultural del altiplano meridional de Bolivia, con una altitud oscilante entre los tres mil a cinco mil metros de altura sobre el nivel del mar. Es una zona de clima seco y algunos espacios salinos. Por el oeste se separa del desierto de Atacama y por el sudeste desciende a Jujuy por la cuesta de Azul Pampa, que marca el límite entre la Puna propiamente dicha y el valle denominado Quebrada de Humahuaca. Su límite oriental es la franja conocida como valles altos orientales (Santamaría, 2001). La Puna jujeña comprende una zona septentrional que abarca el poblado de Yavi y el curso medio del Río Grande de San Juan. Es una cuenca abierta, con drenajes al Atlántico, estableciendo la conformación de valles profundos y resguardados que recortan el macizo puneño (Albeck, 1992).

En tanto, la Quebrada de Humahuaca está ubicada al noreste de la provincia de Jujuy. Es un valle montañoso, de extraordinaria belleza visual, que posee una dirección norte-sur y limita al occidente con la Puna y al oriente con las Sierras Subandinas. Hacia el oeste se encuentra separada de la Puna por las sierras de Chañi, Alta y Aguilar (Albeck, 1992; Sica et al., 2006).

La Quebrada de Humahuaca es una ruta natural que sirvió como camino de enlace en lo económico, no solo en el período prehispánico sino también durante la consolidación de la etapa colonial. Las características morfológicas de esta región actúan como modificadores climáticos. Una variada vegetación y la abundancia de recursos de la zona junto a las grandes posibilidades de comunicación terrestre fue lo que favoreció la población temprana (Albeck, 1992).

También por la Quebrada de Humahuaca y por la Puna jujeña pasan los caminos que en la época colonial servían de nexo entre la Audiencia de Charcas y el Río de la Plata. Estas rutas fueron descritas por primera vez en la carta del licenciado Juan de Matienzo del 2 de enero de 1566 dirigida al rey (Krapovickas, 1983: 10). Además, se informaba de manera detallada cuáles eran los grupos indígenas que habitaban cada región y las condiciones morfológicas de las zonas donde deberían crearse nuevos pueblos. Ese itinerario era un proyecto muy ambicioso, en el que se había propuesto al Virrey Toledo convertir un corredor que permitiera ser nexo directo entre Charcas y España a través de un puerto sobre el océano Atlántico (Albeck, 1992; Palomeque, 2015). Dentro de ese recorrido, describía la zona de la Gobernación del Tucumán como un espacio de tierras ricas con abundante ganado y donde habitaban “los indios de homaguaca y apatamas y casabindos y los diaguitas de calchaqui y los de salta” (Matienzo, 1910 [SXVI]: 186).

Llegados a este punto debemos mencionar que en el camino de la Quebrada de Humahuaca se encuentra el pueblo de Uquía y en el de la Puna, el de Casabindo. En ellos se ubican las iglesias donde se albergan las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros desde el siglo XVII. Se trataba de caminos frecuentados por el tránsito de comercio de diversa índole, y eran utilizados también por los religiosos que unían diversos trayectos entre las iglesias y capillas ubicadas en la región o en sus traslados hacia Lima.

3.3. Flujo comercial y nacimiento de ciudades en los bordes del sur andino

Acerca del comercio que se desarrollaba en el Virreinato del Perú, la ciudad de Lima era la capital y un potente núcleo geopolítico y transoceánico de la corona española, condición que la posicionaba como el más importante centro del tráfico global de la época colonial. En esta ciudad se asentaba una poderosa burguesía que manejaba tanto las relaciones comerciales como las influencias. Los comerciantes limeños trababan relaciones con las grandes y pequeñas ciudades del virreinato. Hasta la declinación de la producción de plata hacia 1620 (Beato, 1972; Bonialian, 2019), Potosí era el centro minero por excelencia, generando durante su mayor auge la llegada de una enorme y heterogénea inmigración.

Además de ser uno de los principales mercados de consumo de América⁸⁶, dejaba muy altos márgenes de ganancias a expensas de la mano de obra forzada de indios y esclavos. Así los potosinos tenían divertimentos costosos, donde coexistía una mixtura entre jugadores profesionales en busca de ganancias, mineros que distribuían su dinero en “espléndidas queridas” tanto como en donaciones a monasterios o iglesias. En ese escenario, la ostentación era la norma y se exhibía en las corridas de toros⁸⁷, diversos torneos y las procesiones (Beato, 1972).

Los procesos económicos del siglo XVII estuvieron tensionados por la violencia y por los conflictos políticos y culturales. La expropiación de los recursos naturales en los Andes, junto a nuevas formas de posesión y propiedad de la tierra marcaron cambios decisivos en toda la región. La prosperidad económica de los agentes privados, señoriales y mercantiles, amparados por el Estado colonial, se constituyó a través del trabajo de los indios y de la riqueza de la tierra. Por otra parte, el reparto colonial ejercido por los encomenderos⁸⁸, empezó a ver disminuido su poder sobre los indios con la implantación de la cuota de extracción de excedentes (Glave, 2020).

Durante este período, el imperio español dispuso una división política del virreinato y, a su vez, un espacio económico con un alto grado de autosuficiencia e integración regional. Además, fue un lugar para el intercambio comercial exterior producido por la articulación del complejo minero del Alto Perú - representado por Potosí - y la capital política y comercial de Lima, lo que conformó los polos de crecimiento y generó un efecto de arrastre sobre otros espacios definidos en los aspectos geográfico y económico (Assadourian, 1982; López et al, 2011). En esta etapa, el virreinato se encontraba en un estadio de reajuste y transición en su economía por la explotación de la minería del Perú y Alto Perú. Esta actividad dio las bases de la economía colonial, para la producción y el financiamiento de otros sectores como la agricultura y el pastoreo y,

⁸⁶ Para mayor detalle sobre los productos que llegaban de diversas partes del mundo a la feria de Potosí, entre las que también había materias primas de Tucumán ver Beato (1972).

⁸⁷ Los orígenes de las corridas de toros datan de España en la Edad Media, donde se conocía el toro de muerte y el toro de vida. El segundo se trataba de un divertimento popular en el que, como menciona Badorrey Martín (2017) la muchedumbre, heterogénea y desordenada, se enfrentaba a una bestia considerada un ser mítico, y hasta sobrenatural, al que se quería tocar para adquirir su fuerza genésica, por lo que generalmente después era devuelta al campo, a la libertad, aunque algunos toros morían durante la celebración del festejo [...] a finales del siglo xv, la *corrida* de toros se había convertido en el festejo popular por excelencia, que suponía la culminación de toda celebración importante. Y una de las escasas diversiones públicas en las que participaba toda la población, sin distinción de grupos sociales (797). La primera corrida de toros en América se celebró el 24 de julio de 1526, en México en honor al conquistador español Hernán Cortés. En Perú las corridas se iniciaron en el año de 1535 y, contaron con la participación del conquistador español Francisco Pizarro quien “lanceó” a un toro desde el caballo. Las corridas fueron tan bien acogidas por el pueblo, que la iglesia tuvo que intervenir para que no se celebraran en domingo, pues la gente prefería ir a la corrida que a la misa (Ruíz y Chorolque, 2010).

⁸⁸ La encomienda de indios en la América colonial se trata de la merced que le permitió al conquistador una perspectiva para alcanzar ascenso social y progreso económico, además de colaborar con la multiplicidad y la incorporación de empresas. Los encomenderos ricos se manejaban dentro de una estructura familiar y social que les permitía sostener una red de relaciones y así incrementar sus ganancias y sostener una elevada posición en la comunidad (Presta, 1997).

más tarde, para el desarrollo de la industria viñatera, artesanal y textil. La economía se hizo así más variada e intervinieron en ella agentes locales, comerciantes, políticos y religiosos, los que produjeron diversos cambios en las actividades (Andrien, 2020).

Esas mutaciones se vieron reflejadas, por ejemplo, al sustituir el transporte de carga por mulas. Las estancias que iniciaron la cría de estos animales se ubicaron en Perú, Chile y, entre los años 1600 y 1620 en las ciudades de Córdoba, Buenos Aires y el Litoral del actual territorio argentino, constituyéndose en los principales centros de producción de mulas con destino a los mercados del Alto y Bajo Perú (Assadourian, 2005). Además de las actividades comerciales en este sector, que eran privadas o de la corona, se sumaron las de los religiosos, “sobre todo los jesuitas, quienes exportan de dos a tres mil mulas anuales; la temprana inclinación del sector religioso hacia la explotación mular tiene un indicio en la fecha de la primera operación del convento de Santa Catalina: 1613” (Assadourian, 1982: 40).

Por otro lado, la actividad textil obrajera en el Perú colonial, que iba desde el norte de Lima hasta el Ecuador, producida en el arte del tejido que dominaban los habitantes, junto a la abundancia del algodón, cabuya y maguey, se vio afectada por varios motivos. Uno de ellos fue la política restrictiva de Felipe II sobre los obrajes en el continente americano, ordenando por real cédula que se abastecieran de lanas españolas en detrimento de la producción local. Y a partir de la segunda mitad del siglo XVII, a causa de los condicionamientos que empezaron a padecer los encomenderos en este ámbito y la tendencia decreciente del sistema minero del Alto Perú, se vio favorecido el auge del sector textil de los obrajes peruanos, bolivianos y quiteños. La propiedad de los obrajes pasó de los encomenderos a la Iglesia, la propia Corona o, a los nuevos burócratas recién llegados y ávidos de ganancias (Salas Olivari, 2020).

El desarrollo del mercado interno produjo una mayor autonomía de la corona española, esto unido a la debilidad fiscal generó cierta independencia y un acrecentamiento de la burocracia colonial. En este proceso, se origina una situación difícil de controlar por la corona cuando las oligarquías americanas avanzaron y se apoderaron de las tierras “vacías” o de indígenas (López et al., 2011).

Para el siglo XVII, el avance colonial sobre el territorio del Virreinato del Perú se había organizado con la fundación de ciudades que fueron avanzando como postas de ruta. Se erigieron a costa de muchas vidas y de una extrema exigencia por parte de los pioneros (Lorandi, 1988) y se desplegaron, en el actual territorio argentino, a lo largo de los valles longitudinales de la Cordillera de los Andes. Así, se fundaron las ciudades de “Jujuy, Salta, Londres, luego llamada Catamarca, La Rioja, San Juan y Mendoza, o las que jalonaron el camino desde el Alto Perú hasta el Río de la Plata, como Salta, Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba” (Romero, 2001: 51).

Una vez creadas las ciudades el corredor sirvió para que desde la Gobernación de Tucumán⁸⁹ circularan diversos productos locales, principalmente el algodón (Assadourian, 1982), y por su ubicación geográfica transitara “la mayor parte del flujo de

⁸⁹ La Gobernación de Tucumán, a fines del siglo XVII estaba integrada por los territorios de las actuales provincias de Santiago del Estero, Tucumán, Córdoba, Jujuy, Salta, La Rioja, Catamarca y Córdoba (Castro Olañeta, 2015).

animales mercancías y personas entre Perú y Buenos Aires” (Sica, 2010: 25)⁹⁰. Al momento de su fundación en 1593 la ciudad de Jujuy era, en lo económico, un núcleo poblacional que se constituía en plaza importante para la exportación de ganado, en escala menor esclavos provenientes de Buenos Aires, y la importación de productos como textiles y alcohol, provenientes de países septentrionales y de ultramar entrados por el Callao (Ferreiro, 1999).

En la circulación de mercaderías se encontraban además objetos para las capillas e iglesias de Jujuy, como la compra de un órgano en 1662 encargado por la Cofradía de Nuestra Señora de Omaguaca, y “valiosas imágenes, cuadros de la escuela potosina y retablos barrocos donados, en algunos casos, por los caciques o por las cofradías” (Sica, 2010: 36).

El vigoroso movimiento comercial en la zona del Tucumán y el Río de la Plata, vale señalar, se vio fortalecido por el contrabando organizado de los primeros años del siglo XVII que, con la anuencia y protección de los permisos que llevaban a cabo funcionarios y religiosos, fue la base del comercio que se realizaba. Al mismo tiempo, se origina en el interior del actual territorio argentino, la industria textil de algodón y lana – sombreros, frazadas, ponchos – donde se empleaba lana de oveja o guanaco, producidos en Tucumán, Córdoba y Catamarca (Beato, 1972).

La fundación de ciudades hacia el sur del Virreinato del Perú, provocó un efecto de cascada en las relaciones comerciales. En ese contexto, entraron en juego la explotación y comercialización de otro tipo de productos. De igual manera sucedió con los repartos, a medida que se fueron otorgando tierras en las ciudades centrales de la zona andina se fueron desplazando las encomiendas hacia otros territorios. Todo lo cual llevó al cruce de intereses que trasponían fronteras físicas, administrativas y morales de diversa consideración.

Al mismo tiempo, las ciudades requerían nuevas funciones espaciales, levantándose estructuras arquitectónicas, como templos católicos, que se fueron integrando al paisaje, y llenándose sus interiores de imágenes y esculturas de artistas cuzqueños y potosinos. En la Quebrada de Humahuaca se asentaron las iglesias de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Candelaria (Tumbaya), Santa Rosa de Lima (Purmamarca), San Francisco de Paula y la Santa Cruz (Uquía), Nuestra Señora de la Candelaria (Humahuaca) (Soruco, 2020). En la Puna jujeña, las iglesias de Santa Bárbara (Cochinoca), Virgen de la Asunción (Casabindo), de San Francisco (Yavi), Nuestra Señora de Belén (Susques) y Santa Catalina de Alejandría (Santa Catalina). Todos estos templos se construyeron desde fines del siglo XVI y durante todo el siglo XVII con el fin de adoctrinar en la religión católica. Cristos y vírgenes como patronas del lugar se presentan en retablos y altares tallados en madera y ornamentados en dorado a la hoja, resguardados por anchas paredes de adobe y techos con madera del lugar, constituyendo un universo de configuraciones espaciales y expresivas de las construcciones arquitectónicas en ese territorio.

3.4. Dimensiones político administrativa, religiosa y social de la época colonial en La Puna y Humahuaca

⁹⁰ La conformación del sistema de circulación de mercancías, aparición de mercaderes y circuitos de caminos que constituyen el sistema de enlace económico entre ciudades en el contexto de la Jujuy colonial está descrita en Sica, 2010.

La conformación social en la región de la Gobernación del Tucumán durante el siglo XVII era en extremo compleja y estuvo caracterizada por la desintegración de grupos étnicos y la categórica penetración de los poderes políticos y religiosos españoles.

La partición de estos grupos indígenas se daba dentro de una organización espacial, política y económica que junto con la relocalización por diferencias de jurisdicción territorial entre los encomenderos y las epidemias diezmaron significativamente la población indígena (Sica, 2008a). Los indios fueron dados en encomienda en 1539 a Martín Monje, a quien le otorgaron cerca de ochocientos nativos de varios señores y pueblos, y entre otros se encontraban los del poblado de Casabindo en la Puna y a mitimaes churumatas y chuis que estaban “hacia Omaguaca”. A Villanueva, le otorgaron cerca de quinientos indios del señor de Omaguaca, incluyendo al pueblo de Cochinoca en la Puna. De esta manera, se produjo la fragmentación de pueblos que estaban vinculados por relaciones de parentesco o solidaridad entre sí, donde los casabindos y cochinocas quedaron divididos entre dos encomenderos (Palomeque, 2015).

Posteriormente, Francisco de Argañaraz funda la ciudad de San Salvador de Jujuy el 19 de abril de 1593 (Pereyra, 1999) y más tarde se establecen nuevas encomiendas. En 1664 se le otorga a Pablo Bernárdez de Ovando la de Casabindo y Cochinoca⁹¹ y la de Villanueva queda en manos de Juan Ochoa de Zárate. Cabe señalar que las encomiendas en la Gobernación del Tucumán, se otorgaron teniendo en cuenta los intereses españoles, sin considerar las jerarquías indígenas. Asimismo, hasta la mitad del siglo XVII, los registros de divisiones, autoridades y niveles sociales dentro de los grupos indígenas se podrían asociar a las antiguas organizaciones prehispánicas, sin embargo, hacia fines del siglo, esas divisiones habían desaparecido (Sica, 2009).

La encomienda de indios se trataba de una merced real que se otorgaba a los conquistadores. A través de ella, el encomendero tenía el derecho a cobrar tributo a los indígenas, y en contrapartida debía garantizar la evangelización y protección de sus encomendados, como también cumplir con obligaciones para con la vecindad y las de carácter militar. En la Gobernación del Tucumán, los encomenderos disponían de la mano de obra de los indios de manera indiscriminada y una de las formas de optimizar esos beneficios era con la obtención de tierras en los alrededores de los pueblos de indios (Sica, 2014).

La densa trama política y social que se establecía en la región se configuraba no solo por la confrontación de intereses jurisdiccionales -como los que se sucedieron entre la Audiencia de Charcas y la Gobernación del Tucumán- sino también, a partir del 1600, por los conflictos entre el arzobispado de Charcas y el de Tucumán que tenían en disputa el control de las parroquias de Casabindo y Cochinoca (Palomeque, 2013 [2009]).

Dentro de ese marco, en el plano político administrativo en el Tucumán de los siglos XVI y XVII existe, como plantea Lorandi (1988), “discrecionalidad y arbitrariedad en el manejo de los fondos públicos y de la justicia, intervención abusiva en los asuntos y bienes individuales, distribución nepótica de tierras y encomiendas” (141), características que exponen un espacio donde se encuentran perdidos los valores sociales y la normatividad.

⁹¹ Expediente confirmación de la encomienda de Casabindo y Cochinoca en Tucumán a Pablo Bermúdez de Ovando. Resuelto. Jujuy 5 de julio de 1664. Unidad documental simple. 8 folios. Archivo General de Indias. CHARCAS, 102, N. 25.

Otro rasgo que debemos mencionar es que desde la fundación de la ciudad de Jujuy y hasta 1684, el escenario religioso se encontraba organizado en dos curatos que debían esa denominación porque eran dirigidos por clérigos integrantes del clero secular, a quienes se los denominaba cura de pueblo de indios. Uno de los curatos era el rectoral que comprendía el casco urbano de San Salvador de Jujuy y poseía dos anexos rurales en el ejido, el otro era el de Humahuaca, que abarcaba el resto de la parte rural de Jujuy, donde existían los pueblos y parajes indígenas, rodeos, haciendas y encomiendas (Cruz 2013).

Los curatos en Jujuy eran también instancias de gobierno y se estructuraban como parroquias rurales que delimitaban a las comunidades indígenas. Las funciones de los religiosos se distribuían en la instrucción, administración y control de la fe católica, del gobierno civil y administrativo y también eran parte de las relaciones sociales y del desarrollo mercantil⁹². Sin embargo, las características del ejercicio eclesiástico en los curatos de la Puna de Jujuy, era una tarea evangélica dificultosa debido a los misérrimos salarios que recibían los clérigos, a las extensas distancias entre los centros urbanos y las sedes donde se realizaba el ejercicio sacerdotal y el rigor climático (Cruz, 2011).

La conformación política y jurídica durante el siglo XVII de la Gobernación del Tucumán, enlazada a la corona española a través de la Audiencia de Charcas, generó la visita de los Oidores⁹³, a raíz de diversas denuncias⁹⁴ por maltratos a los indios que concluyeron con las Ordenanzas de Francisco de Alfaro en 1612⁹⁵ (Doucet, 1986). Alfaro promulgó entre sus ordenanzas una tasa de tributo para los encomendados que instituía que debía ser pagado “por los varones entre 18 y 50 años de manera individual y preferentemente en dinero” (Sica, 2014: 20). También las ordenanzas propiciaron la modificación de la autoridad de los antiguos señores étnicos y la creación de cabildos indígenas los que tomaron el modelo del cabildo hispano de las ciudades. Estos estaban compuestos en categorías jerárquicas: un gobernador, un segundo (semejante a un vicegobernador), dos alcaldes y otros oficiales. De acuerdo a la región o al curato había casos en los que se elegía a un gobernador indígena para los aborígenes del lugar y otro para los forasteros. (Cruz, 2013)⁹⁶.

Por otro parte, en Jujuy durante el siglo XVII se establece una frontera de guerra con los indígenas de la región chaqueña, que estaban fuera del dominio colonial. Los grupos chaqueños incursionaban en territorio jujeño para apoderarse principalmente de ganado, que luego era intercambiado por otros artículos en diversas regiones. Los integrantes del Cabildo, en respuesta, organizaron a los vecinos y construyeron fuertes y miradores en puntos estratégicos del territorio. Las

⁹² La disposición sobre la doctrina de indios: Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo Lima: doctrina de indios. El arzobispo de Lima, pide que ningún cura ni doctrina tenga a su cargo pastoral más de 300 indios, según el concilio provincial. 1588. 4 folios. Unidad documental simple. Archivo General de Indias. PATRONATO, 248, R. 18.

⁹³ Los oidores eran jueces en lo civil y criminal que poseían un elevado estatus. Además, parte de la función judicial de la Audiencia facultaba a los magistrados coloniales a hacerse cargo del gobierno en vacancia del virrey. También “representaban a la persona y la autoridad del rey” (Angeli, 2007: 3).

⁹⁴ Expediente sobre los informes del fiscal Francisco de Alfaro. Refiere a diversos abusos sufridos por la población indígena. (26/6/1606). Recomienda remediar asuntos eclesiásticos en la sede vacante y suplica se revoque la ordenanza del Virrey Toledo sobre cobro del camarico a los indios (24/6/1606). Testimonio mandado realizar por presidente a oidores Audiencia de Charcas de escritura hecha en Tucumán de 6000 pesos a pagar en trabajo de indios. Solicita prisión para los intervinientes en el negocio (27/6/1606). Testimonio de la encomienda realizada por el gobernador de Tucumán (14/6/1606). La Plata, 26 de febrero de 1606. 8 folios. Unidad documental compuesta. Archivo General de Indias. CHARCAS, 18 R. N. 5.

⁹⁵ Para conocer otras ordenanzas de Francisco de Alfaro ver Palomeque, 2015 y Doucet, 1986.

⁹⁶ Ver en Cruz (2011, 2013) como se relacionan el clero y las autoridades indígenas a través de diversos expedientes judiciales relativos a violencias e imposición de derechos eclesiásticos indebidos, administración y control de bienes de la iglesia y recursos de las cofradías religiosas que demuestran una relación de intereses donde el mercantilismo colonial subyace en esa asociación.

acciones defensivas se completaban con la incursión o entradas de los vecinos jujeños en el territorio chaqueño, que por lo general era respuesta a un ataque previo. El estímulo más significativo de esta participación era la captura de indígenas chaqueños, para entregarlos a los dueños de las chacras cercanas a la ciudad y obligarlos a trabajar en ellas (Sica y Ulloa, 2006).

Las ordenanzas de Francisco de Alfaro a lo largo del tiempo fueron desatendidas, es así que ochenta años después de su visita, se instala en Tucumán el oidor Antonio Martínez Luján de Vargas, con el objetivo principal de recordar la vigencia y renovar la aplicación de las primeras ordenanzas, es decir, “desagraviar” a los indios encomendados en relación con el servicio personal, así como establecer la demarcación legal de tierra de reducción para los pueblos de indios y castigar a los encomenderos que habían cometido abusos (Castro Olañeta, 2015). De esa manera surgieron diversos conflictos entre los actores sociales que derivaron en juicios por maltratos, cobros indebidos, trabajos abusivos ordenados en su mayoría por religiosos que trataban sin medida al pueblo aborígen sometiéndolo a todo tipo de vejámenes⁹⁷. En este sentido surgen leyes desde la corona española como respuesta a las cartas que enviaban los gobernadores de Tucumán⁹⁸, entre otros, sobre la actuación de los curas doctrineros.

Como resultado, durante el siglo XVII, se desarrolla el cambio de autoridades del curaca al de alcalde de indios. En Jujuy en los pueblos de indios de las encomiendas mayores de Tilcara, Humahuaca, Casabindo y Cochinoca, aparece el cargo de Gobernador o Cacique Gobernador que parecen haber actuado como “delegados del poder judicial para casos leves - disturbios, borracheras, delitos menores - entregando a los acusados de delitos más graves a la Justicia Capitular de Jujuy” (Sica, 2009: 45).

La figura del Cacique Gobernador, tiene antecedentes desde el siglo XVI en la zona andina y se inscribe en el escenario social como un personaje complejo. Al ser líderes nativos y cumplir una función dentro del sistema colonial, su figura se balanceaba entre el tipo y grado de legitimación cacical y la incidencia que tenía sobre la comunidad indígena.

Estas autoridades étnicas, estaban bajo las exigencias de satisfacer el mandato colonial sobre la obtención de dinero, el manejo de bienes y de mano de obra indígena y conseguir el reconocimiento como mediador en el marco de pautas de prestigio tanto andinas como españolas, enfrentado a su vez con otros competidores, los corregidores⁹⁹, los curas, y otros caciques. A su vez, se movían “entre dos registros de valores antagónicos: la promoción del cristianismo y el fomento de las divinidades locales y de las creencias mágicas” (Saignes, 1987: 155).

En tanto en la zona de Humahuaca se establece el cargo de corregidor siendo el primero el capitán Francisco de Cháves Barraza en el año 1595, y aunque su jurisdicción alcanza a varios pueblos el asiento de su oficio se radica en San Antonio de Humahuaca. Sus sucesores verán ampliados sus títulos y el alcance de su jurisdicción, como Esteban de Melgarejo, a

⁹⁷ En Cruz, 2006, ver el expediente de la causa criminal del gobernador del pueblo Fernando Bilti contra el cura interino de Cochinoca, Valentín Alborno Ladrón de Guevara.

⁹⁸ En Castro Olañeta (2013) se observa a través del análisis de las cartas dirigidas a la Audiencia de Charcas por los gobernadores del Tucumán, Alonso de Ribera (1605-1612), Luis de Quiñones Osorio (1612-1619) y Francisco de Barraza y Cárdenas (1603-1605) la preocupación por el maltrato que recibían los indios, las condiciones del sistema tributario y las solicitudes para que se deje sin efecto el servicio personal.

⁹⁹ Era un emisario de la corona encargado de ejercer el gobierno y la justicia en las ciudades. Sin embargo, una vez traspasada a América esta figura institucional se adaptó a fin de que estos magistrados pudieran gobernar un distrito o pueblo de indios junto a sus autoridades étnicas (Estruch, 2015: 136).

quién en 1609 el Gobernador de Tucumán lo designa en el cargo, además de capitán y “alcalde mayor de minas del distrito de Omaguaca, Cochinoca y Casabindo” (Estruch, 2015: 137). El establecimiento de nuevos cargos, y la complejidad en cuanto al alcance de los mismos suma al escenario social otras formas de organización de gobierno hasta entonces desconocidas.

En relación con la sociedad de Jujuy se instituyó la misma conformación socio cultural de toda la región andina. Para fines del siglo XVII, habían ingresado al territorio varias familias poderosas, siendo veinte los grupos familiares que conformaban la élite y, entre ellos, continuaban en ejercicio ocho encomenderos de las primeras mercedes (Sica y Ulloa, 2006). Al mismo tiempo es necesario apuntar que, las autoridades étnicas eran funcionales a los encomenderos, en el Marquesado del Valle de Tojo (González, 1992) y en las cofradías de indios de Humahuaca (Zanolli y Alonso, 2004).

La élite encomendera de Jujuy muestra una conformación familiar donde el espacio del hogar se centraba en la figura de la mujer, limitada a la atención de los temas domésticos, el cuidado de los hijos, y a profesar decencia, así como devoción privada. Mientras que, para los hombres, se trataba de un espacio simbólico donde exhibir el patrimonio material que constituía su valor social. El orden, en el ámbito cotidiano era una constante y a las hijas mujeres se las preparaba para el matrimonio o hacia la devoción religiosa (Santamaría, 2001).

Mientras tanto, a partir del siglo XVII, otros objetos religiosos tendrían un carácter especial en el tráfico de mercancías como fueron los retablos portátiles¹⁰⁰. La iglesia católica buscó impulsar la relación individual y directa con las imágenes, de esta manera varias familias de la sociedad colonial tuvieron esas piezas que, en la Puna jujeña, se los denominaban urnas. Así, las imágenes católicas integradas al espacio doméstico propiciaron a formar parte de las prácticas familiares y locales (Bugallo, 2019; González, 2018).

Otro punto para destacar es que, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, los desplazamientos sociales provocaron la búsqueda de nuevos espacios de legitimación de los caciques, los que una vez obtenidos parecieron perseguir más su ambición personal para posicionarse en el estado colonial que la defensa de las necesidades de sus comunidades (Sica, 2009).

Así vemos como algunos caciques buscando un acercamiento a las costumbres españolas y la aceptación del estado colonial fueron adoptando símbolos y bienes de esa cultura. De esta manera:

comenzó a utilizarse vestimenta -como capas, sombreros, ongarinas-, armas de fuego o pintura barroca. Los caciques especialmente del pueblo de San Antonio de Humahuaca, poseían vestimenta española, sombreros y paños de lana de vicuña. Inclusive en 1661 don Andrés Tucunas, cacique gobernador de Humahuaca, tenía contratado un pintor español que le confeccionó algunos cuadros para adornar su casa en el pueblo. (Sica, 2009: 51)

¹⁰⁰ Los retablos portátiles se comenzaron a fabricar en América siguiendo los modelos europeos, existen numerosos ejemplos realizados en el siglo XVII y XVIII en el sur del Perú y en el Alto Perú; solía tratarse de cajas de pequeñas dimensiones en madera tallada o pasta moldeada, doradas y policromadas, que en ocasiones se encontraban dentro de otras cajas de plata repujada y burilada (Bugallo, 2019: 56).

En conclusión, la sociedad de la Puna Jujeña y de la Quebrada de Humahuaca durante el siglo XVII exhibe un escenario en constante superposición de estructuras jurídicas, administrativas, religiosas y políticas. En las fronteras regionales no existía un horizonte claro y desde lo político y lo territorial se afectaba al órgano social en forma constante con reiteradas rupturas, con la aparición de nuevos funcionarios de la corona española, y la conformación de cabildos. Por otro lado, se redujo al mínimo el poder de los caciques al limitarse sus funciones en favor de encomenderos, religiosos y gobernadores, lo que trajo aparejado tensiones y resistencias configurando un nuevo campo social que presentaba formas de poder que entraron en colisión. Las prácticas sociales y simbólicas se presentaron en una constante búsqueda y resignificación de escenarios en los que cada actor que tuviera cierto viso de relevancia se ubicó según su beneficio y donde las menos favorecidas fueron las comunidades indígenas, que estuvieron disgregadas y obligadas a entregar su fuerza de trabajo a encomenderos, y a su vez fueron víctimas de maltratos de los cuales algunos han quedado registrados según las cartas enviadas a la Audiencia de Charcas.

Llegados a este punto, nos acercaremos a la conformación social que tuvieron dos grandes encomiendas de Jujuy. El propósito es avanzar en diferentes niveles que nos permitan comprender ciertos cambios producidos durante el proceso de las encomiendas en relación a las características etnográficas de los diversos actores sociales en ese escenario y en sus estructuras simbólicas además de las prácticas.

3.4.1. Casabindo en el siglo XVII

En la Puna jujeña, el nombre de la localidad de Casabindo guarda relación con la tribu indígena¹⁰¹ que habitaba la zona sometida durante la conquista española (Krapovickas, 1983). En 1539, como se mencionó anteriormente, los indios fueron dados en encomienda a Martín Monje, constando en el documento la denominación “pueblo que se llama caçivindo”, utilizando posteriormente diversas formas para mencionar el lugar, Casavindo, Casavindos o Valle de Casabindo (Krapovickas, 1978).

En relación a la población colonial de la Puna, los casabindos y los cochinocas fueron los únicos indios de encomienda efectiva que persistieron como etnia a lo largo del tiempo desde las encomiendas de Monje y Villanueva hasta fines del siglo XVIII (Gil Montero, 2005). Por otro lado, después que fueron segregadas estas tribus de indios, a fines del siglo XVI se otorga encomienda a Cristóbal Sanabria, hermano de Hernandarias y medio hermano del obispo Trejo, quién dispuso la formación de los pueblos de Cochinoca y Casabindo, según una escritura del 21 de noviembre de 1602, donde se autoriza a Pedro Zamora para que forme dichos poblados, y establezca además chacras y sementeras. La propiedad de la familia Sanabria, es concedida por el gobernador Mercado y Villacosta en 1664 a Pablo Bernárdez de Ovando por tres vidas (Asencio et al., 1974) y continuó bajo el Marquesado del Valle de Tojo durante todo el período colonial. En esta encomienda se realizó un padrón de indios que arrojó trescientos noventa y seis individuos para Casabindo y donde se identificó “a cada

¹⁰¹ Para profundizar sobre tecnología de subsistencia, cerámica y arte rupestre de los casabindos ver Albeck, 2005.

habitante por nombre, se detalla la edad, estado civil y cargos (“cacique”, “alcalde”) o funciones (“señalado para cantor”, “danzante”)” (Alfaro et al., 2005: 3), junto con la categoría tributaria de cada uno.

A su vez, el crecimiento del flujo de intercambios comerciales con Lima y Potosí en la época colonial encontró en la ciudad de Yavi, lugar de asiento del encomendero, un centro de singular importancia. Era la cabecera de una amplia región “que se extendía por el norte hasta Tarija y Lipes (actual Bolivia), y por los restantes puntos cardinales a los actuales departamentos de Yavi, Santa Catalina, Rinconada, Cochinoca (actual Jujuy) y Santa Victoria (actual Salta)” (Garcés, 2017: 98). La encomienda de Casabindo y Cochinoca, se configuró atento a lo dicho, dentro de una extensión territorial con diversos valles agrícolas diseminados en un paisaje árido entre el sur de la actual Bolivia y el norte de Argentina. Según Santamaría (2001) la encomienda poseía diversas particularidades que se basaban en la complejidad geográfica y la permanencia de ser un espacio social, cultural y económico que aún hoy es visible en el territorio. Más aún, los especiales mecanismos de provisión de fuerza de trabajo, que se administraban en un cruce entre políticas asistencialistas, migraciones de indios, y el ordenamiento del cronograma de las mayores unidades con el programa de producción campesina.

Posteriormente, en 1688 se realiza un nuevo padrón de la encomienda de Casabindo, que se encontraba a cargo de Juan Joseph Campero y Herrera, yerno de Ovando, y donde se registraron 182 varones y 163 mujeres, y se manifestó expresamente que no se asentaran viudas y huérfanos (Alfaro et al., 2005)¹⁰².

Se observa así que el crecimiento demográfico dentro de la encomienda de Casabindo aumentó en forma continua y, entre los años 1654 a 1688 duplicó la población tributaria (González, 1992; Palomeque y Tedesco, 2014; Alfaro et al., 2005, entre otros).

Otro dato de interés aportado por Alfaro et al. (2005) es el que señala que, los nombres de los indios registrados en 1557 eran de origen indígena, pero, para 1654 se observa que, con la evangelización y el bautismo, pasaron a tener además un nombre español antepuesto al autóctono.

Pablo Bernárdez de Ovando, era un pujante ganadero que, en sociedad con los curacas de la Puna y el apoyo de la Real Audiencia de Charcas, se convirtió en el mayor exportador de ganado del sur andino. A su muerte lo sucedió en la encomienda su yerno, Campero y Herrera, quién además prosperó en la industria vitivinícola en Tarija y abasteció de tejidos, cueros, y otros productos a la población de las minas reales de Lipes (Santamaría, 2001; Teruel, 2016) y se ocupó también de levantar iglesias como las de Casabindo y Cochinoca (terceras versiones), construcciones específicamente de encomienda (González, 1992). Cabe señalar, que la iglesia de Casabindo fue la vice parroquia del curato de Cochinoca (Caretta y Zacca, 2011).

La prosperidad económica de este encomendero favoreció además la construcción y ampliación de capillas privadas junto a la adquisición de obras pictóricas y objetos religiosos para su ornamentación que eran adquiridas y transportadas desde Potosí y Cuzco. Así, por ejemplo, la abrumadora suntuosidad del espacio interior de la capilla particular de Campero en Yavi contrasta con la aridez del paisaje, y para González (1992), debió haber impresionado al observador de la época colonial.

¹⁰² Para ampliar información sobre la evolución de la población del Tucumán desde 1536 ver Gil Montero, 2005.

En el inventario de obras que ocupaban los muros de esa capilla en 1718 se describen 26 lienzos de ángeles arcabuceros de distintas medidas (Balbastro y Santucci, 2005). El interés del encomendero por las obras pictóricas fue de tal magnitud que hasta mantuvo un taller de pintura en su residencia dirigido por el maestro cusqueño Mateo Pizarro (Jáuregui y Penhos, 1999). De manera que, las obras pictóricas del Marquesado de Tojo tuvieron como sostiene González (2003), dos tipos de orígenes. Por un lado, las traídas de los centros de producción del Alto Perú y Cuzco, y por el otro las realizadas en la zona por artistas formados en los centros recién mencionados o por pintores locales.

Siguiendo la línea de esta argumentación, Garcés (2017) estima que Campero, a través de su colección de obras, se ocupó de generar una parafernalia similar a la de la nobleza peninsular. No sólo se caracterizó por rodearse de obras pictóricas de carácter religioso, sino que demostró conocer las mitologías locales. En varias ocasiones mencionó a Supay, una divinidad andina que los españoles identificaron con el diablo.

En tanto Jáuregui y Penhos (1999) señalan que el encomendero, a la vista de sus contemporáneos, con la apabullante cantidad de obras religiosas, representaba un “gran príncipe santo”. Estas autoras, equiparan a Campero como un pequeño Médici de la Puna.

A su vez, González (1992) considera que la política social y religiosa estética de Campero se movió dentro de un sistema cerrado que le permitía sostener un organismo social organizado. Considera que es más una manifestación de su propia identidad antes que parte de un programa general de persuasión colectiva. Esta interpretación desde el punto de vista de las comunidades locales, se enmarca en una tácita aceptación del modelo social en las prácticas y en lo simbólico.

3.4.1.1. Iglesia de la Virgen de la Asunción de Casabindo

La organización del pueblo de Casabindo durante la encomienda de Campero cumple con el ordenamiento de los pueblos de indios, un centro comunitario conformado por la plaza y el templo, rodeado por el caserío de viviendas agrupadas en amanzanamientos. En este trazado urbano la plaza es el centro donde se integra lo social y lo religioso y conforma un gran atrio al aire libre, organizado con un muro perimetral y donde en cada ángulo se ubican las capillas cubiertas con bóvedas denominadas posas, cuya función es la de organizar un camino procesional en el que se detiene la imagen a la que se venera en cada una de ellas. En esta distribución se adiciona la capilla de la Misericordia destinada al velorio de los muertos. Se conforma así un conjunto urbano complejo a la vez que riguroso, donde impera lo sagrado y se regulan las formas sociales. Este se organiza en un eje longitudinal respecto del cuadrado donde los elementos se ordenan simétricamente, como se muestra en la Figura 8. En un extremo la iglesia que domina el conjunto, al frente y a los costados se abre un atrio y el cerco que lo contiene cumple una doble función, por un lado, independiza al templo y al mismo tiempo determina un espacio de transición entre el interior y el exterior. El muro perimetral exhibe en su extremo un arco de medio punto en línea con la portada de la iglesia y da paso a un gran atrio hipertrofiado que también está demarcado por un cerco y las capillas posas. Centrado en el eje del conjunto y opuesto al templo se encuentra el cabildo (Asencio, 1988).

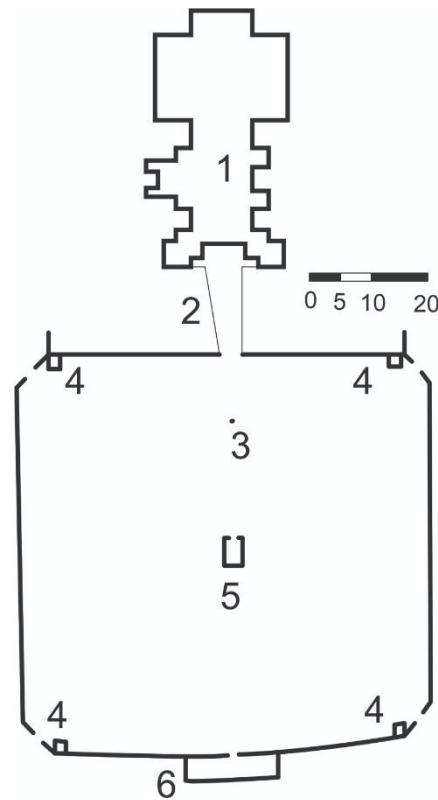


Fig. 8. Planta de conjunto del núcleo cívico-religioso de Casabindo, Jujuy. (Argentina). 1. Iglesia; 2. Atrio; 3. Plaza – Atrio; 4. Capillas posas; 5. Capilla de difuntos; 6. Cabildo.

Fuente: Asencio, 1988: 78

La iglesia de la Virgen de la Asunción de Casabindo, posee grandes dimensiones y se destaca sobre el perfil urbano al que contribuye su color blanco que, con la luz solar, le imprime una presencia deslumbrante en contraposición al tono marrón de las casas que la circundan. Como ya habíamos mencionado, es la tercera versión de las iglesias que se construyeron en el poblado. Al respecto Schenone (1991), menciona que debió de existir a principios del siglo XVII una primera capilla de adobe, en época de los Sanabria, que fue construida donde actualmente se encuentra el cementerio, Cruz y Ramos (2014), han registrado a través de datos historiográficos, que la primera iglesia tiene origen en el 1600 y su vida útil culmina cerca del 1700, mientras que la segunda surge según los inventarios de bienes capellánicos (siglo XVIII), libros de fábrica (siglos XVIII y XIX) y los juicios contra curas doctrineros (siglos XVIII y XIX), a partir del último año mencionado hasta 1799, durante el Marquesado del Valle de Tojo, y su mantenimiento igual que la tercera versión, se sostuvo con los curas doctrineros, autoridades y feligreses indígenas, y autoridades del pueblo de indios. Respecto a la construcción del último templo, el único que se mantiene en la actualidad, tiene “treinta y ocho varas de longitud (32,68 metros) y de ancho seis y cuarto (5,38 metros)” (Schenone, 1991: 24), fue iniciado por el cacique gobernador Pedro Quipildor en el año 1790. Debido al fallecimiento de éste y después de la visita al pueblo de Deán Gregorio Funes, el 18 de mayo 1791, se contrata al

constructor indio-artífice Martín Patagua (López Martínez, 2022). Con la finalidad de proseguir con la obra, interrumpida en varias oportunidades, finalmente el 22 de agosto de 1798 el cura excusador y vicario pedáneo de la Doctrina de Casabindo y Cochinoca, Manuel Benito Arias Velázquez, formalizó su continuación con el trabajo de cuarenta peones. En la construcción del último cuerpo del frontis de dos varas de anchura (1,72 m) se utilizó mucha piedra labrada de diversos orígenes. Se terminaron de levantar las paredes laterales del templo y se puso un techo provisional con tirantes de cedro y recubiertas de paja. Los frontales, fueron fabricados con piedra labrada con revoque fino de yeso y cola. La fachada se concluyó en 1801 por el arquitecto Julián Pucapuca¹⁰³, y una de las torres en 1916. Por último, mencionaremos que no existen registros del momento de la construcción de las capillas posas (Schenone, 1991).

En su aspecto formal, la iglesia de Casabindo tiene una fachada austera con un arco intermedio, y dos torres gemelas cuadradas que rematan en cúpulas. La prolongación del techo abovedado del interior del templo hacia el exterior conforma una gran concavidad que cobija la puerta de ingreso que tiene dos pilastras a los lados. Sobre estas se encuentra la ventana del coro (López Martínez, 2022).

La planta del templo es sencilla, como se observa en la Figura 9 posee una nave única, alargada, abovedada y angosta, el coro sobre la entrada y el sotocoro¹⁰⁴ se encuentra cubierto por una bóveda de perfil rebajado que conforma con el porche de ingreso la transición entre el espacio interior y el exterior. A lo largo de la nave, están adosadas el baptisterio cerca de la entrada y más adelante y sin integrarse al espacio central, dos capillas crucero laterales de pequeñas dimensiones. Sobre el presbiterio se abren de manera simétrica la sacristía y la contrasacristía (Asencio et al., 1974; Asencio, 1988; Cruz y Ramos, 2014).

¹⁰³ En el Libro de Fábrica en el que se registraban los gastos de la iglesia, en el año 1801 se menciona: “dieciocho pesos gastados en coca y mantención al Arquitecto que ha trabajado los dos meses que ha durado el trabajo material de la obra de la iglesia de este pueblo de Casabindo, Don Julián Pucapuca” (Schenone, 1991: 25).

¹⁰⁴ Espacio ubicado debajo del coro alto de las iglesias coloniales (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural [INPC], 2010: 80).

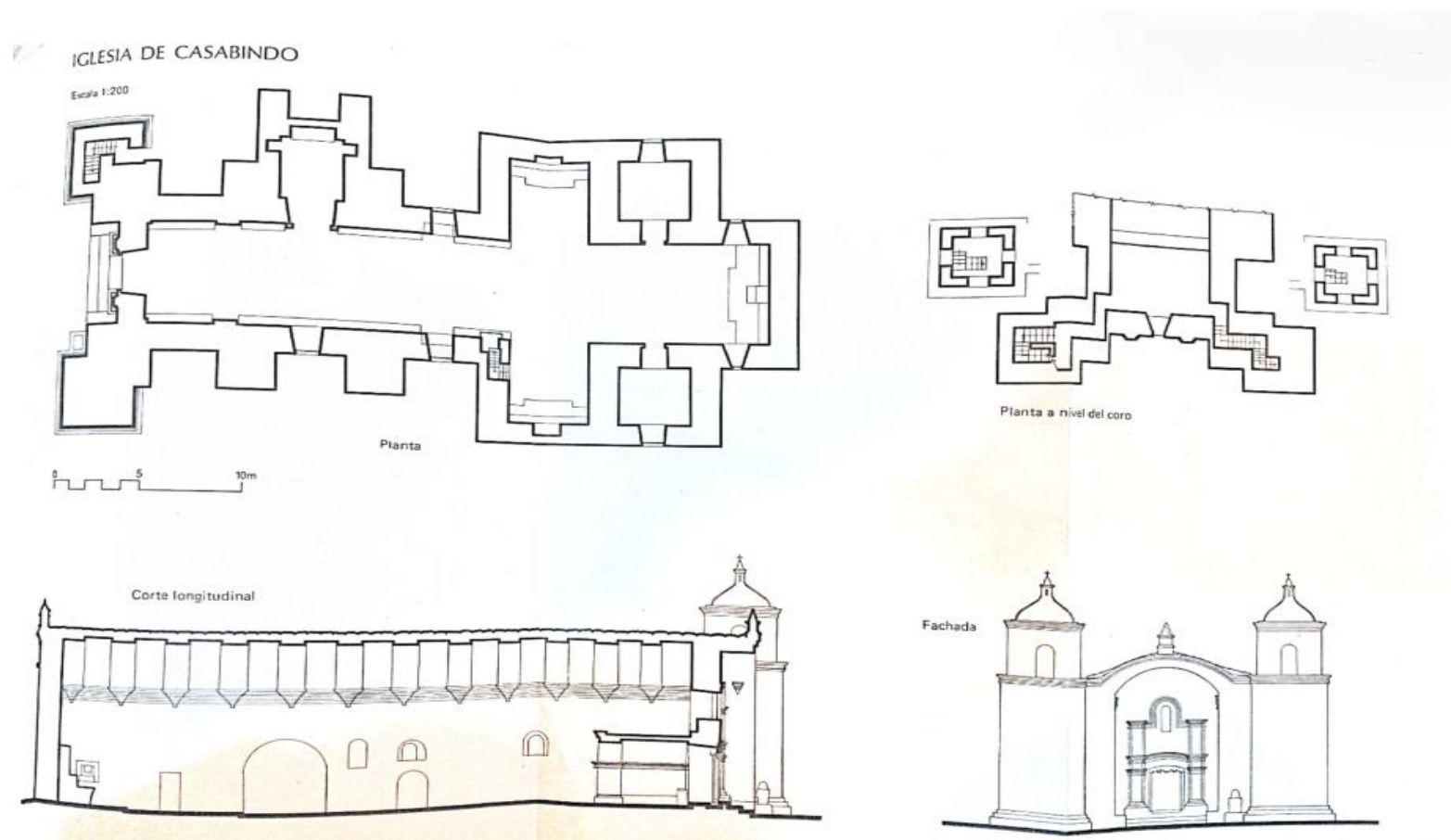


Fig. 9. Plano de planta, de planta a nivel del coro, corte longitudinal y fachada de la iglesia de Casabindo, Jujuy. (Argentina).

Fuente: Ascencio et al., 1974: s/n

Los cimientos de la iglesia y el muro de entrada son de piedra, el resto de las paredes se construyeron con mampuestos de adobe hasta el inicio de la bóveda que techaba el templo. La bóveda de cañón corrido, doce arcos perpiaños, la fachada y las escaleras, la sacristía, la contrasacristía, capillas laterales y baptisterio fueron realizadas en piedra “samita” local (López Martínez, 2022), mientras que la bóveda del coro es de perfil rebajado. El exterior de las bóvedas se convierte en techo a dos aguas con tejas de tipo colonial, lo que sugiere que la techumbre es de par y nudillo¹⁰⁵. Para las cúpulas de los campanarios y el piso se utilizaron ladrillos comunes y para los campanarios y el púlpito se usó piedra. En la construcción se empleó muy poca madera, siendo los marcos y batientes de las puertas de madera dura. Todo el conjunto, tanto en el exterior como el interior, fue pintado a la cal (Ascencio et al., 1974).

La altura de los muros laterales de la iglesia de Casabindo es de 8,50 m, y la del testero de 9,50 m. La proporción de los muros exige que sean de un alto igual a cinco espesores, y éstos son de 1,60 - 1,70 m, dimensiones que demandaron que se emplearan grandes piezas tanto en piedra como en adobe (Cruz y Ramos, 2014).

¹⁰⁵ Elemento estructural de una cubierta a dos aguas formado por dos vigas que se unen en el vértice (los pares), y un elemento transversal (nudillo) que se halla aproximadamente a un tercio del vértice (*Ibidem*, 15).

Dentro de las características ambientales, la iluminación natural que posee la iglesia se exhibe como un elemento a destacar. La mayor irrupción de luz se da desde la puerta de ingreso, “las ventanas laterales, la del coro, las tres sobre la primera parte de la nave y las dos del presbiterio refuerzan la iluminación interior” (Asencio et al., 1974: 80). A ello se suma el blanco de las paredes y los suaves colores en ocres, verdes y dorados de las pinturas al temple, lo que le da al conjunto una atmósfera clara a todo el espacio.

Todavía cabe señalar sobre la función significativa de la arquitectura religiosa del Altiplano y dentro del proceso de comunicación, los órdenes de significación: expresivo, evocativo y referencial. Asencio et al. (1974) señalan una correspondencia con lo que se observa en Casabindo ya que la gestación es la expresión de la actitud estética del comitente, en este caso el encomendero Campero, además que la construcción está destinada a provocar el pathos del barroco y por último que este templo es una porción de un universo desconocido por los indígenas locales.

En cuanto a la etapa constructiva de la iglesia de Casabindo, a pesar de la extensión temporal de su construcción iniciada en 1790 y concluida en 1916, por diversas circunstancias, Cruz y Ramos (2014) consideran que los proyectistas tuvieron una notable capacidad en la planificación y la logística que se evidencia en el aprovechamiento de los materiales locales y las técnicas utilizadas a partir del conocimiento del paisaje, las características sísmicas de la región, los recursos y la mano de obra afirmando que la caja muraria fue enteramente de factura local a excepción de las piedras de berenguela (ónix) utilizadas en las ventanas.

En el interior de la iglesia de Casabindo, el balcón del púlpito y la baranda del comulgatorio son de cardón¹⁰⁶. El retablo ficticio pintado al temple, “ocupa toda la superficie del mismo, incluyendo el medio punto producido por el encuentro de la bóveda de cañón corrido con el muro” (Schenone, 1991: 26), se organiza como un retablo de manera formal con tres calles¹⁰⁷ y dos cuerpos¹⁰⁸ en los que se ubican en la actualidad seis obras pictóricas coloniales y una escultura de bulto en el nicho central (Asencio et al., 1974), como se puede observar en la Figura 10.

¹⁰⁶ El cardón (*Trichocereus atacamensis*) es un cactus columnar de la región andina. Su madera se utiliza para la construcción de muebles y artesanías y sus frutos poseen fines alimenticios (Barbarich y Suárez, 2018).

¹⁰⁷ Se denominan así a las divisiones verticales de un retablo y abarcan el alto total del conjunto. La del medio se denomina central y laterales a las restantes. Esto permite ubicar las imágenes o esculturas de bulto (Benítez, 2014: 96).

¹⁰⁸ Cada uno de los pisos o segmentos horizontales con sus columnas y el entablamiento que ellas sustentan del retablo (*Ídem*).



Fig. 10. Retablo ficticio de la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción. Casabindo, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Nuestra Señora de la Asunción, junto a las iglesias de las localidades de Oratorio, San Juan de Oro y Santo Domingo, tiene una característica propia de la región y es la de poseer pinturas murales, ejecutadas al temple¹⁰⁹ sobre revoque, en las que se imitan columnas, cenefas¹¹⁰, repisas y materiales preciosos. En estos templos las obras son atribuidas a Manuel Aloy (Di

¹⁰⁹ Procedimiento pictórico en que los colores se diluyen en líquidos glutinosos o calientes (RAE, 2014).

¹¹⁰ Elemento decorativo geométrico o que reproduce formas vegetales, que aparece repetido sucesivamente como franjas en muros, techos, suelos o entre filetes y cornisas (INPC, 2010: 26).

Leva, 2010: 33). Para Asencio et al. (1974) se trata de una interpretación ingenua de motivos rococó¹¹¹ que llegaron a la Puna de manera tardía.

Las capillas laterales de la iglesia están dedicadas al culto de la Virgen del Rosario y a la Crucifixión y, como se observa en las Figuras 11 y 12 la pintura mural del testero presenta seis columnas que intentan representar el mármol blanco y culminan en rocallas¹¹² doradas a modo de retablo en el que cinco de las imágenes coloniales son advocaciones a la virgen. En la hornacina de la calle central del retablo se encuentra la imagen de bulto de la Virgen de la Asunción, (madera tallada; policromía moderna, altura máxima: 89 cm) sobre ella la obra pictórica de Cristo cargando la cruz auestas (óleo sobre tela, 113 x 74 cm) y cierra este espacio la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad (óleo sobre tela fina, 167,5 x 109,5 cm). En la calle de la derecha y primer cuerpo la imagen de la Inmaculada Concepción (óleo sobre tela de algodón, 194 x 94 cm), y en el de la izquierda la Entronización del Niño Jesús. (óleo sobre tela de algodón, 148,5 x 100 cm) (Schenone, 1991; Seldes et al., 1996).

En el segundo cuerpo y calles laterales hay dos imágenes de la Virgen del Rosario de Pomata¹¹³, (ambas en óleo sobre tela, la de la derecha mide 147 x 105 cm y la de la izquierda, 146 x 108 cm) (Schenone, 1991). El adosamiento “de Pomata” es en alusión a una imagen de bulto entronizada en la iglesia de Santiago Apóstol, Distrito de Pomata en el suroeste del lago Titicaca, y fue una de las advocaciones más tradicionales de la región andina (Bovisio y Penhos, 2016). Siguiendo a Améndola (2020) la difusión de esta virgen estaría en relación a la búsqueda de la hegemonía por las diferentes órdenes religiosas debido a que la virgen de Pomata, es un ícono de la orden de los dominicos y estaba en contraposición de la Virgen de Copacabana difundida por los agustinos, a la que se atribuían diversos milagros.

Todas las obras pictóricas del retablo ficticio, excepto la de Cristo, son atribuidas al pintor Mateo Pizarro. (Schenone, 1991; Seldes et al., 1996; Bovisio y Penhos, 2016).

¹¹¹ Estilo artístico que se desarrolló en Europa hacia el siglo XVIII como una manifestación tardía y perfeccionista del Barroco, sobre todo aplicado a la pintura, escultura y artes decorativas. El tipo de arquitectura barroca se fundamenta en lo decorativo: redescubre la rocalla en estuco la cual adquiere importancia a tal punto que se llega a soslayar lo puramente arquitectónico (*Ibídem*, 76-77).

¹¹² Motivo de decoración, generalmente en estuco, que imita rocas, caracolas, rocas y otros motivos de la naturaleza característico de la arquitectura rococó (*Ibídem*, 76).

¹¹³ Véase sobre antecedentes de la Virgen de la Pomata, la llegada de la imagen a América, y principales centros de advocación en Bovisio y Penhos, 2016 y Améndola, 2020.



Fig. 11. Interior de la Iglesia de la Virgen de la Asunción.
Casabindo, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021



Fig. 12. Oziel Oblacio Dey. Mateo Pisarro. (siglo XVII).
 [Óleo sobre tela] (111 x 84 cm) Ubicado en tercer lugar del lado
 de la epístola y detalle de la pintura mural de la Iglesia de la Asunción.
 Casabindo, Jujuy. (Argentina)
 Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Todavía cabe señalar que, en la iglesia de Casabindo, según el inventario del año 1702, que se realizó con motivo de la visita pastoral del juez eclesiástico Juan de Herrera, existían las imágenes de Nuestra Señora Santa Ana, la Niña, María Santísima Señora Nuestra, en el altar mayor Nuestra Señora de la Asunción y veintiséis lienzos de varias devociones junto a diez de la serie de ángeles arcabuceros. Para el inventario del año 1867 sólo se declaran diecisiete lienzos (Schenone, 1991).

Por último, es necesario recordar al cura doctrinero de Casabindo quien se ocupaba de fomentar los recursos de la iglesia, y disponía de diversos trabajos realizados por los feligreses indígenas. Podía tener como colaboradores directos a dos indios que se ocupaban del arreo de productos, otros para organizar el culto religioso y la catequesis y un par de mujeres

para la limpieza de la iglesia y la preparación de la comida, también para el hilado, el tejido y la confección de ropa de culto (Cruz y Ramos, 2014). También proveía el vino y el incienso, encargándose de la compra de cera y jabón para la limpieza de las vestiduras sacramentales, la reparación de los artefactos, y el pago de jornales y viáticos a quienes construían el edificio, así como de la paga a los cantores, y hasta adquirió un lienzo de Bretaña “superfino para la virgen” (Cruz 2011: 140).

3.4.1.2. Análisis formal y preiconográfico de la serie de ángeles arcabuceros de Casabindo

El inventario de bienes de la iglesia de la Virgen de la Asunción del año 1702 citaba que “de un lado y otro de la capilla mayor una marcha de ángeles en diez lienzos de vara y media (aproximadamente 130 cm)” (Schenone, 1991: 23). El mismo número de obras de arcabuceros se menciona en el inventario del Marquesado de Tojo del año 1798 en ese templo (Balbastro y Santucci, 2005). La serie de arcabuceros en la iglesia de Casabindo en la actualidad está compuesta por ocho imágenes que se ubican espacialmente en los muros laterales como se advierte en las Figuras 7 y 8 y se desconoce el destino de las obras pictóricas faltantes del conjunto.

Siguiendo la secuencia de Panofsky (1998) la descripción preiconográfica y formal de la serie de obras pictóricas coloniales denominadas ángeles arcabuceros o andinos de la iglesia de Casabindo, muestra en cada lienzo una sola figura de pie, con las piernas separadas, alas que asoman por detrás de los hombros, están vestido con trajes lujosos, sombreros con plumas y portando algún elemento en sus manos, sobre un fondo plano en tonos ocres oscuros. Ninguna de las imágenes de esta serie tiene inscripto el nombre del arcángel, ni en la figura, sobre sus prendas, ni en otro lugar del lienzo.

Esta serie de ángeles arcabuceros fue realizada en su totalidad con una técnica mixta pintados sobre “un ligamento de sarga con fibras de lino de menor grosor, de dos colores que forman, en cuatro telas, rayas, y en las otras cuatro, cuadrados (Burucúa et al., 2000: 110).

Por otro lado, esta serie y la de Uquía presentan una “base de preparación [que] era relativamente fina, en color gris castaño a base de arcillas, óxido de hierro y carbón vegetal, ligados con una emulsión oleosa, con aceites secantes en su composición” (Burucúa et al., 2000: 110). La utilización de pigmentos como el bermellón y el carmín molidos de manera muy fina lograron en los trajes y las alas de esta serie capas homogéneas y veladuras luminosas (Siracusano y Burucúa, 2001). La paleta se completa con grises, ocres, blancos y también azules, propios del *smalte* (Maier, 2006). Al mismo tiempo Seldes et al. (1996) estiman que esta serie probablemente haya sido realizada *in situ* en el temprano siglo XVIII y son atribuidas al pintor Mateo Pizarro. Por último, debemos mencionar que su estado de conservación es bueno.

Para la descripción de los ángeles arcabuceros ubicados en la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo realizaremos una pormenorización más profunda que las que hemos visto en otros autores, porque buscamos mostrar la riqueza que ofrecen los minuciosos detalles de cada obra pictórica en relación a las armas que cada personaje presenta, las alas y el vestuario, despojados totalmente de las particularidades que tenían las otras representaciones de los arcángeles en América hasta ese momento. Asimismo, y siguiendo a Alpers (1987) y Baxandall (1978) buscar las implicancias y significaciones que conllevan el color de la piel de los personajes de las obras coloniales y el ropaje que presentan estas

obras dentro de la vida cotidiana del pueblo de indios del siglo XVII, lo que nos permitirá exponer, además, las diferencias y similitudes que presentan en relación a la serie de ángeles de Uquía.

La serie de ángeles arcabuceros en la iglesia de Casabindo están ubicados espacialmente cuatro del lado de la epístola y los otro cuatro del lado del evangelio, para su descripción seguiremos el orden en el que cada imagen dispone dentro del templo. Todos los arcángeles están presentando algún elemento en sus manos, que pueden ser arcabuces, mechas¹¹⁴, frasquillos¹¹⁵ de pólvora¹¹⁶, tambor¹¹⁷ o bandera. El vestuario de los ángeles se compone de un sombrero chambergo¹¹⁸, valona¹¹⁹, chaleco¹²⁰, calzones¹²¹ cortos, medias que cierran a la altura de las rodillas con lazos, calzado y una casaca¹²² amplia, con voluminosas mangas que están abiertas en la zona frontal y por la cual se exhiben las de la camisa que poseen puños con importantes puntillas. Completan el atuendo, en algunos casos, otro tipo de armas como espadas¹²³ o dagas¹²⁴ enfundadas en sus vainas¹²⁵.

3.4.1.2.1. Ángel no identificado

Del lado de la epístola, desde el coro hacia el presbiterio, se ubica en primer un Ángel, no identificado (110 x 83,5 cm) que está cebando¹²⁶ su arma y resulta muy parecido al que porta el nombre de Uriel en Calamarca (Schenone, 1991). La figura está de frente al espectador, una línea horizontal divide el fondo del suelo donde está parado el personaje, En esta división del espacio el sector de arriba es ocre oscuro, el suelo es marrón.

La cabeza del Ángel tiene una vista de tres cuartos orientada hacia el lado derecho de la obra pictórica, está inclinada hacia abajo y los ojos dirigen la mirada hacia a la zona del cañón del arcabuz. El rostro de tez clara, posee grandes ojos marrones con pestañas negras pobladas y cejas delineadas, su nariz es aguileña, la boca es pequeña, roja y con forma de corazón, las mejillas se presentan en color ocre claro. Las del lado izquierdo del rostro se encuentran en sombra, ejecutada con un tono más oscuro, y se extienden desde la frente hasta la línea curva que se forma entre la parte exterior de la aleta de la nariz y el extremo de la boca del mismo lado. El cabello es ondulado castaño claro, enmarca el rostro, y cae por debajo del sombrero.

¹¹⁴ Cuerda de cáñamo que servía para inflamar la carga de las primitivas armas de fuego (Larrañaga, 1979: 378).

¹¹⁵ Recipiente que contenía la pólvora fina para la cazoleta (*Ibidem*, 373).

¹¹⁶ Materia inflamable compuesta generalmente de salitre, azufre y carbón; floja y soberbia, según la calidad (*Ibidem*, 382).

¹¹⁷ Instrumento musical de percusión, de madera o metal, de forma cilíndrica, hueco, cubierto por sus dos bases con piel estirada, que se toca con dos palillos (RAE, 2014).

¹¹⁸ El sombrero usado por los hombres del regimiento de la guardia real entre 1669-1677 en España. Nombre que también se les daba a cualquier oficial o soldado que pertenecía al mismo (Lehmann-Nitsche, 1920: 81-82).

¹¹⁹ Especie de objeto de acompañamiento en el cuello, se caracteriza por ser rígida y caída hacia el pecho y era utilizada en el vestuario de fines del siglo XVI y el siglo XVII en Europa e Hispanoamérica (Polanco Valenzuela, 2008).

¹²⁰ Prenda de vestir sin mangas, que cubre el tronco hasta la cintura y se suele poner encima de la camisa o blusa (RAE, 2014).

¹²¹ Prendas de vestir con dos perneras, que cubre el cuerpo desde la cintura hasta una altura variable de los muslos (*Ibidem*).

¹²² Vestidura ceñida al cuerpo, generalmente de uniforme, con mangas que llegan hasta la muñeca y con faldones hasta las corvas (*Ibidem*).

¹²³ Arma blanca, generalmente recta, aguda y cortante, de dos filos. (Larrañaga, 1979: 370).

¹²⁴ Arma blanca antigua, de dos cortes (*Ibidem*, 368).

¹²⁵ Funda en que se guardan algunas armas blancas (*Ibidem*, 388).

¹²⁶ Poner proyectiles en las armas o pólvora en la cazoleta (*Ibidem*, 365).

El arcángel lleva sobre su cabeza un chambergo coronado por plumas, en la zona del cuello y sobre los hombros porta valona, debajo viste un chaleco que llega hasta los muslos, y se asoman por debajo de él los calzones cortos que llegan hasta las rodillas, y desde este sector presenta medias que cubren la parte inferior de las piernas, y llegan hasta los zapatos que presentan moños. Sobre el chaleco y los calzones viste una casaca de brocado¹²⁷ con las mangas abiertas desde donde salen las de la camisa, que exhiben puntillas en los puños. Por último, lleva un paño púrpura arrebujaado el que se observa saliendo desde la zona posterior, a la altura de la cintura del lado izquierdo del ángel y otro tramo del mismo que cae por debajo de la casaca.

El chambergo cubre la cabeza, es de color ocre claro, tiene dos alas dobladas hacia arriba, la copa del sombrero presenta por detrás cuatro plumas, una carmín y las otras tres blancas. En estas últimas la sombra que proyecta el efecto de caída, donde los extremos superiores se vuelvan hacia abajo, muestra que la parte inferior presenta un color gris azulado donde apenas se perciben sus raquis¹²⁸, en cambio en la parte superior se despliega la tonalidad blanca, esfumada con grises, con pinceladas superpuestas y semicirculares donde el eje de estas se exhibe claramente.

El personaje está parado, el peso de su cuerpo se apoya en la pierna derecha que se orienta hacia el frente y la izquierda descansa con la rodilla apenas flexionada, la punta del pie está direccionada hacia el vértice inferior derecho de la pintura. Delante de su figura y a la altura de la cintura sostiene el arcabuz dispuesto en diagonal, su cureña¹²⁹ se ubica en la zona anterior de la parte inferior de la manga derecha de la casaca y de las cintas que penden desde ese lado, a la altura de la cadera y, el extremo del cañón del cual no se observa la boca de fuego¹³⁰, pasa por delante de la puntilla del puño, la manga de la camisa, la guarda y la tela de la casaca del lado izquierdo, y termina en el borde lateral derecho, un poco más arriba de la parte media del alto del espacio pictórico.

El Ángel apoya el arcabuz en el espacio entre el dedo pulgar y el índice de la mano izquierda, quedando el primero oculto detrás del arma y exhibiendo la falange proximal del segundo, que se pliega hacia atrás en la articulación interfalángica¹³¹ proximal para mostrar la falange medial en sombra debajo de la platina¹³² del arma. El lado inferior del mismo pasa por delante del gatillo¹³³ que es de color gris y forma en ese sector una curva descendente y, entre este y el dedo mayor, con el que comparten el borde, sale con dirección hacia abajo uno de los extremos de la mecha, de la cual la otra fracción pasa por delante de la falange proximal de este último, se oculta detrás de la del dedo alunar y vuelve a surgir debajo de este para pasar por delante del chaleco del ángel y poco antes de llegar al límite inferior de esta prenda girar con una curva y ascender hasta quedar oculto detrás del dorso de la mano. El otro extremo de la mecha sale por debajo de la falange medial

¹²⁷ Es una tela labrada con flores y dibujos, entretejidas con sedas, plata y oro. Aunque el término no tiene un significado técnico preciso, con el nombre de brocado se distinguía específicamente a una tela preciosa muy antigua, mencionada en el Éxodo y en los Salmos, que debía su denominación a las brocas en las que se arrollaban los hilos de seda y metal para tejerlo (Pérez Morera, 2018: 179).

¹²⁸ Raspa o eje de una espiga o pluma (RAE, 2014)

¹²⁹ En las armas de fuego manuales, culata (Larrañaga, 1979:368).

¹³⁰ Boca de fuego: extremo de salida del cañón (*Ibidem*, 361).

¹³¹ Sólo existen en los últimos cuatro dedos de la mano (el pulgar sólo tiene una articulación interfalángica). Son articulaciones de tipo troclear, con desproporción entre la cabeza de la falange proximal, que es mayor que la base de la falange con la que se articula, por lo que posee un fibrocartílago glenoideo en la cara palmar que aumenta la congruencia (Angulo Carrere et al., 2011: 6).

¹³² Conjunto de piezas de la chispa o llave que comprende el sistema de disparo de arma de fuego, en cuya base se ajusta todo. (Larrañaga, 1979: 382).

¹³³ Mando del percutor o percusor en las armas de fuego (*Ibidem*, 374).

del dedo mayor y cae hasta quedar aproximadamente a la misma altura del otro, y se exhibe en medio entre este y la fracción curvada. Los extremos se ubican sobre el chaleco arriba del muslo de la pierna derecha del ángel, la zona curva en el espacio generado por la abertura de ambos miembros. Este elemento es de color ocre muy claro y en toda su extensión exhibe formas irregulares en los laterales, producidas por pinceladas superpuestas que representan el tejido del cáñamo.

La zona del dorso de la mano, que corresponde al nacimiento de los dedos que se han descrito, así como parte de la muñeca del ángel que está a continuación, se exhiben debajo del fuste¹³⁴ y del serpentín¹³⁵ que se muestra en el lateral del arma. Este último, es de metal y de color gris, se inicia con ornamento con forma de flor de cuatro pétalos, y crea una curva ascendente que culmina delante de la tela de la casaca del lado derecho del ángel que se encuentra plegada hacia el frente. La parte inferior del elemento es lisa y la superior es dentada con estructuras triangulares, su iluminación se resuelve con una línea de blanco desde la parte media hasta la superior de la curva, color que se repite en los triángulos que se ubican en esa zona.

El gatillo se encuentra ubicado debajo del arcabuz pasa por delante del chaleco, es de metal, se exhibe con una curva hacia abajo, para volver a elevarse hasta tocar la parte inferior de la cureña del arma, y descender para conformar un espiral hacia abajo. Por su ubicación no tiene ninguna iluminación y el borde inferior de las curvas de los laterales que están abajo están demarcadas con una línea de color negro.

La mano derecha del ángel se encuentra por encima del arma, sostiene el frasquillo de pólvora que es rectangular y está invertido, el dedo pulgar se observa completo sobre el recipiente en la zona de la arista que está arriba, el índice por debajo del mismo, lo contiene con su falange proximal y la medial que está plegada, de los dedos mayor y anular, que se ubican a continuación de este último, se muestran las que mencionamos en primer término para aquel, las mediales están ocultas de la misma forma que todo el meñique por debajo del envase. El frasquillo, de color marrón oscuro, se encuentra por delante de la tela externa de la casaca del lado derecho, debajo de la parte inferior de la puntilla del puño de la camisa. El cuello del recipiente ubicado en el sector central de la cara superior, que como habíamos dicho está dirigido hacia abajo, muestra que, desde su boca definida con un tono ocre claro, sale la mezcla inflamable de color negro que pasa por delante del cañón del arcabuz en ese sector, cayendo en forma triangular en la cazoleta¹³⁶. Esta última a su vez está ubicada en la parte lateral del arma sobre el fuste, encima de la articulación interfalángica proximal del dedo índice de la mano izquierda que sostiene el arma y que se constituye por una base plana, de la que se exhibe el lateral con una línea diagonal ascendente y tiene por encima un semicírculo, y dentro de ese espacio se ubica un círculo más pequeño.

El ángel porta una valona rectangular. El sector interno de esta prenda, se resuelve con un eje central que divide dos rectángulos con fondo gris y el resto de la tela muestra un fondo de color gris claro con volutas¹³⁷ y tallos en roleo¹³⁸

¹³⁴ Parte del arcabuz ubicada debajo del cañón donde se guarda la baqueta que es una varilla de acero que se introduce en la boca del cañón para presionar la bala sobre la pólvora. Ver el procedimiento en Valenzuela Cordero, s/f. El manejo del arcabuz.

¹³⁵ Una pieza en forma de S situada en el costado derecho del arma, sujeta la mecha encendida lejos del fogón y esto permite tener el arma dispuesta para disparar en el momento pertinente (Labarga Ávala, 2000).

¹³⁶ Pieza cóncava de la llave de las armas de chispa inmediata al oído del cañón que se llenaba de pólvora para que al recibir las chispas del pedernal se inflamara la carga (Larrañaga, 1979: 365).

¹³⁷ Elemento ornamental en forma de espiral (INPC, 2010: 89).

blancas con movimientos rítmicos. El borde de la prenda del lado externo tiene pequeñas pinceladas perpendiculares también blancas que la rodean en toda la extensión.

El chaleco del arcángel es de color ocre amarillo, presenta una faja carmín que lo sujeta a la altura de la cintura, que de acuerdo con Mujica Pinilla (1992) es utilizada únicamente por altos oficiales, como así también capitanes generales del ejército. Delante de esta prenda, se encuentra el serpentín del arma y por debajo de este, se ubica la fracción del arcabuz que exhibe el cañón, el fuste y el lateral de este con el ornamento con forma de flor donde se inicia el serpentín y la cazoleta. La mano izquierda del ángel en la que se enrosca la mecha y con la que también sostiene el arma, y una pequeña fracción de la puntilla del puño de la camisa del mismo lado.

Debajo del chaleco el ángel viste calzones cortos que cubren los muslos hasta la rodilla, muestran la misma tela de brocado que la casaca, de color carmín con arabescos blancos en forma de volutas dobles opuestas, la parte central de la curvatura de estas, está unida por una figura resuelta en simetría radial con tres líneas cortas, entrecruzadas entre sí, que forman seis puntas. Dentro de cada espiral de las volutas se exhibe una pequeña circunferencia, y entre los espacios de cada extremo de estas y la parte exterior de la unión de cada curva, se observa una forma similar a la flor de lis¹³⁹ muy simplificada. En el límite inferior la prenda se exhibe una guarda ancha, que se repite en las mangas abiertas y el linde inferior de la casaca, bordeada por dos líneas blancas que en su interior muestran volutas con un patrón lineal rítmico de desplazamiento de tallos en roleo.

A continuación del calzón se encuentran las medias de un tono verde claro, con una iluminación frontal que permite suponer que son de seda y tienen numerosos pliegues en la parte media de la extensión total. Estas prendas, cierran con lazos ubicados en los laterales externos a la altura de la rodilla del ángel El de la pierna derecha es blanco con distintos matices de gris claro, el de la izquierda es ocre claro. Los zapatos que viste el ángel son de color ocre marrón claro, se cierran sobre el empeine con grandes lazos de color rosa claro.

La casaca que cubre las prendas superiores, se forma con mangas amplias que crean curvas hacia los lados, pasando por delante de las alas¹⁴⁰ del arcángel, los laterales se abren con rectas que salen por debajo de las mangas y llegan hasta la altura de las medias. Del lado izquierdo del cuerpo del ángel surge un paño púrpura arrebujaado. Mientras que entre las piernas abiertas del ángel se observa la parte interna e inferior de la tela de la casaca, la cual presenta en el espacio que va desde el linde del chaleco hasta la mitad del muslo del personaje un color azul oscuro, seguidamente y hasta la fracción inferior de los calzones cortos donde está la guarda, es blanca y el resto es ocre claro.

¹³⁸ Motivo ornamental en forma de espiral. Compuesto por volutas y tallos enroscados que abundan en el Barroco y Churrigueresco. También se conocen como roleos, a las espirales del capitel corintio y a las volutas del capitel jónico (Tesauros del Patrimonio Cultural de España, s/f.).

¹³⁹ Forma heráldica de la flor del lirio (RAE, 2014).

¹⁴⁰ Para describir las alas de los ángeles arcabuceros utilizaremos las definiciones que refieren a las aves. Al respecto López Ordóñez et al., 2016, explican que el plumaje de estas se encuentra dividido en dos tipos 1. Plumaje de vuelo, representado por el grupo de plumas que se encuentran en el ala – álula, primarias, secundarias, terciarias y coberteras- y cola -rectrices o timoneras supra o infracaudales (99). La distribución de las mismas se puede ver en estos autores. Nuestra descripción de las plumas de vuelo si observamos el ala extendida las coberteras marginales son las que salen desde el cuerpo -en nuestro caso los ángeles- y se ubican en la parte de arriba de la misma, la álula en el extremo exterior a continuación de las recién mencionadas que cae cubriendo el inicio de las coberteras de las primarias, debajo de estas y en la zona de abajo del ala, desde el exterior hacia el centro, se encuentran las remeras primarias, en la parte media e inferior están las remeras secundarias y las que están próximas al cuerpo las terciarias. En la fracción ubicada en el centro del ala, entre las coberteras marginales y las tres remeras están las coberteras de las secundarias.

Los arabescos blancos de la casaca del ángel, que son los mismos de los calzones cortos que ya hemos descripto, son grandes, se observan completos en la parte anterior e inferior de la prenda y debajo de las mangas. Los primeros y el del brazo del izquierdo exhiben los extremos espiralados de las volutas orientados hacia la vertical, el que está debajo del brazo derecho en cambio en forma horizontal.

Las mangas de la camisa son abullonadas, muestran numerosos pliegues que se orientan de izquierda a derecha con pinceladas en blanco y gris y rematan en puños con grandes puntillas, exhibiendo a la vista del espectador tres lóbulos de grandes dimensiones, las zonas internas de las prendas envuelven las muñecas del ángel. Dentro del espacio de cada onda se exhibe una flor con una simetría radial donde los extremos de los pétalos son redondos y están abiertos hacia el frente, ubicados en el interior de unos arabescos zigzagueantes que los rodean, y pequeños puntos blancos dispersos, además unas volutas surgen desde la unión de uno con el otro, y en el límite externo de la tela se repiten las pequeñas pinceladas como en la valona. El fondo de la tela de estas prendas es gris claro y los arabescos blancos.

Un punto que nos interesa destacar es que el paño púrpura está arrebujaado en la cintura en la parte externa de la casaca y la fracción que cae por debajo de acuerdo a la disposición de los elementos, está por delante de la zona interior de esa prenda sin que existan pliegues en la tela con los que se pueda justificar tal efecto.

Del puño de la mano derecha del ángel penden dos cintas que descienden en forma paralela hasta debajo de la casaca, donde el espacio que los separa se hace más abierto, llegan hasta debajo del lazo del cierre de la media de ese lado donde se curvan y empiezan a ascender, para terminar detrás del abrigo.

Las alas del ángel surgen sobre los hombros, detrás de la figura y se encuentran plegadas. La que está sobre el lado izquierdo, se observa saliendo desde la casaca, con una forma curva que se eleva y su extremo superior está orientado hacia el ángulo superior derecho de la obra pictórica, aunque antes de llegar a este la línea se comba, se aproxima a la pluma carmín de la copa del sombrero y continúa descendiendo para terminar oculta detrás del ala posterior enrollada de esa prenda. En ese recorrido el ala del ángel pasa por detrás de esta parte del sombrero y del cabello que cae debajo de este hasta el hombro. El ala del ángel en su mayor parte es de color blanco y presenta algunas pequeñas pinceladas en carmín, en diferentes sectores. En la zona ubicada debajo del ala del sombrero, se encuentran las plumas de las coberteras marginales en las que prevalecen los azules, grises y ocre y las más cercana al cabello, son de color carmín.

El ala que se encuentra del lado derecho del ángel presenta la parte que delinea el borde de las coberteras recién mencionadas sale desde el sector en que limitan la casaca en la zona del hombro y el cabello que se apoya sobre este, se eleva enmarcando la cabeza del personaje con una forma semicircular y ascendente hasta llegar a la altura más elevada del ala del sombrero que está al frente, lugar donde se curva hacia el lateral izquierdo de la obra pictórica y se pliega de manera descendente mostrando la álula, las coberteras de las primarias, y las remeras primarias hasta la altura del codo derecho del personaje. La mitad superior de las coberteras marginales, ubicada cerca del cabello del ángel es de color blanco, con dos grupos de tres pinceladas en carmín, uno muy cerca del hombro, el otro cerca del extremo superior del ala. A continuación de esta y dentro del área del ala, se muestra una banda tricolor que presenta un tono azul que limita con el hombro del personaje, sobre este otro ocre, y sobre este nuevamente azul que termina en el límite inferior de la álula.

Dentro de la misma área y al lado de estos aparece un sector de plumas con un tono carmín intenso que van desde el hombro hasta el límite inferior de las coberteras de las primarias de color ocre. Y el espacio entre los bordes recién mencionados, el límite inferior de las coberteras de las primarias, y la comba descendente de la manga de la casaca es de color ocre oscuro.

La álula tiene forma de elipse, el eje superior de color blanco es redondeado y el inferior, azul, presenta un vértice. Las coberteras de las primarias que se ubican debajo de esta son ocre y las remeras azules, el primer elemento termina de igual forma que la que describimos en primer término, el segundo termina en el linde con la casaca. Los bordes externos de ambas se exhiben como una continuación del mismo lado de la álula, el inferior de esta, se ubica encima de las coberteras de las primeras.

3.4.1.2.2. Ángel con tambor

En segundo lugar, del lado de la epístola en la iglesia de Casabindo se encuentra el Ángel con tambor (124 x 83,5 cm) que en la serie de Uquía recibe el nombre de Oziel fortitudo Dey (Schenone, 1991). El cuerpo del ángel está dispuesto sobre un fondo gris casi negro, que se exhibe desde la parte superior del espacio pictórico hasta la parte media de la pierna del personaje entre la rodilla y el pie, y un color ocre oscuro en la zona inferior de la obra pictórica. El personaje presenta las piernas separadas y orientadas igual que el descrito anteriormente, sin embargo, la cabeza presenta una vista de tres cuartos que está vuelta hacia el otro lado de aquel. Los ojos del arcángel son grandes, exhibe una mirada firme dirigida hacia el lado izquierdo del espacio pictórico, las cejas son finas y redondeadas, su nariz es recta, los labios son rojos y las mejillas muestran el mismo color en un tono más suave, el cabello castaño claro enmarca el rostro por debajo del sombrero y se oculta por detrás de los hombros en la espalda, se observa, además, la oreja izquierda del ángel desde la zona media hasta el lóbulo.

El chambergo es ocre claro, con una leve tonalidad de carmín, y esta prenda proyecta una pequeña sombra sobre la parte superior de la frente del arcángel. Las alas del sombrero son amplias y por fuera de la anterior cae una cinta con orientación diagonal que forma un pliegue hacia arriba y otro hacia abajo. Desde detrás de la copa surgen las plumas que coronan el atuendo, una blanca, a su lado una azul, le continúa otra blanca y en el otro extremo una carmín. En todas las zonas frontales de las plumas caídas se observan sus raquis, en la parte inferior solo la de la pluma azul.

El ángel sostiene un tambor de grandes dimensiones, ubicado delante de la parte frontal de la casaca y debajo de su brazo izquierdo, que está apoyado sobre la caja¹⁴¹ color ocre marrón oscuro. El personaje sostiene en ambas manos los palillos, estos tienen cada uno un extremo sobre el parche¹⁴² del instrumento y conviene subrayar que están apenas insinuados en un color ocre oscuro, no se observan detalles que permitan ofrecer un efecto de volumen con claroscuro, en ese sentido el fragmento del palillo que está arriba y sale por detrás de la falange proximal del dedo índice de la mano izquierda, tiene un trazo de color tan suave que deja transparentar la puntilla de la valona que se ubica detrás, el que sale por debajo del dorso

¹⁴¹ Caja de madera que forma parte de algunos instrumentos musicales para amplificar y modular su sonido (RAE, 2014).

¹⁴² Cada una de las dos pieles del tambor (*Ibidem*).

de la mano derecha queda difuminado entre la sombra de la puntilla del puño de la camisa y el frontal del de la casaca que está debajo. Por otro lado, el brazo izquierdo del ángel que se apoya en el instrumento, cubre con la voluminosa manga abierta de la casaca gran parte de la cara del cilindro que compone la caja, dejando a la vista los detalles del brocado de esa pieza de vestir. La mano izquierda apoya la parte del pliegue de flexión entre la palma y los dedos sobre la unión de la caja con el parche. La mano derecha se ubica a la altura de la cintura del personaje.

El ángel lleva una valona rectangular que tiene en la zona central un espacio de color negro con forma de triángulo isósceles, cuyo vértice superior es redondeado, y separa los dos lados de la tela que la componen. A los costados de este, se ubican dos sectores de la prenda delimitados por gruesas líneas blancas, que tienen uno de sus lados compartido con el del triángulo, el otro que sale desde los laterales del hombro en la zona próxima a la unión de este con el cuello, y llegan hacia abajo hasta los dos tercios del largo total de la prenda. El interior de estos espacios es de color gris oscuro, el resto de la prenda, muestra la tela con el mismo color gris en el fondo y amplios tallos en roleo blancos, el límite externo de la valona está demarcado por una línea blanca y pequeños puntos equidistantes, perpendiculares a esta y del mismo color a todo lo largo.

Debajo de la valona el ángel tiene un chaleco azul oscuro que termina en la parte media del muslo. La guarda inferior de este tiene dos líneas, una blanca y otra ocre que la demarcan, en el espacio comprendido entre ambas se ubican tallos en roleo con los mismos colores. En la fracción de la tela del chaleco ubicado entre el arco del tambor, el borde abierto de la parte frontal de la casaca, debajo de la mano derecha, y por encima de la guarda inferior se muestra un solo arabesco con motivo floral, que no está completo, y que tiene la zona interior de cada hoja de color ocre claro y sus bordes un poco más oscuros.

Debajo del chaleco se ubican los calzones cortos con una tela de brocado igual a la de la casaca de color marrón con arabescos blancos constituidos por figuras biomorfas¹⁴³ con formas arriñonadas y opuestas, y respecto del eje vertical de simetría entre ambas se ubican, tanto arriba como abajo, algunas hojas. En los calzones se ubican uno de estos arabescos completo en cada pernera, la guarda que presenta la prenda está ubicada en los laterales y la zona inferior, enmarcada entre dos líneas rectas tiene en su interior un patrón lineal rítmico de tallos en roleo de color ocre, motivo y tonalidad que se repite en la parte exterior de la abertura de las mangas y el extremo inferior de la casaca.

Las medias que viste el ángel son de color carmín, la iluminación se manifiesta con diferentes gradaciones de blanco que se exhiben en la zona media de la pierna, y cierran en el límite de arriba con un lazo de color azul grisáceo que se ubica en la parte exterior de cada pierna. Los zapatos que viste el personaje se ubican igual que en el Ángel no identificado que se encuentra del lado de la epístola en primer lugar de esta serie, el pie derecho de frente y el otro exhibe el lado interno. El calzado tiene el mismo tono que las medias, aunque más claros, que se cierran con lazos azules y blancos.

La casaca del ángel presenta amplias mangas, que se abren para dar paso a la tela de la camisa y los laterales cayendo a los lados de la figura. Los arabescos de esta prenda son grandes y se pueden observar completos en varias fracciones de la

¹⁴³ Que tienen un aspecto orgánico con formas fluidas en contraposición a las líneas rectas de la geometría. Se inspiran en elementos de la naturaleza, (hojas, flores), se manifiestan con movimientos suaves de curvas y círculos para transmitir una sensación de fluidez y movimiento, y tienen detalles florales (Alvaro, 2022).

tela, existen cuatro en la zona frontal del lado derecho, se ubican dos en cada pliegue exterior de la prenda y uno arriba del otro, el que se encuentra debajo del lóbulo inferior de la puntilla de la camisa tiene su parte superior oculta detrás de esta, en la manga izquierda que está sobre el tambor también se observan otros dos completos, y la fracción superior que se ubica en la inferior y próxima al pliegue de la tela sobre la caja. Hay sectores parciales de los demás arabescos en el pliegue inferior de la casaca del lado izquierdo, en el inferior de la manga derecha y en el borde exterior de la manga que está sobre el tambor, como se observa en la Figura 13.

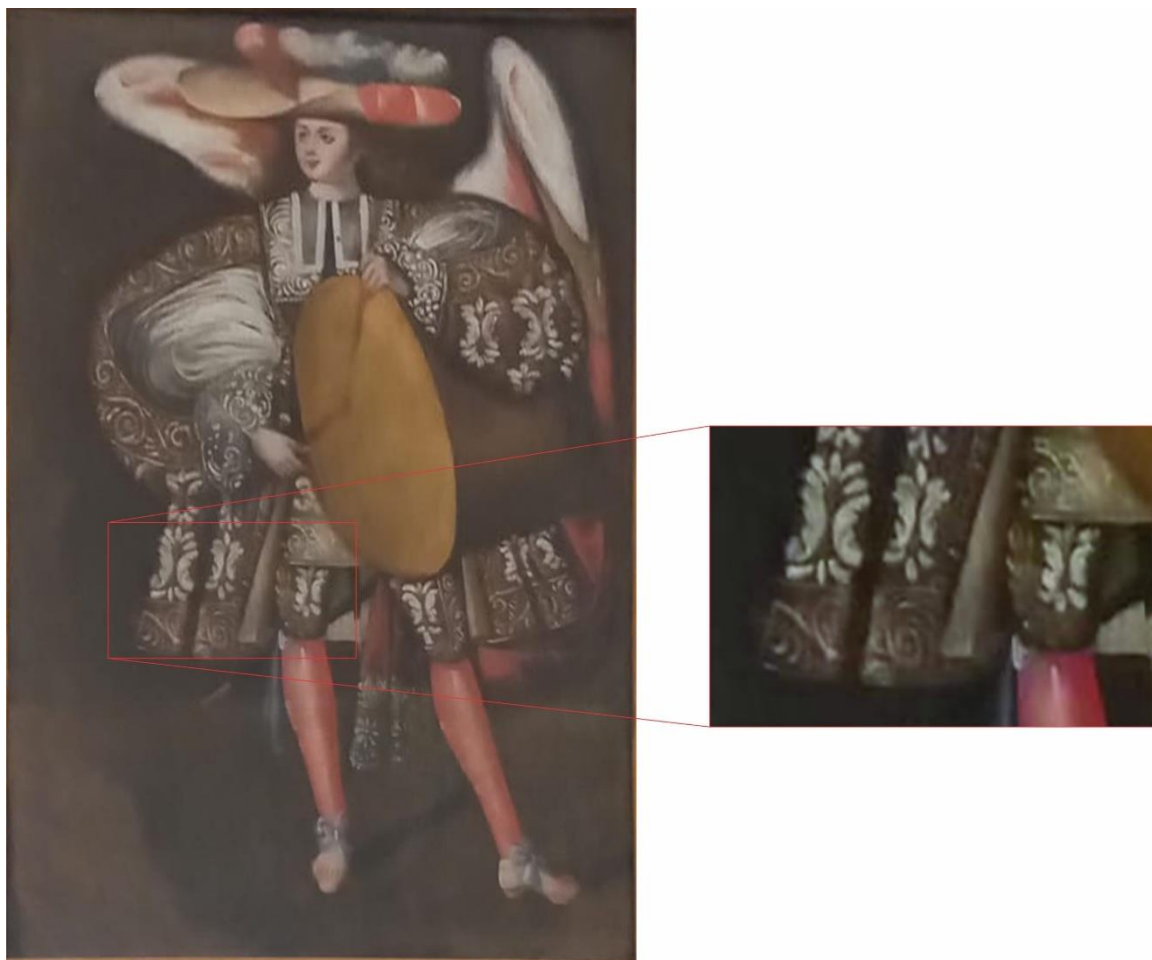


Fig. 13. Ángel con tambor. Mateo Pizarro. (siglo XVII). [Óleo sobre tela] (124 x 83,5 cm)

Iglesia Nuestra Señora de la Asunción. Casabindo, Jujuy. (Argentina)

Detalle de los arabescos de la casaca y los calzones cortos

Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Por último, nos queda por mencionar que la forma y el color de los arabescos de la tela y la guarda de la casaca han sido descriptos en los calzones cortos, aunque se observa que, entre las piernas del ángel, saliendo por debajo del chaleco la parte interior de esta prenda es de color blanco y llega hasta el linde entre la pernera derecha y la media carmín. En ese espacio, se ubican varios elementos, en primer lugar, desde el sector medio entre ambos miembros y saliendo desde debajo

del chaleco, se exhibe en vertical la vaina de una daga, de color negro con la contera¹⁴⁴ de metal ocre claro que en su extremo inferior tiene dos arandelas y una ornamentación de forma esférica, que termina una vez superado el límite inferior de la casaca. En segundo lugar, delante de esta arma, en el tramo de color negro próximo a la contera, se atraviesa en diagonal una fracción de la vaina de una espada, cuyo borde superior limita con el inferior del tambor y su unión con el paño púrpura que cae en ese sector, y llega hasta quedar oculto detrás de la pernera del calzón del lado derecho, el inferior hace el mismo recorrido un poco más abajo, y ambos salen en paralelo por detrás del lazo de la media, para culminar debajo de la parte inferior de la casaca, delante de la línea que divide el piso del fondo de la obra pictórica. La vaina de la espada tiene el mismo color que la de la daga y en el tramo final presenta la contera con las mismas características que la otra arma.

Las mangas de la casaca se abren en la zona frontal presentando una importante guarda que las enmarcan, y dan paso a las voluminosas de la camisa, cuyo tratamiento pictórico es igual al mencionado para el Ángel que está primero del lado de la epístola en esta serie. Las puntillas de la camisa exhiben tres lóbulos en cada uno de los puños, el fondo de la tela es gris igual que el de la valona, el borde está delimitado por una línea blanca, y los arabescos se expresan con volutas opuestas, de las que surgen respecto a la vertical algunas hojas sueltas dispuestas en forma de abanico, tanto arriba como debajo de las curvaturas, existen además pequeños puntos diseminados en diferentes espacios y en el borde exterior de la tela, estos son consecutivos y equidistantes.

El paño púrpura arrebujado, también se encuentra en este ángel, surge en la parte inferior y posterior de la caja del tambor. La sección de este paño que pende por detrás del personaje se ubica en la abertura de las piernas, por detrás de estas y por delante de la espada, la daga y del interior blanco de la tela de la casaca. Presenta en la parte superior una zona uniforme de la tela y en su inferior una gran guarda de encaje resuelta en ocre claro, que exhibe hojas de acanto¹⁴⁵ dispuestas de forma invertida, que tienen por debajo una forma zigzagueante que las bordea, a continuación se observan dos líneas rectas y debajo de estas se repite el modelo de la flor descrita en la puntilla de los puños de la camisa del ángel ubicado en primer lugar del lado de la epístola en esta serie de la iglesia de Casabindo, y debajo de estas se presenta una voluta que tiene sus extremos espiralados hacia arriba,

Una de las alas del ángel, se exhibe detrás su hombro derecho, surge desde la parte superior y exterior de la valona, por detrás del cabello y del ala posterior del sombrero, dejando un espacio entre esta y la pluma roja de esa prenda en la que se observa el fondo de la obra pictórica. La curvatura superior del ala, queda casi alineada con el extremo de la curva de la casaca que cubre el brazo del mismo lado, en la zona del codo. La parte del ala más elevada y alejada a la figura del ángel es blanca, y tiene con cuatro pinceladas curvas con los extremos hacia arriba en carmín, en el interior de la curva superior. Este último color se repite debajo del ala posterior del sombrero hasta llegar al cabello del ángel, y debajo de esta última zona se observan unas pinceladas de ocre. Por último, en la parte inferior del ala, a la misma altura en la que se ubica la boca del ángel, y en paralelo al hombro se exhiben dos elipses alargadas en color carmín, una más esfumada que la otra.

¹⁴⁴ Pieza que se pone en el extremo opuesto al puño de objetos como un bastón, un paraguas, una sombrilla o una espada (RAE, 2014).

¹⁴⁵ 1. Planta de la familia de las acantáceas, perenne, herbácea, con hojas anuales, largas, rizadas y espinosas. 2. *Arq.* Ornato hecho a imitación de las hojas del acanto, característico del capitel del orden corintio (*Ibídem*).

La parte interna de las coberteras marginales del ala que se observa sobre el hombro izquierdo del ángel, surge de la unión entre el cabello y el hombro, se eleva con un movimiento semicircular hasta superar en altura a la pluma blanca que corona el chambergo, donde se curva hacia el lateral derecho de la obra pictórica para convertirse en el exterior de la álula que desciende con una línea que conforma también el linde exterior de las coberteras de las primarias, y de las remeras primarias, que terminan en la parte posterior de la caja del tambor. El lado interno de la álula, se forma con una curva que sale desde la zona superior de la cobertera marginal e inversa a la que delimita su lado externo, esta línea se une a la exterior a la altura de donde se encuentra el lateral inferior de la guarda de la manga abierta de la casaca del brazo izquierdo del ángel. El espacio interno de la álula es blanco, los bordes tienen algunas tonalidades azules y en la parte superior y más ancha presenta algunos trazos curvos y consecutivos en carmín con orientación vertical. El otro lado de las coberteras de las primarias, está por debajo de la álula y limita con el borde de la manga de la casaca, hasta la mitad de la curvatura externa de la misma, el de la otra mitad y la parte posterior del arco del cilindro del tambor limita con el lado interno de las remeras primarias. De este grupo las primeras son color ocre amarillo y las segundas púrpuras. El lado interno de las coberteras marginales tiene gran parte de su forma en color blanco, el sector que está próximo a la álula es carmín.

3.4.1.2.3. Oziel Oblacio Dey

En tercer lugar, del lado de la epístola en la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo se ubica Oziel Oblacio Dey, (111 x 84 cm) que tiene la cabeza orientada hacia el otro lado de lo que habitualmente se representa (Schenone, 1991). En esta obra pictórica, el fondo es de color gris oscuro, en la parte superior y hasta debajo de la altura de las medias donde se ubican los pliegues de las mismas, y en la zona inferior es marrón oscuro. El ángel se encuentra con la misma disposición de las piernas que los anteriormente descritos. El brazo izquierdo está extendido, sostiene en su mano un arcabuz y una mecha, el derecho está doblado, la mano de ese lado está ubicada delante de la cadera del personaje y sostiene un frasquillo de pólvora.

La cabeza del personaje presenta una vista de tres cuartos, orientada hacia el lateral izquierdo del espacio pictórico, en el rostro se observan las cejas delineadas, los grandes ojos muy abiertos con la mirada hacia el frente, es decir, hacia el espectador, la nariz es pequeña al igual que la roja boca y las mejillas tienen un color carmín. El cabello es ocre marrón claro, cae en forma de melena ensortijada a ambos lados del rostro y se desliza sobre los hombros, delante de las alas del ángel.

El chambergo ubicado sobre la cabeza del ángel es de color ocre claro, proyecta su sombra sobre la frente y el cabello del lado izquierdo de este. Tiene una de sus alas doblada en el frente y la otra en la parte posterior de la cabeza del personaje. La copa del sombrero se resuelve con un cilindro que exhibe algunas de sus partes, y por detrás de esta surgen hacia arriba tres plumas caídas, una de color carmín, le sigue otra blanca que ocupa la parte central, y sobre el sector derecho de la cabeza del ángel existe otra carmín. De las dos primeras se observan sus raquis, en su parte inferior, y de las tres en su zona superior volcada hacia adelante. Al igual que en los casos anteriores la iluminación en esa parte de las plumas está resuelta con pinceladas en color blanco.

La valona que viste el personaje se exhibe completa en la zona frontal del tórax, tiene la misma forma y color que la del Ángel con tambor de esta serie, la puntilla en cambio tiene los arabescos iguales a los de los puños de la camisa de aquel. En la prenda se ubican tres grandes volutas opuestas del lado derecho y cuatro del izquierdo, la característica de estas es que, las que se encuentran en los ángulos entre los límites inferiores y laterales externos tienen las tres hojas que salen entre ellas respecto a la vertical, ubicadas de igual manera, donde la hoja del medio se dirige al arco del ángulo y las otras dos a sus lados.

El chaleco y la casaca son de un color azul agrisado, con volutas en roleo en ocre y blanco. En la primera prenda mencionada se observa una abertura central, delineada en ocre que surge en el espacio central del pecho del ángel, donde el fondo es azul muy oscuro y se extiende hasta el límite inferior de la prenda bordeándola hacia la parte derecha y la izquierda. El chaleco está sujeto por una faja carmín a la altura de la cintura, quedando en consecuencia por encima y debajo de esta, dos trapecios isósceles. Dentro de esos espacios se observa una importante guarda que se ubica vertical y en la sección frontal del chaleco y en el límite inferior de la prenda, que está delimitada por una línea recta en ambos laterales de la misma en ocre claro, y presenta volutas en roleo con el mismo color, del resto de la tela del chaleco que se ubica debajo de la faja carmín y cerca de los límites abiertos de la casaca se observan fracciones de algunas figuras biomorfas de igual tono.

Los calzones cortos son de color ocre naranja, con volutas opuestas y arabescos en roleo en ocre claro que tienen algunos trazos en blanco. Las medias son blancas con los pliegues ubicados en las mismas zonas de los anteriormente descritos, la sombra de estas prendas se ubica en el lateral izquierdo de cada pierna, está resuelta con diversas gradaciones de grises, y presentan lazos azules en la parte superior de las mismas.

Los zapatos del ángel se disponen de igual forma que los ubicados en primer y segundo lugar del lado de la epístola, son de color ocre claro y tienen grandes lazos que los cierran en la zona superior del empeine, aparentan la forma de una flor de cuatro pétalos y son de color rosa anaranjado.

Entre las piernas del ángel, a la altura de la parte superior de los muslos, por debajo del chaleco y delante de la tela interior de la casaca, se ubica en primer lugar en ese sector el extremo inferior del paño púrpura que pende hacia abajo. Presenta una importante guarda inferior en ocre dorado con los arabescos en un tono más claro y tiene en el borde superior dos líneas rectas y paralelas que la recorren en toda la extensión, motivo que se repite un poco más abajo, mientras que en el espacio entre ambas se ubican tallos en roleo distribuidos en forma rítmica, y la fracción inferior de la tela repite el motivo del Ángel con tambor de esta serie de la iglesia de Casabindo, aunque en este caso cada extremo del pétalo de la flor presenta tres curvas una arriba de la otra que aquel no posee.

En segundo lugar, en este espacio ubicado entre las perneras del calzón del ángel se atraviesa en diagonal, la vaina de la espada de color negro, y tiene la misma forma que la del Ángel con tambor de esta serie.

El sector del interior de la casaca que está detrás de la espada y el paño púrpura presenta desde el límite inferior del chaleco, hasta casi el límite con la espada el color blanco, a partir de ahí toma un tono azul que presenta diferentes gradaciones, para convertirse hacia el final de la prenda en un tono muy intenso. En ese espacio la tela exhibe una línea

vertical que lo atraviesa desde el medio de la perpendicular que marca el límite inferior del chaleco y se oculta en la zona del azul intenso, que representa una apertura en la tela y es ocre marrón.

Las guardas de las mangas abiertas de la casaca son de color ocre claro, tienen dos líneas rectas a los lados y en el espacio interior volutas en roleo, en la ubicada en la zona frontal del lado izquierdo de la casaca se observan estos en toda su extensión, la de que bordea el límite inferior de la prenda de ese lado presenta algunas pinceladas dispersas.

Las mangas de la camisa, que salen de las aberturas de las de la casaca tienen forma del triángulo de reuleaux¹⁴⁶. La tela blanca de la camisa, y las sombras grises que esta presenta se resuelven con pinceladas curvas, que surgen desde el vértice superior del triángulo con dirección de derecha a izquierda y a medida que descienden hacia los puños zigzaguean con movimientos más extensos. Las puntillas de las mangas de la camisa exhiben tres lóbulos cada una y en la zona central se muestran las manos del ángel. El color del fondo y de los arabescos son iguales a los del Ángel con tambor de esta serie, excepto por una línea zigzagueante entre las volutas y el borde exterior que está presente en este personaje.

Con la mano izquierda el ángel sostiene el caño y el fuste del arcabuz, que presenta grandes dimensiones, y una mecha. El arma está ubicada en diagonal, la parte superior del cañón cercano a la boca de fuego no está expuesta, la zona inferior queda oculta detrás de la parte inferior de la casaca, surge por debajo de esta y pasa por detrás de la media de la pierna izquierda del ángel hasta llegar, exhibiendo la cureña a tocar el piso con el mocho¹⁴⁷. El borde frontal de este tiene un color gris en distintas gradaciones y dentro de ese espacio se muestran tres clavos equidistantes de color negro con un círculo blanco sobre cada uno de ellos, que representa la iluminación de los mismos.

Por otro lado, el cañón del arcabuz, es negro y tiene dos fracciones que exhiben iluminación y están resueltas con pinceladas en color blanco que se difumina en el trayecto ascendente de cada una.

Las cuerdas de la mecha salen desde la mano y pasan por detrás del cañón del arma. Este elemento es de color ocre amarillo que exhibe algunos trazos finos que representan los filamentos de la trama del lino y los extremos están recubiertos con un tono carmín.

La mano derecha exhibe su dorso hacia el frente de la obra pictórica, y sostiene el frasquillo de pólvora. El recipiente es gris, sobre la base y los laterales presenta bordes gruesos y en el interior del espacio se cruzan en diagonal dos segmentos. Todos estos elementos muestran algunos sectores iluminados con color blanco, el cuello del frasquillo es un cilindro alargado que se apoya en el medio de la fracción que exhibe los hombros del elemento que es gruesa y sale desde el ángulo de unión de la abertura de los dedos pulgar e índice y llega por delante de la zona inferior de la manga de la casaca hasta estar próximo a uno de los arabescos de esa sección.

Al igual que el primer ángel ubicado sobre la epístola de esta serie surgen del puño derecho del personaje dos cintas que terminan ocultándose en la espalda que a lo largo de su extensión presentan diversos colores.

¹⁴⁶ El triángulo de Reuleaux se construye a partir de un triángulo equilátero dibujando para cada vértice un arco de circunferencia centrado en él y con el lado opuesto como cuerda (Epsilones, s/f.).

¹⁴⁷ Remate romo y grueso de una escopeta, etcétera (Larrañaga, 1979: 379).

Conviene subrayar al respecto a todas las cintas que se ubican al lado de los ángeles tanto en esta serie como en la de Uquía tienen como característica que los pasajes de un color a otro a lo largo de la extensión de las mismas se expresan con pinceladas superpuestas de ambos hasta la consolidación del que corresponda exhibir.

Las alas del ángel están plegadas, las coberteras marginales que se observan sobre su hombro derecho, desde la unión entre la valona y la casaca y por detrás del cabello se eleva con un movimiento ondulado por delante del fondo de la obra pictórica y próxima a las cintas blancas que caen debajo del ala del chambergo, lugar donde se eleva hasta superar a esta y llegar hasta la misma altura en que se encuentra la pluma caída carmín que está sobre la copa, donde forma una curva que se dirige hacia el lateral izquierdo del espacio pictórico descendiendo hasta quedar oculta detrás de la casaca, conformando en su extensión los bordes exteriores de la álula y de las coberteras de las primarias que se ubican debajo.

La zona interior de las coberteras marginales en la fracción que comprende el límite exterior de la valona y el hombro tiene un color ocre claro, inmediatamente a este y sobre la curvatura en la que desciende el hombro, se observa un carmín con pinceladas superpuestas sobre el blanco que ocupa la zona central de ese espacio, los bordes superiores de estas plumas se resuelven con un azul grisáceo, que cubren los laterales y que en la parte media se superponen al blanco

La álula tiene forma de elipse, el eje superior termina en forma redondeada y el inferior con un vértice, el borde interno pasa por delante de las coberteras marginales, en la zona superior donde tiene el color azul grisáceo y se curva hasta llegar a unirse con el externo que ya hemos descrito, por debajo de esta se ubican las coberteras de las primarias con la que comparten este límite después del primer tercio de la primera, y su otro lado pasa por delante de las marginales en la fracción del borde inferior de la zona azul, la carmín y la ocre oscura. La álula es blanca, las coberteras de la primaria ocre claro, los detalles de las plumas en toda esa fracción se resuelven con líneas semicurvas con dirección diagonal, con otras más pequeñas atravesadas en forma perpendicular a estas, en tonos ocres y grises.

El ala izquierda del ángel tiene forma similar al ubicado en el primer lugar del lado de la epístola, en esta serie y también es de color blanco, surge detrás del cabello a la altura del límite exterior de la valona, se eleva formando un trazo curvo, cóncavo y luego convexo apenas pronunciado para convertirse en su extremo superior en una forma curvada cuyo vértice se orienta perpendicular al ángulo superior y derecho del espacio compositivo, para girar y terminar en el ángulo formado entre la parte exterior y superior de la pluma carmín y el extremo superior del ala doblada del chambergo. Esta extremidad presenta en varios sectores pinceladas con forma de cuarto de círculo, algunas de color azul y otras en ocre.

3.4.1.2.4. Hosiel

El ángel de la serie de Casabindo más cercano al presbiterio es Hosiel (124 x 84 cm) que tiene una similitud formal con el de Uquía. Sostiene en su mano izquierda la mecha de cáñamo y en la otra el arcabuz dispuesto de manera vertical (Schenone, 1991). El ángel presenta la disposición de sus piernas de manera inversa a la de los tres anteriormente descritos, es decir, la izquierda soporta el peso del cuerpo y está de frente, la derecha adelantada, el extremo delantero del antepié dirigido hacia el ángulo inferior izquierdo de la pintura. Los brazos abiertos y la cabeza con vista de tres cuartos, inclinada levemente hacia el hombro izquierdo. El personaje se presenta sobre un fondo ocre oscuro en la parte superior y el suelo marrón.

El rostro presenta las cejas delineadas, los ojos abiertos provocan una línea de tensión con su mirada de soslayo hacia el lado izquierdo, la nariz es bulbosa, los labios carnosos y rojos, las mejillas tienen una tonalidad rojiza. Se distingue, además, el lóbulo inferior de la oreja izquierda, al igual que en los ángeles que están dispuestos en segundo y tercer lugar del lado de la epístola en esta serie de la iglesia de Casabindo, y la parte superior de la misma está cubierta del cabello castaño ensortijado del ángel.

El chambergo que exhibe el personaje es color ocre muy claro, y tiene la misma forma y disposición que el del Ángel con tambor de esta serie, coronado con cuatro plumas y tres cintas exhibidas en el pliegue exterior del ala de la prenda expuesta en la parte anterior. Detrás de la copa del sombrero se observan cuatro plumas, una ocre oscura del lado derecho a continuación una carmín, luego una blanca y por último otra carmín.

La valona que porta el ángel tiene la misma forma, tamaño y color que la de Oziel Oblazio Dey de esta serie, excepto los motivos de las puntillas que tienen volutas rítmicas y amplias. El chaleco que viste debajo de esta prenda presenta una línea central que marca el cierre anterior de esa prenda, está sujeta con una faja carmín y su extensión cubre la zona de los muslos del personaje. La tela del chaleco tiene un fondo ocre muy oscuro, casi negro, sobre el que se muestran las figuras biomorfas y las guardas que recorren la zona frontal y el límite inferior de las prendas con volutas en roleo en color ocre rojizo.

Debajo del chaleco se ubican los calzones cortos que llegan hasta la rodilla, el fondo de la tela de esta prenda es azul, los arabescos están resueltos en ocre y blanco y son iguales a los del Ángel con tambor de esta serie. En Hosiel esta prenda no tiene guardas a los lados ni abajo, y exhibe una figura arriñonada y opuesta con motivos florales en cada pernera. Las medias del personaje y los zapatos son de color carmín claro. Estos últimos poseen en la zona del empeine dos lazos con colores azul, blanco y gris.

La casaca se exhibe hacia el frente y se muestra completa debido que el ángel tiene los brazos a los costados del cuerpo sosteniendo en su mano derecha el arcabuz y en la izquierda la mecha. La tela de brocado de la casaca es igual a la de los calzones cortos, donde los arabescos son grandes y se observan con su forma completa. La guarda de arabescos con volutas en roleo se exhibe alrededor de las mangas abiertas, la parte inferior de ambos lados y el frente del lado izquierdo de la casaca que surge debajo de la valona y llega hasta el lazo que cierra la media de la pierna del mismo lado. La zona en la que se observa con mayor claridad los movimientos rítmicos de esos arabescos es en la parte superior y externa de la manga abierta del brazo izquierdo, y en el límite inferior de la zona frontal de la casaca, en el resto de la prenda es difuso.

Entre las piernas del ángel y debajo del límite inferior del chaleco, se observa la parte interior de la casaca con diferentes gradaciones de ocre. Por delante de ella se ubican las vainas de la espada y la daga igual que en el Ángel con tambor de esta iglesia de Casabindo.

Las mangas de la camisa tienen forma de triángulo de reuleaux, igual que el Oziel Oblazio Dei de esta serie, y los pliegues de la tela se resuelven como los anteriores, tanto en su forma como en su color. El tema compositivo principal de las puntillas de los puños son flores con simetría radial, que exhiben ocho pétalos y un centro redondo, las bordean figuras zigzagües, existen algunos pequeños círculos distribuidos de manera irregular en diferentes zonas de la tela y está

delimitada por una línea blanca en cuyo exterior se ubican puntos en una línea discontinua, y por último debemos mencionar que todo este conjunto está expresado en color blanco sobre un fondo gris.

El ángel presenta el paño púrpura arrebujaado en el mismo sector que los demás de esta serie y en el borde inferior una importante guarda que tiene un fondo ocre arabescos en blanco.

Hosiel sostiene el arcabuz con su mano derecha la parte de la cureña cercana al cañón, este elemento está perpendicular al piso y próximo el lateral izquierdo de la obra pictórica. El mocho está por debajo de la parte inferior de la manga de la casaca y el cañón llega hasta el límite superior del espacio pictórico sin que muestre el extremo de la boca de fuego. La cureña es de color negro, se inicia a la altura de los pliegues de la camisa y por encima del límite superior de las puntillas del puño del mismo miembro. El mocho del arma, se resuelve igual que el de Oziel Oblazio Dey de esta serie, con un rectángulo blanco y gris que exhibe tres cabezas de clavos en la zona anterior, dos ubicados cerca de los bordes exteriores y uno en el centro. En la parte inferior del cañón, apoyado sobre el fuste que está a continuación de la cureña del arma se exhibe el surgimiento el gatillo del arma, tiene una forma curva descendente que pasa por delante del borde superior de la guarda de la manga de la casaca, el límite de esta con la camisa, el arco superior de la puntilla del puño y termina por encima de la falange proximal del dedo pulgar de la mano derecha. Un poco más arriba del inicio de este, a la altura del límite superior de la manga de la casaca del brazo derecho del ángel, se inicia sobre el fuste del arma el serpentín, que se atraviesa en forma de medialuna por delante del cañón para culminar del otro lado del mismo en el límite izquierdo del espacio pictórico, y se ubica un poco más abajo que el punto de inicio y a la altura de donde se forma el gatillo. Este elemento tiene una parte dentada en la sección superior. Entre ambas piezas se observa sobre el cañón un ángulo recto invertido de color blanco que corresponde al lateral de la cazoleta del arcabuz. El cañón y el fuste, que se encuentran unidos, se extienden hacia arriba hasta el límite superior de la obra, mostrando todo a lo largo un color gris oscuro y detalles en blanco para mostrar las curvas dentadas del serpentín y la iluminación en diversas partes, sobre todo en la unión de este con la cureña y en el extremo superior donde se ubica una pieza curva que abraza al tubo.

En el sector que surge de la zona central de la puntilla del puño izquierdo de la camisa se ubica la otra mano del ángel que cubre el sector inferior de esta y sostiene la mecha que sirve para el disparo del arcabuz. Este elemento es de color ocre anaranjado, y sus extremos están resueltos en carmín.

Las alas del personaje se disponen de igual forma que en el Ángel con tambor de este conjunto, aunque la álula de la izquierda se encuentra más plegada que la de aquel. La que está ubicada por detrás del hombro derecho surge del límite externo de la puntilla de la valona, forma una diagonal que se dirige a la parte superior del cañón del arcabuz hasta un punto que es perpendicular a la manga de la casaca del mismo lado, en su extremo superior forma una curva que termina en el extremo delantero del ala posterior del chambergo. Desde la parte inferior del sombrero que va desde el eje de la curva formada en la parte delantera de este, hasta la altura de los ojos del ángel, bordeando todo el contorno del rostro, el cuello y por adelante la zona gris del interior de la valona, el ala del ángel es de color ocre muy oscuro, dispuesto de manera irregular y donde se confunde lo que es una parte del órgano para volar propiamente dicho, el cabello o las sombras del chambergo. En la parte superior, y por debajo de color recién mencionado, existen dos grandes manchas en carmín. El resto

del ala se resuelve en color blanco y presenta diversas pinceladas en ocre, carmín, de estas últimas hay tres en el ángulo superior de la extremidad y dos cerca de la zona donde están los límites exteriores del cabello del ángel.

El ala sobre el hombro izquierdo del personaje, tiene en la zona de las coberteras marginales una forma de triángulo equilátero, que surge en el límite exterior de la puntilla de la valona y el cabello del ángel del mismo lado, llega hasta la curva inferior del óvalo que forma el ala doblada y anterior del chambergo, y desciende en el límite con la álula del mismo lado llegando hasta la parte curva del hombro. La zona superior y central de esta parte del ala, es también blanca, el ángulo cercano al cabello, es ocre y en el otro predomina el carmín. La álula, se eleva hasta la misma altura de la pluma blanca del sombrero, y desciende hasta la parte inferior de la curva del hombro del ángel. En la parte superior, forma una elipse con el eje superior más ancho y el inferior en vértice de color blanco, donde presenta cinco pinceladas en carmín en forma de un cuarto de círculo en la parte superior. La cobertera de las primarias que está debajo de la recién descrita, y de la que se observa un sector inferior de las mismas termina en un vértice, está enmarcada con color carmín y en su interior también es blanca, y las remeras de las primarias, que se ubican debajo exhiben una forma similar, llegan hasta el hombro del ángel y son ocre.

3.4.1.2.5. Ángel no identificado

En la iglesia de la Virgen de la Asunción de Casabindo se ubica en primer lugar del lado del evangelio, desde el coro hacia el presbiterio, un Ángel no identificado (115,5 x 84 cm) tiene el arcabuz apuntando hacia abajo, con la mecha colocada para efectuar el disparo (Schenone, 1991). El fondo de esta obra pictórica en su parte superior es de un ocre muy oscuro, casi negro y en la inferior es un ocre marrón. El ángel está de pie, con las piernas separadas, la derecha está de frente y la izquierda apenas flexionada muestra el lado interno de la misma.

La cabeza del ángel tiene una vista de tres cuartos, donde el lado que está al frente es el derecho, las cejas delineadas sobre unos ojos marrones y grandes que tienen la mirada hacia el frente, la nariz es recta, la boca es pequeña y roja, debajo de esta se remarca el mentón con una curva hacia abajo de color ocre oscuro, las mejillas se resuelven con carmín y se observa, además la mitad inferior de la oreja derecha del mismo color, aunque más intenso y donde se marca con una pincelada curva en ocre marrón el borde interno de esta. El cabello castaño y ondulado sale por debajo del ala del sombrero, enmarca el rostro y se oculta detrás de los hombros.

El chambergo tiene la misma forma que el del ángel ubicado en primer lugar del lado de la epístola en esta serie. Las diferencias se establecen en el color, las cintas volcadas sobre el ala elevada en la parte frontal inexistentes en el otro y la posición del mismo debido a que en este caso el personaje tiene la cabeza más elevada que aquel. El sombrero tiene un color rosa anaranjado y sus sombras se resuelven con ocre. Como en los demás casos este elemento corona con plumas caídas que aquí son tres, una azul, le sigue una roja y culmina con la blanca agrisada, en las dos primeras se observan los raquis, la última en ese lugar muestra la sombra del ala caída.

De la valona que lleva el ángel se exhibe la fracción ubicada en el límite superior del lado izquierdo, es blanca y posee arabescos con volutas en roleo y los bordes exteriores tienen puntos equidistantes a todo lo largo de la parte que se exhibe.

La mano derecha del ángel sostiene el arma por delante de la valona, con la mano derecha, ubicando el dedo índice por debajo, cerca del gatillo y el resto del arcabuz toma una dirección en diagonal hacia abajo hasta el límite del espacio pictórico, sin que se exhiba el extremo de la boca de fuego del mismo. En ese recorrido, se muestra la mano izquierda sosteniendo por debajo el fuste del arma.

El serpentín surge en la zona posterior del cañón, por delante de la puntilla de la valona cercana a la parte superior del hombro izquierdo y forma una curva elevada, que termina delante del arma por delante de la camisa en el espacio cercano al límite con la manga abierta de la casaca. La parte de arriba de este elemento es dentada. Debajo del fuste, en el mismo sector, con una curva más cerrada y en un recorrido inverso se inicia el gatillo. El fuste del arcabuz es negro, el cañón es gris y la iluminación que presenta el instrumento se ubica en la proximidad de este con la mano derecha del ángel y sobre el serpentín en la misma zona, con color blanco.

El arcabuz muestra la mecha saliendo del arco superior del serpentín, en su recorrido pasa por encima del cañón y llega hasta la mano izquierda en la que se anilla y su extremo cae cerca del borde inferior de la manga de la casaca.

El chaleco que viste el ángel es azul oscuro. Lleva al igual que el primero, el tercero y el cuarto del lado de la epístola de esta serie, una faja color carmín en la cintura. Todo a lo largo de la parte frontal del chaleco existe un eje central que exhibe una guarda con diagonales cruzadas y a sus lados unas líneas que forman un pespunte sobre la tela, en el límite inferior de la prenda también existen dos líneas paralelas entre sí y diseminados por diferentes sectores de la tela pequeños arabescos redondeados de forma irregular. Todos estos elementos son de color blanco.

Los calzones cortos tienen una tela de brocado igual al de la casaca de color marrón oscuro y arabescos con motivos florales y volutas en ocre, de los cuales algunos tienen en ciertos sectores el mismo tono un poco más claro. En la parte inferior de la prenda se ubica una guarda que tiene dos líneas en ocre que la delimita, en su interior se exhiben volutas y en el sector externo del borde de abajo se observan pequeños semicírculos consecutivos.

Las medias que presenta el arcángel son verdes, el calzado es de color marrón carmín, lleva una lengua del mismo tono sobre el empeine. Este ángel es el único de la serie en el que las medias y los zapatos no llevan lazos.

Las guardas de las mangas abiertas, de la zona frontal y abierta y del límite inferior de la casaca tienen dos líneas rectas que las delimitan y en su interior gruesas volutas en roleo de color más claro que el fondo. Además, tienen en sus lados exteriores bordes de semicircunferencias consecutivas que se apoyan sobre estos y recorren toda su extensión.

La casaca como ya lo habíamos mencionado tiene arabescos iguales a los del calzón corto diseminados en forma irregular, en el único sector en el que se observa uno completo y diáfano es el ubicado en la zona inferior de la manga que sostiene el gatillo del arcabuz, donde se exhibe una flor de simetría radial con unas volutas en roleo enfrentadas que la enmarcan, dos arriba y dos abajo, en medio de ellas hojas diversas. Otra característica que tiene la casaca de este ángel, es que, para delinear las formas de la tela, el pintor realizó líneas blancas en algunas zonas. La parte interior de la casaca se observa entre las piernas del ángel, donde la tela tiene un fondo carmín y ocre claro con dos pinceladas ubicadas en línea recta a la guarda del chaleco, existen otras dos más cerca de la pierna izquierda.

La manga de la camisa del brazo derecho que lleva el arcángel sale por detrás de la puntilla del puño, y hace una curva que forma el límite exterior del hombro, pasa por delante de la parte interior de las coberteras marginales del ala del ángel, y culmina en el ángulo interior de este con las coberteras y las remeras de las primarias, para volver a la parte inferior de la puntilla con un movimiento en zigzag de arriba hacia abajo, que muestra los pliegues de la tela, sobre las formas semicirculares de la manga abierta de la casaca. La manga de la camisa del brazo izquierdo cae con una forma triangular por detrás del cañón y el fuste del arcabuz. La camisa es blanca, y las sombras en este caso están resueltas en azul claro, cubren toda la parte superior de la tela, y la zona lateral cercana al cuerpo del ángel, en la parte anterior las sombras son grises.

También debemos mencionar que los arabescos de las puntillas de las mangas de la camisa son similares a los del Ángel con tambor y Oziel Oblacio Dey de este conjunto, presentan puntos diseminados por toda la tela y la zona exterior se define con puntos equidistantes blancos.

Este ángel al igual que primero del lado de la epístola y Oziel Oblacio Dey de esta serie lleva dos cintas sobre el lado derecho que en su extensión presentan colores carmín, ocre amarillo y ocre claro.

El ángel presenta el paño púrpura arrebujaado del lado izquierdo surgiendo desde la zona de la espalda, al igual que los demás y el borde inferior de esta tela es ondulado con arabescos en su interior resueltos en ocre con volutas y figuras zigzagueantes.

Las alas de este personaje, son similares en cuanto a su forma a las del Ángel no identificado ubicado en primer lugar en la epístola, en esta serie de iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo, aunque este tiene el ala que se asoma por encima del hombro derecho más desplegada que la de aquel. La parte superior del ala del personaje es lisa, la lateral es dentada. Sobre la parte superior de la copa del sombrero, se exhibe un triángulo en ocre dorado que puede formar parte de esa prenda o del ala del ángel. Del lado exterior de este, el ala es carmín en todo el borde superior, hasta una parte de la curva exterior, y hacia abajo se exhibe el mismo color, sobre la zona frontal de la copa del chambergo, hasta el límite con el ala elevada del mismo, donde muestra una pluma azul, color que se extiende por debajo de esa prenda y en todo el espacio que se ubica detrás del cabello y desde la frente hasta la parte superior de la boca del personaje, y donde vuelve a ser carmín hasta que culmina detrás del hombro. El resto del ala es blanca y al igual que el Ángel no identificado ubicado en primer lugar de la epístola de esta serie, tiene algunos trazos en carmín dispersos en su superficie. En este caso hay dos en el pasaje entre los colores carmín y blanco, ubicados en la parte superior del ala del sombrero, otros dos en la zona interior del extremo de la curva superior del miembro, y los últimos dos debajo del ala del chambergo a la altura del ojo izquierdo del personaje.

El ala que está sobre el hombro derecho, se eleva enmarcando la cabeza del ángel con una forma semicircular hasta la altura más elevada de la anterior del chambergo delineando con este trazo las coberteras de las marginales. Esta línea surge detrás de la manga de la camisa y el cabello que cae sobre ese lado, se eleva con una curva suave hasta ocultarse detrás de la zona superior de la álula, en un punto que se orienta al vértice de la cinta superior del ala anterior del sombrero, y continúa con una línea que demarca el interior del ala por debajo de la álula, las coberteras y las remeras primarias. La

zona de las coberteras marginales próxima al cabello del ángel es de color blanco donde exhibe dos grupos de tres pinceladas en carmín.

La álula tiene su eje superior al lado de la pluma gris del sombrero, y la curva exterior descende en diagonal conformando, con todas las que están debajo, el límite de este elemento que termina en el límite izquierdo del espacio pictórico y a la altura de la cinta que surge por debajo de la manga del brazo derecho del ángel, en el tramo que es de color claro, entre el ocre oscuro y el carmín. El lado interno de las coberteras de las primarias sale desde el ángulo de unión entre los internos de la álula y el de las coberteras de marginales con una línea curva descendente que termina en la intersección con la línea externa de la misma pieza plumífera. Las remeras de las primarias que están debajo de estas, de color ocre dorado, tienen su lado interno saliendo desde el último tercio de la extensión de la que está arriba y terminan sobre las otras de color azul, que por su posición tan cerca del borde externo del ala consideramos también como primarias, y su lado interno sale desde el último tercio de la que se muestra arriba. La álula es blanca, está demarcada en su parte inferior por un tono azul y la superior por carmín, color con el que continúa por detrás y debajo de esta para formar las coberteras de las primarias.

3.4.1.2.6. Ángel no identificado

En segundo lugar, del lado del evangelio de la serie de la iglesia de Casabindo se ubica otro Ángel no identificado (108 x 66,5 cm) que sujeta con su mano izquierda arcabuz y mecha (Schenone, 1991). La figura se presenta como sus congéneres, sobre un fondo de color ocre muy oscuro, casi negro en la parte media y superior del espacio pictórico, el inferior es un ocre marrón. El personaje se muestra con la misma disposición de los pies que hemos descrito para el que se ubica en el cuarto lugar del lado de la epístola, desde el coro hacia el presbiterio.

La cabeza del ángel presenta una vista de tres cuartos, tiene un rostro ovalado con cejas pobladas y bien delineadas, los ojos muestran la esclerótica en su zona derecha, y el iris en el izquierdo y la mirada se dirige hacia el espectador creando una línea de tensión. La nariz es recta, la boca roja tiene el labio inferior carnosos, la piel es de un ocre anaranjado a diferencia de los anteriores que las presentan más claras y las mejillas en carmín. La frente del personaje está en sombra por efecto de la parte del sombrero que pasa sobre ella. El cabello que sale a los lados del rostro y por debajo de las alas del chambergo, es de un ocre oscuro, similar al del fondo de la obra pictórica.

El sombrero que porta el personaje es ocre amarillo, posee la misma disposición que el Ángel con tambor y Hosiel de esta serie de Casabindo, aunque no lleva las cintas en la parte exterior y frontal del ala anterior y la posterior es caída hacia el frente. Las plumas que asoman detrás de la copa son blancas.

La valona que viste el personaje se exhibe en su totalidad sobre el tórax, como el Ángel no identificado, ubicado en primer lugar del lado de la epístola, Oziel Oblazio Dey y Hosiel de esta serie de Casabindo. Tiene una simetría axial, los rectángulos internos de la prenda son grises, enmarcados por líneas gruesas de color blanco, la puntilla que rodea esta zona tiene un fondo gris claro, los arabescos son blancos y tienen las mismas formas florales con simetría radial de los puños de la camisa del Ángel no identificado recién mencionado y además volutas en roleo. La parte exterior de la prenda lleva las pequeñas líneas blancas perpendiculares y equidistantes que la recorren en toda su extensión.

El chaleco que viste el ángel es de color carmín, posee un diseño compositivo de curvas, formada por circunferencias tangentes exteriores, que se exhibe claramente en el eje central y vertical de la prenda que es la zona más iluminada, en el resto de la tela estas formas son difusas. Tiene una faja a la altura de la cintura en color carmín y negro, y del lado izquierdo una parte está oculto por el cañón del arcabuz, cerca de la boca de fuego del mismo.

Los calzones cortos son de color gris azulado y los arabescos que posee son difusos, existen líneas y semicírculos, aunque no hay características que permitan definirlos como un motivo floral o una forma geométrica determinada.

Las medias son ocre amarillo, tienen una iluminación frontal siendo en ese espacio un tono más claro y llevan pliegues y lazos que tienen un tono más oscuro. El calzado que lleva el ángel es marrón claro, cierra en la zona del empeine con lazos del mismo color que los de las cintas de las medias.

La casaca es imponente, así como las mangas de la camisa que salen de la parte abierta del abrigo. El fondo de la tela de la casaca es gris azulado, con arabescos del mismo color más claro. La guarda de la prenda que bordea las mangas abiertas por donde se asoman las de la camisa, está delimitada por dos líneas rectas paralelas de color blanco y exhibe dentro de ese espacio volutas que se manifiestan de manera rítmica y las recorren en toda la parte frontal, siendo las del brazo izquierdo la que se muestran más nítidas. En la parte inferior de las mangas se exhiben volutas arriñonadas y opuestas, similares a las del primer Ángel no identificado ubicado del lado de la epístola, aunque en este caso, el eje vertical entre ambos tiene un par de trazos, siendo el del brazo derecho el que se exhibe completo, y tiene una orientación vertical. El del otro miembro, orienta su eje de derecha a izquierda y sólo se muestran las volutas con los espirales ubicados hacia arriba, debajo de la línea negra que forma el límite entre el interior y el exterior de la manga de ese brazo.

Entre las piernas abiertas del ángel se observa la fracción interna de la tela la casaca. El linde superior es de color negro, igual que los límites de la pernera de los calzones cortos, debajo de este presenta un azul que llega hasta la mitad del muslo de la pierna, seguidamente es blanco por un tramo corto, para terminar desde la altura de la rodilla del ángel hasta la parte superior de la media con color carmín. En ese mismo espacio, por detrás de esta tela y sobresaliendo por el límite de la casaca asoma la parte inferior de la vaina de la espada de color negro y su contera que termina delante de uno de los lazos de la media. Por su ubicación, el extremo de la empuñadura de esa arma se encontraría sujeta en el lado externo y posterior de la casaca.

Las mangas de la camisa tienen el mismo tratamiento que los descrito para los anteriores ángeles de la serie. La puntilla del puño del brazo derecho presenta lóbulos en sus límites externos. Las mangas y el encaje de la camisa son blancas, los arabescos de la últimas, están sobre un fondo gris claro y tienen motivos de flores, realizadas con un círculo central y cuatro semicírculos que lo rodean, enmarcados por una línea zigzagueante, y en los ángulos de cada lóbulo, volutas opuestas con un pétalo o dos en el medio. También, en todo el límite exterior de la tela existen pequeñas líneas perpendiculares que la recorren.

De la mano derecha del ángel solo se observa parte del dorso, el resto se oculta debajo del límite exterior de la casaca de ese lado, lo que nos permite inferir el pentimento¹⁴⁸ del pintor en relación a esa extremidad, como se observa en la Figura 14, considerando además que todos los otros ángeles de la serie muestran ambas manos ejecutando diferentes acciones.

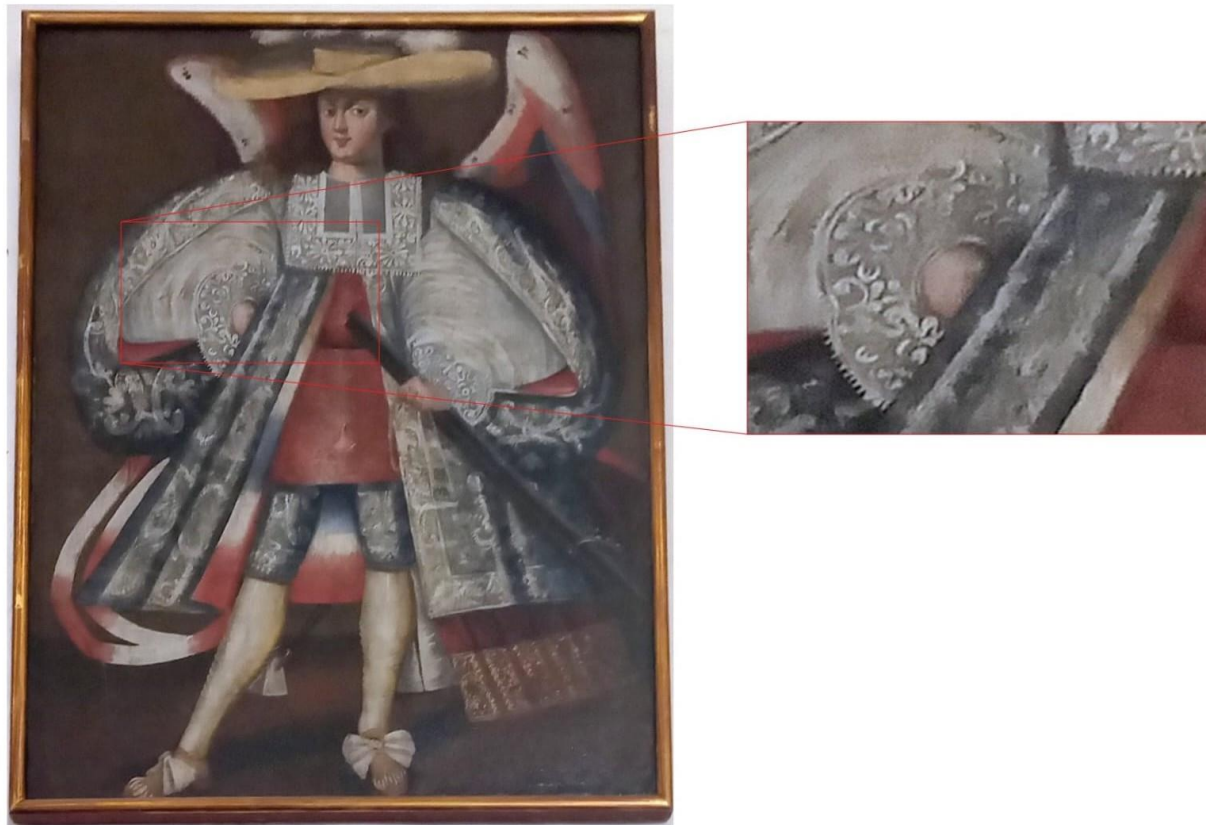


Fig. 14. Ángel no identificado. Mateo Pizarro. (Siglo XVII). [Óleo sobre tela] (108 cm x 66,5 cm)
Iglesia Nuestra Señora de la Asunción. Casabindo, Jujuy. (Argentina). Pentimento.
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

La mano izquierda sostiene el cañón y el fuste del arcabuz, y la mecha. Uno de los extremos de la mecha surge entre el dedo anular y el meñique, el otro por detrás de este último y llegan por delante de la parte frontal de la casaca hasta un poco más arriba de una línea horizontal formada por uno de los arabescos de la tela a la misma altura de la parte media del calzón corto.

El arcabuz está dispuesto en diagonal, exhibiendo al espectador el lateral izquierdo del mismo. La parte inferior se ubica saliendo del margen derecho del espacio pictórico y de la cureña solo se muestra la parte que se une a la caja. El borde del fuste del arma aparece limitando con el paño púrpura que está debajo del inferior de la casaca y pasa por delante de la

¹⁴⁸ La palabra pentimento se deriva del italiano “pentirsi” que significa arrepentirse o cambiar de opinión. En el arte es un cambio realizado por el artista durante el proceso de pintura. (The National Gallery, s/f.).

parte frontal de esta prenda hasta llegar a la zona cubital de la mano izquierda, lugar donde una fracción de este elemento queda detrás de la mano para surgir nuevamente por encima del borde de la falange proximal de dedo índice, pasa por delante de la faja del chaleco y termina delante de esta prenda en el centro del tórax.

En la parte que se ubica debajo de la mano izquierda se exhibe el serpentín que sale a la altura superior de la guarda que bordea el límite inferior de la casaca, hace una curva que pasa por encima del cañón del arma y culmina detrás de esta unos centímetros más abajo que el punto de inicio. Este elemento tiene la parte superior dentada como se observa también en el Ángel no identificado ubicado en primer lugar del lado de la epístola y en Hosiel de esta serie. El arcabuz es de color negro, la iluminación se resuelve con un gris en la parte superior de cañón que va desde la puntilla de la camisa hasta el límite inferior del arma, el serpentín es de un gris claro y tiene en la curva superior una parte dentada cuyos extremos superiores son del mismo color aún más claro.

Las alas del ángel tienen la misma disposición que las del Ángel con tambor y Hosiel de esta serie. La que sale de la espalda por sobre el hombro derecho, y detrás de los últimos cabellos de los risos del personaje apoyados sobre este, forma una curva suave que se abre hacia el ángulo superior del espacio pictórico y cuyo punto de tangencia es perpendicular a la unión de la parte inferior de la manga de la casaca con la frontal del límite de esta prenda del lado derecho. A partir de ahí el recorrido de la curva se orienta hacia el ala posterior del chambergo donde se oculta tras ella, para aparecer por debajo nuevamente y detrás del cabello del personaje. La curva exterior del ala del ángel es dentada. El ala izquierda aparece desde la espalda, en el ángulo formado por el hombro y el cabello del mismo lado, desde donde se eleva el borde de las coberteras marginales con una curva hasta alcanzar la altura superior de las plumas del sombrero, donde se forma la álula con una curva que desciende hasta formar una diagonal que se dirige al lateral derecho del espacio pictórico. Debajo de la álula se ubican las coberteras y las remeras primarias.

El ala derecha en la curva del margen superior que pasa por encima y debajo del ala posterior de la del sombrero es de color carmín, el resto es blanco con diversas gradaciones de gris claro. En esa zona posee dos líneas pequeñas y paralelas de color azul intenso que, uno de estos conjuntos se ubica en la parte superior del ala y el otro en la inferior. El ala izquierda tiene una importante franja ubicada en el borde de las coberteras marginales de color blanco a continuación, otra carmín y el sector que se ubica debajo de la álula y las coberteras y remeras primarias es marrón oscuro. El borde interno de la álula sale con una curva descendente desde la parte superior de la guarda las coberteras marginales en el sector blanco, la línea llega hasta la misma altura del hombro del ángel, donde se encuentra con su lado externo. El extremo superior que está cerca de las coberteras marginales es blanco, el próximo al lateral de la obra pictórica es carmín al igual que la mitad del lado interno y ese color se unifica hasta el ángulo final de la álula. Las coberteras de las primarias que están debajo de esta presentan un azul intenso que se observa entre el ángulo inferior de la unión entre la álula y las coberteras marginales con una línea diagonal que llega hasta encontrarse con el lado externo que se ubica en el arco superior de la comba descendente de la casaca del ángel. De las remeras de las primarias que está debajo de las recién descritas se observa su lado interno saliendo del sector medio de estas y llega hasta encontrarse con el límite exterior del ala a la altura del codo del ángel. Estas últimas son de color ocre oscuro.

3.4.1.2.7. Gabriel

En la iglesia de Casabindo del lado del evangelio se encuentra en tercer lugar Gabriel (124 x 88 cm), (Schenone, 1991). El ángel se exhibe sobre un fondo azul y negro que ocupa la parte superior del espacio pictórico y hasta detrás de los pliegues de las medias del ángel, siendo la zona inferior de color ocre oscuro. La pierna izquierda del personaje es la que soporta el peso del cuerpo, la derecha está adelantada y tiene la misma disposición que Hosiel, y el Ángel no identificado ubicado en segundo lugar del lado del evangelio de esta serie. Sostiene sobre su hombro derecho la asta de la bandera multicolor que se desliza sobre su espalda y es recogida por encima de su brazo izquierdo.

La cabeza de Gabriel tiene una vista de tres cuartos, exhibiendo completo el lado izquierdo del rostro. La frente del ángel presenta una sombra en la parte superior, debajo del ala del sombrero, los ojos muestran la esclerótica del lado izquierdo del personaje, el iris y la pupila son marrones, la mirada se dirige hacia el espectador creando una línea de tensión, al igual que el Ángel no identificado que lo antecede en la ubicación dentro de la iglesia. La nariz del personaje es recta y pequeña, la boca roja y de labios carnosos, una curva hacia abajo delinea el mentón, las mejillas de tono carmín apenas se insinúan en el lado derecho del rostro, en el izquierdo se exhibe ese color a la altura de la parte media de la oreja hasta la parte inferior de la mandíbula, donde toma una tonalidad verdosa. El cabello surge debajo del chambergo y cae sobre los hombros, es castaño y tiene algunas tonalidades azules.

El chambergo es de color ocre claro, se presenta como en del Ángel con tambor y Hosiel, del lado de la epístola y el Ángel no identificado ubicado segundo en el orden mencionado del lado del evangelio, y lleva cintas de color azul grisáceo expuestas en la parte frontal del ala levantada. La copa de la prenda apenas se exhibe y presenta por detrás una pluma ocre, otra azul y una carmín y en todas se observan sus raquis.

La valona se muestra en su totalidad en la parte frontal entre el cuello, los hombros y el tórax del personaje, tiene la misma forma y color que todas las descritas hasta ahora, el motivo de puntilla de la parte exterior es similar a la del Hosiel y tiene en la zona del eje central separada como en este último personaje, el Ángel con tambor y Oziel Oblazio Dey de esta serie.

La tela del chaleco que presenta la figura tiene un fondo de color verde azulado oscuro y los arabescos con volutas en roleo en toda la guarda que se presenta en la parte central de ambos lados y en la parte inferior de la prenda son de color ocre amarillo. Los arabescos del resto de la tela, tienen volutas arriñonadas y formas florales en el mismo tono que los anteriores. Lleva también una faja carmín a la altura de la cintura.

Los calzones cortos que viste Gabriel presentan un brocado con arabescos iguales a los del Ángel con tambor de esta serie y presenta uno en cada pernera. Las medias son de un color azul muy intenso y tienen los pliegues en el sector central de esa extensión. Pequeñas pinceladas en las curvaturas de algunos de los extremos de estos y una línea vertical ubicada en las secciones lisas y frontales de las prendas de color blanco muestran su iluminación. Esta vestidura cierra con lazos blancos, aunque el único que se exhibe completo es el de la pierna izquierda. Los zapatos que lleva el ángel tienen color marrón claro y cierran con lazos con forma de cuadrifolio.

La casaca que lleva Gabriel tiene el mismo color y arabescos que los calzones cortos. El ángel presenta la mano derecha a la altura del hombro del mismo lado, que sostiene la asta de la bandera y cuyo regatón¹⁴⁹, llega hasta el borde izquierdo del espacio pictórico. La mano izquierda, en tanto se asoma por debajo de la bandera a la altura de la guarda inferior del chaleco.

Las mangas abiertas de la casaca están rodeadas por la guarda con volutas en roleo. Y las de la camisa y la puntilla del puño de Gabriel son del mismo color que todos los demás de la serie.

Entre los bordes internos de las perneras del calzón corto del ángel, por debajo del chaleco y hasta la parte superior de las medias, se ubica la parte interior de la casaca de color ocre. Y en ese sector se ubican las vainas de la espada, en diagonal y la daga, en vertical, igual que en el Ángel con tambor y Hosiel de esta serie.

El regatón de la asta de la bandera es gris y se ubica entre la cercanía al límite izquierdo del espacio pictórico y el borde externo y superior de la manga de la casaca lugar donde nace el palo que es color ocre marrón. Este pasa por delante del hombro derecho de Gabriel, queda oculto dentro de los dedos de la mano, surge nuevamente para pasar por encima de la forma triangular entre la puntilla del puño de la camisa y la valona, se apoya en ella y se oculta debajo del cabello del personaje. Este elemento al surgir del otro lado de la cabeza de Gabriel, está cubierto por la tela de la bandera, que se exhibe en el espacio delimitado entre la parte inferior del ala elevada del sombrero, el cabello y las coberteras marginales del ala del ángel, siendo su punto más elevado el que delimita a éstas con la álula, donde se oculta y reaparece detrás del lado externo de esta última y llega hasta el borde derecho del espacio pictórico. La bandera cubre todo ese extremo lateral delimitando el otro lado con el personaje y llega hasta un poco más abajo que el borde inferior de la casaca del lado izquierdo. El paño se muestra recogido sobre el antebrazo de la figura mostrando una serie de pliegues que son contenidos por la mano izquierda del ángel.

El diseño de la tela de la bandera está formado por arcos invertidos cuyos extremos se unen por la tangente en el punto medio de la extensión de los que están debajo con cuatro colores alternados, carmín, blanco, gris y ocre claro. Estas formas también se pueden observar en el Ángel abanderado de la Compañía¹⁵⁰ de Calamarca, no así los colores que en este son blanco, ocre claro, carmín y azul. El pintor para mostrar los límites entre la parte exterior de la manga de la casaca, del exterior de la álula del ala del ángel y los pliegues de la bandera utiliza líneas de ocre muy oscuro, siendo más gruesa en los dos primeros mencionados y delgada en los demás.

El paño que cae debajo de la casaca, y que corresponde al que está arrebujaado en todos los ángeles a la altura de la cintura, muestra una pequeña fracción lisa y luego un gran encaje con arabescos con motivos florales en tonos ocre amarillo.

Las alas en Gabriel se disponen de la misma forma que el Ángel con tambor y Hosiel, ubicados del lado de la epístola y que el Ángel no identificado que se encuentra en segundo lugar del lado del evangelio. La que emerge de la espalda del ángel sobre el hombro derecho, se ubica detrás del cabello de ese lado y en un punto perpendicular al límite exterior de la valona, asciende en diagonal con una curva cóncava hacia abajo, continúa con otra hacia arriba y luego se orienta con una comba

¹⁴⁹ Casquillo, cuento o virola que se pone en el extremo inferior de las lanzas, bastones, etcétera (RAE, 2014).

¹⁵⁰ Véase en, de Mesa y Gisbert, 1983: 9.

suave que desciende hasta culminar detrás de la parte lateral de la pluma carmín que presenta la copa del chambergo, pasando en todo este recorrido por delante del ala posterior del chambergo. La parte superior del ala derecha de Gabriel es de color carmín, el resto es blanca, con algunos detalles en gris y azul, como en el extremo inferior y en la zona de abajo de la curva superior. El punto de tangencia de la curva de arriba es perpendicular al ángulo superior izquierdo de la obra pictórica.

El ala derecha del ángel se ubica entre su cabello, el hombro y la tela de la bandera donde se exhibe la parte interna de las coberteras marginales que está delimitada por una curva que sale desde la espalda y llega hasta el borde superior de la bandera en ese sector, a su lado se ubica la álula cuyo extremo de arriba se encuentra a la altura más elevada de la pluma caída de color ocre del chambergo, donde forma la curva que va a descender hasta el codo del ángel, y comparte esa línea, en el último trayecto, con el borde de las coberteras de las primarias que se ubican abajo. El borde interno de la álula, que pasa sobre las coberteras marginales, sale desde el ángulo que forman ambos en la zona de arriba y desciende con una curva suave que llega a unirse con su lado externo un poco más arriba que el mismo lado de la manga de la casaca. Desde la zona media de esta extensión sale otra curva, que pertenece a las coberteras de las primarias, y llega hasta el borde de la manga de la casaca próximo al codo del ángel.

El interior de las coberteras marginales del ala derecha de Gabriel también es blanco, en la zona de arriba y de abajo del límite con la álula, presenta pinceladas de azul, y en el medio unas de color ocre. La álula está enmarcada en carmín, su interior es blanco y tiene varios trazos en diagonal uno debajo del otro de color azul en la zona de arriba. Las coberteras de las primarias son ocre dorado.

3.4.1.2.8. Ángel no identificado

Del lado del evangelio y próximo al presbiterio en la iglesia de Casabindo se ubica un Ángel no identificado (115 x 75,5 cm) que, como plantea Schenone (1991), parece reproducir al Yeriel Timor Dey de Uquía, con la diferencia que en este caso está sosteniendo el arcabuz con la mano derecha, de forma vertical y apuntando hacia arriba.

El personaje se encuentra sobre un fondo plano con la parte superior del espacio pictórico de color ocre azulado muy oscuro y la inferior en ocre oscuro. La figura tiene la misma disposición de las piernas que el Ángel no identificado, el Ángel con tambor, Oziel Oblazio Dey del lado de la epístola y en el Ángel no identificado ubicado en primer lugar del lado del evangelio de esta serie.

La postura de la cabeza del ángel y la expresión de la mirada es inversa a la que presenta Gabriel, tiene las cejas gruesas, nariz griega, una boca carnosa y roja, las mejillas con tonos ocres y carmín y exhibe la mitad inferior de la oreja derecha. El cabello es castaño claro y presenta algunos rizos amplios y voluminosos.

El chambergo es de color ocre claro, tiene la misma disposición y forma que el del Ángel no identificado ubicado en primer lugar del lado del evangelio, aunque no posee lazos que cuelgan en aquella prenda. Las plumas caídas que lo coronan son cuatro, la carmín en el extremo del lado derecho, a continuación, una verde azulada, luego una blanca y por último una azul

que se observa sobre el hombro izquierdo del ángel y detrás del ángulo que forma la pluma blanca y el ala posterior del sombrero.

La valona es de una sola pieza con puntillas, la zona central es de color gris claro y presenta guardas blancas que lo delimitan, el resto de la tela hasta los bordes exhibe motivos florales y algunas volutas blancas sobre un fondo con un tono gris claro. Tiene además en todo el límite externo pequeños puntos equidistantes también blancos.

El chaleco que viste la figura es de color azul muy intenso con arabescos pequeños, de color blanco que se distribuyen de manera irregular. Tiene una faja carmín que lo sujeta a la altura de la cintura, por sobre esta y hasta la valona se ubican cuatro botones blancos con sombras en gris, por debajo la prenda muestra algunos pliegues en la zona central que son de color blanco y gris.

Los calzones cortos son al igual que en todos los casos de esta serie del mismo color que la casaca, que es de un carmín anaranjado muy intenso, presenta arabescos difusos y una guarda en la zona inferior. En esta prenda solo se observan algunas líneas formando ángulos y curvas de color ocre claro.

Las medias del ángel son de color ocre muy claro y cierran a la altura de las primeras con lazos de igual tonalidad, los sectores en sombra presentan diversas gradaciones de gris. Los zapatos son de color ocre claro y en la zona del empeine presentan lazos en forma de cuadrifolios blancos con ocre.

La tela interior de la casaca se exhibe por detrás y entre las piernas del ángel, tiene la parte superior de color carmín que forma una curva cóncava hacia abajo. En el interior de la curva se expone el blanco y debajo de esta un pliegue de la tela de color ocre más oscuro.

Las mangas de la camisa que están contenidas entre las abiertas de la casaca tienen la forma del triángulo de reuleaux. Las mangas y puntillas de la camisa son blancas, en las primeras se resuelven los pliegues igual que en todas las ya descritas, las segundas tienen volutas y motivos florales y en toda la extensión exterior es recorrida por pequeños puntos equidistantes. Desde el interior de la imponente puntilla del puño de la camisa se ubica la mano izquierda del personaje, abierta y con la palma hacia arriba, sosteniendo una mecha, que realiza diversas vueltas y cae hacia los costados y por debajo del miembro. La mano derecha sostiene sobre el borde lateral izquierdo de la obra pictórica, el arcabuz en el sector de la caja. El mocho se observa por debajo y el cañón y el fuste se direccionan hacia arriba, sin exhibir en el extremo superior del espacio pictórico la boca de fuego del arma. Sobre el dedo pulgar que sostiene el arcabuz se observa el gatillo y un elemento de metal de color blanco que está sujetando el serpentín. El mocho del arma es negro, el cañón y el fuste presentan el mismo color, aunque el primero de estos, posee además una iluminación resuelta con grises claros y blancos sobre la zona superior y paralela al límite del espacio pictórico.

El paño púrpura arrebujado, está presente en este ángel también con las mismas características ya descritas en los otros de la serie, y dos cintas ubicadas debajo del brazo derecho, igual que el Ángel no identificado, Oziel Oblazio Dey del lado de la epístola y del primero y segundo ubicados del lado del evangelio.

Las alas del personaje se asemejan en su forma a las del Ángel no identificado ubicado segundo del lado del evangelio en esta serie. La del lado derecho se inicia en la parte inferior de la pluma carmín que corona la copa del chambergo, y por

detrás de la parte superior del ala elevada anterior del mismo, forma una curva cuya extremo tiene un punto perpendicular a la zona media del hombro del personaje donde forma una comba descendente que se acerca a la cabeza del personaje y una contracurva que termina por detrás del hombro y cerca del último rizo del cabello apoyado sobre este. La del lado izquierdo se forma con una elevación del borde interior de las coberteras marginales que se inicia desde los extremos del cabello apoyados sobre la casaca en la zona del hombro de ese lado, pasan por el punto de tangente de la curva del ala posterior del sombrero, y llegan a la zona de la álula a la misma altura de la parte exterior de la pluma caída azul ubicada en el extremo superior de la copa, para descender en con una diagonal que culmina sobre el lateral del espacio pictórico, a la altura de la zona inferior de la manga abierta de la casaca, donde ya es parte de las coberteras de las primarias.

La parte interna de las coberteras marginales, que presenta diversos colores, se inicia sobre el hombro izquierdo unos centímetros más abajo en la curva que este crea, se eleva con una curva cerrada hasta ocultarse detrás la parte superior e interna de la álula. Toda la zona del ala que se eleva del lado del sombrero del ángel y la parte superior de la álula son de color blanco, la parte interna de las coberteras marginales presentan un tono carmín en la zona superior y azul en la inferior, el otro lateral es ocre carmín. La zona demarcada por la parte interior de las coberteras marginales, las remeras de las primarias y el límite exterior de la manga del chaleco es de color ocre intenso. La parte inferior y la demarcación exterior y frontal de la álula es azul, y las coberteras de las primarias que están debajo tienen un color carmín intenso. En toda la zona de color blanco existen dos pinceladas paralelas de color carmín que se distribuyen un par cerca de la zona del cabello, otras cerca de la curva del ala posterior del chambergo, otras en la zona superior de la álula y las últimas dos en la fracción inferior de esta última cercana al color azul.

Habría que decir, por último, que el profesor Schenone (1991) ha identificado a algunos de los ángeles de Casabindo en relación a los de Calamarca y Uquía, ya que no portan su nombre o emblemas que los identifiquen, cómo habíamos mencionado.

3.4.1.3. Iconografía de la serie de ángeles arcabuceros de Casabindo

En esta serie se reconoce un sólo arcángel canónico, Gabriel, que no presenta ninguno de los atributos que se visualizaban en el mural de Palermo de 1516, como es la inscripción que les daba un apelativo y explicaba además sus funciones. Es decir, el *ninctus*, que fue enviado a comunicar a la Virgen el misterio que portaba, sostenía la linterna para iluminar los caminos a los viajeros y un espejo de jaspe verde sobre el que se inscribían las órdenes de Dios o se reflejaba la luz divina. En el grabado de Jerónimo Wierix, de fines del siglo XVI se representaba a Gabriel con una antorcha en la mano derecha, en los modelos de Martín de Vos el arcángel sigue al Espíritu Santo. Otro atributo era el bastón con empuñadura de mensajero o un cetro, algunas veces reemplazado por una flor de lis, emblema de la pureza de María, o la rama del olivo, símbolo de la paz. En otras ocasiones portaba una filacteria en la mano con las palabras de la Salutación Angélica: *Ave María, gratia plena*. (Réau, 1996; López, 1986). Como se observa en la Figura 15, el Gabriel de Casabindo, como tampoco el de Uquía que veremos más adelante, posee ninguno de esos atributos.



Fig. 15. Arcángel Gabriel. Mateo Pizarro. (siglo XVII). [Óleo sobre tela]. (124 x 88 cm)
Iglesia Nuestra Señora de la Asunción. Casabindo, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

En las plumas de las alas y en los sombreros de toda la serie predomina el blanco y el carmín, colores que se vinculan, como señala Mujica Pinilla (1992), con las identidades. Estos elementos tienen origen precolombino y, durante el virreinato los misioneros intentaron mutar ese significado original. De esta manera los colores de las plumas se identificaron con las tres virtudes teologales, el color rojo con la caridad, el verde con la esperanza y el blanco con la fe. Las plumas tenían una importante simbología para las comunidades andinas que datan del período prehispánico y, como veremos en el capítulo dedicado a Casabindo, en el siglo XXI, aún presentan potentes significantes compartidos por las poblaciones.

Las razones expuestas nos permiten afirmar que las obras coloniales de los ángeles arcabuceros de Casabindo, no presentan los atributos que en la larga tradición cristiana los mostraba como arcángeles. Las alas y la ubicación de la serie que ocupan espacialmente dentro de la iglesia son las que sostienen su condición. Los indicios (Ginzburg, 1986) que nos llevan a esta conclusión se basan en la iconografía apoyada principalmente en la fastuosidad y el detalle minucioso de un vestuario que presenta telas propias de la burguesía española, donde las figuras que lo portan no inspiran piedad y muestran miradas desafiantes hacia los observadores. Se debe subrayar que, en la meticulosa representación de los arcabuces, donde el único sector que no está detallado es la boca de fuego de estas armas, se denota la presencia de un ejército real, aunque inexistente en el territorio cercano que aún así permite sostener los intereses políticos de los colonizadores, pero al mismo tiempo se presentan como defensores de la fe católica dentro de la religión cristiana.

En relación a lo anterior, Mujica Pinilla (1992), asocia la presencia de los arcabuces en las series coloniales de ángeles con el temor de los indígenas al ruido que emiten esas armas al dispararse y a una reinterpretación con la deidad andina Illapa. De estas afirmaciones buscaremos acercarnos a algunos conceptos que nos permitan una mejor comprensión sobre el tema. La expresión Ylla en el mundo andino tiene una multiplicidad de variantes y está relacionada con el poder divino de los dioses, y tanto en quechua como en aymará tiene dos asociaciones principales. La primera de ellas es la que se vincula con los tesoros del pasado y los objetos antiguos que es necesario conservar para obtener riqueza, dentro de ese contexto, se relaciona con la acumulación de maíz, chuño, ropa o plata, que además en el entorno sagrado pueden servir de ofrenda. También se puede materializar con la denominada “piedra bezar” que se trata de cálculos ubicados en los vientres de las vicuñas o las llamas, y quienes las portan serán provistos de abundancia y protección. La segunda acepción tiene que ver con el poder divino de los dioses andinos y es el nombre que los incas le daban a sus principales deidades, cuando es llamado Illapa o Illapu aparece asociado al rayo o al trueno. Esta deidad tenía la capacidad de producir lluvia, evitar el granizo y las heladas, motivo por el cual estaba ligado a favorecer a la producción agrícola y ganadera. También estaba relacionado con diferentes fenómenos atmosféricos asociados a la lluvia como el arco iris o los vientos (Manríquez Soto, 1999). Por otro lado, se lo consideraba una divinidad temible capaz de provocar la muerte, y se le dedicaban a los mellizos o las personas con alguna deformidad (Gisbert, 2000).

Al identificar estos elementos, la relación arcabuz-trueno toma características notorias, en relación a los fuertes lazos simbólicos entre las comunidades indígenas con la tierra, los ciclos agrícolas y los fenómenos atmosféricos. Por otro lado, dentro de un contexto de cotidianidad de los habitantes del siglo XVII en el pueblo de Casabindo, ver a esos ángeles fuertemente armados, exhibiendo arcabuces prestos a ser disparados o ejecutando acciones que proclaman un pronto acto

en el mismo sentido dentro de un templo que, estuvo en construcción durante largos años, y donde se habituaba la realización de las liturgias religiosas así como variadas interacciones comunitarias, deben haber ejercido una fuerte contribución intimidante sobre la población local.

3.4.1.4. Iconología de los ángeles arcabuceros de Casabindo

En síntesis, la serie de los ángeles arcabuceros de la iglesia de la Asunción de Casabindo es un dispositivo notable dentro del ordenamiento que ofrecen el conjunto arquitectónico y el carácter comunicacional de las otras obras coloniales conformando una lógica argumental dirigida a producir reacciones emocionales en los indígenas locales, y dan cuenta de los fundamentos filosóficos, religiosos y pedagógicos del siglo XVII en la encomienda de Campero.

Los estímulos externos provocados por las enormes dimensiones que ostenta la iglesia impactan en el paisaje árido de la Puna y también en relación al pueblo de casas bajas, junto a un interior que exhibe un ordenamiento visual en el que confluyen simbología de las creencias y mitos indígenas y de la religión católica, de donde se infiere el uso de esas imágenes en la transmisión de significados complejos apelando a la colaboración del receptor para decodificarlos (Cassirer, 1945).

Existe un diálogo entre el exterior y el interior de la iglesia Casabindo en la que las imágenes de las Vírgenes de la Pomata del retablo ficticio presentan penachos de plumas al igual que las que exhiben los ángeles arcabuceros en sus sombreros. La Virgen María tiene su correspondencia con la identificación de la Madre Tierra (Gisbert, 1994), es decir con la Pachamama, un culto que, como veremos más adelante tiene sus raíces prehispánicas.

En definitiva, los ángeles arcabuceros de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo, demuestran el gran poderío económico del encomendero Campero, favorecido por la relación comercial que practicaba con el Perú y partícipe de la burguesía local en medio de una sociedad en la que ostentaba una posición social con fuertes lazos políticos y religiosos. Esto se manifiesta con la construcción de diversas iglesias, la disposición de adquirir imágenes desde Cuzco y el Collao, contratar al pintor Mateo Pizarro, tener la colaboración del cacique Pedro Quipildor en el inicio de la construcción, y continuar a lo largo de años con el trabajo de la comunidad indígena local hasta la culminación del templo, todo lo cual hace de ese espacio una imagen totalizadora de un pueblo de indios del siglo XVII.

Dentro de ese marco consideramos que los ángeles arcabuceros de Casabindo, no se conforman en custodios de la virgen como se menciona en los de Ezcaray, sino que fueron adquiridos por parte de la nueva burguesía¹⁵¹, y se ubicaron en un pueblo de indios donde no había compañías militares cercanas y, donde los ángeles y las vírgenes mudaron sus tradicionales iconografías europeas para buscar influir en los significantes emocionales de los mirantes, en lugares claves del extenso territorio americano.

Un punto que nos interesa rebatir en relación a todo lo tratado son los argumentos de Ávila Vivar (2019) que, en su afán de afirmar que las obras pictóricas de ángeles apócrifos se iniciaron en conventos de monjas en España, de allí pasaron a otros

¹⁵¹ Al respecto véase la nota al pie 59 sobre los dos lienzos de ángeles arcabuceros en la pared posterior de una casa de Lima y lo que mencionáramos sobre los 26, de diferentes medidas, que tenía el encomendero Campero en su lugar de residencia en Yavi (Jujuy).

recintos y luego a los virreinos de América, supone que el significado que tenían a un lado del Atlántico debería ser el mismo en el otro. En ese marco se pregunta por qué esas imágenes adoptan en Perú una iconografía militar y sus nombres figuran en los denominados “arcabuceros”, ya que no le resultan satisfactorias las teorías de Gisbert y de Mesa (2000) y Mujica Pinilla (1996)¹⁵².

Ávila Vivar omite dar cuenta del contexto en el que se generaron esas imágenes, y que a continuación detallamos:

En primer lugar, olvida la labor de Bartolomé de las Casas (1484-1566) que, con lo que hoy daríamos en denominar antropología religiosa, desarrolló una búsqueda de pensar el continente americano y el mundo antiguo. Así se basó en el pensamiento de Aristóteles, Santo Tomás y San Agustín remontándose al culto de los cuerpos celestes, las variantes del sacrificio humano, la zoolatría egipcia y las categorías clásicas de los dioses del Olimpo, interpretando como los cultos monstruosos y obscenos se pueden presentar en sociedades tan destacadas en otros aspectos como las de Egipto, Grecia o Roma. También “las fábulas – o más bien los mitos -, los rituales, las imágenes...siempre para captar mejor la complejidad y la diversidad de los dioses” (Bernard y Gruzinski, 1992: 49) y así relacionar las religiones indígenas americanas con las de la antigüedad.

En segundo lugar, omite el impresionante andamiaje discursivo de conquistadores, y diversos evangelizadores europeos que, en su afán de forzar dioses y mitos desconocidos y, en su lucha contra el politeísmo, hacen una interpretación de los relatos de los indios atribuyendo el origen de la civilización en América a un personaje virtuoso que, por la torpeza de los hombres dejó el mundo físico y en el Perú se lo denomina Viracocha. Así es mencionado, entre otros, por Cieza de León (1520-1564), Bartolomé de las Casas, Bernabé Cobo (1580-1657) y por Cristóbal de Molina (1529-1585) que lo describe como un verdadero Dios (Bernard y Gruzinski, 1992; Molinié Fioravanti, 1987). En la misma línea Duviols (1977) afirma que, los misioneros para mostrar a los pueblos paganos que debían llegar por la sola “razón natural” a la idea de un dios creador fueron adaptadas por los autores de los sermones para indios en el Perú como Francisco de Ávila (1573-1647), y hasta el jesuita José de Acosta llega a considerar que Pachacamac¹⁵³ no constituía una divinidad autónoma si no que era un epíteto de Viracocha.

Por último, olvida, todo el proceso que derivó en el conocimiento que a fines del siglo XVI tenían los jesuitas sobre las comunidades indígenas locales, los talleres y los pintores indios en los grandes centros urbanos del Perú, que producían gran cantidad de imágenes para cubrir los encargos de encomenderos y, las demandas que hacía la religión católica en América para revestir las iglesias de imágenes. Junto al hecho que, así como los soportes y materiales de las obras pictóricas no eran los mismos que en Europa ya que debieron adaptarse a los elementos locales, las imágenes sufrieron tensiones y trueques simbólicos en un contexto distinto.

En definitiva, Casabindo expone con claridad meridiana cómo se orientaba la función devocional y catequética en esa encomienda. Los objetos semantizadores que conforman el conjunto arquitectónico en el paisaje puneño, la plaza

¹⁵² Una versión posterior del texto Ángeles apócrifos en la América Virreinal utilizada en este trabajo.

¹⁵³ En Comentarios Reales, libro II, capítulo II bajo el título Rastrear los incas al verdadero Dios nuestro Señor, se menciona a Pachacamac que quiere decir el que da ánimo al mundo universo y lo sustenta (Garcilaso de la Vega, 1967 [1609]).

contenedora y articuladora del espacio social y el interior de la iglesia del pueblo de indios con sus ángeles arcabuceros son un ejemplo tangible.

3.4.2. San Francisco de Paula de Uquía en el siglo XVII

La encomienda otorgada a Juan de Villanueva, por el marqués Pizarro en 1555 (Ferreiro, 1995) estaba centrada en Tarija y su dominio se extendía por la Quebrada de Humahuaca, la Puna (Sococha, Cochinoca, Quita e Ychiza) y parte del sur de Bolivia (Sica, 2009: 37). En 1574 el virrey Toledo otorgó a Pedro de Zárate la misma encomienda que había sido concedida a Juan de Villanueva, la que se encontraba en ese momento en posesión de su esposa Petronila de Castro en la segunda y última vida¹⁵⁴. La encomienda quedaría luego en manos de Juan Ochoa de Zárate, y estaría en la familia por cuatro generaciones hasta que la viuda del bisnieto Pedro Zárate la perdiera en 1698 (Zanolli, 2005).

A fines del siglo XVI, dentro de la encomienda de Humahuaca se fundó el pueblo de indios San Antonio de Humahuaca. El encomendero Ochoa de Zárate poseía además tierras alrededor del poblado a un lado y otro del río, y el pueblo de San Francisco de Paula de Uquía a corta distancia que pertenecía a la misma encomienda, tenía también tierras en la cercanía del pueblo y otras de pastoreo en la Puerta de Calete, Sianzu y Quirusilla Grande (Sica, 2008b). El pueblo de Uquía, según Sica (2008b), podría haberse fundado después de la muerte del encomendero Juan Ochoa de Zárate en 1638, porque no se menciona esta localidad como parte de su patrimonio en el testamento¹⁵⁵.

Los pueblos de indios eran contruidos de acuerdo al patrón colonial con trazado en damero, es decir, una plaza en el centro y a su alrededor la iglesia, el cabildo indígena y algunas viviendas de los indios tributarios. Para el año 1673 en la encomienda de Humahuaca había 80 tributarios y para 1694 eran 37 sobre una población total de 197¹⁵⁶.

Por último, cabe agregar que para el año 1702 en el pueblo de San Antonio de Humahuaca había 47 habitantes, mientras que en el de San Francisco de Uquía se encontraban 114 pobladores (Sica, 2014).

Además, Ochoa de Zárate contó con la febril colaboración del cura Pedro de Abreu dentro de su encomienda quien promovió una serie de importantes acciones como el conformar la Cofradía de la Santísima Virgen de Copacabana en mayo de 1634. Esto promovió la edificación de la primera iglesia de San Antonio de Humahuaca en 1641, que “contaba entre sus principales bienes con una campana dedicada a San Antonio y una imagen tallada de Nuestra Señora de Copacabana, patrona de la Cofradía” (Zanolli, 2008: 350). A la muerte de Ochoa de Zárate la encomienda quedó para su hijo Pedro Ortiz de Zárate, quien durante su gestión adquirió una valiosa cantidad de elementos de devoción y culto para la iglesia.

A su vez, en 1691, al consolidarse la doctrina de Humahuaca, se construyó la capilla del pueblo de San Francisco de Paula de Uquía, que en el ámbito espacial se proyectó como eje del poblado y desde lo jerárquico religioso era la viceparroquia de la primera (Caretta y Zacca, 2011).

¹⁵⁴ Las mercedes de encomienda no eran a perpetuidad, la forma de establecer un límite era estipulando, en el acta correspondiente, la cantidad de las vidas desde el encomendero y a su muerte, por consecuencia sus herederos (Castro Olañeta, 2018).

¹⁵⁵ De igual manera ver en Sica (2008b) sobre la datación de la fundación de San Antonio de Humahuaca.

¹⁵⁶ Sica (2014) afirma que las cifras del oidor Luján de Vargas están en extremo reducidas debido a la forma de registro.

Otro punto a destacar es que en la encomienda de Ovando y Campero no había cofradías¹⁵⁷ mientras que en la de Humahuaca hubo varias de estas asociaciones de carácter cooperativista, traídas a comienzos de la colonia por los españoles a América y afianzadas durante el siglo XVII. En este sentido Zanolli (2008) plantea que “las cofradías en América colonial fueron una institución pensada e implementada para el control social sobre las poblaciones sometidas y para, a través de la espiritualidad obtener un beneficio material de aquellas” (360).

Cabe aquí subrayar algunas diferencias entre las cofradías en el actual territorio de Jujuy donde existía una división entre las urbanas y rurales o de indios como es el caso de Uquía. Las primeras, atendían el culto religioso, las prácticas cristianas en relación a la sepultura y el entierro, también promovían la asistencia social y caritativa y solventaban financieramente el mercantilismo local y regional. Buscaban organizar el poblado y evangelizar en respuesta a la política de “civilización” de la corona española. En cambio, las segundas además de las tareas recién mencionadas, tenían una organización voluntaria de miembros que por lo general eran sectores elitistas que controlaban recursos comunitarios enajenados al control de hacendados, encomenderos y curas doctrineros, y al mismo tiempo desplegaban procesos de fortalecimiento de la identidad y autoridad indígena (Cruz, 2012), aunque excluían a otros actores sociales como los indios, mestizos o españoles pobres (Sotomayor, 1992).

En relación a las cofradías, hay que señalar que en 1660 se funda la denominada Benditas Ánimas del Purgatorio de Humahuaca, que fue contemporánea con las creadas en el resto del continente -Nueva España en 1675 y México en 1682-. En su fundación figuran las autoridades indígenas como los caciques de Omaguaca (Andrés Choque) y Uquía (Pedro Toronconti) y a los miembros del cabildo indígena, y se mencionan a las autoridades de ambos pueblos de indios y dos parcialidades, Omaguaca y Uquía (Caretta y Zacca, 2011).

Esta cofradía se orientaba hacia las preocupaciones de los devotos después de su muerte, y “los cofrades se preocuparon por los asuntos terrenos, como la adquisición, fomento y aumento de los bienes y recursos, elección de autoridades, y participación en el financiamiento del capitalismo mercantil local” (Cruz, 2012: 722). Los mayordomos, priostas¹⁵⁸ y en última instancia los caciques respondían por la comunidad. Había dos celebraciones importantes: la del Día de los difuntos y de “las misas de los lunes”. El primero con misa cantada y procesión y las segundas celebradas por las ánimas del purgatorio. Las sementeras analizaban los gastos de los pueblos y los mayordomos y las priostas entregaban fanegas de trigo como tributo (Caretta y Zacca, 2011).

Por último, cabe señalar que las primeras autoridades de Uquía instruyen sobre la cofradía vinculada al espacio de poder y legitimidad de las autoridades. Desde la óptica española sería el compromiso que asumen los caciques y el cabildo indígena con la religión, y desde la indígena como un reforzamiento del poder y representación de sus autoridades (Caretta y Zacca, 2011). Sin embargo, los ayudantes y las priostas necesitaban una legitimación previa de la autoridad religiosa, mientras que

¹⁵⁷ El antecedente surge de una disputa con el curato de Humahuaca para que la Iglesia de San Francisco de Yavi perteneciente a la encomienda de Campero, fuera vice parroquia de aquella, con la condición que se anunciara que toda la ornamentación era del encomendero, quién además exigía la elección del capellán y solicitaba que no existieran cofradías (González, 1992).

¹⁵⁸ Caretta y Zacca (2011) mencionan que estos cargos en el caso de Humahuaca y Uquía fueron en todas las ocasiones ejercidos por mujeres. Zanolli y Alonso (2004: 91) reconocen el género cuando citan un mayordomo o una priosta.

los curacas y otras autoridades étnicas debían contar con la legitimación de toda la comunidad. Como sostienen Zanolli y Alonso (2004), “la “libertad” para acceder a un cargo de prestigio en la estructura de la cofradía debería ser relativizada [...] las posibilidades de acceso que tenían las familias que no pertenecían a los estratos superiores parecen bastante limitadas” (79).

3.4.2.1. Capilla de la Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía

La iglesia de Uquía, cuya construcción fue concluida en 1691, fue promovida por el sacerdote jesuita Domingo Vieyra de la Mota (Lanza y López, 2021). Es de pequeñas dimensiones, tiene una nave única de 17,5 x 7,15 m exteriores, una altura interior de 8 m hasta la cumbrera y una cubierta a dos aguas, véase el plano de planta, Figura 16 y las vistas de la iglesia en la Figura 17.

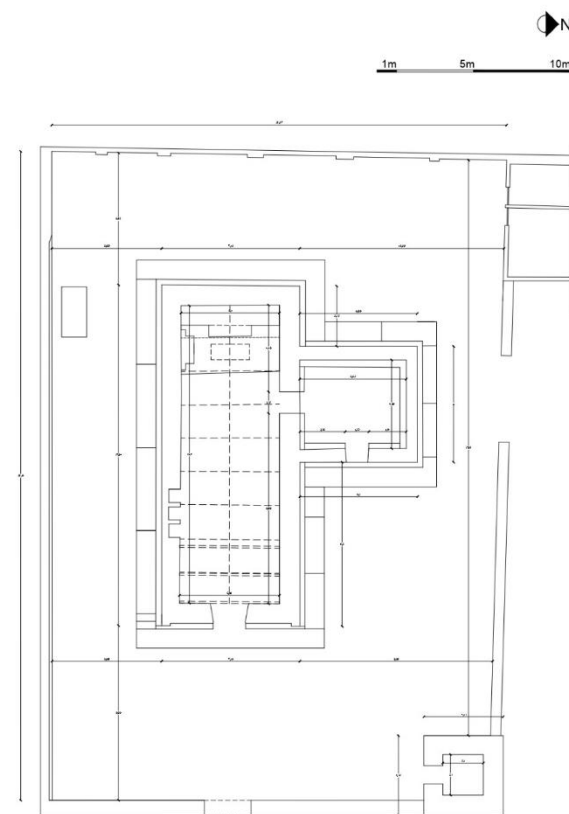


Figura 16. Plano de planta capilla de la Santa Cruz y San Francisco de Paula. Uquía, Jujuy. (Argentina)

Fuente: Valentina Millón, 2019

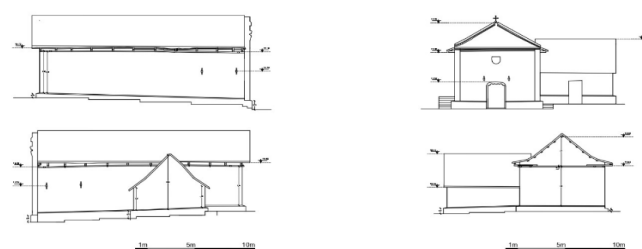


Figura 17. Vistas de la capilla de la Santa Cruz y San Francisco de Paula. Uquía, Jujuy. (Argentina)

Fuente: Valentina Millón, 2019

El templo está orientado hacia el este¹⁵⁹, y sobre el lado norte se sitúa el único recinto adosado, que en la actualidad funciona como sacristía. La fachada no presenta una capilla abierta, sino que posee un muro continuo que tiene un frontón¹⁶⁰ con cornisas, que sobrepasa la altura de la cubierta. En la esquina noroeste posee un atrio cerrado con la torre separada del templo que tiene en su base 4 x 4 m exteriores y 2 x 2 m en los interiores, con remate piramidal y 9,9 m de altura exterior (Tomasi y Barada, 2020; 2021).

El material de construcción predominante de la iglesia es el adobe, y en la base de los cimientos se combina con piedra asentada con morteros de barro. Se utilizaron piedras medianas a grandes (30 cm de medida máxima), y los sobrecimientos fueron revocados. La mampostería de adobe presenta las características de la técnica utilizada en toda la zona andina, y las dimensiones son de 60 x 30 x 10 cm. El espesor de los muros oscila en un metro y se elevan a plomo¹⁶¹. Los revoques se ejecutaron sin regla, y fueron siguiendo las oscilaciones en la continuidad de los muros, en una sola capa, y solo en algunas zonas de la iglesia se realizó el fino (Tomasi y Barada, 2020; 2021).

El techo fue construido con una técnica típica de la arquitectura colonial de la zona andina, denominada de par y nudillo, donde además incorpora en la estructura un tensor inferior en el que se apoyan las cerchas¹⁶² que se ubican cada 1,50 m aproximadamente. La madera utilizada en el techo es la Tipa blanca (Tipuana tipu), se emplearon secciones de cuadradas de 20,32 cm¹⁶³ de lado, trabajadas con azuela. Y se reconoce una vinculación entre los muros y la estructura de los techos a través de la presencia de una viga collar de madera efectuada con dos tirantes paralelos de madera, sobre el que se

¹⁵⁹ Todas las iglesias católicas están orientadas ritualmente en la dirección oeste-este, con la cabeza (el presbiterio) vuelta hacia el este. Esta es una tradición que viene desde muy antiguo y va ligada al simbolismo cristiano. “Porque como el relámpago sale del oriente, y no se ve lucir hasta el occidente, así será la venida del Hijo del hombre” (Mateo, 24:27) (Sociedades Bíblicas Unidas, 1952: 997).

¹⁶⁰ Remate triangular que corona la fachada de un edificio o pórtico, cuyo espacio interior se denomina tímpano. Frontispicio (INPC, 2010: 42).

¹⁶¹ Vertical (Gendrop, 1997: 162).

¹⁶² Un armazón estructural basado en la rigidez geométrica de la figura del triángulo, compuesto por elementos lineales – llamados barras- sometidos únicamente a esfuerzos axiales de tracción o de compresión (Ching, 2008: 52).

¹⁶³ Tomasi y Barada (2021) lo expresan en 8 pulgadas. (1 pulgada = 2,54 cm).

instalaron los canes que soportan la carga de las cerchas. La técnica utilizada en la cubierta de la iglesia es la torta de barro¹⁶⁴ (Tomasi y Barada, 2021).

De acuerdo con Schenone (1991) hay algunos datos sobre la arquitectura del templo en 1692 pero no es hasta 1845 cuando en el Libro de Fábrica de Humahuaca se hace mención de los trabajos de conservación y preservación de la capilla de manera permanente, que continúan durante los siglos XIX y XX, ya que la fragilidad constructiva hacía necesaria esta asistencia. En esos datos, se detallan las formas de pago a peones y arquitectos, que podían ser en especies (coca u ovejas) y dinero (pesos o reales) y para la compra de materiales (yeso o tablas de madera de cardón) en diferentes momentos. En 1867 se intensificaron los trabajos sobre la sacristía de la iglesia y tres años más tarde se volvió a tortear el techo de toda la construcción principal. En un inventario de 1912, se menciona que la edificación es tan antigua que presenta grietas entre el coro y el cuerpo de la iglesia, y el mal estado del piso que era de tierra romana mal colocada con ripio, se estaba desprendiendo. Para 1944, se describe el estado de techo de la capilla y la sacristía como malísimo, el piso de cemento portland, y la torre en la esquina derecha con cuatro campanas, dos de las cuales se encontraban completamente rotas y las restantes en uso, pero en muy mal estado (Schenone, 1991).

El interior de la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula en Uquía guarda un importante retablo que fue donado por el cacique gobernador del pueblo Lazaro Murueta (Lanza y López, 2021). Es de madera tallada y dorado a la hoja, posee un programa iconográfico de dos cuerpos dividido en tres calles, una central que remata en el ático y dos laterales. Las entrecalles¹⁶⁵ forman cuatro columnas en el primer cuerpo y otras cuatro en el segundo. Las cajas del primer cuerpo son abovedadas, en cambio las del segundo y las del ático son rectas. El remate de los laterales del ático culmina en guardapolvos¹⁶⁶ con una gran ornamentación. Las columnas del primer cuerpo son de mayor escala que las del segundo. En cuanto a las que son de menor medida en el conjunto, se ubican enmarcando la caja del ático, y las más pequeñas sostienen la hornacina central del primer cuerpo, que posee una vidriera con marco tallado, donado por el señor H. Echenique en 1912 (Schenone, 1991). Todas las columnas poseen bases acanaladas. En las de mediana y mayor escala el fuste¹⁶⁷ esta dividido en dos partes separadas por un anillo, la inferior en tres tercios con estrías en diagonal y la superior con estrias verticales que asemejan una planta de maíz y rematan en capiteles¹⁶⁸ de orden corintio¹⁶⁹. En las del primer cuerpo, la parte inferior en forma de zig zag y la superior recta con hojas de acanto, en las del segundo la parte inferior es funicular y la superior recta acanalada. Debajo de la hornacina central de medio punto se ubica el sagrario. Todo el retablo posee una

¹⁶⁴ Es una técnica que se basa en la ejecución de una serie de capas continuas de tierra, que se coloca en estado plástico, hasta alcanzar un espesor aproximado de 10 cm, con una capa superior de desgaste (Rotondaro, 1988, citado por Tomasi y Barada, 2020: 64).

¹⁶⁵ Divisiones verticales más angostas que las calles y que separan a unas de otras (Benítez, 2014: 96).

¹⁶⁶ Piezas exteriores extendidas acanaladas o estilizadas, que por lo general pero no siempre rodean principalmente objetos rectangulares como marcos, retablos, elementos arquitectónicos, etcétera (Tesauro de Arte & Arquitectura, s/f.).

¹⁶⁷ Parte vertical de la columna comprendida entre la basa y el capitel (INPC, 2010: 43).

¹⁶⁸ Pieza que corona el fuste de una columna, y sobre la que descansa el arquivolta o el pie de un arco. Está conformada por elementos decorativos, cuyas características establecen las diferencias entre los diversos órdenes arquitectónicos. Estos son: compuesto, corintio, dórico, jónico y toscano (*Ibidem*, 24).

¹⁶⁹ El capitel presenta hojas de acanto y caulículos (*Ibidem*, 65).

abundante ornamentación y son profusos los detalles en los marcos de las cajas, el banco y las cornisas que exponen molduras, perfiles y motivos fitomorfos¹⁷⁰ distribuidos simétricamente.

La disposición de las obras pictóricas en el retablo de la iglesia de Uquía marcan un discurso visual con una potente presencia de religiosos jesuitas. En el segundo cuerpo y calle izquierda se encuentran las imágenes de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, sosteniendo el libro de las Constituciones (óleo sobre arpillera, 111,5 x 73 cm), en el de la derecha San Francisco Javier predicando a los orientales, (óleo sobre tela, 104 x 84 cm), en el centro Nuestra Señora del Carmen, (óleo sobre tela, 112 x 75 cm) siendo las tres obras atribuidas al pintor Mateo Pisarro (Museo Nacional de Bellas Artes, 1989; Schenone 1991; Lanza y López, 2021).

En el primer cuerpo y calle izquierda las imágenes de la Virgen de la leche y Ecce homo (anónimo) donde dentro de un mismo marco hay cuatro estampas diferentes, dos de las cuales son vírgenes idénticas (óleo sobre tela de algodón de tramado grueso, 129 x 96 cm). Para Jáuregui y Penhos (1999) son una consecuencia de las complejas formas de devoción popular que se conservaran unidas, ya que era una práctica usual de la época colonial, representar en una misma tela varias escenas, separadas entre sí por un marco ornamentado o por una orla de flores para ser cortadas y enmarcadas por separado. En la hornacina central se ubica el patrono, una escultura de bulto de San Francisco de Paula que lleva diadema y bastón de plata (Schenone, 1991) y en la calle derecha la obra pictórica de José con el niño Jesús en sus brazos, sosteniendo unos lirios en su mano derecha (óleo sobre tela, 121 x 77,5 cm). En el ático la Santísima Trinidad (óleo sobre tela, 81,5 x 49,2 cm) y coronando una cruz de madera.

Siguiendo a Schenone (1991) podemos agregar que en la hornacina ubicada a la izquierda del retablo se encuentra la imagen de la Virgen del Carmen del siglo XVIII “vestida con el hábito de la Orden y ostentando sobre su pecho el escudo de la misma” (375). Se suman además esculturas de bulto de distintas tallas, entre ellas un grupo escultórico de San José vestido con túnica y manto que lleva de la mano al niño Jesús (de una altura máxima de 91 cm) y en el que se aprecia una desproporción entre las figuras y el tamaño de sus manos y por su factura, demuestra ser una producción local del siglo XIX.

3.4.2.2. Análisis formal y preiconográfico de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía

En la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía se ubica la serie de los ángeles arcabuceros o militares que, en el inventario del año 1702, se mencionaban como Escuadra de ángeles y, eran doce (Schenone, 1991), en la actualidad se conservan nueve y se desconoce el destino de las que faltan.

Se trata de obras que, al igual que en Casabindo presentan un sólo personaje de pie, con las piernas separadas, conformando un triángulo, todos portan elementos en las manos configurando esa disposición diagonal sobre fondos sin escenografía. Los de Uquía, además exhiben orlas de flores que los enmarcan en los extremos de cada lienzo. La iluminación es frontal y toda la serie se plantea en carmín, blanco y ocre, realizada en óleo sobre “un tafetán de fibra de

¹⁷⁰ La palabra fitomorfo está formada por raíces griegas y significa “que tiene apariencia de planta”. Sus componentes léxicos son: la palabra φυτόν (*phyton* = vegetal), se vincula a la raíz indoeuropea bheu- (ser, crecer). La palabra μορφή (*morphe* = forma), como amorfo, alelomorfo y morfema. Algunos indoeuropeístas la vinculan con la raíz merph-, que también daría forma en latín, de donde tenemos forma, informe y uniforme (Diccionario Etimológico Castellano en Línea, s/f.).

algodón, hilado grueso y trama laxa” (Burucúa et al., 2000: 110), y fueron pintadas en talleres de Cuzco. Los pigmentos utilizados en esta serie son similares a la de la iglesia de la Virgen de la Asunción de Casabindo, excepto el uso del *smalte*, que, como habíamos mencionado es un óxido de cobalto, pero se encontraron registros de índigo un “glucósido natural que se extrae de las hojas de un género de leguminosas de la familia de papilionáceas, las indígoferas, cuyas principales especies crecen en la India, Sumatra y América Central” (Seldes et al., 1996: s/n).

La serie se encuentra ubicada espacialmente dentro del templo sobre el lado de la epístola y del evangelio, entre el coro y el presbiterio, igual que en Casabindo.

3.4.2.2.1. Rafael

En la iglesia Uquía, del lado de la epístola en primer lugar se encuentra Rafael, de 164,7 x 105,2 cm, (AHPH-HU 36) sosteniendo una larga lanza con su mano derecha que se apoya en el piso (Schenone, 1991). El fondo de la obra pictórica del lado derecho es plano de color ocre oscuro y más claro en la zona inferior izquierda. La figura está enmarcada por una orla de flores que se ubica en los cuatro lados del espacio compositivo. Se trata de rosas y crisantemos que están unidos por hojas blancas que ocupan el espacio entre cada una y no poseen ramas a las que estén sujetas y las flores presentan posiciones diversas. Las que están en el borde de arriba están volcadas hacia abajo y las del lado inferior a la inversa, la mayoría de las que se encuentran en los laterales se presentan orientadas hacia el centro. Las flores son de color ocre, carmín, gris o blanco, también tienen una combinación entre dos o más de estos tonos. Es necesario mencionar que, en la simbología cristiana, y siguiendo a Cruz de Amenábar (2018) las rosas de color rojo se asocian al martirio y las blancas a la pureza, mientras que el crisantemo rojo significa amor mientras que el blanco la verdad y la lealtad.

El ángel apoya el peso del cuerpo sobre la pierna derecha y la izquierda está un poco más adelantada. La cabeza está en vista de tres cuartos e inclinada hacia arriba, la frente está en sombras por efecto del ala del sombrero que porta y tiene un color ocre verdoso. Las cejas son finas y delineadas, los ojos marrones miran hacia arriba, dejando expuestas las escleróticas por debajo y a los lados del iris, la nariz es recta y la boca roja es pequeña. Las mejillas tienen un color carmín. La zona del cuello está muy iluminada presentado un color ocre claro, la región infrahioidea¹⁷¹ tiene un tono verdoso similar al de la frente y luego se observan diferentes gradaciones de ocre hasta llegar al más oscuro del lado izquierdo. El cabello del ángel es castaño oscuro, cae a ambos lados del rostro y sale por debajo del sombrero.

El chambergó que porta Rafael es ocre claro, con alas amplias. La base de la copa del sombrero tiene un lazo color carmín que la bordea, y por detrás de esta se exhiben tres plumas grises caídas, por lo cual la parte inferior de las mismas tiene una tonalidad más oscura que las de la sección superior.

La valona que viste el ángel es de una sola pieza con guardas blancas en el interior y la tela que llega desde estas, hasta el borde externo presenta el encaje sobre un fondo gris claro y arabescos blancos que representan pequeñas volutas y motivos florales.

¹⁷¹ Es la región media e impar anterior e inferior del cuello (Naranjo, s/f.: 9)

El chaleco presenta un color de fondo verde azulado intenso y los arabescos en ocre amarillo. Posee una guarda en el límite inferior de ambos lados del cuerpo del ángel y otra vertical en el frente, estas tienen dos líneas rectas paralelas todo a lo largo de los bordes y volutas en roleo con movimientos rítmicos en su interior, el resto de la tela no posee formas definidas.

Los calzones cortos del personaje presentan una tela que es igual a la de la casaca con un color ocre rosado, los arabescos son ocre claro, tienen volutas y motivos florales muy pequeños que se resuelven con pincelada cortas. Cada pernera presenta una guarda de dos líneas paralelas como eje central en la zona frontal.

Las medias del Rafael de Uquía son blancas, tienen pliegues en la zona media de su extensión y cierran con lazos en la zona superior de los cuales dos cintas penden de los lados exteriores de cada pierna. El calzado es de color ocre muy claro y cierra en la zona del empeine con lazos de color blanco. El pie derecho está de frente al espectador y el izquierdo dirige la punta hacia el ángulo inferior y derecho del espacio pictórico donde se encuentra una flor blanca con un centro pequeño y carmín.

Las mangas abiertas de la casaca de Rafael dan lugar a las blancas y amplias de la camisa que presenta cuantiosos pliegues y sus puños son redondos con los bordes ondeados, en cuyo interior presentan pequeñas volutas y motivos florales. En el interior de las puntillas de las mangas de la camisa se exhiben las manos de Rafael. La derecha sostiene la asta de la lanza, la izquierda, se muestra delante de la parte inferior de la manga de la casaca y a la altura donde se ubica una flor de las que enmarcan la figura de color carmín, ocre y blanco.

El paño púrpura arrebujaado se observa saliendo por detrás de Rafael detrás del brazo izquierdo y su sector inferior lleva una importante guarda, delimitada entre dos líneas de ocres claro, el fondo de esta fracción de tela es ocre oscuro y los arabescos que exhiben volutas y motivos florales tiene el mismo color que los bordes. Detrás de este paño se observa una fracción de la tela del interior de la casaca de color azul y por delante de esta fracción se atraviesa en diagonal la vaina de una espada.

La lanza que sostiene Rafael con su mano derecha se ubica en diagonal, donde la base de la empuñadura de metal se apoya en el piso, en un lugar próximo a la flor blanca invertida con el centro de color carmín que enmarca el límite inferior izquierdo de la obra pictórica. En su recorrido ascendente el arma pasa por delante de la zona inferior de la vaina de la espada dispuesta en forma diagonal desde atrás del arcángel, por todo el espacio de la parte frontal de la casaca, su manga, la abullonada de la camisa, la parte inferior y lateral de la puntilla de la bocamanga, hasta quedar oculta detrás del borde del dedo meñique de la mano derecha, para volver a aparecer por encima del índice, pasar por delante de las coberteras marginales y la parte superior de la álula del ala derecha del ángel y culminar detrás de una flor invertida de color carmín que está en la orla de arriba. Este elemento posee dos secciones bien delimitadas, una de metal que se observa entre el piso y un sector ubicado a la altura del extremo inferior de la cinta del lazo de la media que pende al lado de la pierna derecha, lugar donde se ubica una argolla que abraza la asta y desde donde surge el palo de madera que lleva color ocre oscuro y llega hasta borde superior que hemos descripto.

La zona de metal tiene un gran aro circular, que sale desde un sector próximo a la argolla que delimita con la madera. Dentro de ese espacio y desde el palo recto sale en perpendicular una fracción recta que termina en el sector medio del

arco de la circunferencia conformando la empuñadura de la lanza. El color del metal se resuelve con tonos negros y grises, la iluminación en la zona superior, en la curva inferior del aro y en la fracción recta del tubo que se apoya en el piso, presenta unas líneas de blanco, en la circunferencia ubicada detrás en la zona superior del aro y en la curva inferior con la misma técnica, el frontal es de un tono gris oscuro.

Por detrás y arriba del arco formado por la empuñadura de la lanza se asoma en primer lugar el extremo inferior de la vaina de la espada que al igual que los casos descritos de Casabindo, se resuelve con negro hasta la contera que en este caso es de un ocre amarronado donde la iluminación se manifiesta con un tono ocre claro.

Por último, diremos de esta sección de la obra pictórica que desde la flor de color ocre que tiene su parte anterior con un tono más claro y está ubicada en el límite izquierdo en la parte inferior de la orla de flores, hasta el borde de arriba de la guarda de la tela que está debajo de la casaca, está escrito Rafel con color ocre claro, coincidiendo el límite del bucle de la grafía de la letra l con el extremo superior de la guarda.

Las alas del ángel se disponen como las de Oziel Oblazio Dey de Casabindo, aunque cambian algunos contornos, la que surge detrás del hombro izquierdo se inicia en la parte superior de la casaca cercana al límite exterior de los rizos del cabello, se eleva con un movimiento sinuoso donde la última curva se abre hacia la parte superior del espacio pictórico y el eje superior llega al extremo de la flor carmín que se ubica al lado de una ocre y continúa el recorrido orientado hacia el chambergo detrás del cual se oculta después de pasar por detrás del ala posterior y la copa del mismo. Del otro lado, se exhibe detrás del límite del cabello hasta la zona inferior del ala del sombrero recién mencionada. El ala de plumas tiene en la zona que está detrás de la del chambergo un color blanco que, en la parte inferior forma una curva delineada con un tono carmín la parte elevada e interna de las coberteras marginales, se exhibe desde la parte inferior del eje de la curva superior, y desciende con una curva que va a terminar en el límite del cabello a la altura de los ojos del ángel. En la zona inferior a esta, toda la fracción cercana al cabello de la figura es de color carmín, en la parte media se va a producir una transición de este a otro que se entremezcla con blanco para culminar en el la fracción externa con este último solamente.

El ala del ángel que surge detrás de su hombro derecho también lo hace desde el límite en el que, el extremo del cabello se apoya sobre la casaca, se eleva con una curva y contracurva, que su parte exterior coincide con la del eje de la curva del ala anterior del sombrero que porta el personaje. A la altura de la pluma caída exterior de este y desde detrás de la asta de la lanza sale la álula con una curva ascendente que se oculta detrás del extremo superior de esta y vuelve a aparecer del otro lado con una curva cóncava hacia abajo que culmina al lado de la flor gris con el centro carmín de la orla de ese lado. La parte inferior de la álula se ubica detrás de la asta de la lanza, desciende hasta pasar por detrás de la parte superior de la puntilla del puño de la camisa y continúa hasta encontrarse con la parte superior formando un ángulo. Debajo de esta limita con la parte superior de la manga de la casaca.

El sector del ala derecha del arcángel Rafael en la zona de las coberteras marginales próxima al cabello y la fracción que pasa por detrás de las interfalángicas de los dedos de la mano es de color blanco, un tono que aún persiste en la sección ubicada entre la falange proximal del índice, el lateral de la asta y el borde inferior de la álula. En ese sector se va a producir la transición al color carmín que va a ocupar el espacio comprendido entre el borde de dorso de la mano, la puntilla del puño

y otra fracción de la álula que está debajo de la anteriormente mencionada. Esta última a su vez tiene toda la parte superior y externa de color blanco, y la interna que está próxima al interior de las coberteras marginales es carmín. Por debajo de esta y limitando con el borde externo de la manga de la casaca se exhibe una pequeña porción de las coberteras de las primarias y es de color ocre marrón.

3.4.2.2. Uriel

En la iglesia de Uquía en segundo lugar del lado de la epístola se encuentra Uriel, de 162,3 x 102 cm, (AHPH-HU 35), al cual el profesor Schenone (1991) lo identifica con San Miguel, porque como capitán del ejército angélico porta casco, peto a la antigua usanza de los soldados romanos y adarga¹⁷² y, como lo hacen notar de Mesa y Gisbert (1983) tiene los mismos elementos que el Ángel Escudero de la Compañía de Calamarca, excepto el peto.

El personaje está de pie delante de un fondo plano en color ocre oscuro. La cabeza de Uriel está inclinada con vista de tres cuartos, tiene cejas marrones pobladas, los ojos del mismo color miran de reojo hacia el espectador, las escleróticas resaltan con su tono blanco formando triángulos a los lados del iris. La nariz es recta y la boca pequeña y de un tono carmín intenso. Se muestra también la parte exterior e inferior de la oreja izquierda. La zona del rostro del lado izquierdo es la más iluminada, junto con el cuello en ese sector, tienen ambos un color ocre muy claro. El cabello del ángel es ocre muy oscuro, surge por debajo del casco y enmarca el rostro.

El morrión¹⁷³ que lleva Uriel posee un eje central que se observa en la visera alta, y en la parte frontal de la cabeza desde donde asciende con una curva hasta el sector más alto de la misma y forma una cresta que contiene a tres plumas caídas de color gris. La visera alta se apoya en la parte central de la frente, y en su espacio interior se observan unos ornamentos constituidos por pequeños círculos equidistantes. El morrión tiene diferentes tonalidades de grises donde los lugares próximos a la visera, a la cresta y a la arista central son más oscuros.

La valona del ángel, se ubica igual que todas las descritas hasta ahora, y se organiza a partir de un eje central vertical, que tiene una simetría axial donde uno de sus lados tiene dos líneas paralelas que descienden por la tela. El espacio los límites internos y los bordes exteriores enmarcan figuras con puntillas que tienen motivos florales con tallos distribuidos de manera dinámica, y presenta algunas flores en los extremos inferiores. Los fondos de la tela son grises en diversas gradaciones y las figuras blancas, y en todo el borde externo de la tela se ubican pequeños puntos blancos equidistantes.

El peto ubicado debajo de la valona sale desde los hombros, presenta un eje central que llega hasta la zona del abdomen del ángel y se ubica más abajo que los extremos de los laterales. Toda la zona derecha del peto está en sombra y presenta un color negro desde la arista central hasta el borde.

El chaleco que viste el ángel es largo y de color ocre anaranjado, sale por debajo del peto. Presenta una tela lisa y tiene una guarda que recorre el eje central. El paño púrpura arrebujaado sale sobre costado izquierdo del ángel en un lugar próximo a la flor carmín claro que está en la orla del mismo lado.

¹⁷² Escudo de cuero ovalado (Larrañaga, 1979: 357).

¹⁷³ Armadura de la parte superior de la cabeza hecha en forma de casco, y con visera alta (*Ibidem*, 379)

El calzón corto tiene un color carmín y presenta en la parte central de cada pernera dos guardas de puntos blancos que lo atraviesan de forma vertical y que se exhiben de esta manera independientemente de la disposición de los miembros, porque el izquierdo está de frente y el derecho, más adelantado, muestra la parte interna del muslo y la guarda pespunteada se ubica en la zona frontal.

Las medias que porta el ángel son blancas, en la parte media llevan numerosos pliegues y cierran con lazos del mismo color que se ubican en los lados externos de las piernas y por debajo de la rodilla. El calzado es ocre agrisado claro, y cierra con lazos blancos en la zona del empeine, ambos se exhiben completos, con la cinta envuelta con un nudo en el medio en la parte superior y los extremos cayendo a los lados.

De la casaca que viste el ángel solo se exhibe el lado del brazo derecho, el otro está oculto por la adarga, la manga de la camisa se exhibe dentro de ese marco, en la zona cercana al cuerpo y presenta pliegues superpuestos y ondeados. La puntilla del puño de esta es un semicírculo, la tela es blanca, el borde externo es ondulado y en su interior presenta tallos en roleo.

En el sector ubicado entre las piernas del ángel se exhibe, en diagonal, la vaina de una espada, que surge desde el límite inferior del chaleco entre la vertical que forma la parte exterior de la guarda frontal, y unos centímetros más hacia la pierna izquierda. El extremo inferior se ubica en la parte baja de la media de la pierna derecha, debajo de los pliegues de la misma. La vaina es angosta, negra, lisa y opaca, en el extremo inferior se exhibe la contera que es ocre dorada, con algunos brillos en las zonas redondeadas.

La mano derecha que tiene el mismo color que el rostro del ángel sostiene un arma de asta, arqueada y fina. El arma es de color negro, en la zona de sombra de la adarga queda fundida con ese espacio debido a que presenta el mismo tono, y en sus extremos se exhiben regatones largos en ocre dorado.

La adarga está por delante del hombro, el brazo y la mano izquierda del ángel que quedan ocultos. Tiene forma ovalada y orientación diagonal, el extremo superior se ubica entre la curva de la cresta del casco que está sobre la oreja izquierda, debajo de las plumas que coronan este elemento y delante de la parte interior de las coberteras marginales del ala del ángel del mismo lado. La inferior delante del límite exterior del chaleco y del paño púrpura que surge por detrás del ángel, a la misma altura de la zona superior de la flor blanca de la orla de ese lado. El eje central entre los extremos está delimitado por la zona de luces y sombras, la mitad que está cerca del cuerpo del personaje es negro, la otra es gris claro. En el centro de la adarga, hay un ornamento que exhibe una parte del mismo expuesto en la zona de luz, tiene la forma de la parte superior de una flor de lis, el eje central tiene la punta aguda dirigida hacia el inferior de la flor blanca con el centro carmín de la orla entre dos rosas, el otro extremo redondeado y más iluminado está a la altura del límite inferior de la valona, y cerca de este y a sus lados superior e inferior se ubican dos combas en forma de medialuna. En el lado iluminado de la adarga se exhibe también una guarda lisa que la enmarca en todo su límite y es de color gris más claro que la zona interior.

El paño púrpura que viste el ángel surge por detrás de la parte inferior e iluminada de la adarga, a la altura de la parte media de la flor rosa de la orla, entre una ocre y otra blanca, y tiene una fracción que pende debajo del chaleco, cuyo borde inferior se compone de segmentos lineales conectados en diferentes direcciones.

En el espacio que tiene de fondo el piso más oscuro de la obra pictórica y, entre la fracción inferior de la orla de flores del lado izquierdo de la obra pictórica, en el sector ubicado entre la parte de abajo de una flor blanca y gris con el centro carmín y otra rosa que está debajo y tiene los pétalos de la zona superior iluminados con un tono más claro, por un lado y la media de la pierna derecha, debajo de todos los pliegues, por el otro, está escrito Uriel en un color ocre dorado.

El ala derecha del ángel surge por detrás de la figura y se exhibe saliendo de la curva superior del casco del mismo lado, se eleva para pasar por debajo de las flores invertidas de la orla que está arriba de la obra pictórica, una de color blanco con el centro carmín, otra ocre con su interior más oscuro y al llegar a la próxima de color blanco con el interior igual que la primera se cierra hacia abajo, la línea se acerca al cabello del ángel en el sector de la frente, se vuelve a alejar a la altura de las mejillas y termina en el límite superior del hombro en la línea exterior de la valona. Por el otro lado, limita con la parte externa del cabello. La forma superior y exterior del ala está delineada con un color carmín muy potente, dentro de ella la parte superior es blanca y el resto se manifiesta con diferentes gradaciones de grises, siendo más oscuros los que están cerca del cabello del personaje. La ala izquierda, presenta el borde de las coberteras marginales que salen entre la zona caída de la pluma del medio, la del extremo de la cresta del morrión y la parte superior e iluminada de la adarga, ese lugar está en sombra con un tono ocre muy oscuro y limitando con esta fracción se observan unas pincelas de carmín que salen por detrás del escudo a la altura de la parte inferior del casco del lado izquierdo, y se elevan para ocultarse detrás del extremo superior de la pluma gris y exterior del casco, volviendo a surgir por encima de esta y llegar hasta debajo de la flor carmín intensa con el centro aún más oscuro que se encuentra en el límite superior del espacio pictórico. A partir de ese punto el ala comienza a formar una línea curva, orientada hacia el lado derecho y hacia abajo cuyo límite inferior va a coincidir a la misma altura de, por un lado, con la flor blanca de la orla que tiene el centro carmín, por el otro con el extremo en punta del ornamento que se encuentra en la parte media de la adarga. Esta curva forma la álula del ala, está delineada con un trazo carmín potente, el mismo color presenta la otra y que al llegar al extremo inferior, se va a elevar formando un ángulo cuyo otro lado se resuelve con una línea en diagonal que culmina a la misma altura que en la orla de flores está el espacio entre una ocre con el centro carmín y otra rosa con su interior amarillo. Todo el interior del ala es blanco, en la parte inferior lleva distintas gradaciones de grises, y en la fracción entre la parte interna de la álula y la exterior iluminada de la adarga que corresponde a las coberteras primarias es de un ocre muy oscuro.

3.4.2.2.3. Gabriel

En la iglesia de Uquía en tercer lugar del lado de la epístola se ubica Gabriel, de 162,7 x 100,5 cm, (AHPH-HU 37) que lleva espada y bandera multicolor con cuadros y triángulos cuya asta se apoya en el hombro derecho (Schenone, 1991).

El personaje se encuentra sobre un fondo ocre oscuro y liso, apoyando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda que está de frente y la otra tiene el extremo del pie apuntando al ángulo inferior del espacio pictórico, igual que Uriel de esta iglesia y que Hosiel, el Ángel no identificado ubicado en segundo lugar del lado del evangelio y Gabriel, de la serie de Casabindo.

La cabeza del personaje es una vista de tres cuartos y presenta un chambergo que le cubre la parte superior de la frente. Las cejas son finas y delineadas, los ojos marrones miran de soslayo al igual que Uriel de esta serie, la nariz es recta y la

boca carnosa y roja. Se exhibe la parte de la oreja izquierda desde la zona media hasta el lóbulo, y las mejillas tienen un color ocre carmín, del lado derecho del rostro se observa entre la comisura de los labios, la parte exterior del surco que sale de estos y llega hasta la nariz y el extremo inferior de esta última. Del lado izquierdo, el color cubre la zona desde la sien, pasa por delante de la oreja y llega hasta la región infrahioidea. El cabello que enmarca el rostro y el cuello del ángel es castaño y crespo,

El chambergo que porta Gabriel es de color gris claro, presenta dos sectores en sombra bien definidos, uno corresponde a toda la extensión de la parte inferior del ala anterior y el otro se ubica en la zona de arriba de la posterior, en una fracción delimitada por una línea diagonal que sale desde el borde de la copa y termina en el límite de la prenda, por delante del ala del ángel, donde el tono oscuro cubre todo el sector posterior. También el sombrero presenta otras sombras en los laterales de la copa. En la base de esta última, se observa una cinta carmín que la recorre de lado a lado y presenta tres plumas grises en la parte posterior que se asoman por encima y presentan sus extremos superiores volcados hacia adelante, la primera tiene sobre ella una flor ocre invertida de la orla de arriba de la obra pictórica, que se encuentra entre otra del mismo color y una carmín. En la fracción inferior estas formaciones córneas presentan un color gris oscuro, en la superior el mismo tono, aunque más claro y con algunas tonalidades azules, la zona iluminada en este último se manifiesta con pinceladas cortas y curvas en blanco.

La valona de este ángel es similar a la Rafael de esta serie, con una simetría axial, la parte interna de color gris claro, las líneas que enmarcan este sector en color blanco igual que los arabescos expresados con volutas y motivos florales.

El chaleco que viste Gabriel es de un color azul grisáceo, tiene una guarda que la recorre desde el eje central y frontal, coincidiendo con el de la valona, y en todo el borde inferior y se encuentra delimitada por dos líneas rectas paralelas en cada lateral dentro de las cuales se observan volutas y formas en roleo de color ocre claro y que son similares a los del resto de la tela. Aquí se destaca la forma en que se exhiben los pliegues en el chaleco creados con curvas pequeñas, en la parte superior e inferior de la faja que porta el ángel a la altura de la cintura y en los frontales sobre las piernas.

Los calzones cortos que presenta Gabriel son de un color carmín intenso, tono que se repite en la tela de la casaca. Estos también muestran dos líneas pespunteadas en blanco como eje central que se exhiben hacia el frente, a pesar que una pierna está de frente y la otra muestra la zona interior del muslo. Las medias que son blancas, salen desde el límite con los calzones cortos y llegan hasta los zapatos, en la zona media llevan pliegues y lazos en la parte superior y externa. Y el calzado es ocre claro y cierra en la zona del empeine con lazos blancos. La disposición y forma de los zapatos es igual a la de Uriel de esta serie.

La casaca del ángel Gabriel de esta serie de Uquía, presenta la tela y el color igual al de los calzones cortos. Los arabescos de la casaca son blancos y tienen motivos en roleo, se exhiben pequeños trazos curvos consecutivos de arriba hacia abajo en la zona que marca la parte frontal de los pliegues de la tela, y son dos de cada lado de la parte frontal. Bordeando las mangas abiertas de la casaca se exhibe una guarda que se repite en la parte baja de la zona frontal que exhibe volutas y arabescos irregulares con curvas y contracurvas.

La zona frontal de la casaca del lado izquierdo está delimitada por la tela de la bandera que cae con una curva suave desde parte superior de la muñeca del brazo del ángel del mismo lado, hasta superar el límite inferior de esta.

La vaina de la espada sale desde la parte inferior del chaleco y por detrás de la parte interna de la casaca del lado izquierdo, cruza en diagonal por entre las piernas del ángel hasta llegar, con su extremo inferior al espacio cercano a la parte posterior del zapato del pie derecho. Es de color negro y la contera en ocre dorado ocupa en tramo final que va desde la misma altura de la zona inferior de los pliegues de la media de la pierna derecha.

Las mangas de la camisa blanca que lleva el ángel salen entre las abiertas de chaleco, y su representación es igual a todas las demás de la serie.

La mano que sostiene la asta de la bandera se encuentra en la parte frontal del hombro derecho de Gabriel, rodeada desde la zona media expuesta por la puntilla de la bocamanga de la camisa. La mano izquierda del ángel, exhibe su dorso hacia el frente y se ubica en la parte frontal del lado izquierdo y debajo de la tela de la bandera que se compone de rombos, cada uno de ellos presenta un eje central que lo divide en dos colores diferentes. En ese marco existen dentro de la forma geométrica los binomios claro y oscuro de carmín, ocre, grises y azules que se intercalan unos con otros. Al igual que en las series de Casabindo y Calamarca el ángel recoge el extremo del paño sobre su brazo izquierdo. El paño se asoma detrás de la parte inferior de la álula del ala del ángel que está a la altura del hombro, con una curva que termina oculta detrás de la flor rosa de la orla del mismo lado, ubicada entre una ocre y otra blanca, en la parte externa sigue paralela y por detrás de las flores de la orla hasta que forma una curva ascendente que sale desde la zona inferior a la flor rosa ubicada en cuarto lugar contando desde el ángulo inferior derecho de la obra pictórica hacia arriba con una comba que pasa por delante de la parte inferior y frontal de la casaca, de la muñeca de la mano izquierda y la tela recorre todo el lateral del

La asta de la bandera, sale desde detrás de la flor rosa ubicada en la parte superior del margen izquierdo de la obra pictórica entre una blanca y otra pequeña de color ocre, se ubica sobre el hombro, se oculta detrás de los dedos de la mano derecha de Gabriel, surge después de estos y pasa por detrás del cabello y por delante del ala del ángel. El palo es marrón oscuro y del lado izquierdo la asta está cubierta por la tela de la bandera, sale por detrás de la parte inferior de la álula y llega hasta la flor rosa, ubicada entre una ocre y otra blanca de la orla del lado derecho del espacio pictórico.

Para finalizar diremos que las alas de Gabriel se ubican como las del Ángel con tambor y Hosiel del lado del evangelio y el Ángel no identificado ubicado en segundo lugar y Gabriel del lado de la epístola de Casabindo. La derecha surge con una curva ascendente desde la zona superior y elevada de la copa del chambergo, debajo de una flor rosa de la parte superior de la orla que esta entre dos ocres, enmarca el ala posterior del sombrero y llega hasta la flor blanca que está en perpendicular a los dedos de la mano derecha y, a la altura del dedo meñique, la curva desciende se acerca al borde del ala del chambergo, en ese recorrido, se vuelve a alejar y se cierra hasta culminar detrás del hombro del ángel entre el cabello y la asta de la bandera. El ala tiene todos sus bordes y los sectores próximo a ellos en color gris, en un espacio que está sobre el ala del sombrero se observa una fracción de blanco, debajo de este y en toda la zona próxima al cabello es carmín. El ala izquierda se inicia detrás del hombro de ese lado, enmarca los risos que están por debajo del ala del chambergo y limita con la zona exterior de esta, continuando con una contracurva que va a lindar con la parte inferior de la pluma del lado

externo y que corona el sombrero, para quedar oculta detrás de la álula que oculta la parte superior de la misma pluma, continúa con una curva que pasa por delante de la tela de la bandera y culmina ocultándose detrás de la zona inferior de la manga de la casaca. El otro lado de la álula pasa por delante de la zona interior de las coberteras marginales con una diagonal que se va a unir con el lado externo a la altura donde se encuentra la bandera por detrás de ellas. Las coberteras marginales tienen en la parte superior el color blanco, igual que la álula en la zona izquierda, desde el lado del espectador, luego, en el espacio central son rosadas y a continuación carmín, en la fracción que está cerca y toda la parte inferior entre la álula y el hombro es ocre oscuro. La zona externa de la álula es de un ocre marrón oscuro.

En la parte inferior del lado izquierdo de la obra pictórica, debajo del límite inferior de la casaca, y entre una flor ocre con el centro carmín y la parte inferior de la media de la pierna derecha del ángel está escrito su nombre Gabriel.

3.4.2.2.4. Hosiel

En la serie de Uquía se encuentra en cuarto lugar del lado de la epístola el ángel Hosiel, de 161,2 x 104,4 cm (AHPH-HU 42) que porta el arma en la mano derecha de forma vertical, del otro miembro cuelga una mecha y lleva el polvorín sujetado al cinto (Schenone, 1991).

El ángel se muestra como todos los demás con las piernas separadas, delante de un fondo plano ocre muy oscuro, lo rodea una orla de flores próxima a los todos bordes y del lado derecho de la obra pictórica entre esta y la figura se exhibe un paño gris que sale por detrás de la cintura y llega hasta el piso.

La cabeza de Hosiel tiene una vista de tres cuartos, y presenta sobre la parte superior de la frente la sombra del chambergo, las cejas son arqueadas y los ojos dirigen su mirada hacia arriba mostrando la esclerótica en la parte inferior, la nariz es fina y recta y la boca mediana y carmín. Las mejillas tienen un color ocre carmín, que del lado derecho del rostro se ubica desde el límite externo hasta la zona entre la nariz y el labio y desde allí hasta la comisura de este del mismo lado. En el sector izquierdo del rostro se extiende desde la sien, forma una curva en la zona del pómulo y continúa bordeando la boca y el mentón por debajo donde se encuentra con el color de las del otro lado. La región suprahioidea¹⁷⁴ en el cuello es ocre y el resto del mismo es tan claro como los arcos debajo de las cejas. Se exhibe la mitad inferior de la oreja izquierda, debido a que la superior está cubierta por el cabello que sale por debajo del chambergo y pasa por detrás de esta enmarcándola, así como también el cuello. El cabello es castaño y rizado, mostrando en algunos sectores pinceladas de ocre amarillo en ambos lados de la cabeza.

El chambergo que porta Hosiel es ocre amarillo y tiene al igual que el ángel Gabriel de esta serie, la zona de arriba y anterior iluminada y la posterior en sombra con un color ocre oscuro. La base de la copa del sombrero exhibe una cinta carmín que se ubica entre las verticales que la forman sus laterales, y presenta sus extremos que penden por detrás de la cabeza del ángel. Las plumas que se asoman por encima de la copa del chambergo son tres, una blanca, otra carmín y la

¹⁷⁴ Región anterior y superior del cuello. Es un triángulo de base en el hioides y vértice en el mentón. Está oculto detrás de la mandíbula cuando la cabeza está en posición normal. Posee dos planos musculares, con dos músculos cada uno (Naranjo, s/f.: 7).

última de color gris azulado. Igual que sus congéneres las plumas están caídas, se observan sus raquis y su iluminación está resuelta con pequeñas pinceladas de color blanco dispuestas en la zona frontal y superior de las mismas.

La valona que viste Hosiél es rectangular y su forma es similar a la de Gabriel, Uriel y Rafael de esta serie. El chaleco es de color ocre anaranjado, tiene una faja de color carmín a la altura de la cintura de la cual pende un frasco¹⁷⁵ de pólvora del lado derecho del personaje. La parte frontal del chaleco tiene un diseño importante con un eje de simetría axial, que presenta una forma triangular que es más angosta en el sector que sale por debajo de la valona y más ancha en el límite inferior de la prenda. En la zona que se ubica por encima de la faja y debajo de la valona los lados externos se crean con formas curvas consecutivas que se apoyan sobre la línea recta que delimita el espacio, entre estas y el eje central se observan motivos florales en color ocre claro. En la parte inferior de la casaca y en la guarda que se ubica en el borde inferior de la prenda se repiten estos modelos. La fracción de la tela del chaleco que está por fuera de este diseño y llega hasta los lados abiertos de la casaca es lisa.

Como ya hemos mencionado, desde la faja carmín que abraza la cintura del ángel cuelga un frasco de pólvora para cargar el arcabuz¹⁷⁶ que queda expuesto por delante del chaleco del lado derecho del ángel. Está sujeto por una cuerda de color ocre claro que forma un nudo en la parte lateral del recipiente que, a su vez, es frontal hacia el espectador. Esta asciende hasta la faja y se oculta debajo de ella, para surgir nuevamente otro tramo de la cuerda en el mismo sector, que desciende hacia el otro lado hasta esconderse detrás del frasco. El recipiente es de metal con una forma rectangular cuyos lados inferiores son mayores a los superiores. Desde el nudo de la cuerda que está en la parte frontal, ubicado a la misma altura en la que se exhibe la curva inferior de la fracción interna de la manga abierta de la casaca, también sale una cinta color carmín. La tapa del recipiente corona esta superficie y sobre ella, en el centro de la misma se exhibe una forma cilíndrica que muestra en la zona de arriba un ornamento redondo de color plateado. El frasco es de color gris azulado, y la zona que está al frente es más clara que la que se ubica cerca del eje del chaleco. A los lados de las aristas y en la base de la tapa del recipiente se exhiben tachas¹⁷⁷ rectangulares equidistantes de color ocre.

Los calzones cortos que viste el ángel son de color gris verdoso, tienen un eje central en cada pernera demarcado por dos líneas paralelas juntas y volutas en un color verde amarillo a sus lados. Las medias de Hosiél son de color carmín intenso, tienen pliegues en la zona media, los que llevan un tono más oscuro y están iluminados en el frente con blanco siendo el de la pierna derecha el más notorio. Los lazos que penden desde la parte superior de estas prendas son ocre claro.

El calzado es ocre claro y cierra como todos los demás con lazos en la parte superior del empeine, estos son del mismo color que los ubicados en los lados externos de las medias y se disponen igual que los de Gabriel y Uriel de esta serie.

La casaca de Hosiél es del mismo color que los calzones cortos. Entre los miembros y detrás de los calzones cortos se observa la parte interior e inferior de la casaca, que tiene un color similar al del chaleco, muestra un eje central más claro y coincide con el que exhibe la última prenda mencionada en su extensión. Detrás de él, se encuentra la vaina negra de la

¹⁷⁵ Recipiente, de hierro o cuero duro, donde se llevaba la pólvora para arcabuces y mosquetes (Larrañaga, 1979: 373).

¹⁷⁶ Para ampliar sobre el modo de uso ver Valenzuela Cordero, s/f., Frascos y frasquillos/Tahalíes de cargas de pólvora.

¹⁷⁷ Especie de clavo pequeño, mayor que la tachuela común (RAE, 2014).

espada que se ubica en diagonal desde el eje central recién descrito y llega hasta la parte inferior de la media que viste el personaje en la pierna derecha, entre el límite inferior de los pliegues y el calzado. El extremo de la vaina exhibe la contera de color ocre claro.

Las mangas abiertas de la casaca presentan una importante guarda que las recorren en toda su extensión y se repite en el borde inferior de la prenda. Está delimitada por dos líneas rectas paralelas en cada uno de sus bordes y en el espacio interior se observan figuras en roleo. Dentro de se encuentran las abullonadas de la camisa que tienen diferentes formas, la tela es blanca y los pliegues están resueltos con formas curvas en gris, que en el brazo izquierdo van de derecha a izquierda y en el derecho en diagonal de abajo a arriba.

Las puntillas de los puños de la camisa son circulares con los bordes ondulados, el fondo de la tela es gris y los arabescos presentan volutas opuestas y motivos florales en roleo en color blanco. De ellas salen las manos de Hosiel, la izquierda sostiene una mecha y la derecha un arcabuz orientado de manera vertical.

El mocho del arma está a la misma altura que una flor ocre claro de la orla con el centro carmín. Desde ese sector sale la línea que delimita la cureña y el fuste del arma que hace un recorrido paralelo a la orla en todo el sector izquierdo del espacio pictórico y llega hasta ocultar la boca de fuego detrás del espacio entre la flor blanca del ángulo y la ocre oscura ubicada en el lado superior. La zona del mocho se muestra desde la parte media de la puntilla que está por debajo de la fracción palma expuesta de la mano derecha del ángel, hasta le linde inferior y horizontal del arma, y en el sector que está paralelo a las flores hasta la interfalángica proximal del dedo meñique. Entre los extremos de los dedos y la zona de la palma de la mano expuesta hay un eje central que termina en una forma curva hacia el límite del artefacto y un poco más abajo del miembro, es de metal y presenta debajo de esa parte y sobre la madera tres tachas de latón. Por detrás del extremo del dedo índice, y del elemento circular se ubica el serpentín que asciende con una curva cerrada por delante de la parte del arma que es de madera y en la que se apoya el cañón, y culmina con dos ornamentos redondos. En el medio del arco que forma esa curva y sobre la parte metálica se encuentra la llave del arma, que está resuelta con dos segmentos cortos paralelos y horizontales y un lado, cercano al dedo pulgar, que los une. Un poco más arriba de este elemento y siempre dentro del mismo espacio interior del serpentín, hay otros dos ornamentos redondos similares y paralelos a los anteriores. El cañón del arcabuz se extiende desde esa zona hasta el extremo superior, entre el fuste que está a su flanco y el brazo del ángel. En ese recorrido existen en ambos elementos pares de aros metálicos que los rodean, unos se ubican por sobre el serpentín, otros cerca de la flor ocre claro ubicada entre dos ocre anaranjadas, otro conjunto cerca de la flor blanca del ángulo superior y los últimos antes de llegar a la parte de arriba en la que se ocultan. El cañón y los aros están resueltos con diversas gradaciones de grises y la iluminación con pequeñas pinceladas de blanco.

La cinta que forma un lazo en el frasco de pólvora desciende junto al lateral de este, pasa por delante de la tela enrollada y frontal de la casaca del lado derecho. Este lazo, como los del Ángel no identificado, Oziel Oblacio Dey del lado de la epístola y los ángeles ubicados en primero, segundo y cuarto lugar del lado del evangelio de la serie de Casabindo tiene varios colores a lo largo de su extensión, que se intercalan entre carmín y ocre.

Detrás del espacio formado entre el interior de la curva de la cinta recién descrita, el borde externo de la media y el límite inferior de la casaca, se observa un elemento que tiene aproximadamente el mismo ancho que la cinta, es de color grisáceo y se exhibe en diagonal paralelo a la pierna del ángel, desde la zona media del linde de la casaca hasta el interior de la curva de la cinta en la fracción carmín. Inferimos que se trata de un pentimento del artista que pinto esta obra debido a que de ser un tramo de una cinta, debería tener alguna continuidad o exhibir de donde sale o adonde llega, pero además porque a continuación de este, por debajo de la cinta, que en ese tramo es carmín intenso existe una forma triangular, cuyo lado recto coincide en la parte superior con el inferior de esta forma y el lateral curvo que sale detrás del espacio entre la flor ocre con sus pétalos anteriores más claros y la blanca del ángulo inferior del espacio pictórico su zona superior también es una continuación del que está dentro del espacio descripto. La figura triangular parece ser la cureña de un arcabuz cuyo mocho está apoyado en el suelo detrás de la punta del pie derecho como se observa en la Figura 18.

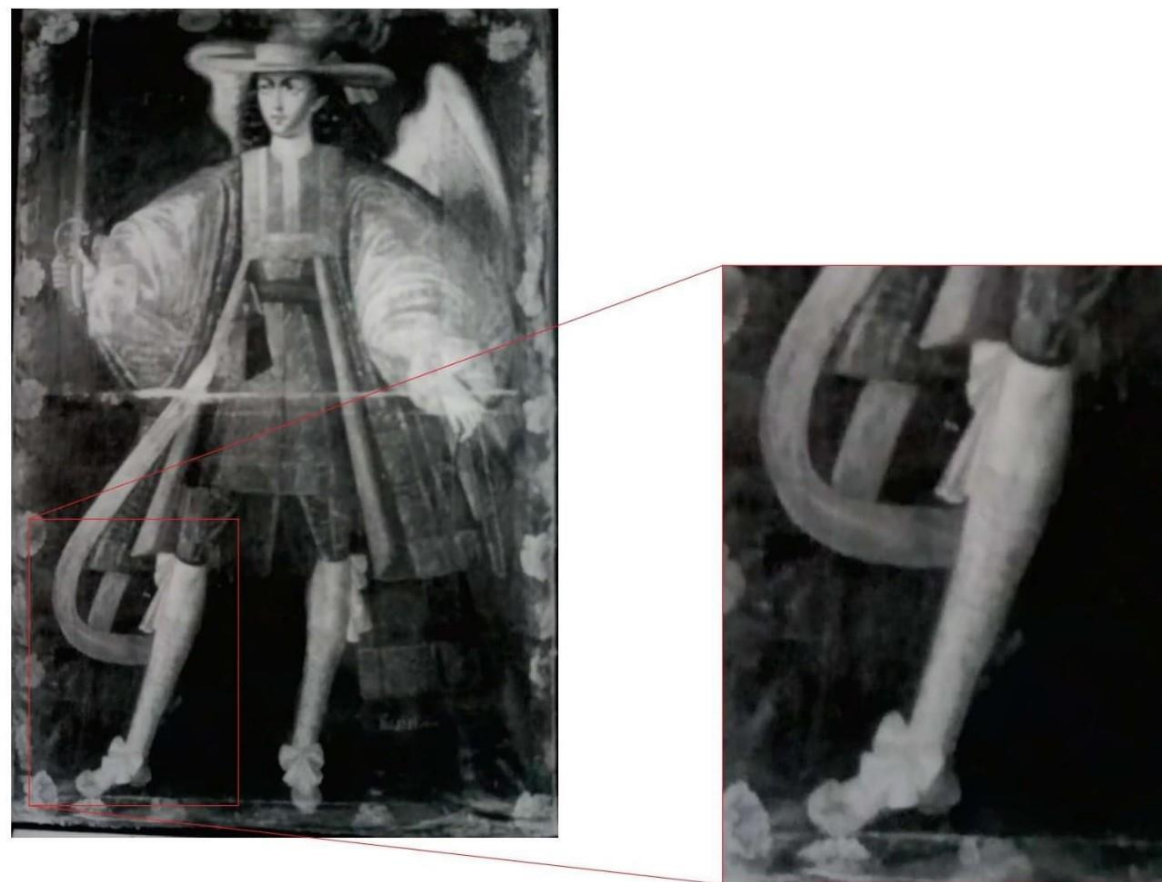


Fig. 18. Hosiel¹⁷⁸. Archivo Histórico de la Prelatura de Humahuaca.
Humahuaca, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

¹⁷⁸ Hemos utilizado esta imagen, que corresponde al estado en que se encontraba la obra pictórica antes del trabajo de conservación realizado en el año 1987 por los especialistas de la Fundación Tarea, ubicada en la carpeta del informe sobre los métodos y materiales utilizados en esa ocasión, debido a que en la iglesia de Uquía está prohibido tomar fotografías o realizar filmaciones.

El paño púrpura que sale de la espalda del ángel se exhibe debajo de la parte externa e inferior de la manga de la casaca del lado izquierdo, el resto de la tela del mismo pende por detrás y debajo del límite inferior de la casaca. El paño asemeja el terciopelo, tiene dos pliegues, y la guarda inferior tiene los arabescos en color ocre amarillo y con presenta una simetría radial. El nombre el ángel está debajo de esta tela, entre el pliegue cercano a la media y la parte media de la distancia entre este y el siguiente, donde se lee hosiél.

Las alas del personaje salen desde su espalda y se elevan por detrás, la del lado derecho surge desde el vértice de la copa del sombrero cercano a la pluma blanca con una curva que llega hasta la flor ocre invertida del borde superior de la obra pictórica, donde la línea desciende, y en esa fracción el ala del sombrero pasa por delante, se cierra hacia el rostro del ángel y vuelva a formar una contracurva para volver, un poco más abajo a cerrarse y culminar por detrás del hombro, cerca del límite externo de la valona. La del lado izquierdo, se eleva desde el hombro en el linde con el extremo de los rizos del cabello, forma una curva cóncava hacia arriba, que se ondea dos veces más en su recorrido ascendente con una orientación en diagonal hasta llegar a estar próxima a la flor carmín invertida de la orla de arriba que está al lado de la blanca con el centro carmín ubicada en el ángulo superior derecho de la obra pictórica, donde la línea se curva formando la parte superior de la álula, cuyo lado externo se conforma con una última curva suave y en diagonal que culmina detrás de la parte exterior de la manga de la casaca cercana a una flor blanca del borde.

Ambas alas tienen un borde en toda su extensión de color carmín y en su interior presentan un ocre muy claro, que está pintado con pequeñas pinceladas curvas superpuestas representando las plumas. El ala del lado izquierdo, tiene delimitado el otro lado de la álula con una línea recta en diagonal en ocre más oscuro, color que se repite insinuando las coberteras de las primarias en una zona triangular ubicada en la parte inferior e interior de la misma y el arco medio del límite exterior de la manga de la casaca.

Un último aspecto que deseamos mencionar referido al ángel Hosiél de Uquía en relación al Ángel Alférez de la Compañía de Calamarca es que ambos tienen igual postura y presentan el arcabuz y la espada dispuestos de la misma forma en cambio la mecha que sostienen en mano derecha en el segundo caso está invertida¹⁷⁹.

3.4.2.2.5. Eliel Potentia Dey

Del lado de la epístola y cerca del presbiterio en la iglesia de Uquía, se ubica Eliel Potentia Dey (Potencia de Dios) de 157,8 x 102 cm (AHPH-HU 38), está cebando el arcabuz, en la cintura y al frente lleva la caja de pólvora y la espada se observa atrás del personaje en el espacio que deja la separación de sus piernas. Abajo del lienzo a la derecha se lee el nombre (Schenone, 1991).

El ángel se encuentra en primer plano sobre un fondo liso donde la mitad superior es de un ocre muy oscuro y la inferior con un tono más claro, y tiene una orla de flores blancas, carmín y ocre que lo rodea en los márgenes de la obra pictórica.

¹⁷⁹ Véase en, de Mesa y Gisbert, 1983: 5.

La cabeza del personaje tiene una vista de tres cuartos de perfil orientada hacia abajo. El tono de la piel del rostro es claro y está iluminado el lado derecho del mismo. Las cejas son finas y delineadas, los ojos miran hacia abajo y los párpados cubren gran parte del lóbulo ocular, el color del iris es marrón, la nariz es recta y larga, la boca exhibe un carmín intenso y es pequeña. Se muestra también la mitad inferior de la oreja derecha. La mejilla izquierda tiene un color carmín que se observa entre la parte ubicada debajo del ojo, el límite externo del rostro y la zona cercana a la boca del ángel, por otro lado, debajo del mentón presenta un ocre claro que delimita esa zona. El cabello castaño enmarca el rostro saliendo por debajo del chambergo con movimientos ondulares y llega hasta los hombros.

El sombrero que porta el ángel es gris claro, debajo del ala anterior del sombrero y del lado derecho del ángel penden dos cintas de color carmín que corresponden al lazo que se forma detrás de la copa. Las plumas que presenta esta prenda son tres, una de color carmín, a continuación, una gris y por último una blanca.

La valona que viste Eliel su diseño y color es igual a todos los otros descritos de esta serie, los arabescos están resueltos con volutas amplias en roleo y motivos florales. El chaleco de un color gris oscuro con arabescos en un ocre claro, tiene una guarda como eje central que se repite en la parte inferior de la prenda y está sujeta por una faja carmín a la altura de la cintura. La guarda exhibe dos líneas paralelas que bordean sus laterales, las cuales tienen en el segmento superior, en el caso de las que se ubican en el límite inferior de prenda, y en el que está debajo de la arista del frasco de pólvora unas semicurvas consecutivas que se apoyan sobre el fragmento delimitante y las figuras que se ubican dentro del espacio de la guarda, así como en el resto de la tela, está resuelta con curvas rítmicas.

Por delante del chaleco se observan varios elementos, por un lado, pende el frasco de pólvora que está sujeto a la faja por una cinta que hacia la zona anterior es blanca y en la posterior carmín, por otro hay una fracción del cañón y el fuste del arma, también parte de la mano izquierda que sostiene el arcabuz y por último un segmento de la baqueta que el ángel sostiene con el otro miembro.

El frasco de pólvora es de metal y tiene forma hexagonal, en la parte superior se exhiben cinco de sus lados, el último queda oculto detrás del tapón que está en el centro de ese espacio, del resto del recipiente se muestran tres de sus lados en la zona anterior. Estos son trapecios con la base inferior más ancha que la superior, sus lados forman las aristas del frasco. La tapa del recipiente se compone de un cuello cilíndrico que se ubica en el medio de la zona superior y cierra con una cubierta que tiene dos anillos que la rodean.

La parte superior del frasco que contiene al tapón y el trapecio que está cercano a la mano izquierda del personaje son de color negro, los otros dos lados se resuelven con grises y las aristas tienen algunas pinceladas de blanco, al igual que el cuello y la cubierta de la tapa donde la fracción cercana a la cinta blanca ofrece diversas gradaciones de grises hasta llegar al negro. El frasco de pólvora tiene algunos ornamentos, en la parte superior de sus lados se observan unos semicírculos de metal y debajo otros cuatro opuestos a los primeros.

Los calzones cortos son de color ocre dorado al igual que la casaca con la que también comparte los mismos arabescos sobre la tela y están resueltos con amplias curvas que contienen otras más pequeñas. En la zona frontal se observan las dos líneas verticales en la zona media de la prenda, las de la pernera derecha está dispuesta como una continuación de las

semicurvas consecutivas que están en el chaleco y que terminan ocultándose detrás del vértice inferior de la base del trapecio que forma el lado exterior e iluminado del frasco de pólvora. Las de la izquierda están ubicadas más cerca del borde externo de la prenda que del interno.

Las medias que viste Eliel son de color blanco, con pliegues en la zona media y cuyas sombras están resueltas con un gris muy tenue. Los lazos que las cierran a la altura de la rodilla son rosados. El calzado gris claro y cierra por encima del empeine con lazos en los que, sus bordes externos son iguales a los que se ubican en la parte externa de las medias y en el interior son blancos.

La casaca que lleva Eliel sale desde los hombros en su límite con la valona, y se conforma igual que todos los demás de esta serie. Los arabescos de la tela son de color ocre muy claro y las mangas abiertas tienen al igual que el borde inferior una guarda. Entre las piernas del personaje, se observa la parte interior de la tela de la casaca que se ubica detrás de zona media de la parte superior y lisa de las medias, esta presenta eje vertical que surge desde detrás de la parte media del espacio entre los miembros y detrás del chaleco, que exhibe una forma triangular. Ese sector es de color azul, y el lado vertical se muestra más claro mientras el resto de la tela se funde con negro.

Las mangas de la camisa son blancas y nos interesa destacar que los pliegues de las del brazo izquierdo se resuelven con trazos en vaivén de derecha a izquierda, los del derecho con curvas oblicuas de arriba hacia abajo, y las sombras están resueltas con diferentes gradaciones de gris. En tanto, las puntillas en ambas bocamangas son redondas, con el borde exterior representando una línea ondulada, la tela presenta un fondo gris y volutas, motivos en roleo y flores blancas, cuya forma es similar a las que posee Hosiel, el ángel ubicado en cuarto lugar del lado de la epístola en la serie de Casabindo, aunque aquellas son grandes y los pétalos están todos cubiertos por el color y estas pequeñas donde se observa que las hojas están bordeadas por el tinte siendo la zona interior de cada una igual al fondo.

El arcabuz se ubica por delante de la parte izquierda del ángel, el mocho surge desde la zona inferior en el ángulo formado por la orla en la que se encuentra una flor carmín del lado derecho del espacio pictórico y asciende con una diagonal algo curvada formando en primer lugar el lateral de la cureña del arma, que al pasar por delante de la parte inferior de la casaca empieza a ser parte del fuste, la línea continúa hasta el meñique de la mano que sostiene el arma, queda oculta detrás de los dedos y vuelve a surgir por arriba del borde de la interfalángica proximal del índice, en el tramo que esta arriba de este pasa por delante de un fragmento de la tela del lazo blanco que sujeta el frasco de pólvora, y de la cinta que está arriba del mismo color y pende desde la faja carmín donde crea un ángulo recto invertido cuyo lado superior es el límite del fuste, que al estar próximo a la baqueta vuelve a girar hasta encontrarse con el borde de la boca del fuego del cañón de arcabuz.

El otro lateral del arma surge por detrás de la flor blanca con el centro carmín de la parte inferior de la orla y cercana a la carmín recién mencionada, con una diagonal que asciende hasta llegar a la misma altura en la que está ubicada otra flor de color rosa con el centro amarillo que está por encima de la blanca, donde se delinea el serpentín del arma que se atraviesa de un lado al otro de sus laterales, y desde donde surge el cañón que pasa por delante de la parte inferior de la casaca paralela al otro lateral del arcabuz, bordea el sector inferior de la puntilla de la manga de la camisa, se oculta debajo del nudillo del dedo meñique y vuelve a surgir más arriba en el borde superior del dorso de la mano próximo a la falange

proximal del índice y llega por delante del chaleco hasta un sector ubicado un poco más abajo de la faja de la cintura del ángel donde el cañón se encuentra con el extremo inferior de la baqueta. En ese punto forma un ángulo recto cuyo lado superior se encuentra en perpendicular con el lateral del fuste del arma que es un poco más largo que el cañón.

El mocho de arcabuz está delimitado por los extremos de ambos laterales ubicados entre la flor blanca y la carmín del ángulo inferior derecho de la obra pictórica y está resuelto con dos líneas paralelas.

Entre ambos laterales del arma se delimita el sector correspondiente al cañón y al fuste, con una línea que, desde el borde próximo a la boca de fuego desciende por la zona media de este espacio y completa el sector del primero al llegar a un elemento que sujeta el serpentín al tubo y debajo de este, forma una curva que llega hasta el lado externo.

El fuste y la cureña son de color negro, y esta última presenta un ornamento con forma de flor compuesto por cinco pétalos y un centro en gris ubicado en el sector inferior. El mismo color presentan el mocho, el cañón y el serpentín, con distintas gradaciones y detalles en blanco que muestran los sectores iluminados como el serpentín y los anillos que posee el cañón que se exhiben en conjunto de a dos, paralelos y equidistantes, existiendo unos cerca de la boca de ese elemento, otros delante de la zona donde se esconde el dedo pulgar de la mano izquierda, otros debajo de la puntilla del puño, los siguientes en la zona media de parte inferior de la casaca y los últimos sobre la fracción ubicada sobre la parte superior de la guarda inferior de esa prenda.

Sobre el lateral de la cureña se exhibe el gatillo del arma que tiene una forma en s invertida, el extremo superior se ubica por delante de la tela exterior de la casaca cercano al lado inferior del fuste y por encima de la guarda de la prenda, forma una curva que se acerca al arcabuz y una contracurva que termina sobre ese lateral. Ambos extremos terminan con pequeños elementos esféricos de color dorado.

La mano derecha de Eliel, sostiene por encima del hombro del mismo lado, la baqueta que pasa por delante del personaje y su otro extremo se introduce en la boca de fuego del arcabuz, siendo este lugar el punto central de la obra dentro del espacio pictórico.

El paño púrpura que surge desde la espala del ángel a la altura de la cintura del lado izquierdo, y tiene como en los otros ángeles una zona de la tela lisa y una importante guarda que tiene un color más oscuro y los arabescos en ocre claro. Debajo de esta, por encima de la flor ocre con el centro carmín, la rosa y la blanca con el centro amarillo bordeado por un azul muy suave de la orla de flores de la zona inferior del espacio pictórico, y entre el espacio cercano al lazo carmín del zapato izquierdo del ángel y el borde lateral de la pintura, se lee eliel potentia Dey.

Desde la faja carmín de la cintura del chaleco sale una cinta que forma una curva descendente, pasa por delante de la casaca, se dirige hacia la parte inferior de la manga abierta de esa vestidura del lado derecho del ángel, continúa el recorrido por delante del fondo de la obra pictórica, y cuando llega a la flor azul con el centro amarillo de la orla del lateral izquierdo se cierra para culminar detrás de la guarda inferior de la tela de la chaqueta del lado derecho. También presenta otra cinta que recorre una fracción del mismo espacio. Ambas presentan en su recorrido diferentes colores.

Por último, diremos que, el ala derecha del ángel surge desde la espalda, sale por encima del hombro bordea el cabello con una curva ascendente que, a la altura de las cintas que penden del sombrero, se acerca a ellas y se vuelve a alejar

enmarcando el ala del sombrero de ese lado para, al haberlo superado y cerca de la pluma blanca que lo corona, girar hacia la zona lateral de la obra pictórica formando la álula que descende hasta ocultarse detrás del dedo pulgar de la mano derecha del ángel. Toda la zona próxima a ese límite es de color blanco, así como la álula, el interior de ese espacio que en su parte inferior limita con el hombro del ángel y la puntilla de la manga de la camisa es de color carmín intenso, y cerca de esta última es ocre marrón. En el ala el pasaje de un color a otro se muestra también con gruesas pinceladas superpuestas. El ala izquierda de Eliel surge por detrás del vértice de la copa del chambergo que delinea el lateral y la parte superior y linda con la pluma carmín que corona ese espacio, formando una curva que se orienta hacia el ángulo superior del espacio pictórico, aunque solo llega hasta la flor rosa de la parte superior de la orla, que está invertida hacia abajo, ubicada entre la pluma recién mencionada y otra de color ocre, desde donde descende para ocultarse detrás de la otra ala del sombrero, vuelve a surgir debajo de ella con otra curva que llega hasta detrás del último rizo del pelo sobre el hombro izquierdo del ángel. La zona del ala ubicada por sobre el chambergo es blanca, la inferior tiene la zona próxima al exterior del mismo color, y se produce la transición hacia el carmín que está más cerca del cabello de la misma forma que el ala derecha.

3.4.2.2.6. Yeriel Timor Dey

En la iglesia de Uquía del lado del evangelio y cerca del coro se ubica Yeriel Timor Dey (Temor de Dios), de 159,7 x 103,1 cm (AHPH-HU 39). El ángel se encuentra sosteniendo hacia el frente y entre sus manos el arcabuz, por delante de su cuerpo y de manera horizontal. De los dedos de la mano izquierda pende la mecha de cáñamo, y abajo de ella se lee el nombre del arcángel (Schenone, 1991).

Yeriel está de pie ante un fondo liso y un color ocre muy oscuro, casi negro con una orla de flores que lo enmarca desde todos los lados del espacio pictórico.

El rostro del ángel en vista de tres cuartos, tiene las cejas finas y delineadas, los ojos grandes y marrones miran de soslayo hacia espectador, la nariz es recta, larga y el ala nasal izquierda que se observa es pequeña, la boca de color carmín tiene el labio superior angosto y el inferior más grueso, debajo de esta existe una semicurva con los extremos hacia abajo que delimitan la parte superior del mentón. Las mejillas tienen un color rosado El cuello está muy iluminado y tiene un color ocre grisáceo, la región suprahiodea y las proximidades al lateral izquierdo del cuello están en sombra. El cabello enmarca el rostro y en la zona exterior de ambos lados sale por debajo de las alas del sombrero.

El chambergo que porta Yeriel es de color gris claro, y muestra una zona de color ocre muy oscuro, por encima del ala de la prenda, de la misma manera que la presentan Gabriel y Hosiel de esta serie. Por detrás de la copa se asoman tres plumas, una blanca, otra ocre y en el otro extremo está instalada una carmín.

La valona que presenta el ángel tiene todo su borde exterior con una línea ondulada, y presenta además un eje central que va desde el cuello hasta la zona en la que atraviesa una franja blanca gruesa, paralela y más arriba que el linde inferior de la prenda, desde este se forman en simetría axial dos rectángulos a cada lado con el mismo tipo de líneas que los delimitan y desde el borde exterior de estas hasta el del género se encuentran las puntillas con volutas y tallos en roleo. El fondo de la tela es gris y los arabescos blancos.

El chaleco es de color carmín muy intenso, con una guarda central y en los bordes inferiores de la prenda que presentan arabescos de tallos en roleo de color ocre amarillo, el resto de la tela tiene figuras difusas. Sobre esta vestidura y un poco más abajo del límite inferior de la valona se ubica una faja carmín, que presenta sombras en los pliegues de un color más oscuro, debajo de esta y por delante del chaleco se atraviesa la parte central del arcabuz que el ángel sostiene con ambas manos por delante de la casaca y que describiremos más adelante.

Debajo del chaleco asoman los calzones cortos tienen el mismo color que la casaca que es gris azulado con arabescos en ocre claro, y presentan un eje central en cada pernera delineado por dos verticales, acompañado a sus lados con figuras zigzagueantes y líneas curvas consecutivas. Las medias son de color rosa claro y tienen, al igual que todos los de esta serie pliegues en la zona media y dos lazos completos en la zona superior de los límites externos. El calzado, a su vez, tiene el mismo color que las medias, aunque con un tono oscuro y cierra con lazos en ocre por encima del empeine.

La casaca de Yeriel se presenta como todas las demás, el borde inferior y los de las mangas abiertas de esta vestidura presentan guardas que tienen ramas en roleo de color ocre claro. Los arabescos del brocado son biomorfas con el mismo tono y ocre oscuro.

Entre las piernas del ángel y detrás de ellas se observa la parte interior de la casaca cuyo lado inferior coincide con los interiores de los límites entre el calzón corto y las medias que porta el ángel. Es de color ocre carmín oscuro y posee un eje central que coincide con el del cierre frontal del chaleco. También en esa zona por delante de esta prenda y desde detrás de la pierna izquierda a la altura de la rodilla sale la vaina de una espada que llega en diagonal hasta la parte inferior de la media de la pierna del otro. Este elemento es negro y opaco, la contera está resuelta con ocre amarillo y presenta dos anillos en la parte superior, otro en la inferior y cierra en la punta con una forma esférica.

Las mangas de la camisa, contenidas dentro de las de la casaca, se despliegan hacia el frente como triángulos de reuleaux. La tela de estas es blanca y los pliegues se muestran en un movimiento de izquierda a derecha resueltos con pinceladas muy delicadas en grises claros que, en el brazo izquierdo también presentan un tono azulado. Las puntillas de la bocamanga son importantes, presentan volutas y motivos florales.

Las manos del ángel salen de la zona central de las puntillas de la camisa y sostienen el arcabuz de manera horizontal. La mano izquierda de Yeriel se ubica por debajo del fuste del arma. Y sostiene una mecha larga que hace un recorrido semicircular por delante de la parte inferior de la casaca. El arcabuz se extiende desde la parte próxima a la orla del lateral izquierdo del espacio pictórico. El mocho está próximo a la orla de flores. La mano derecha sostiene el arma a la altura de la caja. Y la boca de fuego termina oculta detrás la de orla del lado derecho de la representación.

En la parte frontal de la cureña se observa un ornamento de metal en forma de flor similar al que tiene el ángel Eliel Potentia Dey de esta serie, solo que aquel tiene cinco pétalos y este cuatro. El arma es toda negra y los detalles de metal se muestran con una iluminación producida a través de trazos grises y también blancos, así se observa en la base del mocho con pinceladas de esos colores en la parte superior y media, en los pétalos del ornamento recién mencionado, en la caja, el serpentín, el cañón y los anillos paralelos y equidistantes que lo abrazan, habiendo un par en el espacio entre el serpentín y

la mano izquierda, otro sobre los dedos índice y mayor de esta, los siguientes delante de la guarda de la manga de la casaca y los últimos debajo de las dos hojas grises que están debajo de la flor blanca del límite derecho de la orla.

Las dos cintas que se ubican del lado derecho del ángel salen y se ocultan en la espalda, y en su recorrido presentan diversos colores, blanco, gris azulado, carmín y ocre claro.

El paño púrpura que sale por detrás de la espada, se anuda a la altura de la cintura del ángel, y otra fracción pende debajo de la casaca del lado izquierdo y presenta una guarda inferior que está delimitada en sus lados superior e inferior con una línea de color ocre amarillo, dentro de ese espacio se exhiben arabescos florales con el mismo tono.

El nombre del ángel, yeriel timor Dey, se ubica debajo de esta guarda y se extiende desde la proximidad con la parte inferior y exterior de la media de la pierna izquierda que está cerca del calzado y llega hasta las hojas grises verdosas que están debajo de la flor blanca de la orla del sector inferior de la obra pictórica.

Las alas del ángel salen desde su espalda, la derecha se exhibe surgiendo detrás de la zona sombreada del ala del sombrero del mismo lado se dirige con una curva ascendente hasta estar próxima a la flor rosa invertida y ubicada en la parte superior de la orla entre dos blancas, donde la línea se cierra hacia la figura, luego se vuelve a abrir con una curva más pequeña y se cierra nuevamente para terminar detrás de los últimos risos del cabello que se apoyan sobre el hombro del personaje. El ala del sombrero queda por delante de la de la espalda y en la parte inferior de esta también el cabello se ubica por delante. El ala es blanca, su borde externo desde la mitad hasta abajo y el espacio inferior entre esta y el lateral del cabello son de color carmín.

El ala izquierda del ángel Yeriel surge por desde detrás del hombro del mismo lado, limita con el exterior del cabello, inicialmente forma una curva cóncava hacia arriba, luego hacia abajo y nuevamente hacia arriba formando las coberteras marginales, en ese recorrido está próximo a las cintas que penden del sombrero, el ala del mismo de ese lado y las plumas que lo coronan. Al llegar a la pieza plumífera de color carmín, en el extremo superior de la curva se empieza a delinear la zona exterior de la álula que desciende con una curva suave hasta estar próxima al espacio entre la flor ocre que está arriba y la rosa ubicada abajo en la orla lateral, donde forma una diagonal ascendente que pasa por delante de las coberteras de las primarias y completa la álula. La parte externa de esta es blanca, tiene un eje central que exhibe hacia el frente unas líneas oblicuas y continuas de arriba hacia abajo el lado interno tiene el borde carmín. Las coberteras marginales muestran en el límite exterior y cercano al cabello el ala y las plumas del sombrero el mismo color, en el interior son blancas, inclusive una pequeña porción que linda con el cabello y cerca del hombro donde este limita con otra fracción de color carmín, el interior de las coberteras de las primarias que está debajo de la álula, limita en el otro lado con la zona blanca y luego carmín y en la inferior con la casaca en la zona del hombro es ocre oscuro. Los trazos del pincel dentro de las alas siguen el mismo patrón que hemos definido anteriormente para las transiciones de un color a otro.

3.4.2.2.7. Salamiel Pax Dey

En la iglesia de Uquía, en segundo lugar, del lado del lado del evangelio se encuentra Salamiel Pax Dei (Paz de Dios) de 159,5 x 104,9 cm (AHPH-HU 40). Lleva el arcabuz sobre el hombro derecho y la caja de pólvora al frente, sujeta del cinturón

y tiene en su mano izquierda la cuerda de cáñamo que sirve de mecha. En la parte de abajo de la pintura y a la derecha se lee su nombre (Schenone, 1991).

El ángel se encuentra de pie sobre un fondo plano de color ocre muy oscuro, bordea todo el espacio pictórico la orla de flores blancas, rosas y ocres separadas entre sí por hojas verde grisáceas.

La cabeza Salamiel está inclinada, el rostro presenta una vista de tres cuartos y exhibe un tono de piel muy claro, las cejas son finas y delineadas, tiene los ojos abiertos, son de color marrón y su mirada está dirigida al espectador, la nariz es recta y la boca carmín, posee un labio superior fino y uno inferior carnoso. Las mejillas presentan un tono púrpura. También se exhibe la mitad de abajo de la oreja izquierda, mientras que la superior está cubierta por el cabello. El cuello del personaje del lado derecho linda con el fuste del arcabuz y una fracción del cabello que está sobre él, el sector externo del pelo sale desde abajo del sombrero pasa por delante del ala del ángel, del arco de arriba de la puntilla de la bocamanga de la camisa y llega hasta la zona de la caja del arma, en un lugar próximo al serpentín.

Sobre la cabeza el ángel porta un chambergo gris claro, y el cabello que cae a ambos lados del rostro. El pelo es castaño oscuro, en el lado derecho se observan los risos que están resueltos con pinceladas en ocre claro y equidistantes en el recorrido descendente entre el sombrero y el arcabuz, en el izquierdo se presenta algo más claro en la zona de la sien y la oreja.

La forma y el color del chambergo es similar al de Yeriel Timor Dey, aunque este por la posición de la cabeza está dispuesto de manera oblicua, y en aquel está horizontal.

La copa del chambergo tiene su parte inferior rodeada con una cinta carmín que forma un lazo en la zona posterior, y está ubicada sobre en la zona central de la parte superior de la prenda de la cual penden los extremos por detrás del ala posterior de la prenda y que terminan ocultos detrás del cañón del arcabuz. Las plumas que coronan el sombrero son dos blancas en los lados exteriores y una carmín en el medio.

La valona que presenta Salamiel es igual a la que portan todos los ángeles de esta serie, en forma y color, es rectangular, con el cuello redondo, un eje central y simetría axial solo difiere en las formas florales en roleo de los arabescos.

El chaleco del ángel es de color grisáceo amarillo, tiene una guarda central que se repite en el límite inferior de la prenda y presenta dos líneas paralelas que recorren ambos laterales, dentro de ese espacio existen arabescos con curvas y formas florales de color ocre claro, motivos que se repiten en el resto de la tela. Y presenta a la altura de la cintura la faja carmín que está atravesada por una cinta del mismo color, aunque más claro, que sostiene el frasco de pólvora y que pende de ella por delante del chaleco.

Este recipiente tiene la misma forma que el que porta Hosiel en esta serie de Uquía, aunque la disposición es diferente exhibiendo hacia el frente el lado más ancho de la base inferior y además en este caso el metal del que está compuesto el elemento es dorado. El frasco de pólvora tiene forma de trapecio y los laterales son rectos, en la zona próxima a los límites se observan tachas doradas, en la parte superior hay tres, en la inferior cinco, el lateral derecho tiene cuatro y el izquierdo cinco además de compartir en los ángulos de los extremos los de los otros dos lados. El lateral del frasco que se exhibe es el que está ubicado delante de la guarda del eje central de la chaqueta, forma un ángulo agudo con el lado inferior en el que

forma una diagonal ascendente que llega hasta el lateral posterior del recipiente, y donde se une a la arista del otro lado, que es paralela a la frontal. En la fracción inferior de ese espacio se observa otra tacha dorada en la zona media y en la superior próxima a diagonal que crea uno de los lados que rodea la tapa del frasco se encuentra el lazo cuya cinta carmín pasa por un aro dorado que presenta el recipiente, y extiende el límite de la cinta hacia el exterior, otro segmento se ubica entre el lado inferior de este y el frasco por debajo del aro, el último entre la cinta que viene desde arriba y el frasco por encima de la arandela. El frasco de pólvora está sujeto del otro lado por una cinta de color ocre claro. La parte superior del frasco contiene el cuello del tapón que es un cilindro negro.

Los calzones cortos que viste el ángel tienen la misma tela que la casaca, es de color ocre dorado y presentan dos líneas como eje central y frontal de color ocre claro y arabescos formados por pequeñas líneas curvas sucesivas que crean diseños semicirculares distribuidos por toda la prenda.

Las medias que exhibe Salamiel son blancas, tienen pliegues en la zona media que muestran y dos lazos de color carmín claro que las cierran en la parte de arriba y penden en los laterales. En tanto el calzado que viste el ángel es ocre grisáceo, cierra con lazos del mismo color que los de las medias.

La casaca de Salamiel tiene como todos los demás las mangas abiertas y, entre las piernas del personaje se observa la tela de la zona interna de la misma que es azul, con un eje central que muestra la fracción próxima a esta del lado izquierdo iluminada igual que la de Eliel Potentia Dey ubicado del lado de la epístola en esta serie, y debajo de ella se exhibe la vaina de la espada que se atraviesa saliendo por detrás de la pierna izquierda a la altura de la rodilla y llega hasta la parte lisa e inferior de los pliegues de la media de la derecha. Como en los otros casos la vaina es negra y opaca, en último tramo se observa la contera de color ocre claro.

Las mangas de la camisa son blancas y los pliegues se resuelven en tonos grises muy claros, formando líneas curvas amplias que surgen desde la zona próxima a la puntilla y se despliegan hacia abajo y el exterior de esa fracción de tela. La puntilla que rodea la mano derecha del ángel es redonda, con el borde ondulado y presenta volutas y flores similares a las de Eliel Potentia Dey y Yeriel Timor Dey de esta serie.

El arcabuz presenta su parte de arriba surgiendo desde la intersección con el cabello del ángel, pasa por delante de la puntilla de la bocamanga derecha ubicada arriba, por detrás del serpentín, y por debajo del pulgar de la mano del mismo lado, queda oculto debajo de los dedos del ángel y se despliega hacia el lateral de la manga de la casaca y por delante de ella hasta llegar a un punto que es perpendicular a la flor ocre invertida que está en la parte superior de la orla entre dos rosas, una de ellas ubicada en el ángulo que conforma la zona lateral y superior de esta, donde desciende con una curva que delimita el mocho del arma y llega hasta el exterior de la curva de la guarda que bordea la manga abierta de la casaca que ya hemos descripto donde forma un ángulo agudo cuyo lado inferior asciende con una comba que pasa por delante del borde superior de la guarda recién mencionada, de la zona inferior de la puntilla de la manga de la camisa, queda oculta por el gatillo del arma y surge del otro lado del mismo siempre por delante del encaje, de la pequeña fracción de la tela de la parte frontal de la casaca y de la valona donde queda oculta por los risos del ángel. El cañón y el fuste del arcabuz surgen luego detrás del cabello del otro lado, por debajo del ala del sombrero y delante de las cintas color carmín que penden

desde arriba de esta, vuelven a quedar ocultos detrás de las coberteras marginales del ala del ángel y surgen por última vez detrás de la álula para culminar en el espacio entre la flor carmín del ángulo superior de la orla de ese lado y la que está debajo en el lateral y es del mismo color un poco más oscuro.

En el tramo que se extiende sobre la cureña del arma y que va desde el cabello del ángel hasta superar el límite externo de la puntilla de la manga se observa la caja del instrumento que es de color gris. Esta tiene los extremos redondeados y se unen con una línea recta paralela al borde superior. El serpentín sale con una forma de voluta y sus extremos presentan dos formas esféricas. Una de ellas se ubica en el lateral del arma desde donde sale, en la proximidad de la punta del dedo índice que sujeta el arma, el serpentín pasa por delante de la cureña y asciende por encima de la caja para terminar cerca de la falange proximal del mismo dedo de la que se observa una pequeña fracción y sale por detrás del arma, entre el pulgar y el resto del índice. Tanto la caja como el serpentín están resueltos en tonos grises con algunos puntos iluminados con blanco. El resto del arcabuz es negro, la base del mocho muestra también alguna iluminación con dos trazos de blanco y en el lateral que esta frente al espectador, entre el mocho y el extremo del gatillo, se observa la flor que ornamenta ese sector que es similar a la que se observó en Yeriel Timor Dey y Eliel Potentia Dey de esta serie, en este caso tiene cinco pétalos y un centro. En la cureña del arma, debajo de donde se ubican los dedos anular y meñique en el espacio cercano a la zona central de la puntilla surge el gatillo del arma, que está sujeto a esta con pequeñas tachas redondas de las que observan cinco. El gatillo tiene una forma de curva que desciende por delante del arco inferior de la circunferencia del encaje y por la guarda de la manga de la casaca y termina con una contracurva cerca de la zona donde se ubica el ornamento floral del mocho. El cañón del arma ubicado debajo del ala del sombrero muestra dos anillos que lo abrazan y el fuste que está debajo también los presenta, en el primero están resueltos con dos líneas blancas paralelas y en el segundo los segmentos son grises. En el sector del cañón que está después de la álula también se observan estos dos anillos blancos que tienen además una línea perpendicular del mismo color para acentuar en ese sector la iluminación.

De la puntilla de la mano izquierda surge la mano de Salamiel que sostiene una mecha de cáñamo que tiene una forma semicircular que llega hasta un poco más abajo que el límite inferior de la casaca del mismo lado.

El paño púrpura arrebuado que presenta el ángel sale desde detrás de la parte inferior y externa de la manga izquierda, y presenta una guarda inferior ancha con dos líneas que la recorren es sus bordes superior e inferior y en el espacio interior arabescos florales, todos en ocre amarillo.

Debajo de este sector, sobre la orla de la zona inferior del espacio pictórico y entre la flor rosa que está cerca de la parte exterior de la punta del zapato, la blanca que está a continuación y la otra rosa que se ubica en el ángulo derecho está escrito el nombre Salamiel pax Dey en color ocre claro.

El ala derecha del ángel que surge desde su espalda sale desde detrás de la zona en sombra de la parte superior del ala del sombrero con una curva que se eleva, pasa por debajo de la flor rosa invertida de la zona superior de la orla, también por las hojas que la separan de la siguiente y, al llegar a esta que también es rosa la línea se cierra y desciende con orientación hacia la parte de abajo del ala del chambergo, donde vuelve a girar hacia afuera y un poco más abajo se vuelve a cerrar para terminar en el ángulo que forma el cabello del ángel con la zona superior de la puntilla del puño de la camisa. La zona

exterior en la que desciende esta figura está bordeada por el color carmín, la superior y la que se ubica entre al borde y la sombra que proyecta el ala del sombrero es blanca, y la que está entre esta y el cabello está resuelta con diversas gradaciones de grises, siendo el más oscuro el que linda con este último. El ala izquierda de Salamiel surge por detrás de la casaca en la zona del hombro próximo a la valona, las coberteras marginales forman una curva cóncava hacia arriba hasta el lugar donde pasa por delante del cañón del arma, sitio en el que crea una contracurva y cerca del borde exterior del ala del sombrero de ese lado hace otra curva cóncava hacia arriba que llega hasta cerca de la flor rosa invertida de la orla y la pluma blanca y gris del extremo de la copa del chambergo donde se comba hacia lateral derecho del espacio pictórico con una diagonal descendente formando el límite exterior de la álula, que llega hasta la flor rosa, ubicada entre una blanca que está arriba y otra ocre que está debajo, y termina oculta detrás de la zona del codo de la manga de la casaca, desde donde surge nuevamente con una curva ascendente que forma el otro lado de la álula y termina sobre el sector interior de las coberteras marginales a la altura donde se ubica, por detrás, el cañón del arcabuz. La zona entre ambos límites, el de las coberteras marginales y el interior de la álula es la que ocupan las coberteras primarias, que en su sector inferior limitan con la casaca y la fracción en la que termina la álula es ocre marrón oscuro, un poco más arriba ese color es más claro, y más arriba pasa a ser carmín, luego gris para terminar con un blanco que ocupa el borde de las coberteras marginales cerca del hombro y la zona interna y superior de ese espacio. El límite superior de las coberteras marginales está bordeado por carmín y la álula muestra el color blanco en la parte superior y en un eje central los bordes de ambos lados tienen pinceladas blancas, rosas y ocre claro, el sector inferior de esta es ocre oscuro.

3.4.2.2.8. Oziel Fortitudo Dey

En tercer lugar, del lado del evangelio en la iglesia de Uquía, se ubica Oziel Fortitudo Dey (Fortaleza de Dios), de 158,2 x 97,8 cm (AHPH-HU 43). El ángel se encuentra tocando el tambor y en la parte inferior del lienzo y entre sus piernas está escrito su nombre (Schenone, 1991).

El personaje se presenta de pie con el peso del cuerpo apoyado en la pierna derecha y la izquierda adelantada sobre un fondo ocre muy oscuro, con la orla de flores ocre, carmín y blancas que bordea toda la obra pictórica.

La cabeza del ángel está en vista de tres cuartos y tiene el mentón elevado, el color de la piel es un ocre muy claro, las cejas son finas, la mirada está dirigida hacia el espectador a través los ojos marrones, tiene la nariz recta y la boca es pequeña y roja. El cabello del personaje es castaño se ubica a los lados del rostro y sale por debajo de las alas del sombrero.

El chambergo es ocre claro mostrando ese tono en la parte superior de las alas y la copa, en tanto en la zona inferior de estas partes y cercanas al cabello del ángel, el color es más oscuro. La copa presenta un listón y por detrás una pluma carmín, a continuación, una blanca y luego una ocre.

La valona que viste Oziel Fortitudo Dey es como todas las demás de esta serie, con un borde redondo que va de un lado a otro del cuello, los límites superiores se apoyan sobre los hombros desde donde descienden con una forma rectangular

cubriendo el pecho del ángel. Un eje central divide con franjas blancas gruesas dos segmentos rectangulares y los bordes con puntillas son similares a los de Salamiel Potentia Dey de esta serie.

El chaleco tiene la guarda vertical central que se repite en el límite inferior de la prenda, presenta dos líneas paralelas en los laterales de la misma y pequeños puntos equidistantes en los lados externos de estas, dentro de ese espacio se observan ramas en roleo y los arabescos del resto de la tela son formas vegetales biomorfas arriñonadas y opuestas delineadas en ocre claro, y el interior de cada una muestra el fondo ocre anaranjado del paño.

Por delante del chaleco, delante de la faja carmín que porta el personaje, se observa la mano derecha que sostiene uno de los palillos que se utilizan para tocar el tambor.

La parte inferior del palillo que sale por debajo de la mano derecha es más angosta en la zona próxima a esta y se ensancha levemente hacia el final del instrumento. Se presenta en diagonal por delante del chaleco, casi en paralelo a la parte inferior de la puntilla de la bocamanga de la camisa y llega, después de superar la guarda vertical y frontal de la prenda, hasta el espacio formado entre dos arabescos de la tela. La parte superior del palillo llega hasta un sector anterior ubicado por encima del centro de la circunferencia del parche del tambor, un lugar donde se hace la transición al lugar sombreado de la misma y tiene un color ocre oscuro. Ese extremo del palillo presenta un aro de madera que abraza el elemento tubular y la punta es una esfera del mismo material.

Los calzones cortos que viste el ángel presentan una tela igual a la de la casaca, un brocado con un fondo gris azulado y los arabescos en ocre amarillo, tiene un eje central en cada pierna representado con dos líneas paralelas y en los lados externos de cada una se exhiben figuras iguales a los de la guarda inferior y los bordes de las mangas abiertas del abrigo y, los lados internos, presentan el mismo que el resto de la tela de aquel. Los primeros están representados con líneas curvas que salen a los lados de otra ondulada, los segundos son formas vegetales biomorfas que delinean su borde en color negro y todo su interior es ocre claro como ya hemos mencionado.

Las medias que viste al ángel tienen el mismo color que el interior de los arabescos de la tela de la casaca, con los pliegues en la zona media como todos los demás de esta serie y de la de Casabindo, y llegan hasta ocultarse detrás de los lazos que cierran el calzado. Este último es gris claro, con lazos con un color similar a los de las medias.

Desde la parte de atrás y entre las piernas del ángel cae la tela púrpura del paño que está arrebujaado del lado izquierdo, la particularidad en este caso es que se observa por delante del interior de la casaca y no por detrás de esta. Esta tela tiene tres pliegues uno sale paralelo al límite externo y llega hasta la altura en la que supera el linde entre el calzón corto y la media de la pierna derecha, donde se observan algunas sombras, el otro sale desde detrás de la parte media del muslo de la pierna izquierda y llega con una línea diagonal hasta el límite inferior por encima de las letras *l* y *f* que forman el nombre del ángel y está escrito abajo, y el último sale por detrás de la parte superior de la media de la misma pierna y llega hasta el borde inferior donde se abre en dos diagonales que forman una zona en sombra, que está por encima del vocablo *titu* que también forma parte del nombre del personaje.

La guarda inferior del paño púrpura que pende entre las piernas del ángel tiene dos líneas de color ocre amarillo por encima de ella y otros dos en el límite inferior, en el externo del último se ubican pequeños puntos equidistantes. Dentro de ese espacio se observan arabescos con formas curvas que ascienden y descienden ubicados cerca de los laterales.

Debajo de la guarda inferior del paño púrpura ubicado entre las piernas del ángel, en el sector delimitado por el borde externo próximo al vértice superior de la forma triangular del lazo que está arriba en el zapato, el último pliegue cercano al tobillo del personaje de la media de la izquierda, y sobre el fondo oscuro del piso se exhiben las letras *oziel fortitudo Dey* con el mismo color que los arabescos de la guarda inferior de la tela púrpura.

La casaca del ángel tiene la misma disposición que todas las demás de la serie.

Las mangas de la camisa que están contenidas dentro de las de la casaca, son blancas y los pliegues se resuelven con un color gris claro con pinceladas que forman curvas suaves con recorridos de izquierda a derecha y en la zona inferior se inclinan de arriba hacia abajo.

El brazo izquierdo de Oziel Fortitudo Dey está apoyado y linda con la zona superior del parche y lateral de la caja del tambor y donde se ubica la mano del ángel y el otro palillo del instrumento. Esta baqueta¹⁸⁰ se presenta de forma vertical, pasa por delante del fondo del espacio pictórico, la guarda de la manga abierta de la casaca sobre el hombro del ángel, queda oculta detrás de la mano del mismo lado que la sostiene, pasa por delante del parche del tambor y se apoya en él, cerca del centro de la circunferencia que lo representa. El color y los detalles exhibidos en la punta del palillo es el mismo que ya hemos descrito en el otro.

El instrumento que ejecuta el ángel presenta el parche como una circunferencia es de color ocre amarillo en la zona iluminada que se exhibe en el sector posterior del arco de la circunferencia que lo define que va desde la unión de los dedos mayor y anular de la mano izquierda y llega hasta la parte inferior que está por encima de la tela exterior de la casaca. El sector anterior a este, está en sombra, exhibe diversas gradaciones de ocre llegando al más oscuro en su linde con la caja que es marrón oscuro en toda su extensión y no presenta luces ni sombras. Los palillos que sostiene el ángel con ambas manos y se apoyan sobre al parche proyectan su sombra sobre este con dos líneas gruesas de color ocre marrón, el que está en vertical sostenido por la mano izquierda y cuya punta se ubica cerca del centro de la circunferencia se muestra con una diagonal que sale desde el lado externo de esta y termina debajo de la guarda de la manga de la casaca, en el otro la sombra también sale desde debajo de la punta del elemento y llega con una línea horizontal que está un poco más abajo que la recién descrita hasta el linde del parche con la caja.

Habría que decir también en relación al Oziel Fortitudo Dey de Uquía con el Ángel con tambor de Casabindo que el instrumento del segundo es más grande y los palillos están menos elaborados que en el primero. La cabeza de ambos tiene la misma posición, aunque orientadas hacia lados opuestos, mientras que la ubicación del cuerpo, las piernas y los instrumentos son las mismas en ambos casos. Hasta el paño púrpura que pende entre las piernas está ubicado en el mismo sector. El personaje de la obra pictórica de la serie de Casabindo presenta espada y daga, el de Uquía solo la primera.

¹⁸⁰ Vara cilíndrica, generalmente de madera, con que se tocan ciertos instrumentos de percusión como el tambor o los platillos (RAE, 2014).

Debajo del límite inferior de la casaca del lado derecho se exhibe la vaina negra y opaca de una espada, esta sale desde detrás del vértice de la cinta larga y externa de las que penden del lazo de la media de la pierna del mismo lado con una diagonal que se orienta hacia la flor carmín con pistilos amarillos del ángulo inferior izquierdo de la orla. El último tramo de ese elemento exhibe la contera en un color ocre amarillo, que presenta dos anillos, un sector liso y una forma esférica en la punta que termina en un lugar que es perpendicular a la flor ocre con el centro carmín que está en el borde inferior de la orla a continuación de la del ángulo.

Las alas del ángel salen desde la espalda, una se asoma sobre el hombro derecho saliendo por detrás de los últimos rizos del cabello y por delante del fondo del espacio pictórico con una curva cóncava ascendente que, al llegar a estar próxima a la curva externa de la del chambergo de ese lado, forma una contracurva que a los pocos centímetros vuelve a cambiar su orientación y sigue elevándose para formar en el extremo superior la fracción interna de la álula, esta a su vez, asciende hasta estar cerca de la pluma color ocre claro del sombrero y de la flor rosa de la orla superior donde la línea curva empieza a descender, en la proximidad con la flor ocre que está al lado y cercana al ángulo superior izquierdo de la obra pictórica, hasta aproximarse al conjunto de hojas que separan la flor azul y blanca con pistilo amarillo de la rosa que se ubica debajo en la orla lateral. Se muestra otra fracción de plumas que pasan por debajo de esta y que salen desde el interior de las coberteras marginales del ala y llegan hasta el sector de hojas que unen la rosa recién mencionada con la ocre que está debajo en la orla. Las curvas de las coberteras marginales que son las descritas en primer lugar tienen el borde de color carmín, así como el de la álula, tono que se repite en las plumas inferiores de esta, y de la que pasa por debajo. Después de ese color en las coberteras marginales se muestran plumas blancas a continuación otras ocre y, al llegar al espacio triangular que está por encima de la curva del hombro derecho son del mismo color, aunque más oscuro. Dentro del área de la álula, junto al color carmín de la zona superior y externa hay un grupo de plumas blancas y todo el resto es ocre claro.

El ala del otro lado, surge por detrás del cabello del ángel a la altura donde se encuentra el ojo con una línea curva que pasa por debajo del ala del chambergo, también por debajo de la flor ocre invertida que está en la parte superior de la orla, al estar próxima a la flor rosa que está al lado de la recién mencionada, desciende pasando por encima del extremo superior del palillo que sostiene el ángel con la mano izquierda, lugar donde la curva se cierra con un movimiento ondulante y termina detrás del linde entre la valona y la casaca ubicadas sobre el hombro izquierdo del personaje. Todo el borde externo de esta ala es de color carmín, el interior es blanco y la zona próxima al cabello es gris.

En ambas alas, el cambio de color en el plumaje se exhibe con pinceladas gruesas superpuestas de uno con otro hasta llegar al tono uniforme que cada sector presenta.

3.4.2.2.9. Oziel Oblacio Dey

En la iglesia de Uquía, Oziel Oblacio Dey (Sacrificio de Dios) de 158,8 x 97,4 cm (AHPH-HU 41) se encuentra más cerca del presbiterio del lado del evangelio. El ángel sujeta el arma con la mano izquierda como si fuera a cargarla, en la otra sostiene la cuerda de cáñamo y de la cintura cuelga el polvorín. En la parte inferior del lienzo y a la izquierda está escrito el nombre (Schenone, 1991).

El personaje se encuentra de pie con las piernas separadas, la derecha está de frente y la izquierda mostrando la parte interna de la misma. La figura se exhibe delante de un fondo ocre oscuro y una orla de flores en tonos ocres, grises y blancos que lo rodean desde los límites del espacio pictórico.

La cabeza de Oziel Oblacio Dey está en vista de tres cuartos, las cejas son algo espesas con arcos redondos, los ojos marrones tienen la mirada dirigida de soslayo hacia el lado derecho lo que permite que se vea la esclerótica ocupando más de la mitad del lado izquierdo de cada uno, la nariz es recta y la boca roja tiene el labio superior fino y el inferior más grueso. Se observa la mitad inferior de la oreja derecha y desde debajo del lóbulo de esta sale con una línea curva suave hacia abajo la zona posterior del cuello que termina en el linde con el de la valona, el otro lado de esa área sale por debajo del borde del rostro del lado izquierdo y culmina en el otro extremo de la misma prenda. El color de la piel es claro y las mejillas tienen un suave color carmín, el sector izquierdo del rostro está en sombra al igual que el cuello en la misma sección los que están resueltos con diversas gradaciones de ocres.

El ángel porta un chambergo gris claro que cubre la parte superior de la cabeza y el cabello sale por debajo de este y a los lados del rostro. La base de la copa del sombrero presenta una cinta gris oscura que la recorre de un lado al otro, y crea un lazo del que se exhibe una parte del mismo detrás del ala levantada en la zona anterior.

Detrás y por encima de la copa del sombrero se muestran tres plumas caídas, una ocre amarillo, otra ocre claro y la última es blanca. Estos elementos plumíferos están resueltos con pinceladas cortas y semicurvas que salen desde los raquis hacia los extremos de ambos lados.

La valona es igual a todas las de esta serie, y la zona de puntillas presenta volutas en roleo y formas florales. Debajo esta prenda se exhibe el chaleco que es gris azulado con una guarda central, en ocre amarillo, que se extiende en los bordes inferiores, la cual presenta dos líneas paralelas que recorren sus laterales y pequeños puntos equidistantes en la parte superior de estas y en el lateral de la fracción derecha de la vestidura. Los arabescos dentro de ese espacio tienen el mismo color que los bordes y presentan líneas curvas, los del resto de la prenda se resuelven con grises y ocres y tiene formas semicirculares.

El frasco de pólvora que porta Oziel Oblacio Dey se ubica en la zona central de la obra pictórica, debajo de la faja y delante del chaleco. Tiene la misma forma que la que muestran Salamiel Potentia Dey y Oziel de esta serie, su posición es igual a la del primero y su color es ocre naranja. El frente del recipiente muestra tres tachas en un tono más oscuro en la parte superior, otras tres en la inferior y en la zona media de ambos laterales existe una más. Dos cintas sujetan desde los laterales el frasco

El tapón del frasco es cilíndrico con una tapa redondeada en el sector superior, todo ese conjunto se presenta en color negro y, en la zona frontal de ambas figuras hay unas pequeñas pinceladas en blanco, la de abajo es vertical y la de la tapa semicircular.

Los calzones cortos son de color ocre carmín, tiene como todos los demás de esta serie un eje central representado con dos líneas paralelas, en este caso en ocre amarillo, color que se repite en los arabescos que muestra la guarda inferior y la de

los laterales de las mangas abiertas de la casaca. Las medias son blancas, y los moños que presentan son ocre claro. El calzado es ocre claro y los lazos que los cierran en el empeine de color ocre amarillo.

En el espacio ubicado detrás de las piernas del ángel entre el calzón corto y el inicio de las medias se observa la parte interior de la casaca y por delante de esta el paño púrpura que pende hacia abajo y sale en diagonal desde la parte superior del muslo izquierdo y llega hasta estar próximo a los pliegues inferiores de la media de la pierna derecha. Esta característica es similar a la de Rafael, Oziel Fortitudo Dey de esta serie, en la que el paño púrpura que se ubica en el sector desde la espalda de los personajes tiene los extremos de la tela cayendo entre el interior de la casaca y las piernas y no lo muestran saliendo por detrás de esta prenda.

La casaca cubre el cuerpo del ángel, presenta amplias mangas abiertas con una guarda que la bordea en toda la extensión y tiene los mismos arabescos que la del linde inferior del abrigo. Las mangas de la camisa tienen forma de triángulos reauleaux y se representan igual a todas las demás de la serie.

La mano derecha de Oziel Oblacio Dey sale desde la muñeca del brazo que está representado por un semicírculo ubicado en la zona central del área que ocupa la puntilla y sostiene entre sus dedos una mecha de cáñamo, cuyos dos extremos se observan saliendo hacia arriba, el resto forma una figura circular que desciende hasta la guarda inferior del chaleco y asciende para quedar oculta detrás de la mano.

La mano izquierda, sostiene el cañón del arcabuz que se ubica en diagonal, la zona del extremo cercano a la boca de fuego está en la orla de flores del lado derecho del espacio pictórico, el mocho se apoya sobre el piso por detrás del pie derecho del ángel. El cañón es de color negro y presenta tres conjuntos de anillos paralelos y equidistantes. Estos elementos son blancos y tienen algunas pinceladas grises. La base del mocho es gris claro, tiene una forma rectangular donde sus lados verticales son de menos de un tercio de los horizontales y desde los vértices de arriba salen los bordes de la cureña, con dos líneas oblicuas que se terminan ocultando detrás de la tela púrpura que pende en ese sector.

En el sector lateral izquierdo de la parte inferior de la casaca se exhibe un exiguo trozo del paño púrpura que tiene una forma triangular. En tanto, del lado derecho de la casaca se muestran dos cintas que salen desde la zona de puntillas del puño y terminan ocultándose en la espalda. Una es carmín, la otra blanca y ocre.

Debajo de una de las cintas que presenta en ese sector el color carmín, sobre el fondo oscuro del piso de la obra pictórica, y entre la flor blanca con el centro carmín por un lado y la parte inferior de los pliegues de la media de la pierna derecha se encuentra escrito oziel Fortitudo Dey en ocre amarillo.

Las alas del ángel salen desde su espalda, la derecha inicia el tramo de las coberteras marginales saliendo por detrás de los rizos del cabello que se apoyan sobre la casaca, se elevan con una curva cóncava hacia arriba que luego crea una contracurva que se ubica cerca de las cintas que penden debajo del ala del sombrero, y del extremo de este también donde vuelven a cambiar la orientación de la línea y se elevan con otra curva que crea la zona superior y lateral de la álula, que está próxima a la pluma blanca del extremo de la copa del chambergo y entre la flor ocre invertida y la blanca y gris con centro carmín que está a su lado de la orla superior, la línea desciende creando el lado externo de la álula y llega hasta la flor ocre marrón con centro carmín de la orla lateral. La parte interior de las coberteras marginales se encuentra detrás del

hombro derecho del ángel. Como en todas las alas de los ángeles de esta serie dentro de ellas existen varios colores de plumas, las ubicadas en el borde superior de las coberteras y hasta la mitad del área interna del ala son blancas al igual que toda la álula. El sector entre esta y la coberteras de las primarias es ocre claro, las que están debajo de estas carmín y existe un pequeño sector triangular de ocre oscuro en la curva en la que descende la manga de la casaca.

El ala izquierda de Oziel Oblacio Dey sale sobre el hombro, desde la casaca donde se eleva con una curva que, a la altura de la mejilla del mismo lado, hace una contracurva y se vuelve a cerrar hasta llegar al extremo superior próximo a la flor ocre invertida de la orla superior que está al lado de la ocre claro ubicada en el ángulo superior derecho de la obra pictórica, donde forma otra curva que pasa casi paralela a la orla superior y está muy próxima a esta y termina oculta detrás del ala del chambergó en la zona que está en sombra. Toda la zona superior y lateral del ala es blanca, la que está debajo del sombrero y el lateral de cabello y entre la primera y la altura en la que termina la nariz es ocre claro y la inferior a esta es carmín.

Los pasajes de un color a otro en ambas alas se producen por la superposición de pinceladas de ambos tonos, hasta lograr la unificación en el área correspondiente.

3.4.2.3. Iconografía de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía

Siguiendo el orden anterior y como se ha dicho, Rafael es uno de los ángeles canónicos y en griego significa “medicina de Dios”, iconográficamente en el mural de Palermo (1516), tenía la inscripción *medicus*, portaba una píxide¹⁸¹ con ungüentos y se lo representaba generalmente junto a Tobías, llevaba un pez como su atributo, se trata del elemento con el que le había curado los ojos (López, 1986). Se lo considera “patrón de los boticarios y es titular de varias farmacias cuyo emblema es un Ángel de Oro” (Réau, 1996: 77). Aunque con diferentes variantes se lo siguió representando con su atributo en el mundo colonial americano, el Rafael de Uquía no porta ninguno de esos.

En el ángel arcabucero que se presenta como Uriel se puede observar con mayor transparencia la corrupción entre el nombre y los atributos. El profesor Schenone (1991) lo identifica con San Miguel Arcángel afirmando que los artistas populares americanos desconocían su iconografía. Cabe recordar que las escenas de la gesta de San Miguel en el arte cristiano se representaban con el combate contra el dragón o el diablo¹⁸², el pesaje de las almas, las apariciones en el monte Gárgano (Foggia, Italia), en el monte Saint Michel (Mancha, Francia), en el mausoleo de Adriano (Roma, Lacio, Italia) y con los diversos milagros que se le adjudicaban. Miguel era el *victoriosus* por haber vencido al dragón y era el príncipe de la milicia celestial, y fue representado, como habíamos mencionado, portando palma y estandarte, lanza o espada flamígera. Por otro lado, el arcángel Uriel, según los clérigos de la Edad Media era el *Fortis socius* y habría sido el preceptor de Esdras, su nombre se interpreta como luz o llama de Dios (Lux ves Ignis Deis) que es su atributo, motivo por el cual se lo ha representado portando una espada llameante o con fuego que brota bajo sus pies (López, 1986; Réau, 1996). En este sentido, en Calamarca se puede identificar a Uriel en dos obras pictóricas, en una lleva una espada de fuego (de Mesa y

¹⁸¹ Copón o caja pequeña en que se guarda el Santísimo Sacramento o se lleva a los enfermos (RAE, 2014).

¹⁸² Como desarrollamos respecto a las Figuras. 3 y 4.

Gisbert, 1983), en la otra brotan llamas de la mano izquierda del ángel (Gisbert, 1999). El personaje de la iglesia de Uquía, como se aprecia en la Figura 19, exhibe una identificación difusa donde carece de todos esos atributos. La espada que presenta está envainada, y se agrega un arma de asta. La postura del Uriel de Uquía está lejos de mostrar una actitud aguerrida y de lucha.



Fig. 19. Uriel. Archivo Histórico de la Prelatura de Humahuaca.
Humahuaca, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Acerca del siguiente ángel canónico de Uquía, Gabriel y su iconografía nos remitimos a la reflexión expresada en el de Casabindo con el que guarda relación.

El resto de los arcángeles de Uquía y siguiendo a Burucúa (1993) tienen un parentesco con las decurias angélicas de la Cábala. En relación al tema Schenone (1983) y Montoya Beleña (2008) expresan que el culto a los arcángeles a lo largo del tiempo pasó por momentos de extremo amor y devoción, como a la absoluta prohibición, sin embargo, al amparo de la permisividad de las autoridades eclesiásticas o flexibilidad en el culto, en la plástica se continuaron pintando igualmente. Al mismo tiempo cabe recordar que esta serie fue adquirida en los talleres de Cuzco y tenían los nombres de los ángeles ya inscriptos en los lienzos a diferencia de los de Casabindo que fueron pintados en la zona y ninguno está identificado.

3.3.2.4. Iconología de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía.

Esta serie se ubica en una iglesia que tenía una fuerte presencia jesuítica, instaurada como parte de los eslabones que conformaban las iglesias construidas en el camino natural de la Quebrada de Humahuaca y era uno de los tramos que unía la Audiencia de Charcas con Buenos Aires.

En relación a esto se hace necesario mencionar además que la iglesia de Uquía durante el siglo XVII y dentro del proyecto misional de la Compañía de Jesús, fue el punto de partida de las misiones circulares en las que, los sacerdotes transitaban hacia otras regiones que se extendían por la Quebrada de Calete, (paralela a la Quebrada de Humahuaca) y otras sendas que llegaban hasta el Chaco salteño, ubicado al oriente de la serranía de Zenta. En ese avance, y con la misión evangelizadora, los sacerdotes llevaban varios objetos de culto de la religión cristiana como rosarios, estampas y altares portátiles. También instalaban cruces, realizadas con materiales efímeros y perecederos en determinados lugares del camino, para señalar un punto de encuentro para la catequesis, o también crear un espacio para la realización de la misa y de adoración de la cruz (Lanza y López, 2021).

Por otro lado, y siguiendo a Carreira (2018), “los santos jesuitas son sujetos militantes, luchan por y con Cristo” (9), para la salvación de las almas. Lo anteriormente expuesto aunado a la conformación de cofradías, se vincula al hecho que en el pueblo de indios de Uquía, en el año 1702 había un poco más del doble de habitantes que en Humahuaca y tiene su correlato en la iglesia, que presenta un retablo dirigido principalmente a la Compañía de Jesús, donde los ángeles arcabuceros ubicados espacialmente en un ámbito de culto responden a una milicia espiritual en el marco religioso, aunque desde nuestro punto de vista cumplen la misma función social ordenadora que en el pueblo de Casabindo.

3.5. Análisis comparativo entre las series de los ángeles arcabuceros de Casabindo y de Uquía

Las figuras de las series de los ángeles arcabuceros de los pueblos de Casabindo y Uquía, como hemos mencionado tienen distintos orígenes y pintores, lo que motiva que podamos hacer un análisis de las similitudes y diferencias que tienen entre ambos en términos formales, ya que las características de los pigmentos utilizados han sido ampliamente estudiadas¹⁸³.

¹⁸³ Maier, 2006 y Seldes et al., 1996.

En primer lugar, sabemos que todos están de pie sobre fondos planos, los de Uquía tienen orlas de flores que los rodean, los de Casabindo no. Excepto Uriel en Uquía todos presentan un vestuario similar, chambergo, casaca amplia con mangas abiertas que, en su mayoría, presentan la misma tela en los calzones cortos, camisa con mangas abullonadas y puntillas en la bocamanga, valona, chaleco, medias hasta la rodilla que cierran con lazos y calzados que también los tienen, excepto el Ángel no identificado ubicado en primer lugar del lado del evangelio en Casabindo. En ambos conjuntos se exhiben solo las manos y los rostros de los ángeles, no hay otras partes del cuerpo al descubierto y todos poseen algún elemento entre sus dedos.

En las alas de los ángeles de Uquía predominan los colores blanco, carmín y ocre, en Casabindo encontramos los mismos, además de presentar algunas en amarillo dorado y en azul. Habría que agregar, que las extensiones de los miembros de los ubicados en el segundo pueblo son más amplias y los detalles de las plumas más minuciosos.

Las alas de los chambergos que portan los ángeles tienen una notoria diferencia en ambas series, en Casabindo son muy prolongadas exhibiendo, las que están levantadas, una importante área de extensión en cambio las de Uquía son pequeñas. La valona en el conjunto de ángeles de Uquía tiene la misma forma, solo cambian los motivos de la puntilla, en cambio en Casabindo un personaje presenta un modelo de una sola pieza y seis exhiben dos fracciones de tela sobre el pecho, una de cada lado de los hombros, y de ellas solo una presenta la unión de un lado con el otro, en todas las demás se muestra una separación significativa entre cada paño. Nos queda mencionar que uno de los ángeles de Casabindo pone a la vista una pequeña fracción de la puntilla de la valona, lo cual no nos permite emitir una descripción sobre la misma.

Las medias que visten los ángeles en Uquía son blancas, grises, rosa claro y ocre en Casabindo son verdes, carmín, azul y ocre claro y los lazos que las cierran, en el primer pueblo, se exhiben completos en la zona exterior de las piernas, aunque se muestran rígidos y no revelan un movimiento en las cintas que acompañen la postura de los miembros, en cambio en el segundo, en algunas de las obras pictóricas de la serie no están expuestos, en otras solo se muestra el de una de las piernas o las cintas largas que penden detrás de estas, de las cuales asoman una fracción de la tela.

El paño púrpura arrebujaado que se muestra saliendo por detrás cada ángel, y se ubica en el costado izquierdo o entre las piernas de cada figura y debajo de la casaca según el caso, está presente en todos los personajes de las series de ambos pueblos. Las cintas que penden en el otro costado de la figura de los ángeles son cinco, tanto en Casabindo como en Uquía. Los arabescos de las telas de la casaca, los calzones cortos y las puntillas en Casabindo son extremadamente grandes y algunas veces no siguen el movimiento de los pliegues de los paños, en cambio en Uquía son pequeños, presentado detalles muy delicados uno de los más meticulosos y que exhibe gran variedad de formas es el que viste Oziel Fortitudo Dey. En las casacas que portan los ángeles de la serie de Casabindo solo dos tienen ambos pliegues frontales, que exhiben la tela del interior de la prenda, el Ángel no identificado y el Ángel con tambor del lado de la epístola, de todos los demás solo uno y es el que está del lado derecho del personaje, en Uquía excepto Uriel todos los ángeles tiene los dos pliegues hacia adelante.

En Casabindo seis ángeles portan arcabuces, seis tienen mechas pendiendo de las manos o expuestas en el arcabuz, cuatro exhiben espadas y tres dagas, también dos sostienen frasquillos de pólvora pequeños. Asimismo, dos de ellos están

efectuando el acto de preparar el arma para disparar, uno tiene el arcabuz con la mecha presta y las manos dispuestas para ejecutar la acción, el otro está cargando la pólvora con el frasquillo, los otros cuatro la exhiben de manera vertical o apoyadas en el piso.

En Uquía ocho ángeles tienen arcabuz, siete presentan espadas y ninguno daga, uno una lanza, y los frascos de pólvora son de metal y de gran tamaño, con detalles ornamentales y penden hacia el frente desde la faja de la cintura, con la intención de que sean vistos.

En ambos pueblos hay un ángel con tambor en cada serie. Respecto a los ángeles canónicos, en Casabindo solo se identifica a Gabriel, que porta la bandera al igual que en Uquía. En este último ubicamos también a Rafael y a Uriel que se lo asocia con Miguel por la indumentaria.

Por último, diremos que es muy sugerente que la vestimenta de los ángeles arcabuceros andinos sea similar a la del militar español, sobrino nieto de San Ignacio de Loyola y gobernador de Chile, al contraer enlace con una princesa inca en el

Cuzco virreinal, como se observa en la Figura 20.



Fig. 20. Detalle de la imagen del Matrimonio del capitán Martín García de Loyola (hijo) con Beatriz Ñusta. Anónimo. (1675-1690) [óleo sobre lienzo]. Iglesia de la Compañía de Jesús. Cusco. (Perú)

Fuente: Dejo Bendezú, S. J., 2018: 66¹⁸⁴

¹⁸⁴ La cartela en esta imagen describe a los personajes. En el extremo superior izquierdo aparecen los padres de Ñusta, Sayri Túpac (1516-1561) y Cusi Huaracay (1531-1586) y su tío Túpac Amaru I (1545-1572), capturado por Martín García de Loyola (hijo) y ejecutado en Cusco y, a la derecha, a San Ignacio de Loyola, (1491-1556) y San Francisco de Borja, (1510-1572) (Museo Pedro de Osma, 2018).

3.6. Conclusión

La dominación española impactó en el Virreinato del Perú y produjo grandes y profundos cambios en las diversas comunidades que ocupaban el territorio americano, las que luego de la violenta incursión inicial de los conquistadores, para el siglo XVII se van consolidando institucionalmente y expandiendo su función: la iglesia, tutelada por la corona, la formación de pueblos, la educación, las actividades comerciales, las encomiendas y la llegada de otros inmigrantes.

La implantación de ciudades para el siglo XVII tenían configurada una red de caminos que los comunicaban permitiendo el desarrollo mercantil, la expansión económica y el florecimiento de industrias en el territorio americano. En el aspecto comercial resulta necesario observar la articulación del complejo minero del Alto Perú y la invasión de una segunda ola de inmigrantes ávidos de fortuna, que arrastró las bases de la economía colonial, con directa influencia en diversos sectores como la agricultura, la ganadería y el pastoreo.

Las estructuras sociales se fueron amalgamando entre los naturales y los inmigrantes europeos a los que se sumó otro actor exógeno, el de origen africano. De esta manera surgieron los criollos y grupos intermedios que colaboraron en la formación de la potente y novedosa diversidad cultural, donde el matrimonio en sus diversas variantes étnicas, como valor social, estaba especialmente avalado por la iglesia católica.

En esa conformación social se debe destacar el rol de la mujer. Durante este período su participación fue muy activa en varios órdenes: matrimonios mixtos, comercio, costumbres y artesanías. Según las diversas capas sociales eran objeto de particular atención y participación. En este marco, las mujeres indígenas fueron un ejemplo de subsistencia, ya que producían y ofrecían diferentes productos, cuidaban la prole y en algunos casos servían para costear la construcción de su propia vivienda.

En las comunidades con cofradías que albergan nuestro objeto de estudio -los ángeles arcabuceros-, las mujeres no solo se ocuparon del resguardo y protección de las imágenes, sino que fueron designadas repetidamente para posicionarse en diversos cargos administrativos dentro de la congregación, algunos exclusivamente cubiertos por ellas, tal el caso de las priostas en Humahuaca.

En relación a la presencia artística religiosa en la región se encuentra entonces una mezcla de culturas y para fines del siglo XVI había cierta laxitud en las exigencias pictóricas en el culto católico, que se vieron influidas por diversas circunstancias, como la necesidad de ornamentar las iglesias que se iban construyendo en todo el territorio americano, se comenzaron a utilizar materiales locales para la conformación de imágenes, y los pintores indios sumaban características propias a las pinturas.

Por otro lado, las comunidades de Casabindo y Uquía se encontraban en un proceso de cambios profundos, las alianzas, las tensiones y los prestamos simbólicos iban tejiendo en el ámbito social nuevas configuraciones. En ese marco, las imágenes de los ángeles arcabuceros, representados en espacios indefinidos o emblemas que los caractericen, como en la tradición católica, con nombres apócrifos y algún canónico, son ubicados en estos pueblos de indios con armas de fuego en sus manos y espadas asomadas entre el vestuario.

Consideramos que los significantes que esas características desarrollan en la colonia son intimidatorios en un contexto de culto, imponiendo una forma de control a través de las imágenes que afectan las sensibilidades de los observadores. Atendiendo estas consideraciones, inferimos que Campero siguió una moda de época, buscando posicionar su encomienda dentro del poder religioso y mercantil en la región.

En cambio en Uquía, los jesuitas tenían larga experiencia sobre la eficacia de las imágenes como aparato devocional y catequístico, apoyados con el lenguaje y los sermonarios, de esta manera se ocuparon de exhibir un potente nexo comunicacional con un impactante retablo dorado dentro de una pequeña capilla de barro repleto de santos propios, apoyados por los arcángeles con arcabuces en los muros laterales a modo de milicia, aunque los nombres inscriptos en cada lienzo no tuvieran emblemas que los identificaran.

SEGUNDO APARTADO

Acerca de las prácticas sociales, en relación a las obras coloniales de los ángeles arcabuceros de los pueblos de Casabindo y Uquía en el siglo XXI, necesitamos conocer los discursos y las construcciones simbólicas que dan cuenta de ellas. Con ese propósito es necesario revisar los conceptos de espacio geográfico, identidad y patrimonio cultural, así como la estructura socioeconómica y la expansión del turismo en la provincia de Jujuy, lo que nos va a permitir tener un marco de referencia adecuado para arribar al mundo social de esas localidades.

4. Espacio geográfico, identidad y patrimonio cultural en La Puna y la Quebrada de Humahuaca

Cuando hablamos de territorio, asociamos el término a un espacio geográfico que es apoderado y valorizado por un grupo social en el que se generan procesos inscriptos en relaciones de poder donde es producido, regulado y protegido el interés del conjunto (Giménez, 2005). En este sentido, el territorio es producto de un extenso proceso en su conformación, donde se asientan las huellas del pasado y del presente. Como afirma Gloria Restrepo (1999) existen dos formas de medir el tiempo en la configuración de un territorio, el de la cuenta larga y el de la corta. La primera mide los grandes ritmos, el nacimiento de la sociedad, la transformación de la naturaleza, y la segunda mensura el momento, la vida cotidiana de las personas y el acontecimiento. Esos dos tiempos conforman la realidad que se va entramando como un tejido de constante labor, y en el que van apareciendo sobre el territorio nombres, figuras y lugares que tienen un anclaje en la memoria y la historia de los acontecimientos con los que se relacionan.

Según Milton Santos (1996) el espacio geográfico es el que reúne la materialidad y la vida que la anima. Está moldeado por “un conjunto indisoluble, solidario y también contradictorio, de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados aisladamente, sino como un contexto único en el que se realiza la historia” (54). Daniel Hiernaux y Alicia Lindon (1993) abonan esta definición afirmando que “el espacio se define como un conjunto de formas representativas de relaciones sociales del pasado y del presente y por una estructura que queda expresa en las relaciones sociales, a su vez indicativas de procesos y funciones” (103).

Siguiendo el hilo de esta argumentación, y en ese campo de fuerzas que es el espacio geográfico y las relaciones sociales, debemos sumar el concepto de identidad. Desde una perspectiva colectiva se trata de un grupo de personas que se reconocen con características que le permiten diferenciarse de otros, es decir, el sentido de pertenencia a un grupo específico de referencia. Sin embargo, es un concepto dinámico que tiene que ver con la conciencia de una continuidad en medio de tensiones, cambios y rupturas que, a través del tiempo, se basan en la memoria (Colombres, 2011). Para Manuel Castells, (1999) es un “proceso de construcción de sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (28).

La identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural, se manifiesta a través de la cultura, es decir, la forma de poseer y manejar un conjunto de maneras de hacer y comprender las cosas, que les da sentido y significado a los actores sociales que lo comparten. De esta manera la sociedad, como agente activo, establece dentro de un proceso de producción constante cuáles son los elementos que desea valorar, lo que se verá traducido en la creación o apropiación de bienes culturales¹⁸⁵ diversos constituyendo el patrimonio (Bonfil Batalla, 2003; González Varas, 1999; Molano L., 2007, entre otros). Respecto al patrimonio, tenemos que mencionar que en un principio estuvo circunscrito a los monumentos y lugares históricos, es decir bienes materiales o tangibles, posteriormente se incorporó el intangible o inmaterial representado en el ritual, las fiestas y la danza, entre otros, para llegar a la inclusión del paisaje cultural, que rescata la interacción de la actividad humana y el medio ambiente natural. No obstante, es necesario apuntar expresamente, y siguiendo a Jorge Alberto Kulemeyer (2022) que las diversas concepciones sobre patrimonio, se vinculan con los diferentes grados de participación o de pertenencia en segmentos sociales establecidos, en los que intervienen tradiciones, ideología, dogmas o intereses, por parte de quienes comunican su concepción sobre el tema¹⁸⁶.

Podemos afirmar entonces, que el patrimonio cultural es una construcción social que se consolida manteniendo la vigencia de objetos culturales que representan una identidad y que se transmiten a través del tiempo. Se valen de la permanencia del carácter simbólico protegidos por la memoria colectiva, siendo elementos que sustentan esa vigencia (Bonfil Batalla, 2003; Dormaels, 2012; Prats, 1997; Waisman, 1994, entre otros).

Al respecto podemos agregar que a los objetos culturales del pasado se les reconoce un valor amparado en diversos criterios, como afirma Xavier Ballart (1997) al referirse a lo simbólico, son “vehículos de alguna forma de relación entre la persona o personas que los produjeron o los utilizaron y sus actuales receptores [...] actúan como presencias sustitutivas y hacen de nexo entre personas separadas por el tiempo” (66). El valor de uso inmaterial de un objeto de patrimonio, que en nuestro caso está dado por las obras coloniales de ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía, “se fundamenta en la investigación que recibe, base del resultado en términos de información que proporciona y que contribuye a incrementar el depósito de conocimiento humano” (68).

¹⁸⁵ Es importante recordar que el término “bien cultural” se emplea por primera vez en un documento oficial internacional en la Convención de La Haya en 1954, convocada bajo patrocinio de la Unesco (González Varas, 1999).

¹⁸⁶ Para comprender la complejidad existente, en Kulemeyer, 2022, se puede observar un ensayo de ocho tipologías sobre la diversidad de definiciones de las representaciones sociales sobre patrimonio.

Cabe señalar que el concepto de patrimonio permite interpretar desde diferentes perspectivas a los bienes culturales coloniales, no obstante, nos interesa destacar la relación como un vínculo social que, como plantean García Canclini (1993) y Kulemeyer (2022) constituye un campo de disputas, luchas simbólicas y propósitos donde diversos actores sociales interpretan acepciones que fijan posturas en tensión.

Esto se manifiesta ante...

la creciente mercantilización de la cultura (incluidas y sostenidas por la tradición y las huellas del pasado) que es liderada por propuestas en torno al turismo; el uso de los bienes patrimoniales como argumento para sostener derechos que se desprenden de posturas identitarias (caso de los nacionalismos e indigenismos) y su valoración como factor destacado para el desarrollo económico y la calidad de vida de la población (destinado y acondicionando espacios para su uso público compartido). (Kulemeyer, 2022: 56)

En base a estas observaciones y, como afirma García Canclini (1993), es necesario conocer las pautas de recepción basadas en relación con los usuarios o destinatarios de los bienes patrimoniales, lo que nos permitiría trazar ciertas conjeturas sobre las nuevas significaciones y valores en las prácticas sociales actuales.

Entonces el patrimonio visto como testimonio de la identidad cultural se amalgama con el contexto sociocultural e histórico en la vida cotidiana de los pueblos. Siguiendo con este razonamiento, el espacio geográfico, el patrimonio y la identidad se interrelacionan en las comunidades y, en pequeñas localidades como las de Casabindo y Uquía, se exhiben de una forma más potente que en espacios urbanos de mayores proporciones. Empleando las palabras de Guerrero Valdebenito (2005), el patrimonio en estas localidades, como veremos más adelante, está fuertemente territorializado como una expresión de una comunidad particular, arraigada al propio espacio.

4.1. Política y religión católica de La Puna y la Quebrada de Humahuaca en el Siglo XXI

La provincia de Jujuy se encuentra en la Región del Norte Grande Argentino, limitando al este con Chile, al norte con el Estado Plurinacional de Bolivia y al sur y al este con la Provincia de Salta. Tiene una superficie de 53219 km² (Portal Oficial del Estado Argentino, s/f.). En el plano político administrativo, la provincia está organizada con un poder ejecutivo ejercido por un Gobernador y un poder legislativo. El primero tiene además una Secretaría General de la Gobernación y los Ministerios de Gobierno y Justicia; Trabajo y Empleo; Cultura y Turismo; Hacienda y Finanzas; Seguridad; Salud; Infraestructura Servicios Públicos, Tierra y Vivienda; Desarrollo Económico y Producción; Educación; Planificación Estratégica y Modernización; Ambiente y Cambio Climático; Desarrollo Humano y la Fiscalía del Estado (Gobierno de Jujuy, s/f.).

Jujuy está segmentada en 16 departamentos, que a su vez se dividen en municipalidades, en ese contexto el pueblo de Casabindo pertenece al Departamento de Cochinoca y al municipio de Abra Pampa (Municipalidad de Abra Pampa, s/f.), en tanto Uquía pertenece al departamento de Humahuaca y depende del municipio homónimo (Municipalidad de Humahuaca,

s/f.). En el primer Departamento habitan 14599 personas y en el segundo 19520 (Instituto Nacional de Estadística y Censos [INDEC], 2023)¹⁸⁷.

En relación a la iglesia católica de Jujuy debemos mencionar que, a instancias del obispo del Tucumán Nicolás de Ulloa a comienzos del siglo XVIII, el curato de Humahuaca se dividió en dos. Una parte correspondía a todo el territorio de la Quebrada de Humahuaca desde el paraje del Volcán hasta Rodero, incluyendo los pueblos de Volcán, Tumbaya, Purmamarca, Tilcara, Humahuaca, Rodero e Iruya. La otra parte pertenecía al espacio de la Puna de Jujuy, que incluía los pueblos de Río de San Juan, Valle Rico de la Rinconada, Yavi, Casabindo, Cochinoca y Santa Catalina (Cruz, 2013; Sica y Ulloa, 2006).

Posteriormente, la bula del Papa Pablo VI del 8 de septiembre de 1969 conforma la Prelatura de Humahuaca, siendo una circunscripción de la iglesia católica sufragánea de la arquidiócesis de Salta¹⁸⁸ y comprende dentro de la provincia de Jujuy los departamentos de Cochinoca, Humahuaca, Rinconada, Santa Catalina, Susques y Yavi y en la provincia de Salta, la parte occidental de los departamentos de Iruya y Santa Victoria. Abarca una superficie de 37000 km², donde se ubican 12 parroquias y 241 capillas, además de casas de religiosos, religiosas y centros educativos que dependen de la Prelatura. Desde su creación hubo tres prelados, Monseñor José María Márquez Bernal, Monseñor Pedro María Olmedo Rivero (Guía Eclesiástica Argentina, 2009: 284-285) y Monseñor Florencio Félix Paredes Cruz (Agencia Informativa Católica Argentina [AICA], 2021). Lo anterior demuestra que las fronteras jurisdiccionales de la Prelatura y las del Gobierno provincial no son las mismas.

Es importante destacar que gran parte de las iglesias distribuidas en el territorio jujeño, de acuerdo a lo que acabamos de mencionar, están custodiadas por familias locales, quienes se ocupan de abrir los templos para la comunidad, mantenerlos en condiciones de higiene, y cuidar los bienes que albergan (Soruco, 2020; Doña, 2021; Barconte, 2021; Alancay, 2021). En ese marco, las iglesias de Casabindo y Uquía son los únicos templos con series de ángeles arcabuceros andinos de la República Argentina y poseen en total diecisiete imágenes entre otras obras artísticas coloniales.

4.2. El turismo y la estructura socioeconómica en la Puna y la Quebrada de Humahuaca en el Siglo XXI.

El turismo es un fenómeno social complejo, conceptualmente se manifiesta a través de una serie de relaciones que se producen por el desplazamiento y estadía de personas en lugares externos a sus residencias con el propósito de utilizar el tiempo libre en diversas actividades. Las motivaciones que tienen los turistas para trasladarse pueden ser físicas, como descanso, entretenimiento, participación en deportes, también culturales para conocer danzas, música, obras pictóricas o religiones, o interpersonales es decir relacionarse con otras personas, visitar a familiares y amigos y, por último, las de estatus o prestigio que responden al desarrollo personal, en esta categoría se encuentran los viajes relacionados con estudios o asistencia a convenciones (Acerenza, 1991; McIntosh y Gupta, 1983). En ese marco, esta actividad provoca

¹⁸⁷ Resultados provisionales del Censo Nacional de Población, Hogares y Vivienda 2022.

¹⁸⁸ Acta Apostolicae Sedis [A.A.S.], 1970. Antes de 1865 estaba el Acta Sanctae Sedis, desde 1908 el A.A.S. recopila y divulga los actos jurídicos más importantes de la Santa Sede.

cambios sociales en los sitios de destino y crea profundas variaciones en la escala macro y microeconómica (Hiernaux-Nicolas, 2002).

En la provincia de Jujuy el turismo es una importante actividad económica que genera diversas prácticas, en este sentido conviene subrayar que el departamento de gobierno, a través del Ministerio Cultura y Turismo, demuestra que para la administración central esas dimensiones constituyen una potente relación. De esta manera, el Ministerio a través de la Secretaría de Turismo ofrece una oferta variada de actividades turísticas, entre las que se destacan la de carácter religioso, las culturales y las fiestas y celebraciones (Secretaría Turismo de Jujuy, s/f.).

Por otro lado, el conjunto potencial de bienes patrimoniales materiales e inmateriales de una comunidad se va a convertir en un recurso o producto turístico a través de una decisión explícita de toda o de una parte de esta (Getino, 2002). Por lo cual, conviene mencionar que los procesos de patrimonialización obedecen a dos construcciones sociales distintas pero complementarias. Por un lado, la *sacralización de la externalidad cultural*, un mecanismo:

... mediante el cual toda sociedad define un ideal cultural del mundo y de la existencia y todo aquello que no cabe en él, o lo contradice, pasa a formar parte de un *más allá*, que, por su sola existencia, delimita y desborda la condición humana, socialmente definida y, por ende, nuestra capacidad de explicar y dominar la realidad. (Prats, 2005: 18)

Y por el otro, la activación patrimonial basada en los discursos que se orientan a la selección, ordenamiento e interpretación de los elementos que la integran (Prats, 2005).

Al respecto el impacto que se originó en la Quebrada de Humahuaca desde la Declaración de Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad otorgada por la Unesco¹⁸⁹ en el año 2003, provocó un aluvión de turistas¹⁹⁰, tanto nacionales como internacionales, que la visitan durante todo el año. Sin embargo, el carácter turístico de la Quebrada tuvo su inicio con la llegada del ferrocarril en los años 1904-1906, un ramal de la línea General Belgrano, que unía las ciudades de San Salvador de Jujuy con La Quiaca, es decir la capital de la provincia con el límite con Bolivia, ramal que circuló hasta la década de 1990. De esta manera se originó la base estructural que favoreció el tránsito regular de personas en la zona y el surgimiento de cierto turismo regional (Bergesio et al., 2012).

A esto se agrega el Ferrocarril Central Norte (FCCN) que sirvió hasta la década de 1930, para el intercambio comercial de mulares y vacunos en pie entre el norte de Argentina y Bolivia, y más tarde como vía de transporte para los minerales extraídos de las minas de la Puna hacia los mercados pampeanos, esto derivó en el desplazamiento de quebradeños para

¹⁸⁹ Para obtener la Declaración de la Unesco hubo un enorme trabajo previo en el que participaron instituciones, especialistas e investigadores, pero resulta de particular interés analizar como el sector del turismo coadyuvó a ese fin exhibiendo imágenes fotográficas de la guía de la Cámara de Turismo de Jujuy en 1998 donde se observan solo paisajes de la provincia excepto en las zonas de la Quebrada de Humahuaca y la Puna en la que aparecen “personas autóctonas realizando actividades laborales: cuidando la cosecha y tejiendo al mismo tiempo que se retratan como parte activa de las celebraciones tanto religiosas (católicas) como populares” (Bergesio et al., 2012: 124). Y otro folleto del año 2002, donde se exhibe una especie de eslogan que señala que la Quebrada de Humahuaca es “Un itinerario cultural de 10000 años”, con fotografías a color y otras en sepia, remitiendo a una época pasada, de las fiestas populares/religiosas, el toreo de la vincha, el carnaval y las procesiones católicas (*Ibidem*, 126).

¹⁹⁰ El sector turístico en la Provincia de Jujuy creció un 113% entre los años 1993 al 2007 (NU. CEPAL- Fundación Jujeña para el Desarrollo Sostenible – Convenio de Cooperación Técnica CEPAL – FUJUDES, 2010).

trabajar en ese desarrollo minero. Cuando estas fueron cerradas o reestructuradas, los naturales de la Quebrada retornaron y compraron terrenos en el fondo del valle con las indemnizaciones recibidas. Lo mismo ocurrió cuando cerró la vía General Belgrano en 1990 (Sica et al., 2006).

También el ferrocarril colaboró en su momento con el desarrollo de los complejos azucareros en la provincia de Jujuy y permitió abastecer a los mercados en el interior del país. La industria azucarera junto a la del tabaco, que se desarrolla a partir de la década de 1960, son actualmente dos pilares de la economía local. Dentro de las actividades extractivas, la minería cuya explotación se ubica en la zona de la Puna, y fue la más importante desde la época colonial, tuvo un amplio desarrollo durante el siglo pasado hasta el año 1980, momento en el que entraron en crisis. Actualmente continúan algunas pequeñas empresas de explotación minera pero sumergidas en debates sobre el medioambiente y la economía. Hoy la extracción de litio¹⁹¹ es una realidad potencial en la Provincia de Jujuy, la fuerte demanda a nivel mundial indicaría que va a tener un amplio desarrollo a pesar de las tensiones y resistencias locales (Golovanevsky y Schorr, 2013).

Hasta fines del siglo pasado, otras actividades económicas han sido la siderurgia y actualmente la del sector agrícola, especialmente la horticultura que en la Quebrada de Humahuaca tiene una presencia creciente y “se caracteriza por la revalorización de cultivos andinos, los que de la mano del turismo y de su incorporación a la cocina gourmet y de tendencia eco-vegetariana, van encontrando un nicho para su producción” (Golovanevsky et al., 2015: 5).

En consecuencia, la estructura económica de la provincia de Jujuy durante la primera década del siglo XXI, se puede delinear a través de los rasgos que mencionan Golovanevsky y Schorr (2013), la agroindustria en extremo concentrada y con expulsión de mano de obra, las tensiones por las actividades extractivas para la economía local y por el perjuicio al medioambiente con las comunidades originarias. El sector tabacalero sigue en crecimiento, aunque con una tasa de empleo fluctuante, un sector de servicios y bienes en permanente desarrollo, pero en diferentes escalas, con altos niveles de informalidad y, la incorporación de personal al sector público de manera continua, absorbiendo la inestabilidad del mercado de trabajo. Todo lo cual acentúa la debilidad económica de la población local.

El sector de servicios entre el que se encuentra el turismo fue en ascenso dentro de la provincia de Jujuy, y después de la declaración del año 2003 se acrecentó. En la Quebrada de Humahuaca actualmente la principal vía de comunicación es la Ruta nacional 9 que circula por el fondo del valle hasta el límite con Bolivia. Los atractivos turísticos principales de la región son los paisajísticos y naturales, los históricos culturales como los sitios arqueológicos, las pinturas rupestres, las capillas y los bienes patrimoniales coloniales, así como también las fiestas populares, las artesanías y la gastronomía. “De este modo, la Quebrada se constituye en un lugar turístico de fuertes rasgos diferenciales, que permiten organizar lo que desde el marketing turístico se denomina la “marca turística”, en torno a la cual el turismo se promociona e incentiva” (Bertoncello y Troncoso, 2003: 22).

¹⁹¹ El litio es un metal que se utiliza en el desarrollo de dispositivos para celulares, tablets, y laptops y también en la fabricación de baterías para vehículos híbridos y eléctricos. El sector conocido como, El triángulo del litio, lo componen los salares ubicados en los países de Argentina, Bolivia y Chile y se calcula, según algunas estimaciones, que allí se concentra el 60% del total de las reservas mundiales. De estas, las que corresponden a Argentina serían del 22,1%. Las zonas ubicadas en la Provincia de Jujuy, son las del Salar de Olaroz y el Salar de Cauchari. (Mignaqui y Lacabana, 2022).

Uno de los atractivos más destacados en la Quebrada de Humahuaca, donde se encuentra la localidad de Uquía es el turismo religioso, es decir, la visita a iglesias coloniales de los diferentes pueblos o la asistencia a las fiestas patronales. Soruco (2020) plantea que ello “contribuyó a la activación de la identidad y la memoria social a partir de la revalorización de santuarios, imágenes religiosas, espacios sagrados y manifestaciones ligadas a la fe católica en el Noroeste Argentino” (182).

Además, el crecimiento del turismo cultural favoreció la reactivación de los productos artesanales, principalmente los realizados según técnicas antiguas como el teñido del hilado con plantas y los tejidos en telares, y también estimuló el crecimiento en la construcción de viviendas particulares y hotelería. Este proceso tiene como contrapartida la sobrepoblación de varias localidades, el aumento de los precios inmobiliarios, conflictos por la propiedad de la tierra, gentrificación¹⁹² y riesgos ambientales y ecológicos tanto naturales como antrópicos (Sica et al., 2006).

Por otro lado, las migraciones territoriales de habitantes locales en la provincia de Jujuy ha sido una constante en relación a la búsqueda de diversas fuentes de trabajo. En la Quebrada de Humahuaca se produjo la llegada, entre otros, de jóvenes de las zonas pampeanas como consecuencia del incremento del turismo en la década de 1980, prestando servicios en la actividad turística o con la creación y venta de artesanías (Bergesio et al., 2012).

En contraste a la zona de la Quebrada, la Puna posee un acceso más dificultoso y existen dos recorridos para llegar al pueblo de Casabindo. Uno desde el sur por la Ruta nacional 9, subiendo por Purmamarca, Cuesta de Lipán, hasta el ingreso a las Salinas Grandes, y luego empalmar con la Ruta nacional 52. En ese trayecto se cruzan los pueblos de Tres Morros, Abdón Castro Tolay y Tusaquillas, hasta llegar al pueblo. El otro por la Ruta nacional 9, pasando por Tres Cruces y Abra Pampa, y luego se debe seguir la Ruta provincial 11, un camino de ripio serruchado que tiene un recorrido de 55 km hasta el destino.

Siguiendo a Gil Montero (2006), la actividad agrícola en la Puna es escasa debido a las características físicas de la zona, habiendo sido la ganadería la principal actividad económica durante el siglo anterior. La carne del ganado doméstico se consumía o se comercializaba, “la extracción de lana (oveja y llama), el transporte de productos, el aprovechamiento de su guano como combustible (*takia* de llama) y de los cueros de oveja para acostarse” (289).

Debemos agregar, como menciona Zarburlín (1998) citado por Albeck (2019) que, en Casabindo, en la parte baja del bolsón y el espacio cercano al frente serrano se conforma un espacio pastoril y se establecen circuitos de movilidad entre las pasturas de la parte baja y las vegas¹⁹³ de altura, donde el registro de las estructuras vinculadas al pastoreo, los corrales y los refugios dispersos en el paisaje, muestran un uso recurrente desde la época prehispánica hasta la actualidad.

En relación con la población de la Puna hasta 1990 la mayor parte emigró en un flujo constante, los hombres para trabajar en diferentes zonas en la cosecha de caña o de tabaco, también en las minas y las mujeres para realizar ventas al menudeo o trabajos domésticos en los centros urbanos. Actualmente, el Estado se convirtió en la fuente de ingresos de una considerable parte de las familias de la Puna, ya sea como empleador o a través de subsidios, y los pobladores

¹⁹² Según Leeds et al., 2008, se trata de un proceso de desplazamiento espacial de habitantes con un perfil económico inferior, por otro de mayor poder adquisitivo.

¹⁹³ Humedales de montaña (Ontivero et al., 2022).

complementan sus ganancias con la práctica del pastoreo o con trabajo laboral migratorio, generalmente estacional (Gil Montero, 2005; Alancay, 2021).

El siglo XXI la zona de la Puna tiene tres cambios determinantes que vienen de arrastre del siglo anterior, por un lado, la urbanización en algunos pueblos, por otro la implementación y desarrollo del sistema escolar y por último la instalación de grandes empresas mineras. Además, los movimientos migratorios dejan un escenario con una población rural donde la participación laboral de los hombres para el año 2010 descendió en relación a los años anteriores fijándose en un 72%, y la de las mujeres se ha mantenido estable en un 41% (Golovanevsky et al., 2015).

En este marco, si observamos el tiempo largo de la historia de la Puna, desde la colonización a la actualidad, las transformaciones han sido muy importantes, se trata de una zona que...

pasó de ser rica y muy poblada, a ser expulsora de población, pobre y olvidada. Su historia es la de un pueblo conquistado, ignorado o despreciado por los criollos de la independencia y relacionado, en forma muy desigual, con los sectores de poder político regional, y en gran medida por ser étnicamente diferentes, por ser indígenas. (Gil Montero, 2006: 293-294)

En consecuencia, con lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que las series de los ángeles arcabuceros coloniales de Casabindo y Uquía cumplen, en el marco del sector turístico, con los requisitos de atractividad, aptitud y disponibilidad. La primera condición relacionada a las cualidades intrínsecas de esos bienes, su representatividad, y autenticidad como significantes históricos, junto a los valores plásticos y artísticos de una época. Además, están disponibles dentro de templos que permiten el acceso de manera gratuita durante todo el año (Domínguez de Nakayama, 1993).

Todavía cabe señalar que, el espacio geográfico y el patrimonio colonial jujeño toman diversos rumbos, en muchos casos vemos un verdadero contrasentido cultural y económico respecto de la religión. Por otro lado, cierto centrismo plenipotenciario que pasó quizás inadvertidamente por una disposición papal, al dividir la autoridad de la Iglesia, lo que además influyó en el ámbito regional.

La industria siderúrgica y minera se ha reconvertido casi en su totalidad a través del litio, la nueva figura de la economía regional extractiva, pero con intereses internos e internacionales diversos que parecen exceder la capacidad administrativa del lugar y afecta severamente el ambiente de la zona.

Por último, se infiere la existencia de rasgos distintivos en el espacio tratado con los conceptos de permanencia e identidad en relación al sostenimiento de los bienes culturales coloniales de toda la provincia de Jujuy y, en ese marco, las series de ángeles arcabuceros constituyen un poderoso enlace con la memoria de los pueblos de Casabindo y Uquía.

4.3. Campo social y prácticas en relación al patrimonio cultural en la Puna y la Quebrada de Humahuaca

Para llegar a interpretar las prácticas sociales de los pueblos de Casabindo y Uquía en relación a las obras pictóricas de ángeles arcabuceros debemos adentrarnos en principio al concepto de campo social, como sistema pluridimensional de variables, constituido por las propiedades actuantes retenidas, entendida como diversas clases de poder o de capital,

ejercidas por los diferentes participante o agentes que en él actúan. Es un espacio de juego históricamente determinado donde los participantes luchan por el capital simbólico (Bourdieu, 1984).

En ese marco, el capital cultural puede existir en el campo bajo tres estados: el incorporado, en forma de saberes, objetivado en forma de bienes culturales, o institucionalizado mediante títulos. El capital cultural incorporado es en forma de *habitus*, es decir una capacidad adquirida por los diversos esquemas de apreciación, percepción, acción y pensamiento originado desde la posición que ocupa cada agente dentro de ese espacio, en un proceso de acumulación y de asimilación a través del tiempo que se manifiesta como principio organizador y creador de las prácticas. Podemos afirmar entonces que las prácticas sociales se encuentran arraigadas en la biografía de las personas y en vinculación a las formas simbólicas (Bourdieu, 1979), que de acuerdo con Ariztía (2017), son “valoraciones y repertorios culturales sobre el cual se establece el significado y necesidad de una práctica para quienes las ejecutan. [...] situadas en el marco de repertorios de valoración colectivos, los cuales aparecen como convenciones o estándares” (225).

Antes de examinar la relación entre las prácticas y las representaciones sociales donde el objeto se inscribe en un contexto activo concebido parcialmente por cada persona o, por el grupo y la extensión de su comportamiento y actitudes debemos mencionar que esta vinculación social de los sujetos y los objetos se encuentra reconstruida por su sistema cognitivo e “integrada en su sistema de valores que depende de su historia y del contexto social e ideológico que le circunda. Y es esa realidad apropiada y reestructurada que para el individuo o el grupo constituye la realidad misma” (Abric, 2001: 12).

Como se ha dicho, y con la finalidad de comprender las prácticas en relación al uso social del patrimonio cultural y a identificar rasgos identitarios, nos referiremos en primer lugar a la Quebrada de Humahuaca y a la Puna jujeña que, a pesar de ser zonas absolutamente diferenciadas por sus características físicas, tienen una variedad de componentes simbólicos patrimoniales comunes que se superponen como capas de sentido en la comunidad local e incluyen paisajes naturales, sitios arqueológicos, bienes artísticos coloniales así como fiestas, bailes, prácticas artesanales y gastronomía.

En este marco debemos subrayar el culto a la Pachamama que se realiza en toda la zona andina y que tiene relación con las prácticas de la Provincia de Jujuy. Pachamama, del aymará y quechua significa Madre Tierra (Gómez Bacarreza, 1999; Gobierno Regional de Cusco. Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2005) es un rito comunitario que tiene sus orígenes en tiempos prehispánicos y se celebra anualmente. El culto a la Pachamama, reconocida como la madre universal de la vida (Van Kessel y Condori Cruz, 1992), se lleva a cabo con la preparación de una comida ritual denominada *tistincha*¹⁹⁴ con hojas de coca, maíz, carne seca, y huesos enteros de animales, que luego son introducidos en un hueco realizado en la tierra, que es la celebración para la vida y se denomina *corpachada*¹⁹⁵. Se trata de una ceremonia plena de ritos formalizados por los integrantes de las familias. No vamos a extendernos en las maneras en que se realiza¹⁹⁶, ya que de acuerdo a las diferentes zonas andinas tiene sutiles cambios, sin embargo, debemos mencionarlo porque forma parte de prácticas rituales que durante el mes de agosto se realizan en las localidades de Casabindo y de Uquía.

¹⁹⁴ Véase CONICET Documental (2019).

¹⁹⁵ Véase Canal Encuentro (2017, 42m56s). En el archivo de video Tukuka Gordillo, explica que el ritual a la Pachamama es para agradecer a la tierra, se observan imágenes de la celebración y luego Rita Segato describe que se trata de un proyecto histórico, de relación con el cosmos y de espiritualidad materializada.

¹⁹⁶ Sobre la descripción e interpretación del rito ver Valencia Parisaca, 1999: 46-59.

Otra particularidad común en la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña, y la vinculación con el pasado que se inscribe en el paisaje, entendido como una compleja construcción simbólico-cultural que ordena el mundo externo, es la existencia de representaciones visuales, en aleros rocosos y cuevas, plasmadas por comunidades indígenas de la zona sur Andina desde tiempos prehispánicos. Este tipo de representaciones se encuentran en una extensa región (desde el Departamento del Cuzco llegando hasta, el actual altiplano boliviano, el noroeste argentino, el norte y hasta el valle central chileno) y tienen un conjunto acotado de significantes y temáticas. Se trata en general de camélidos y figuras antropomorfas, en las que se advierten cambios significativos durante la época colonial con la aparición de cruces y jinetes como representaciones más recurrentes en la Quebrada de Humahuaca. También existen para esa época imágenes de iglesias, campanarios y sombreros españoles¹⁹⁷ (Martínez C., 2009: 11).

En plena Puna jujeña, zona habitada por la comunidad de los casabindos, estas pictografías realizadas en paredones verticales y oquedades con motivos zoomorfos, antropomorfos y geométricos, tuvieron un gran desarrollo.

Las representaciones más recurrentes fueron los camélidos y las figuras humanas que podían portar “unkus¹⁹⁸” o complicados tocados cefálicos. También fue frecuente la ejecución de escenas complejas y el uso de policromía. La funeraria, por su parte, se caracterizó por el entierro en las llamadas “chullpas”¹⁹⁹: cuevas tapiadas o construcciones abovedadas levantadas contra paredones rocosos. (Albeck, 2005, s/n)

Al mismo tiempo, y en relación a figuras humanas representadas en muchos paneles de la zona de Casabindo, especialmente en la cuenca del Río Negro, Albeck et al. (2018) y Albeck (2019), señalan que existen determinadas características en los atuendos o colores que permiten proponer que los que llevan tocados de plumas rojas y blancas y unkus blancos con algunos detalles en rojo serían propios de los antiguos habitantes de Pueblo Viejo de Tucute, que pertenecían al pueblo de los casabindos. Figura 21.

¹⁹⁷ Véase sobre imágenes de iglesias, curas, jinetes, espadas, lanzas, bailes y procesiones en aleros rocosos en la Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy, Argentina; Sitio Casa del Sol 11, Jujuy, Argentina, entre otros Martínez C., 2009: 13-19. También, Lauricella et al., 2021: 19-20.

¹⁹⁸ Túnicas andinas. Para ampliar sobre el tema véase Berenguer, 2013: 311-352.

¹⁹⁹ La chullpa (aymara) en el altiplano boliviano es un monumento mortuario de 1,5 – 8 m de altura, generalmente angular o redondo y en forma de torre o caja, destinado a los personajes de gran prestigio. La mayoría de estos monumentos prehispánicos tardíos ha sido construida de adobe, pero también existen varios sitios donde las *chullpas* han sido hechas de piedra. (Kesseli y Pärssinen, 2005: 382)

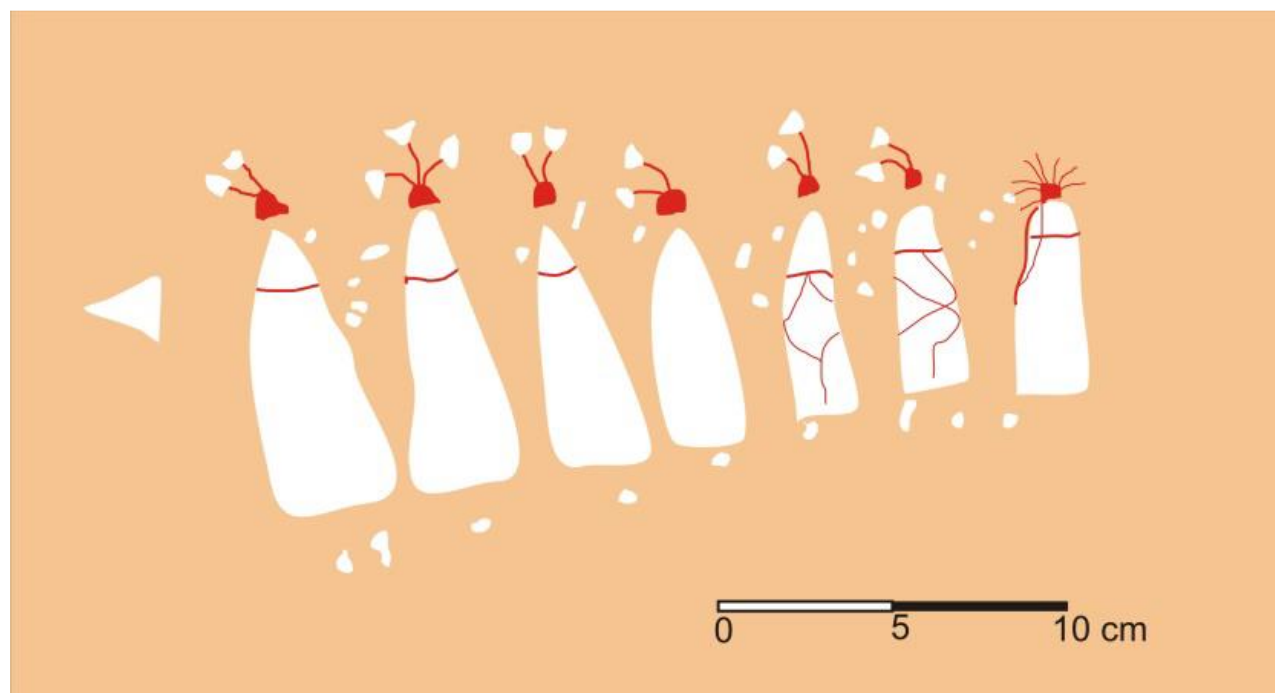


Fig. 21. Personajes vistiendo unkus de color blanco y detalles en rojo con tocados de plumas rojas y blancas.
(gentileza Domingo Chorolque y María Tejerina)

Fuente: Albeck, 2019: 168

Otra de las prácticas sociales de interés de la Puna y la Quebrada de Humahuaca son los carnavales²⁰⁰ que se realizan en el mes de febrero de cada año. En Uquía la celebración comienza con la Bajada de los diablos²⁰¹ y el desentierro²⁰². El ritual se inicia cuando los habitantes del pueblo, vestidos con llamativos trajes de colores realizados por la comunidad, descienden de un cerro bailando y cantando para llegar a un mojón en donde se desentierra al pukllay²⁰³ o diablo del

²⁰⁰ El carnaval es una fiesta que se celebra anualmente entre los meses de febrero y marzo. Su fecha depende de las Pascuas cristianas, ya que se lleva a cabo cuarenta días antes de las mismas y están estipuladas por el calendario gregoriano. Su nombre, proviene del término carne-levare, que en latín significa abandonar la carne, referido a la prohibición obligatoria de consumir carne durante todos los viernes de la cuaresma. Si bien el nombre, la fecha y duración están fijadas por la religión católica, los orígenes de este festejo están bien alejados del catolicismo. Las primeras manifestaciones que se pueden considerar antecesoras del carnaval, se remontan a la antigua Grecia, en el siglo VI a. C. Eran las fiestas agrícolas. Se llevaban a cabo en el verano, y consistían en que los campesinos se reunían alrededor de una hoguera para celebrar la fertilidad y productividad del suelo. Esto lo hacían danzando con los rostros cubiertos de máscaras y los cuerpos pintados (Orígon Silva, 2015: 85).

²⁰¹ Véase Diario Somos Jujuy, 2022.

²⁰² El desentierro se realiza en la mayor parte de las comunidades el primer día del Carnaval grande (sábado) tal como ocurre en Uquía y en Humahuaca; [...]. Por lo general, cada comparsa tiene dos mojones: uno al que solo acceden quienes se disfrazan de diablo y otro para toda la comparsa y el público. La ceremonia de desentierro comienza en ambos mojones al mismo tiempo. En el mojón de los diablos se reúnen quienes van a disfrazarse; allí agradecen y, especialmente, piden permiso a la *Pachamama* para ponerse la vestimenta de diablo. Cada uno de ellos hace una promesa que implica, en casi todos los casos, disfrazarse durante tres años consecutivos. Al mismo tiempo, en el otro mojón el/la presidente de la comparsa comienza el ritual rezando una oración, por lo general el Padrenuestro, y luego excava un hoyo en la tierra para realizar la *corpachada*, es decir la entrega de ofrendas a la *Pachamama* para agradecer lo recibido y pedir asistencia en el nuevo ciclo. Los miembros de la comparsa, de la comunidad local y también del público llevan a cabo su ritual personal que es a la vez comunitario. La *corpachada* se realiza de a dos, es decir que las ofrendas -hojas de coca, bebidas, distintas comidas, talco y serpentinas- se entregan a cuatro manos. Por lo general, se comienza con las hojas de coca (*Erythroxylum coca*). Además, se utilizan hojas de coa (*Fabiana bryoides*) para sahumar, como en todos los rituales en honor a la *Pachamama* que se realizan en el NOA (Rodríguez, 2017: 7).

²⁰³ Pukllay, palabra quechua utilizada en el área andina de Argentina entre otros países, tiene su variación dialéctica en la región lingüística de Ayacucho en Perú como Pujllay su significado es el juego, o divertirse jugando (Gobierno Regional de Cusco, Academia Mayor de la Lengua Quechua, 2005).

carnaval representado en un pequeño muñeco que simboliza al sol. En esta fiesta confluyen creencias religiosas y ritos populares que tienen una importante participación de los habitantes locales²⁰⁴.

En Casabindo también se realizan los carnavales durante febrero y todos los 15 de agosto la Festividad de la Virgen de la Asunción y el Toreo²⁰⁵ de la Vincha, donde los habitantes de los pueblos vecinos llegan con las imágenes de las vírgenes para ser llevadas a la procesión y se prepara la plaza del pueblo para los festejos.

Las celebraciones de la Virgen de la Asunción, el Toreo de la Vincha en Casabindo y el festejo del carnaval en Uquía proporcionan una intensa afluencia turística a ambos pueblos. En este sentido, la principal fuente de ingresos económicos se establece a través de la realización y venta de artesanías y comidas que son ofrecidas a los turistas y el alquiler de cabañas o habitaciones familiares en cada pueblo.

4.4. Casabindo en el siglo XXI

La localidad de Casabindo pertenece al municipio de Abra Pampa²⁰⁶, capital del Departamento de Cochinoca, y se encuentra a cincuenta y seis kilómetros del pueblo, esa característica produce una complejidad respecto de sus necesidades institucionales y jurídicas ya que depende de la ciudad cabecera en la que tiene su asiento además un Juzgado de Paz (Poder Judicial de la Provincia de Jujuy, 2022).

El camino para llegar a Casabindo desde Abra Pampa es a través de la Ruta provincial 11. En el kilómetro 17 de la misma, se encuentra la Extensión Experimental Agropecuaria donde se realizan investigaciones de una gran área de las provincias de Salta y Jujuy sobre recursos naturales y producción vegetal y animal. (Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria. [INTA], s/f.). También en el recorrido se observan varias bifurcaciones de caminos que se dirigen a pueblos vecinos. En ese trayecto se observa que el territorio puneño es seco y no hay sembradíos por la falta de agua. A la vera de la ruta se divisan vicuñas y llamas, algunos de estos animales están detrás de alambrados, otros se desplazan atravesando la ruta y aparecen de pronto. Durante el camino se ven unas pocas viviendas esparcidas en el paisaje, algunas poseen tanque de agua, todas están construidas con ladrillos de adobe y techos de chapa en los que se apoyan otras piedras para que no se vuelen por los fuertes vientos. Algunas casas tienen corrales con unos pocos animales.

La edificación de Casabindo sigue el patrón recién mencionado, como da cuenta la Figura 22. Viven en el pueblo ochenta familias que se dedican principalmente a la cría de ovejas y a la venta de tejidos. La mitad de la población emigra durante seis meses del año para trabajar en las minas u otras actividades en diferentes localidades (Alancay, 2021).

²⁰⁴ Para profundizar sobre los testimonios de los integrantes de las comparsas que representan a los diablos durante el carnaval de Uquía, sus modos de sentir, así como la organización y el desarrollo del ritual véase Rodríguez (2017: 8-10).

²⁰⁵ En las fiestas populares taurinas, como es el caso de Casabindo, no se produce la muerte del animal.

²⁰⁶ Según la ley provincial 152 del 3 de junio de 1908. (Gobierno de Jujuy. Dirección Provincial de Boletín Oficial e Imprenta del Estado, s/f.).



Fig. 22. Muro lateral de la plaza donde se observa una de las capillas pozas y detrás el tipo de edificación del pueblo de Casabindo, Jujuy (Argentina)

Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Según Alfaro et al. (2005), la población de Casabindo, de acuerdo a diferentes padrones censales permitiría suponer que la población de principios del siglo XIX, descendía, ya sea por línea materna o paterna, de la población originaria del siglo XVI y que hoy perviven algunos de los apellidos de la época colonial como el de Quipildor²⁰⁷ (Palomeque y Tedesco, 2014; Palomeque, 2006, 2013 [2009]; Albeck, 2019).

Se debe agregar que en la zona de Casabindo a comienzos del siglo XXI entre los empadronados mayores de 18 años, “todavía se encuentran 14 de los 25 apellidos registrados desde 1654, cuatro de los cuales ya estaban presentes entre los casabindos en 1557 lo que marca una permanencia de más de 400 años en la zona” (Alfaro Gómez, 2010: 82).

Casabindo, fue declarado lugar histórico²⁰⁸, posee un Centro Vecinal, la escuela provincial N° 270 Cacique Gobernador don Pedro Quipildor, que pertenece a la categoría rural disperso, lo que define que es una localidad con menos de 500 habitantes, además cuenta con la escuela secundaria N° 19 (Gobierno de Jujuy. Ministerio de Educación, 2022) con orientación en turismo, donde los alumnos realizan un taller de promotores culturales y el reconocimiento de sitios arqueológicos de la zona. Tiene un centro de salud que los habitantes denominan “salita”, y un medio de transporte público que llega dos veces por semana desde Abra Pampa (Alancay, 2021).

Además de los apellidos de la Puna jujeña, el término quipildor trata sobre un monumento de piedras que se erige sobre el lugar donde muere un animal por la acción de un rayo. Los dueños del animal lo visitan durante tres años seguidos en

²⁰⁷ Palomeque, 2006, da cuenta en la zona de Casabindo de toda una línea sucesoria de caciques con el apellido Quipildor desde Don Francisco, el primero reconocido por la Audiencia de Charcas.

²⁰⁸ Según el Decreto 370/1975 (Ministerio de Cultura Argentina, s/f.).

vísperas de San Santiago²⁰⁹ y se lo “corpacha” para que no se enoje la Pachamama. También el primero de agosto en el campo o algún cerro se hace la ofrenda a la Madre Tierra de huesos y restos de osamentas de animales que se fueron guardando durante el año para pedir que les aumente la hacienda (Gentile, 2003; Bugallo, 2009).

La iglesia de la Virgen de la Asunción²¹⁰ de Casabindo, Figura 23, es conocida popularmente como la Catedral de la Puna por sus grandes dimensiones en relación a la escala del pueblo. Es la única edificación pintada de blanco y como dijimos alberga ocho valiosas obras de ángeles arcabuceros y otras imágenes coloniales.



Fig. 23. Exterior de la Iglesia Nuestra Señora de la Asunción.

Casabindo, Jujuy (Argentina)

Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

²⁰⁹ La fecha en la que se conmemora es el 25 de julio. Santiago Apóstol fue incorporado como símbolo de la producción en la espiritualidad andina; se asocia al comportamiento agroclimático que procura y regula las aguas naturales, en este sentido y calificado como el Hijo del Trueno se lo asoció al dios andino Illapa que significa rayo, centella o trueno, y tenía la capacidad de proveer vida al producir lluvia, evitar las heladas y el granizo. En este sentido a Santiago se lo equiparó también al disparo del arcabuz que realizaban los españoles invocándolo en la época de la conquista (Manríquez Soto, 1999). La equiparación entre Santiago e Illapa tiene su origen cuando las tropas del Inca Manco II en 1539 cercaron Cuzco, ocupado por los españoles. Éstos invocaban a su patrono Santiago, mientras los indígenas los atacaban con flechas incendiarias. Se produjo una tormenta que apagó las llamas y los españoles atribuyeron la conquista a su patrono y a la Virgen, mientras que los indígenas reconocieron en la tempestad a Illapa. Desde ese momento Santiago y el dios del trueno se confundieron (Gisbert, 1994; 2000).

²¹⁰ Fue declarada Monumento Histórico Nacional por el Decreto 95687/1941, considerando que tiene “verdaderos tesoros de cuadros y obras de tallas coloniales que corren riesgo de desaparecer” (Ministerio de Cultura Argentina, s/f.).

Al atrio de la iglesia se ingresa por una puerta lateral de rejas verdes. En la Figura 24 se exhibe parte del atrio, de la plaza y la capilla de los muertos. En el muro del arco de ingreso a la edificación se expone una placa conmemorativa, Figura 25. La entrada principal del templo la franquea Juliana Alancay, encargada del lugar, que se ocupa de abrirlo de lunes a viernes, dos horas durante la mañana y otras dos durante la tarde. Esta práctica horaria es para que la población local y la de los pueblos aledaños puedan ir a orar. No se oficia la ceremonia religiosa católica de la misa regularmente ya que no habita un clérigo en el pueblo.



Fig. 24. El atrio, la plaza – atrio y la capilla de los difuntos.

Iglesia de la Asunción. Casabindo, Jujuy (Argentina)

Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021



Fig. 25. Placa conmemorativa²¹¹ ubicada en el arco de entrada a la Iglesia de la Asunción. Casabindo, Jujuy (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Juliana es una de las siete personas del grupo Pro Templo encargado del cuidado y de gestionar el mantenimiento de la iglesia, además se ocupan de la organización los días 15 agosto de cada año de la fiesta patronal de la Asunción de la Santísima Virgen María en la cual se oficia misa, se realizan bautismos y casamientos con el sacerdote llegado desde Abra Pampa y se escolta a través de las calles del pueblo la imagen de la virgen del siglo XVIII. También, en esa fecha se organiza en la plaza y atrio de la iglesia, que lleva el nombre del cacique Pedro Quipildor, el Toreo de la Vincha, un festejo popular taurino en el que algunos residentes del lugar ofician de toreros y se enfrentan al animal para tomar de entre sus cuernos una vincha con monedas allí sujeta.

Esta fiesta se ha transmitido a través de la memoria oral del pueblo, según una versión tiene su origen en el intento de rebelión del cacique Pantaleón de la Cruz Tabarca, quien pidió que ataran su vincha de plata, insignia de su cargo, a los cuernos de un toro, y al querer recuperarla fue herido de muerte por el animal. Antes de fallecer logró llegar hasta la imagen de la Virgen patrona y depositar a sus pies su emblema como ofrenda (Ruiz y Chorolque, 2010). Otra versión explica que Quipildor Tabarcahi Pantaleón, descendiente de Pedro Quipildor y tataranieta de Tabarca, antiguo jefe de los Cochinocas se sublevó contra los atropellos de los españoles. El joven poseía una vincha roja con quintos de plata traídos de Potosí, que le había regalado su padre. Al ser capturado por los españoles, lo enfrentan en la plaza del pueblo al toro al que le colocan la

²¹¹ La placa cita: Monumento Nacional. Iglesia de la Virgen de la Asunción. Fundado por el gobernador Pedro Quipildor terminado por el cura Manuel Benito Arias y bendecido el 17-12-1798. Placa donado (sic) por: Víctor Ossorio, Adrián Ossorio, Froilán Cusi y Honorato Solano. Casabindo, 15-8-73.

vincha entre sus cuernos, la desigual contienda tiene el mismo final que se había descrito y se considera que la ofrenda a la Virgen es para que libere a su pueblo²¹².

También desde el Honorable Senado de la Nación se presentó un proyecto de ley para declarar Patrimonio Inmaterial argentino a la celebración del “Toreo de la Vincha en Honor a la Virgen de la Asunción” en Casabindo, departamento de Cochino, el cual obtuvo media sanción y pasó a la cámara de Diputados de la Nación donde, hasta el 13 de septiembre de 2023 no fue tratada por esta última (Giacoppo, 2023)²¹³.

Para la fiesta patronal la comunidad prepara ...

la vestimenta de los danzantes denominados *samilantes* o *suris*²¹⁴ la cual se realiza en familia y/o en comunidad. La misma está confeccionada con plumas de suris, algunas teñidas de color lila o rosa y otras conservan su color natural. Quienes “son” suris o *samilantes*²¹⁵ llevan cascabeles en las rodillas y portan bastones hechos con cañas de bambú en la mano para abrirse paso y defender su territorio ya que no les gusta que la gente que asiste a la ceremonia ocupe la entrada de la iglesia. (Rodríguez, 2017: 12)

En relación a los trajes de plumas, González Eliçabe (2010) explica que en las culturas prehispánicas ya se usaban en determinadas ocasiones y con un fin ritual. Las plumas simbólicamente representan prestigio y eran usadas únicamente por nobles, sacerdotes o guerreros ya que exhiben autoridad y grandeza, y quienes las visten “adquieren la divinidad de los pájaros y sus cualidades de ingravidez, de visión cenital, de vuelo, que les otorgan a su vez elevación espiritual” (48).

En términos interpretativos encontramos la relación sobre los ángeles arcabuceros andinos y el pájaro-ángel que describió Teresa Gisbert (1999), también Mujica Pinilla (1992) lo analizó como una representación de los guerreros alados de la cultura Paracas y Chimú y el arte Mochica y Lambayeque, y en el mismo sentido con las figuras humanas que portaban unkus y plumas en los aleros rocosos de la zona de Casabindo mencionadas por Albeck (2019) y Albeck (2020 [2018]).

Los festejos de Casabindo, durante los días 14 y 15 de agosto tienen además una serie de danzas rituales que son acompañadas por la música de los sikus²¹⁶, erkes²¹⁷, cajas²¹⁸ y flautas. Por un lado, la de los samilantes ya mencionada, la

²¹² En base a estos argumentos el Honorable Senado de la Nación Argentina otorgó las siguientes declaraciones: Expediente 1848. Fecha de sanción: 05/08/2009. Declaración de Interés Legislativo al Toreo de la Vincha y la fiesta patronal de Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo. Origen: Senado de la Nación. Tipo: Proyecto de Declaración. Autor: Jenefes, Guillermo Raúl; Expediente 2875. Fecha de sanción: 07/09/2016, Declaración de Interés Turístico y Cultural junto al culto a la Pachamama y al Toreo de la vincha. Origen: Senado de la Nación. Tipo: Proyecto de declaración. Autora: Giacoppo, Silvia del Rosario; Expediente 399. Fecha de aprobación y pase a Diputados: 06/10/2021. Origen: Cámara de Senadores. Tipo: Proyecto de Ley. Solicita la declaración de Patrimonio Inmaterial argentino en términos de la Ley 26118, la celebración del Toreo de la vincha en honor de la Virgen de la Asunción de Casabindo. Autores: Giacoppo, Silvia del Rosario y Fiad, Mario Raymundo (Honorable Senado de la Nación Argentina, s/f.).

²¹³ Estimada Gabriela: respondiendo su consulta le comento que tuvo media sanción acá en el Senado en octubre de 2021 y pasó a Diputados donde aún no fue tratado. Atte.- Secretaría privada. Senadora Silvia Giacoppo (2023).

²¹⁴ El suri o ñandu de Darwin es reconocido como pájaro simbólico que anuncia la tormenta, también se lo asocia con la nube, para ampliar véase (Quiroga, 1901).

²¹⁵ El sentido de la danza es vincular a las tormentas y a escasez de lluvia, es interpretada solo por varones, los adultos por lo general utilizan plumas oscuras y los niños las llevan más claras (Rodríguez, 2017: 14).

²¹⁶ Se denomina *siku*, en lengua aymará a una especie de flauta de pan, constituida por una o dos hileras de cañas, ordenadas de mayor a menor, atadas en forma de balsa. Las hay de varios tamaños: chulis (pequeños), maltas (medianos), sankas (grandes) y toyo (bajos) (Picconi, 2008: 10).

²¹⁷ El erke es un instrumento aerófono, de soplo labial. Se trata de una tuba recta transversa que actualmente se realiza con dos o más tubos de caña de Castilla, las que en su extensión poseen perforaciones. Para conocer detalles de la hechura, los materiales, la forma de ejecución y la música que se ejecuta con este instrumento véase Vega, 2016: 172-178.

de los cuartos, en la que participan hombres y mujeres que exhiben partes de animales donados por las familias de la zona, y la del torito y de los caballitos, en este caso tres adolescentes representan a los animales donde uno oficia de toro y los otros dos resisten al primero (Rodríguez, 2017)²¹⁹.

Estos festejos en los que conmemora la resistencia como pueblos originarios de los habitantes de Casabindo, se exhiben además dentro de la cultura visual actual y esas imágenes y relatos navegan en las rutas de la virtualidad²²⁰.

También existen en otros lugares del pueblo de Casabindo la escultura de un toro y el mural de la Figura 26, en el que la composición integra el paisaje externo, las vicuñas como animales autóctonos de la zona, junto al toro que se presenta detrás de la iglesia de la Asunción y con un tamaño mayor a esta, junto a la fecha de la fiesta patronal y el toreo de la vincha.



Fig. 26. Mural ubicado en la calle lateral a la iglesia de la Asunción
Casabindo, Jujuy (Argentina)

Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

²¹⁸ La caja es un instrumento membranófono que consta de un marco de madera cuyo sonido se origina en membranas tensas que lo recubren y es producido por el golpe sobre éstas últimas. Se denominan en quechua, *huankar*, *hatum-tinya* o *tinya* y en aymará, *huancara*. Para más detalles véase *Ibídem*: 92-95.

²¹⁹ Para ampliar sobre la preparación de la iglesia, de la virgen y el desarrollo de las danzas durante la celebración del 14 y 15 de agosto en Casabindo ver Rodríguez (2017) y Hopkins (2008). También en El Tribuno de Jujuy (2022).

²²⁰ En relación a lo mencionado véase (Marín, 15 de agosto 2022); (Bilik, 15 de agosto de 2022), quién realiza entrevistas a Berta Lamas y Martín Elía; (Somos Jujuy, 15 de agosto de 2022) donde Solano Quiplidor, guía turístico descendiente de Pantaleón Tabarca, relata la historia a Canal 7 de Jujuy.

En síntesis, podemos decir que Casabindo muestra huellas de memoria e implica una reconstrucción simbólica en la que existe un diálogo entre el territorio, el paisaje, los bienes patrimoniales coloniales y la etnohistoria del lugar en permanente tensión donde se presentan en un mismo escenario rasgos con una fuerte carga identitaria.

La confluencia de creencias y ritos que datan de tiempos prehispánicos siguen presentes en las prácticas sociales actuales y son recreadas por la comunidad a través de un profundo sentido de pertenencia en la que subyace la condición de ser un pueblo de indios en el siglo XXI en la localidad de Casabindo.

4.4.1. Los ángeles arcabuceros de Casabindo y su relación con las prácticas sociales actuales

Con relación a la serie de los ángeles arcabuceros de Casabindo encontramos que no son reconocidos por los habitantes de la zona por sus características históricas, religiosas o artísticas, tampoco como recurso turístico. No pudimos obtener testimonios sobre esas obras pictóricas de otros actores sociales del pueblo. Sin embargo, un indicio que demuestra las prácticas sociales actuales se consiguió a través de la encargada del templo, en su imagen de perfil de WhatsApp, que la distingue como usuario, coloca la plaza y la iglesia, lo que infiere rasgos de identidad reflejados en el entorno digital.

Ambos, la encargada y el conductor del vehículo, también nativo de la zona y quien nos trasladó hasta el lugar desde Abra Pampa, se interesaron por la historia de los ángeles arcabuceros y agregaron preguntas sobre la serie de Uquía que ninguno de ellos conocía.

El capital cultural de Juliana Alancay está en relación con su pertenencia a la iglesia desde muy pequeña y su posterior contribución como miembro del Pro Templo que configura su trayectoria y orientación que ocupa dentro del campo social. Ella realiza entre otras actividades “hacer orar al niño Jesús a los niños del pueblo”, mientras bailan villancicos durante las proximidades de la Navidad. Participa activamente en la organización de la fiesta patronal y el toreo durante el mes de agosto. También recoge la limosna y utiliza ese dinero para la compra de materiales de limpieza para la iglesia. Su labor es ad-honorem y se sostiene económicamente con el pago que recibe por pastorear los animales de otras familias del lugar. Desconoce la historia de los ángeles arcabuceros, tampoco sabe sobre libros o autores que los mencionen, pero se encuentra identificada con esas imágenes. Siente que la iglesia y todos los bienes artísticos coloniales que alberga como algo propio, además muestra interés por conseguir material sobre la historia de los ángeles arcabuceros (Alancay, 2021).

En síntesis, el mal estado de los caminos para acceder a Casabindo que restringen la comunicación por vía terrestre, la limitada conexión a internet por la distancia y la altura del lugar, son factores que dejan al pueblo en una atmósfera aislada y recóndita. Otra causa que lo acentúa es la migración de la población local durante la mitad del año, aunada a cierta desconfianza de los habitantes para con los extraños. Frente a esta situación, el patrimonio artístico colonial es custodiado por la misma comunidad, como parte de su paisaje cotidiano. En este sentido, podemos decir que, el complejo arquitectónico de la iglesia de la Asunción de Casabindo, junto a los elementos artísticos coloniales que contiene, el paisaje externo y los rituales que se realizan en esos ámbitos conforman una unidad, la cual está en consonancia con las prácticas del grupo social.

4.5. Uquía en el siglo XXI

La localidad de Uquía, se encuentra a 15 km al sur de la ciudad de Humahuaca cabecera del Departamento homónimo, y se llega hasta ella por la ruta provincial nacional 9. Esta ciudad se organiza con una municipalidad, dos delegaciones municipales, centros vecinales y comunidades indígenas (Municipalidad de Humahuaca, 2022). Es necesario remarcar que Uquía según un análisis comparativo de las manchas de urbanización de un mapa del año 1936 y los recogidos en el documento para la Declaratoria de la Unesco en 2002, ha permanecido casi sin modificaciones a lo largo de ese tiempo (Vecslir et al., 2013).

La comunidad de este pueblo es activa y por su iniciativa y gestión ante el Ministerio de Gobierno y Justicia de la Provincia de Jujuy, en junio del año 2021 presentó en la legislatura un proyecto para la creación de una Comisión Municipal con el fin de brindarle autonomía política, administración y autogestión de beneficios sin depender de Humahuaca y Purmamarca, lo que favorecerá el desarrollo propio de la actividad minera, el turismo y la educación (Secretaría de Comunicación y Gobierno Abierto, 2021).

En Uquía se encuentra la escuela estatal rural aglomerada N° 27 Juan Galo Lavalle, esta caracterización demuestra que está emplazada en una localidad que tiene entre 500 y 2000 habitantes, el colegio secundario N° 26, y un Taller Libre de Arte y Artesanías Quebrada (Gobierno de Jujuy. Ministerio de Educación, s/f.). También el pueblo cuenta con una oficina de Registro Civil. (Municipalidad de Humahuaca, s/f.).

La iglesia San Francisco de Paula de Uquía, donde se encuentra la serie de ángeles arcabuceros fue declarada Monumento Histórico Nacional²²¹ en el año 1941. Está ubicada frente a la Plaza, como se observa en la Figura 27. El servicio religioso del pueblo se remite a fechas especiales como las fiestas patronales en homenaje al Santo Patrono en el mes de mayo. Los festejos cuentan con una salva de bombas y campanadas, una procesión encabezada por bandas de sikuris²²² y en la puerta de la iglesia se realiza el baile de cuartos, una modalidad similar a la mencionada en Casabindo. Se trata de una doble celebración “por la invención de la Santa Cruz²²³ y por la devoción a San Francisco de Paula” (Ministerio de Cultura y Turismo de Jujuy, s/f.).

²²¹ Por el mismo decreto que la de Casabindo 95687/1941. En el caso de Uquía se consideró para otorgar la declaración que está allí enterrado el misionero jesuita Pedro Lozano (Madrid, 1697 – Humahuaca, 1752).

²²² Sikuris se denomina a las personas que ejecutan los sikus.

²²³ El primer registro sobre la celebración de la Fiesta de la Cruz en la región, en la que se conmemora el hallazgo del supuesto madero en el que fue sacrificado Cristo, está en relación a la misión evangelizadora del año 1683 (Lanza y López, 2021).



Fig. 27. Iglesia Santa Cruz y San Francisco de Paula.

Uquía. Jujuy (Argentina)

Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

La iglesia de Uquía es custodiada por un grupo de voluntarios que trabajan ad -honorem, de manera temporal en Comisión de Servicios (Barconte, 2021; Doña, 2021). En ese grupo estuvieron familiares de la joven que entrevistamos Gloria Barconte, siendo este uno de los 25 nombres masculinos que perduraron como apellidos en la Puna y zonas aledañas desde mediados del siglo XVII (Albeck, 2019; Alfaro et al., 2005; Alfaro Gómez, 2010). La capilla permanece abierta de lunes a viernes durante la mañana por cinco horas, y la voluntaria atiende de lunes a miércoles dos horas en la tarde y los fines de semana dos horas a la mañana y dos horas a la tarde²²⁴. En relación a estos horarios debemos mencionar que no existe mucha información a disposición de los visitantes²²⁵, en nuestro caso fue a través de un informante que pudimos llegar cuando el templo se encontraba abierto. Sin embargo, debemos mencionar que en el lapso de treinta minutos fueron diecinueve los turistas ingresaron a la iglesia y su principal interés se centraba en ver y consultar sobre los ángeles arcabuceros.

²²⁴ Los horarios corresponden al mes de noviembre de 2021.

²²⁵ En una página web de turismo de la provincia de Jujuy menciona al respecto: “Importante: si llega a la iglesia y está cerrada puede preguntar algún vecino que por lo general tienen la llave” (Jujuy Turismo, s/f.).

El flujo turístico en la Quebrada de Humahuaca promovió el fortalecimiento del turismo recreativo, el religioso y el educativo, lo que llevó a favorecer el conocimiento de los ángeles arcabuceros de la iglesia San Francisco de Paula, que se encuentra a la vera de la ruta, y donde el acceso es muy favorable tanto para turistas que transitan en automóviles particulares como los que lo hacen en micros de excursión, ya que varios de ellos se detienen en el lugar para que sus ocupantes, acompañados de un guía que les ofrece una información general, bajen a conocer las obras pictóricas coloniales. En este sentido, se realizó recientemente una mejora del entorno construyendo puestos del Paseo de Artesanos²²⁶ ubicado entre la ruta y la plaza que se antepone a la iglesia, Figura 28.



Fig. 28. Vista de la plaza, desde la vereda de la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula. Detrás se observan algunos de los puestos de artesanos. Uquía, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

²²⁶ Véase Gobierno de Jujuy, (23 de abril de 2021) *Restauración de la iglesia de Uquía*. [Archivo de video], el día de la inauguración de la Feria.

4.5.1. Los ángeles arcabuceros de Uquía y su relación con las prácticas sociales actuales

Entre los indicios que hemos podido detectar en relación al capital cultural que la familia Barconte desarrolla en la iglesia de Uquía, se expone en los relatos una extensa labor que realizaron a través de los años. Eso fortaleció su vinculación con las prácticas religiosas, así lo afirma la entrevistada: “yo lo he visto a mi abuelo a través de los años que él siempre se desgastaba porque comenzaba la misa y era el último en terminar y él terminaba limpiando, cerrando” (Barconte, 2021). También la relación de los voluntarios con los turistas:

Cuando yo era joven, lo que pasaba era que era aburrido porque vos te quedás acá en el silencio, es como que te duerme. Pero después me atrajo mucho ¿por qué? Porque cuando entraban los turistas y entraban a la vez los guías y los guías iban y explicaban lo que era la historia de la iglesia era como algo más atractivo, entonces vos te quedas con el aire de que sabes muchas cosas más. (Barconte, 2021)

Como hemos mencionado, la iglesia de Uquía, es una construcción colonial de barro que se fue deteriorando en diversos momentos y por el paso del tiempo. En el año 2016 se realizó un diagnóstico del estado general del templo cuya estructura padecía graves problemas (Millón, 2022). La situación se profundizó con las copiosas lluvias de verano de los años 2018 y 2019, lo que derivó en la urgente necesidad de realizar una restauración, debido a que se estaba viendo afectada no solo la estructura edilicia sino también corrían un grave riesgo las obras artísticas coloniales que la iglesia alberga, como se puede observar en la Figura 29, las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros que estaban del lado del evangelio fueron retiradas, para su protección, a principio del mes de mayo de 2019, a causa de las filtraciones del techo.

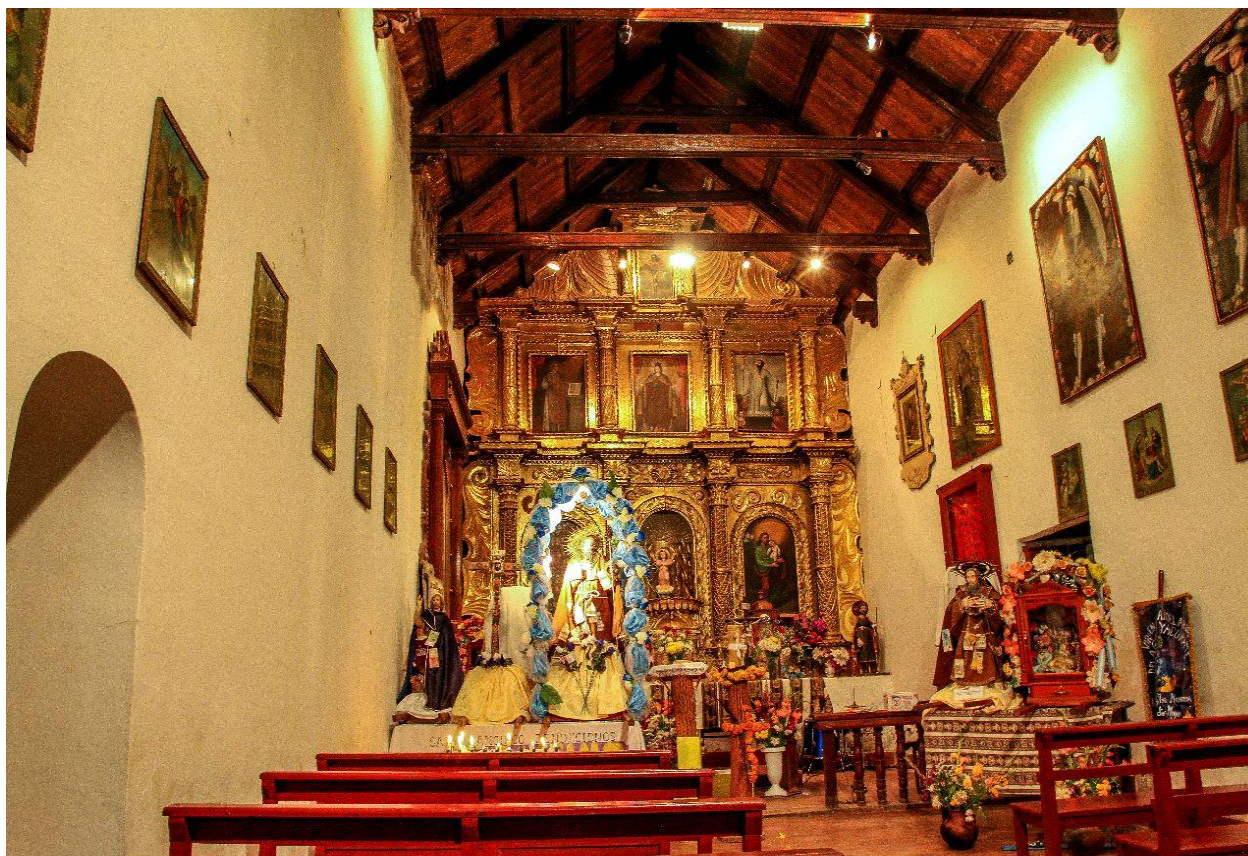


Fig. 29. Interior de la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula
el día 3 de mayo de 2019²²⁷. Uquía, Jujuy (Argentina)
Fotografía: Patricia Tilio de Baspineiro, 2019

El 2 de mayo del año 2019 la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y Bienes Históricos de la Nación Argentina²²⁸, acatando la Ley 12665²²⁹ (Ministerio de Economía Argentina, s/f.) aprobó el proyecto de Consolidación y Restauración de la Iglesia San Francisco de Paula y colaboró con la obtención de fondos para la realización de los trabajos. Sin embargo, la pandemia mundial²³⁰ obligó a la suspensión de las tareas de restauración que se retomaron en el año 2021.

Previamente se decidió el traslado desde la iglesia de Uquía hasta la Prelatura de la ciudad de Humahuaca de las obras artísticas: los ángeles arcabuceros, Vírgenes de la leche - Ecce Homo -, Inmaculada Concepción y San José con el Niño

²²⁷ En esta imagen la hornacina de la calle central del retablo está ocupada por otra escultura de bulto en lugar del San Francisco de Paula original que está a un costado preparado para la Festividad de la Santa Cruz y el patrono.

²²⁸ En el informe de gestión de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y Bienes Históricos se menciona, bajo el título Proyectos a realizarse próximamente (s/n), entre otros, la puesta en valor de Capilla de Uquía a través del convenio con la Subsecretaría de Infraestructura del Ministerio del Interior y con la Provincia de Jujuy (Ministerio de Cultura Argentina, 2020).

²²⁹ Esta ley, del 30 de septiembre de 1940 crea la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. El artículo 4 cita: En el caso de que los inmuebles históricos sean propiedad de las provincias, municipalidades o instituciones públicas, la Comisión Nacional cooperará en los gastos que demande la conservación, reparación o restauración de los mismos (Ministerio de Economía Argentina, s/f.).

²³⁰ La pandemia de Covid-19, producida por una cepa mutante de coronavirus el SARS-CoV-2 se inició en la provincia de Hubei (ciudad Wuhan), China, en diciembre del año 2019 y originó la muerte de millones de personas, el colapso del sistema sanitario en varios países como también una crisis social y económica a nivel mundial. El virus, altamente contagioso se transmite a través de la tos, las secreciones respiratorias y contactos cercanos y ataca principalmente el sistema respiratorio, por lo que se implementó como medidas de prevención el distanciamiento social y la cuarentena de los habitantes en sus domicilios (Maguiña Vargas et al., 2020).

Jesús. No obstante, las condiciones en las que se realizó el desplazamiento de la serie de ángeles no fueron las que exponen los protocolos para el transporte de obras de arte²³¹ (Barconte, 2021; Doña, 2021; Tilio de Baspineiro, 2022). A pesar de ello, rápidamente las autoridades de la Dirección Provincial de Cultura anunciaron que los lienzos coloniales se encontraban en buen estado de conservación y resguardo (Millón, 2022).

Los anteriores conceptos fueron refrendados con los testimonios de los actores locales: “cuando yo venía a abrir la iglesia te podías ver como la iglesia se venía abajo. [...] justo en esta pared [señalando el muro del evangelio] se podía observar que de ahí salía un árbol” (Barconte, 2021).

La directora provincial de Patrimonio de la Provincia de Jujuy menciona...

cuando empezamos a ver el problema que tenía la cubierta de la iglesia por la intervención realizada en el 2014 o 2015, que se había hecho una barbaridad, que nunca en mi vida la vi, de ponerle media sombra negra, y ponerle pintura...membrana líquida arriba y generar una capa y una especie de contrapiso de cemento, fue...era una cosa tremenda, no solamente a nivel técnico sino también a nivel de terminaciones, era desprolijo, era horrible. (Millón, 2022)

También desde el aspecto técnico, Patricia Tilio de Baspineiro comenta:

Se contactaron con la Pontificia Universidad Católica del Perú, para saber cómo trabajar en la pared del frente, ya que producto de las grietas, estaba en grave peligro de derrumbe. Por lo que se hizo un trabajo importantísimo de drizado en la fachada, con sogas trenzadas de polipropileno, una técnica que aplicaron por primera vez en Argentina. Bueno, se hizo una restauración seria de la que hoy la provincia se enorgullece. (Tilio de Baspineiro, 2022)

Otras apreciaciones de personas de la comunidad se han expresado en los siguientes términos: “Si vamos a hablar de los ángeles arcabuceros, ellos fueron los que motivaron la restauración, justificando toda la movida hasta su concreción. En un punto la iglesia fue secundaria” (Tilio de Baspineiro, 2022).

Más aún...

el planteo de ellos era, si los ángeles se van el turista no va a venir más a Uquía porque ellos consideran que el turismo llega a Uquía solo por los ángeles, por los cuadros, ni siquiera por la iglesia [...]. Nos llamó la atención que ellos no veían como tan importante para el turismo la iglesia, pero sí los cuadros. (Millón, 2022)

Gabriela Doña relata...

²³¹ En el Informe de la iglesia de Uquía del 5 de agosto del 2020, publicado por el Ministerio de Cultura Argentina se menciona que las obras de los ángeles arcabuceros fueron trasladadas el viernes 25 sin especificar el mes y el año. Se trataba del 25 de octubre de 2019, fecha en que los vecinos del pueblo iniciaron sus reclamos como desarrollamos en el capítulo 5 (Ministerio de Cultura Argentina, 2020).

se infiere que ellos cuidan su patrimonio y lo tienen a su vez incorporado en lo que es su rutina, en sus vivencias...porque ellos lo ven diariamente, en lo cotidiano de toda su vida, en la iglesia donde han ido. [...] el patrimonio está vivo si se lo usa en ese contexto. (Doña, 2021)

Todo parece confirmar que, dentro de las prácticas sociales, las tensiones entre diversos actores estuvieron presentes para la preservación de los ángeles arcabuceros de Uquía, un tema que desarrollaremos más adelante y, que los habitantes locales vinculan con el turismo.

Por otro lado, podemos dar cuenta que los arcángeles arcabuceros para varias de las personas entrevistadas, y otros actores sociales con los que conversamos son sujetos de orgullo y forman parte de la identidad del pueblo.

4.6. Conclusión

En síntesis, el patrimonio cultural artístico colonial es vivido y recreado de diversas formas por los habitantes de los territorios de Casabindo y Uquía, y transita por la vida cotidiana.

Los rasgos identitarios están presentes en la comunidad de manera muy potente enlazando la historia y la memoria colectiva que se exhiben en los apellidos que han pervivido a lo largo de los siglos, los rituales a la madre tierra, la práctica del pastoreo en los mismos circuitos que se hacía antiguamente, el vínculo entre la religión católica y las costumbres prehispánicas, y los nombres que portan las instituciones locales así lo demuestran.

Los pueblos de Casabindo y Uquía son pequeños, no han tenido un desarrollo urbano como otras localidades de la provincia de Jujuy, lo que les da un marco de autenticidad mucho más profundo. Además, son comunidades de escasos recursos, así que podemos afirmar que aquellos pueblos de indios de la época colonial son hoy lugares donde sus habitantes han reconvertido su forma de subsistencia a través del turismo. En el caso de Uquía el rasgo más destacado según los diferentes actores sociales locales son los ángeles arcabuceros coloniales y en Casabindo el toreo de la vincha.

La apropiación simbólica de las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros andinos está enlazada a la subsistencia del pueblo de Uquía, donde en algún momento los voluntarios vendían postales para obtener ingresos, una práctica que ha caído en desuso en la actualidad. Asimismo, el recurso del turismo ha favorecido la relación de la comunidad con su conocimiento y protección.

En Casabindo, el turismo es también una poderosa fuente para la subsistencia, sin embargo, está limitada a las jornadas del mes de agosto donde todo el patrimonio simbólico, tanto material como inmaterial, se pone en escena de manera deslumbrante. Los ángeles arcabuceros son un componente más dentro esa unidad y simbiosis de culturas que se expresan en bailes, ritos, procesiones y el toreo. En ese escenario los asistentes a las jornadas lo hacen en función de una o de varias expresiones patrimoniales culturales, aunque los habitantes locales prefieren remarcar el toreo de la vincha y la procesión de la virgen como actividades centrales. Sería oportuno que la comunidad conozca que la serie de los ángeles arcabuceros que poseen se trata de una de las siete existentes en iglesias del mundo que les pertenecen, que se encuentran a la vista

de los visitantes, y que permanecen en el mismo espacio donde fueron ubicadas cuando tenían en la colonia la categoría de pueblo de indios, una característica que los pobladores en la actualidad sostienen como rasgo identitario.

5. Interacciones sociales de activación y valoración de los ángeles arcabuceros en la actualidad

Esbozaremos el análisis de las entrevistas realizadas a informantes claves de los pueblos de Casabindo y Uquía (Jujuy), y funcionarias del ámbito patrimonial de las provincias argentinas de Salta y Jujuy en vinculación a las series coloniales de los ángeles arcabuceros. En ese marco, examinaremos las interacciones sociales de activación, protección y valoración en la actualidad por parte de la comunidad en relación a estas imágenes. Siguiendo a Freedberg (1992) las abordaremos más allá de la historia del arte tratando de reconocer el nexo que se establece entre las personas y esas representaciones vinculando los cruces disciplinarios que se producen entre la psicología y la cultura visual del siglo XXI.

De igual modo y considerando que las series de los ángeles arcabuceros configuraron en las localidades de Casabindo y Uquía uno de los dispositivos político religioso para el ejercicio del poder en la época colonial, buscaremos interpretar si las comunidades locales han realizado un giro en la actualidad para apropiarse simbólicamente tratando de influenciar sobre el poder político y religioso exigiendo su valoración y protección, partiendo de dos enfoques diferentes, por un lado al considerar el patrimonio y la producción de sentido que engendra y por el otro analizar la gestión del mismo.

Con ese fin, y siguiendo a Criado - Boado y Barreiro (2013), tomaremos en cuenta la secuencia de fases valorativas que amplían hermenéuticamente el proceso de reconocimiento y socialización de bienes patrimoniales. Para estos autores la cadena de valor del patrimonio se constituye en actos de identificación, documentación, significación, valoración, difusión, circulación y recepción. A ello se debe incluir que se realice de manera sistemática, sin saltarse pasos, completa, es decir, integrando las distintas dimensiones de la práctica científica, reflexiva, en la que se incluyan criterios de autoevaluación, transdisciplinar, para disciplinas no específicamente patrimoniales, y participativa, un criterio no menor desde nuestro punto de vista, porque abre el proceso e integra la valoración no experta. En relación a la gestión del patrimonio, Kulemeyer (2017) incorpora además de lo anteriormente citado, la actualización de cualquiera de las acciones mencionadas.

5.1. Voluntariado en las iglesias de Casabindo y Uquía en la actualidad

La iglesia católica, como habíamos mencionado, posee una gran cantidad de iglesias en la Provincia de Jujuy, todas ellas con diversas obras pictóricas, imágenes de bulto y objetos que forman parte de la liturgia que datan de la época colonial. Las personas que custodian ese patrimonio cultural son, en su mayoría, pertenecientes a la comunidad que trabajan de manera honoraria en los templos de sus pueblos. Al respecto nos dice Gabriela Doña (2021) “no cobran un peso y tienen que estar, dejan a sus hijos en el colegio o en la casa o se van turnando. El turista se enoja si la iglesia está cerrada, pero nadie comprende esa situación”.

En Casabindo la voluntaria, es la encargada de la iglesia por su condición de ser miembro del grupo Pro templo, se ocupa del cuidado y el aseo del lugar, en cambio en Uquía son varios los voluntarios, inclusive un grupo familiar y participan en Comisión de servicios (Barconte, 2021; Alancay, 2021; Doña, 2021). Al respecto, Gloria Barconte comenta que trabajaron su

abuelo y actualmente su tía en la iglesia, anteriormente lo hacía Don Samuel, que abría la iglesia dos horas durante la mañana y otras dos por la tarde, “se mantenía a través de las estampitas que él vendía, y bueno, de esa manera él podía subsistir de alguna manera, por así decirlo” (Barconte, 2021). Agrega que el inicio de su trabajo en la iglesia fue a través de su abuelo que la indujo, porque ella prefería ir a ver a las cholas²³² que le resultaban más entretenidas, aunque luego se quedó definitivamente en el templo.

5.2. Conocimiento de las voluntarias de las iglesias de Casabindo y Uquía sobre las series de ángeles arcabuceros

Todos los testimonios coinciden en que las voluntarias desconocen el origen de los ángeles arcabuceros. Gabriela Doña considera que las personas de la comunidad de Uquía “no llegan a visualizar, por ejemplo, porque tienen las armas, y no llegan a conocer mucho la parte de la historia iconográfica de los ángeles” (Doña, 2021). Sin embargo, existe un interés por parte de las voluntarias para obtener información. Así, en Uquía los visitantes ocasionales, los guías turísticos y las funcionarias del área patrimonial ofrecen a los voluntarios, de alguna manera, la oportunidad de adquirir cierto conocimiento respecto a esas obras pictóricas. Expresa Gloria, “vino un turista y vino cargado con un libro [...] Creando alas o Salvando alas que se llamaba [...] es como que vos agarras y decís guau, hay mucha información sobre esto” (Barconte, 2021). También durante el tiempo que estuvieron en contacto las personas de Uquía con Gabriela Doña, le realizaban diversas consultas en relación a los ángeles arcabuceros, para llegar a la conclusión que “te vas enterando de muchas cosas que capaz que con los años no hubieses aprendido sin las restauradoras” (Barconte, 2021).

Alancay (2021) en Casabindo, mostró interés por saber cómo es la serie de ángeles arcabuceros de Uquía, y le gustaría tener algún libro que contenga información al respecto. Hasta el conductor del vehículo de alquiler que nos transportó desde Abra Pampa, realizó preguntas y tomó fotografías de la serie de arcabuceros de la iglesia de la Asunción, después de escuchar parte de su historia.

En este sentido, observamos que a pesar de los frondosos estudios académicos sobre las imágenes de los ángeles arcabuceros y de los bienes patrimoniales coloniales de las iglesias de los pueblos de Casabindo y Uquía los sistemas de comunicación entre estos y quienes los custodian están quebrados. Además, los voluntarios no poseen las condiciones económicas que les permitan adquirir libros que traten el tema, y de acuerdo a la cultura visual del siglo XXI, la utilización de internet donde se podría obtener más información, es limitada para las personas de esos pueblos.

5.3. Interacciones sociales y virtuales en relación a la serie de ángeles arcabuceros de Uquía 2019-2021

La iglesia de San Francisco de Paula de Uquía, como ya hemos mencionado, tenía severos problemas edilicios hacia el año 2018, que comprometían el interior y las imágenes coloniales que alberga. La busca de auxilio se ve reflejada en diferentes acciones ejercidas desde la comunidad. Por un lado, Gloria Barconte tomó fotografías que luego fueron difundidas en

²³²Siguiendo a Sánchez Patzy, (2014) el término “cholo” o “chola” tiene diversas significaciones de acuerdo al lugar donde se lo use y al momento histórico del que se trate. En Humahuaca refiere en la actualidad a personas con raigambre indígena que poseen una cualidad positiva a nivel local, se trata de familias que ostentan dispositivos de blanqueamiento y movilidad social.

diferentes medios locales. Su abuelo, que trabajó largos años en la iglesia, elevó notas al Obispo de la Prelatura de Humahuaca (Barconte, 2021).

La directora de Patrimonio de la Provincia de Jujuy, comenta que comenzaron con un primer diagnóstico en el año 2016 sobre el estado de la iglesia San Francisco de Paula. Se trabajó en la identificación de patologías en relación a las diversas intervenciones que tuvo el edificio entre las que se detectó un severo problema en el techo, el muro frontal y un alto grado de humedad en toda la estructura. Para el año 2019 se sugirió al Obispo, como representante de la iglesia católica propietaria de los templos y todos los bienes patrimoniales coloniales que contienen, que algunas de las obras pictóricas de la serie de los ángeles arcabuceros fueran descolgadas debido a que el nivel de humedad de las paredes, podrían afectarlos significativamente. En un principio fueron ubicadas en la sacristía del templo para su resguardo. Por otro lado, se promovió la búsqueda de fondos para la puesta en valor del edificio, que terminó con la obtención de los mismos, pero fueron destinados al Ministerio de Infraestructura de la Provincia en lugar del Ministerio de Cultura y Turismo, situación que creó tensiones entre las partes involucradas. La directora subraya además que siempre trabajaron junto a la comunidad de Uquía y el Obispo de la Prelatura. Las reuniones se llevaban adelante en el Centro de Integración Comunitaria²³³ del lugar donde participaron actores sociales diversos, ciudadanos interesados, artesanos, personal de la Municipalidad y representantes de la Prelatura de Humahuaca (Millón, 2022).

Otros testimonios describen la situación como que “la iglesia estaba muy deteriorada tenía cuatro rajaduras del piso al techo las que, con cada intervención sólo se rellenaban con piedras y cubrían con revoque” (Tilio de Baspineiro, 2022) o, “cuando venía a abrir la iglesia te podías ver como [...] se venía abajo” (Barconte, 2021).

El trabajo de restauración de la iglesia de Uquía se realizó con la intervención de Jorge Tomasi y Julieta Barada del Conicet, también hubo consultas con la Pontificia Universidad Católica del Perú (Tilio de Baspineiro, 2022).

En relación a lo anterior, y ante el inicio de las obras en el edificio la voluntaria de la iglesia comenta:

fue el día más feliz de mi vida [...] aunque hicieron un hoyo acá [señalando el lado del evangelio] cuando lo vi me dolió porque vos tanto lo cuidas que cuando ves que pasa algo así te duele. Me pasó. Es como que lo siento a la iglesia mi hijo, así, por decirlo. (Barconte, 2021)

A causa de la restauración de la iglesia, se decidió el traslado de la serie de ángeles arcabuceros, y otras obras de imaginería. A pesar de tener opiniones divididas de los vecinos sobre esa opción se planteó, en un principio, que la serie quede en un salón de la iglesia, con condiciones de resguardo adecuadas y con personal de seguridad permanente, “porque realmente son de un altísimo valor, o sea son invaluable a nivel económico, pero tienen un altísimo valor patrimonial, histórico y artístico” (Millón, 2022). Finalmente, se optó por hacer el traslado de las imágenes a la Prelatura, y previamente

²³³Se trata de espacios públicos en el que trabajan conjuntamente los gobiernos nacional, provincial y municipal con organizaciones sociales de la sociedad civil. Se desarrolla a través de Mesas de Participación, articulación y gestión que cumplen la función ser espacios de toma de decisiones colectivas para la resolución de conflictos (Ministerio de Desarrollo Social, s/f.).

“decidieron formar un grupo para hacer un registro de los cuadros y de cada una de las piezas que la Prelatura se iba a llevar” (Millón, 2022), también comenta que Patricia Tilio junto a su marido y otra vecina se ofrecieron a hacer esa labor.

Hay una percepción de la comunidad sobre la serie de arcángeles arcabuceros como sujetos activos dentro del campo social, por lo cual su traslado desde Uquía hasta Humahuaca realizado por algunas de las personas encargadas de la iglesia en aquel momento, sin tener en cuenta los protocolos para el traslado de obras de arte y en plena pandemia, afectó profundamente a los actores locales (Millón, 2022; Doña, 2021; Tilio de Baspineiro, 2022). Vinculado a ello Gloria Barconte, a pesar de no estar en el pueblo, hace la siguiente reflexión, “también nosotros pecamos de esto de no tener tanta información de cómo manejar estos cuadros. No estamos preparados para hacerlo tan de golpe, [...] era necesario trabajarlo ya, porque la iglesia se estaba viniendo abajo” (Barconte, 2021).

A su vez, la situación del traslado de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía se hizo viral a través de la publicación en el grupo de Facebook antes mencionado. Las imágenes digitalizadas de los ángeles arcabuceros, al mudar su presencia del espacio sagrado hacia el terreno virtual dinamizaron su activación patrimonial (Prats, 2005) y provocaron como argumenta Martínez Luna (2019), la producción de significado sobre la base de la conectividad y la simultaneidad desarrollando “una forma activa de intersubjetividad con capacidad performativa y en circulación constante dentro de redes digitales comunicacionales” (142-143).

La cultura visual actual y la interacción comunicativa de las imágenes tuvo despliegue en la prensa pública de las Provincias de Salta y de Jujuy y medios privados que, junto a una denuncia que realizó Patricia Tilio de Baspineiro ante la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos, provocaron una serie reacciones diversas. “El traslado de los cuadros movilizó y mucho a conocedores o no del tema, porque por intuición o sentimiento es algo que llega mucho” (Tilio de Baspineiro, 2022). Por un lado, Valentina Millón se apersonó con urgencia a la Prelatura junto a su equipo de trabajo, encabezado por Viviana Cortéz para hacer un registro de las condiciones en las que se encontraba la serie de los ángeles, verificar el espacio, que cada obra pictórica estuviera separada del piso, además de comprobar las condiciones de humedad, para posteriormente embalarlos correctamente debido a que la protección que tenían era muy sencilla (Millón, 2022). Por el otro, se realizó una pegatina con notas de reclamo en el muro que rodea la iglesia y una movilización cultural con el lema, Los ángeles arcabuceros quieren regresar a la Iglesia en la que participó el Obispo de la Prelatura ofreciendo una misa (Tilio de Baspineiro, 2022).

Además,

... la gente empezaba a opinar que la comunidad no sabe cuidar su patrimonio y es todo lo contrario; este patrimonio en un lugar donde nunca tuvo seguridad, nada de custodia y, sin embargo, a pesar de los años transcurridos, las imágenes están y son imágenes muy valiosas. (Doña, 2021)

Este y otros relatos que tuvimos con turistas exhiben, parafraseando a Walter Benjamin (1989) las implicancias del valor, social y cultural basados en su función original que tiene la iglesia junto a sus obras pictóricas y escultóricas coloniales, una

relación que a lo largo del tiempo ha tenido rupturas y continuidades pero que en la actualidad exhibe fuertes lazos de apropiación, establecida entre los habitantes locales y los ángeles arcabuceros.

5.3.1. La comunidad y el área de reserva e inventario de las obras coloniales de la iglesia de Uquía

La preocupación de los diversos actores sociales por el cuidado y protección de la serie de ángeles arcabuceros de la iglesia San Francisco de Paula del pueblo de Uquía condujo a que la arquitecta Millón y la restauradora Doña acordaran junto al Obispo de la Prelatura de Humahuaca un proyecto coordinado por la primera, para realizar una serie de acciones. De esta manera, y como continuaba la pandemia mundial, Doña inició desde Salta capital, una capacitación con las voluntarias de la iglesia de Uquía por zoom²³⁴. Sobre esto refiere que, esas clases “fueron muy enriquecedoras, más allá de que nosotros estábamos en nuestras casas y ellos no tenían conectividad, algunos se instalaban en la plaza, el único lugar donde hay internet en Uquía” (Doña, 2021). Y agrega que la primera acción fue la de armar un área de reserva transitoria, evaluando el estado del material a través de fotografías, con un grupo inicial diverso, entre los que estaba la dueña de un hostel de la localidad, Patricia Tilio de Baspineiro.

La experiencia de la Restauradora, está llena de matices, trabajó en la Fundación Tarea, y luego de su cierre le encomendaron hacer un relevamiento, en calidad de asistente, sobre las obras de la Provincia de Jujuy que la institución había restaurado. Así recorrió, junto a una colega, los pueblos de Susques, Casabindo, Purmamarca, Tilcara, Yavi y la ciudad capital de San Salvador de Jujuy. Esa experiencia le permitió ver una realidad diferente a la vivida hasta ese momento. En la Fundación Tarea, “todo era mucha tecnología, donde si se necesitaba un material, al otro día lo teníamos [...]. Cuando empezamos a recorrer esos lugares tomé conciencia de la realidad de lo que es el patrimonio dentro de su contexto” (Doña, 2021).

En su relato Doña, muestra una perspectiva en la que resalta las condiciones físicas, ambientales y sociales en las que se encuentra el patrimonio cultural colonial. Al respecto nos comenta que esas imágenes eran

... a veces custodiadas por una persona que vivía en la esquina y que cuando tocabas el timbre, iba, te abría la iglesia y te mostraba las obras. Fue muy enriquecedor encontrar ese patrimonio que habíamos visto en Buenos Aires en ese contexto. Entonces, eso se constituyó en un valor agregado fundamental, esas iglesias en lugares inhóspitos, lugares que en aquella época no eran turísticos como lo son ahora. (Doña, 2021)

Todavía cabe señalar que Gabriela Doña diseñó un proyecto que fue subvencionado por la Fundación Antorchas²³⁵ que consistía en ir a esas iglesias coloniales alejadas de los centros urbanos, y ofrecer asesoramiento para que la misma

²³⁴Es una plataforma online que permite realizar videoconferencias a través de dispositivos móviles (Fernández, 2022).

²³⁵La Fundación fue creada el 15 de octubre de 1975 en Argentina. Su objetivo central fue el de mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad. Otorgó subsidios en las áreas de cultura, bienestar social y educación. Entre otras actividades intervino en la conservación de bienes culturales. Uno de los reconocimientos recibido fue el Diploma al Mérito, (1988) de la Fundación Konex. “Junto a la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea que promovió la restauración del arte colonial y recuperó 500 edificios. Brindó apoyo financiero para grupos desfavorecidos. En 30 años sostuvo 12.042 proyectos. Cesó su actividad en diciembre de 2006” (Fundación Konex, 1988).

comunidad realice la conservación preventiva de los bienes patrimoniales que albergan. El propósito central era que quienes tienen contacto cotidiano con las obras coloniales comiencen a detectar los deterioros a los que pueden estar sometidas, así como prevenir que, aparentes restauradores puedan intervenir las obras sin respetar el original y también de ser necesario, que convoquen a los especialistas locales para su asistencia. En el mismo sentido, que los voluntarios o encargados de las iglesias deban realizar el área de reserva e inventario de obras, para que tomen la costumbre de que se trata de un patrimonio que tiene que encontrarse resguardado. Sin embargo, el proyecto que tuvo un buen inicio se discontinuó por falta de fondos (Doña, 2021).

Estos antecedentes de hicieron de la experiencia en Uquía una práctica fructífera, después de un año pudieron armar el área de reserva en la iglesia, ya de manera presencial. De todas maneras, siguieron actualizándose a través de WhatsApp, por donde transitaban las imágenes de las diversas obras pictóricas e imágenes de bulto y así lograron hacer el acondicionamiento de las mismas. “La idea de hacer participar a la comunidad tiene como objetivo que tomen conciencia de que son los custodios de su patrimonio” (Doña, 2021). Además, considera que los elementos de la liturgia, o las imágenes de la procesión son objetos que se usan cotidianamente, y que la comunidad puede utilizarlo porque “el patrimonio está vivo si se lo usa en ese contexto” (Doña, 2021).

El trabajo que se realizó sobre la serie de los ángeles arcabuceros de Uquía fue una limpieza superficial. A los voluntarios de la iglesia “se les explicó que no limpiaran con plumero porque en algún momento lo hicieron y provocaron algunas pequeñas abrasiones, pero nada grave, solamente fue un trabajo de acondicionamiento y mantenimiento” (Doña, 2021). En el mismo sentido refiere Valentina, “uno o dos presentaban un pequeño rayón, pero no eran problemas que no se solucionen fácilmente, no tenían daños básicamente” (Millón, 2022). En este marco, es dable recordar que, en la restauración de los años 1988 y 1989, a cada una de las nueve imágenes de la serie de Uquía, se les habían sustituido los bastidores originales, porque se encontraban en mal estado, “por uno tratado con conservantes, realizados con maderas estacionadas y cuñas de ajuste” (AHPH-HU 35-43).

La Restauradora les enseñó a varias personas relacionadas con la iglesia como tratar esas obras y Gloria nos relata, “te pelas los ojos limpiando los cuadros, pero cuando después damos un paso atrás y los ves como tienen que estar vos quedas impresionada” (Barconte, 2021). Además, “acordamos con Gabriela [Doña] que íbamos a [...] explicarle a la comunidad de qué manera se tenían que manipular estas obras [...], ellos lo van a seguir manipulando, es una realidad” (Millón, 2022). “El conservador va cuando ya interviene la obra. Ellas son las personas indicadas, digamos. Son quienes están ahí permanentemente” (Doña, 2021).

Para volver a ubicar la serie de ángeles arcabuceros en la iglesia de Uquía, una vez concluida la restauración del edificio, hubo un plazo de espera de más de un mes y medio debido a que la realización de revoque nuevo, tanto en el exterior como en el interior del templo, produjo un importante grado de humedad. Durante ese tiempo se estuvo midiendo la temperatura interior del edificio, “hasta que teníamos condiciones óptimas para poder trasladarlos a los cuadros” (Millón, 2022). Por último y a modo de cierre del proceso realizado en Uquía, Gabriela Doña efectuó una evaluación analizando fotografías del trabajo con el equipo que participó y las personas de la iglesia. Valentina Millón por su parte, presentó un informe a la

Comisión Nacional de Monumentos, “no porque tengamos que rendir cuentas, sino porque a mí me parece fundamental que todo lo que va pasando con nuestro patrimonio quede en algún lado documentado” (Millón, 2022).

5.3.2. Reconocimiento entre las personas intervinientes en el conflicto de la serie de los ángeles arcabuceros de Uquía

A pesar de las tensiones entre los actores sociales, provocadas por las diversas formas en la búsqueda de protección y resguardo del patrimonio de la iglesia Santa Paula de Uquía, existe un reconocimiento entre las personas que nos ofrecieron sus testimonios. Así lo manifiesta, Barconte (2021) hacia las funcionarias, por hacerla partícipe y por el conocimiento adquirido. También Doña (2021) y Millón (2022), reconocen que Patricia Tilio de Baspineiro estuvo presente desde el primer día en las reuniones, “fue una de las más activas y de las más comprometidas con todo lo que fue el proceso de restauración de la iglesia” (Millón, 2022).

Por otro lado, Patricia Tilio de Baspineiro realizó una publicación en el grupo de Facebook, adjuntando un documento de texto con imágenes, que da cuenta desde el traslado de las obras de los ángeles arcabuceros de Uquía a Humahuaca en octubre del 2019 hasta un año después, los avances que se lograron en ese plazo, un reconocimiento a los funcionarios y personas que participaron en la recuperación de la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula y el resguardo de la serie de los ángeles arcabuceros (Tilio de Baspineiro, 2021)²³⁶.

La situación descrita en Uquía, también estuvo tamizada por la presencia de “los avivados de siempre” (Millón, 2022), a quienes las demás entrevistadas prefirieron obviar en sus narraciones y, en términos interpretativos podemos afirmar que consideran que el logro obtenido con la activación patrimonial de los ángeles arcabuceros supera cualquier otra situación.

Sin embargo, las condiciones en las que se enmarcó el proceso descrito expusieron, como lo hacen notar Criado-Boado y Barreiro (2013) que el patrimonio, “es un medio para la acción social y cultural, un campo en el que es factible poner en juego discursos enfrentados y luchar por la emergencia de formas de sociabilidad alternativas, basadas más en relaciones solidarias que en intereses individuales” (9).

5.4. Apropiación patrimonial y social de las series de ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía

Uno de los hallazgos que detectamos se orienta al cuidado de las series de los ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía que se encuentran expuestas en los muros internos de las iglesias, a una altura a la que es difícil acceder para evitar que sean dañadas o robadas, aunque al mismo tiempo, son difíciles de apreciar. En Casabindo se hace más notorio por las grandes dimensiones de la edificación y la distancia entre cada imagen, aunque la iluminación natural del interior favorece, de alguna manera, su visualización. En Uquía, un templo de menores dimensiones, Gabriela Doña nos comenta que al ubicar nuevamente la serie de ángeles arcabuceros, las voluntarias del lugar solicitaron que estuvieran a bastante altura porque “la gente va y los quiere tocar” (Doña, 2021). Además, la iluminación del espacio, al momento de nuestra visita, era

²³⁶El texto adjunto en el grupo de Facebook denominado Un año de reclamo en línea de tiempo, es un resumen personal de diez páginas, en el que constan fechas, imágenes y acciones realizadas entre el 25 de octubre de 2019 y el 25 de octubre de 2020 en relación a la iglesia, la serie de ángeles arcabuceros y otras obras de bulto de Uquía. (Patrimonio Natural y Cultural de Jujuy, 2021).

reducida. Por otro lado, debemos mencionar que los turistas visitan estos lugares en busca de la experiencia del aquí y ahora, es decir, indagar sobre las cualidades de autenticidad y unicidad de estos templos y sus bienes patrimoniales, a través del impacto producido por la experiencia de la contemplación directa e irrepetible en el contacto con cada obra, como fenómenos de historia y de memoria (Benjamin, 1989).

Otro rasgo distintivo, se produce con respecto a la toma de fotografías de las imágenes del interior de las iglesias. En Uquía, aunque Gabriela Doña les explicó que no existía peligro al realizar tomas sin flash, la decisión de los voluntarios y el Obispo de la Prelatura fue terminante, hoy se exhibe cartelera tanto en la puerta, como en el respaldo de los últimos bancos del templo prohibiéndolo específicamente, como se observa en la Figura 30. Sin embargo, existe la posibilidad de hacerlo con una autorización firmada por el Obispo, aun así, se cierra la iglesia a cualquier otro visitante hasta que se cumpla con ese cometido.



Fig. 30. Puerta de acceso a la iglesia de la Santa Cruz y San Francisco de Paula. Uquía, Jujuy. (Argentina)
Fotografía: Gabriela Costaguta, 2021

Asimismo, durante la observación que realizamos en Uquía, contemplamos la firmeza con la que Gloria Barconte se dirigía autoritariamente a cada visitante que, ignorando los carteles, pretendía tomar fotografías impartiendo la instrucción para

que desistiera en su accionar. En cambio, en Casabindo permiten realizar tomas fotográficas en el interior de la iglesia, con la recomendación que no se utilice el flash.

En consecuencia, se observa que las personas que custodian los bienes patrimoniales coloniales se muestran orgullosas del lugar que ocupan y su labor se manifiesta a través de las estrategias que tienen a su alcance, pequeñas o grandes acciones cotidianas que van en búsqueda de preservar los objetos e imágenes de la iglesia.

5.5. Las iglesias y los bienes culturales coloniales de Casabindo y Uquía como parte de la vida

Los pueblos de Casabindo y Uquía, como habíamos mencionado, son comunidades pequeñas. Los testimonios que ubican la relación de las personas con las iglesias y las obras coloniales que contienen, forman parte de su vida cotidiana y sus relatos muestran sus historias de vida, donde se unen como experiencia medular el pasado y el presente. (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006). En el caso de Gloria Barconte, parte de su familia trabajó durante años en el templo y ella empezó hace algún tiempo. Juliana Alancay en Casabindo, es una mujer joven, asiste a la iglesia desde los ocho años y se dedica a realizar varias actividades dentro de ese espacio. El orgullo con que muestra el lugar, las condiciones de aseo que existe en todo el ámbito, la dedicación que se observa en el mueble en el que están dispuestos los diversos trajes de la virgen y son utilizados en las procesiones, así lo exhiben.

Por otro lado, las especialistas que tienen años haciendo recorridos por esos pueblos contemplan que se entabla una relación especial...

Siento que la gente considera que ese es su patrimonio, su objeto. Lo cuidan, lo van a cuidar ad-honorem; si van a pintar la iglesia, ellos van a descolgar las obras, entonces te das cuenta de que es parte de su contexto, es parte de su vida. (Doña, 2021)

Además, Patricia Tilio de Baspineiro asegura haber vivido todo el proceso en relación a los ángeles arcabuceros de Uquía, muy angustiada por el momento que se trasladaron las imágenes declara “no solo la iglesia, a mí me preocupaban más los cuadros, o ambas cosas digamos, si no estaba terminada la iglesia, no podían regresar los cuadros” (Tilio de Baspineiro, 2022), y considera al patrimonio como una responsabilidad. Por último, Valentina Millón hace notar que “el despertar de la comunidad para la valoración de su iglesia y de sus obras eso fue maravilloso” (Millón, 2022).

5.6. La gestión del patrimonio artístico colonial en las iglesias de Casabindo y Uquía en la actualidad

El conflicto que mencionábamos sobre la serie de ángeles arcabuceros de Uquía, da cuenta de la complejidad que reviste la gestión del patrimonio artístico colonial perteneciente a la iglesia católica en la provincia de Jujuy. Entonces vemos que en parte es custodiado por la comunidad de cada pueblo, en el que han intervenido para su conservación especialistas de los

gobiernos de las provincias de Salta y Jujuy y, al mismo tiempo, existen otros receptores de esas imágenes que se sienten identificados con ellas y demandan su protección.

Para quienes custodian ese patrimonio, el tiempo y el cuidado que ofrecen forma parte de su vida cotidiana, lo sienten como una obligación moral y espiritual, es una apropiación personal a la vez que comunitaria. A su vez Patricia Tilio de Baspineiro expresa que desearía que el problema de la gestión patrimonial respecto a los ángeles arcabuceros de Uquía “se visibilice y por otro lado se capacite con charlas a la comunidad, porque en realidad, nadie mejor que la gente para vigilar estos bienes” (Tilio de Baspineiro, 2022).

Otro punto que nos interesa destacar es que la iglesia católica en Jujuy dispone de una cantidad de obras coloniales abrumadora, empero parece no contar con los recursos económicos que permitan una conservación permanente de las mismas. En el caso de las series de los ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía, Valentina Millón y Patricia Tilio de Baspineiro comentaron que no tienen declaratorias de interés por parte de la Provincia. Este es un punto central, debido a que ninguno de los bienes patrimoniales coloniales muebles la tienen y son precisamente los que corren un mayor peligro de ser dañados o sustraídos. Todo lo cual se pone en línea con lo expresado por Kulemeyer (2017) en relación con la práctica de gestión del patrimonio cultural, que abarca diferentes aspectos sociales, pero también tiene ver con la construcción de ideología y a la política.

La participación activa de la comunidad local en relación al patrimonio colonial puede generar una dinámica que permita tensionar esos campos. En relación a lo anterior, podemos también considerar a las iglesias de Casabindo y Uquía como museos abiertos, los que, de acuerdo a su novísima definición, contemplan características propias de esas instituciones. Esta dice...

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (International Council of Museums [ICOM], 2022)

Las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo y de la Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía están abiertas al público de manera gratuita. Conservan y exhiben un importante patrimonio artístico colonial que además posee voluminosos estudios académicos, existe la participación de la comunidad local en su cuidado y protección y son además de un espacio religioso, lugares que permiten el intercambio de conocimiento.

En este sentido, esas iglesias reciben la visita de turistas-espectadores que siguiendo a Domínguez de Nakayama (1993), y Riancière (2010) son intérpretes activos de las obras artísticas coloniales, es decir observan, seleccionan y comparan a través de una trama de significados que portan a través de sus propias experiencias. Además, nos interesa enfatizar las cuestiones que plantea Elaine Heumann Gurian (1999), sobre que las cuestiones principales de los objetos patrimoniales

tienen que ver con un lugar que almacene recuerdos y la organización de significado en alguna forma sensorial. En este sentido podemos decir que los visitantes van al encuentro de la memoria, de la identidad, donde se debería destacar la categoría de ser pueblos de indios.

Por otro lado, las interacciones voluntarios-visitantes podrían verse fortalecidas si las conversaciones entre ellos tuvieran alguna forma de registro, que permita comprender la construcción social de significados. Es decir, que lo cotidiano se transforme en una forma documental que permita identificar valoraciones, difusión y circulación de las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros.

5.7. Conclusión

El sentido de pertenencia en las comunidades de Uquía y Casabindo vinculadas a las series de los ángeles arcabuceros influye de manera distinta internamente y respecto de terceros. En el primer pueblo, están fuertemente relacionadas al turismo, en el segundo conforman una unidad en la que se integra al paisaje del conjunto de bienes patrimoniales coloniales de la iglesia y la plaza.

Como consecuencia, el conflicto generado por el traslado de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía a Humahuaca, en medio de la pandemia de Covid-19, exhibió la corresponsabilidad en la gestión del patrimonio artístico colonial al tiempo de interacciones solidarias de la comunidad en busca de su protección que impactaron sobre el poder religioso y, aunque acudieron funcionarias interesadas, siguen ausentes acciones del poder político, local, provincial, regional o nacional, que no han realizado aún algún acto administrativo que les dé el respaldo institucional necesario.

De esta forma se avizora que se encuentran quebrados los sistemas de comunicación entre los frondosos estudios académicos sobre los ángeles arcabuceros, los registros y el archivo documental que posee la iglesia, y el inventario de bienes patrimoniales coloniales de cada templo, en relación con las comunidades que los custodian y con los visitantes ocasionales. Consideramos que optimizar ese sistema agrietado fortalecería los procesos de una mayor participación social, de memoria e identidad en cada localidad, que además podrían generar innovadoras formas de gestión patrimonial.

Por otro lado, observamos que las imágenes de la serie de ángeles arcabuceros de Uquía, navegando en el terreno virtual se deslizaron como testimonios de su existencia donde potenciaron las dinámicas de participación y de disponibilidad, trasladando la carga emocional, junto a nuevos niveles de significación en el campo social y virtual, situación que a su vez no estuvo exenta de tensiones. Hoy, esa experiencia ha mutado al producir un cambio en el nombre del grupo en la red social Facebook, donde se publican contenidos relacionados a la problemática patrimonial de la provincia de Jujuy, quedando el conflicto que hemos tratado sobre el traslado y las acciones en relación a esas imágenes casi oculto en la intrincada gama de temas.

En cambio, en Casabindo, las imágenes de los ángeles arcabuceros se deslizan en la virtualidad dentro del conjunto de la iglesia y los otros bienes culturales, asociados al paisaje exterior y al Toreo de la vincha.

La visita a los pueblos de Casabindo y Uquía junto a los relatos de nuestras entrevistadas nos permite dar cuenta, de un profundo interés y un celoso cuidado por parte de ellas hacia el patrimonio colonial. Las prácticas sociales de las voluntarias

en el ámbito de los templos las exhiben desplazándose con seguridad y confianza. Por otro lado, los turistas van a la experiencia de la visita y el contacto con esos bienes culturales por motivos diversos. Algunos para tener una experiencia estética, o para ir al encuentro del valor histórico que esos arcángeles expresan. Pero hay que decir también que, a pesar que para favorecer a la población se instaló una feria artesanal frente a la iglesia de Uquía, el acceso al templo desde la ruta desdibuja la vivencia, poniendo por delante el aspecto político enmascarado como comercial por sobre la función histórica y de identidad.

Consideramos que en este marco sería oportuno que se conforme una ruta turística en la provincia de Jujuy que abarque la visita a los pueblos de Casabindo y Uquía para el conocimiento y disfrute de los bienes culturales que constituyen los ángeles arcabuceros. De esta manera se podría contemplar la formación de anfitriones turísticos con especialización en patrimonio colonial que permita una mayor contribución de los actores locales de cada pueblo y ponga en el centro de la escena una política más participativa. Al mismo tiempo, que este itinerario sea un enlace entre la función social de los trabajos académicos en relación a los ángeles arcabuceros, la comunicación y la experiencia de la visita a los templos de esos pueblos para conocer más profundamente la historia, el patrimonio local y la identidad de esos pueblos.

6. Conclusiones finales

Como resultado de esta investigación podemos afirmar que, las imágenes coloniales que habitan en las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción de Casabindo y de la Santa Cruz y San Francisco de Paula de Uquía, se vinculan con la comunidad, en su condición de agentes activos dentro de esos espacios. Se trata de sujetos de memoria y de historia que tienen una relación entre las personas del siglo XVII y las de la actualidad.

En ese marco, y de acuerdo a las entrevistas que realizamos, además de la observación participante en la cual vimos interactuar a diversos actores sociales, nos encontramos con un escenario en el cual la fuerza de las obras pictóricas coloniales de los ángeles arcabuceros dentro del contexto de las iglesias de Casabindo y Uquía nos permite colegir que transitan diferentes significaciones en los receptores, y asimismo dar cuenta que existe una relación sensible entre las personas y esas imágenes.

Por lo que se refiere a la función inicial que esas obras pictóricas cumplieron en el contexto de la colonia, en el marco de un espacio sagrado para la religión católica y los intereses de encomenderos, con una finalidad ordenadora para la imposición de una nueva estructura política que, a su vez, imponía una condición atemorizante en pueblos de indios. En la actualidad esa función ha mutado y se presenta como un espacio de tensiones que tiene implicancias políticas y culturales dentro de un campo social con pluralidad de actores e intereses diversos. En el territorio jujeño, la iglesia católica ejerce la propiedad de las iglesias y de las obras artísticas que contienen. No disponen de personal específico para su cuidado y protección, y esta tarea, en cada pueblo, es ejercida por los habitantes de la localidad sin ninguna retribución pecuniaria. Esta condición es ejercida por los vecinos porque se vincula a sus creencias religiosas, por considerarlo una práctica social de prestigio dentro del grupo, por legados familiares o especialmente por relaciones sensibles hacia esos bienes patrimoniales de los

que, en algunos casos, sienten como propios. A su vez, respecto a la protección y puesta en valor de la iglesia de Uquía y sus bienes culturales coloniales existe una corresponsabilidad entre instituciones y sus especialistas, donde se presenta superposición de jurisdicciones en relación a las acciones y a la distribución de recursos para el cumplimiento de esos cometidos, dejando expuesta la complejidad que presenta el tema.

Sumado a ello se encuentra el factor político, donde las premisas ideológicas o sectoriales quedan expuestas de acuerdo a los diferentes momentos históricos en los que se han otorgado declaraciones que protegen a los bienes patrimoniales arquitectónicos y los intangibles como las fiestas de Casabindo y Uquía. Sin embargo, las obras pictóricas de los ángeles arcabuceros, y todos los bienes muebles de las iglesias de Casabindo y de Uquía, no tienen ningún tipo de declaratoria que les permita un resguardo institucional, siendo así los que están más expuestos a ser sustraídos o caer en intervenciones que les puedan producir daños irreparables. Consideramos que las autoridades locales de cada una de estas comunidades deberían iniciar el derrotero, realizando declaratorias de interés cultural de esas imágenes con los argumentos basados en la identidad de los pueblos de indios, considerando además que se trata de espacios que se pueden pensar como museos vivos, lo que podría despertar con estas acciones la inclinación de sus pares provinciales y nacionales para la protección de esas obras.

Por otra parte, la cultura visual del siglo XXI proporciona diferentes modos de interacción entre las imágenes y las personas, si consideramos, por ejemplo, que aquel San Miguel del grabado de Martin de Vos demoró cincuenta años en ser representado en América, hoy en cuestión de segundos los ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía navegan por las rutas virtuales despertando diversas reacciones en sus observadores. El entorno físico y la internet, así como la viralización de esas imágenes, crean múltiples interpretaciones que pueden ser de solidaridad, conocimiento o acción a nivel, local, regional o global. Siguiendo con este hilo, consideramos que la relación entre las prácticas del ver, el avance tecnológico y el posicionamiento subjetivo de quienes despliegan esas imágenes al campo de la virtualidad exhiben otras formas de proteger o dar a conocer el patrimonio cultural artístico de las comunidades.

Casabindo, es una localidad pequeña y se ubica dentro de un paisaje particular, seco y agreste, donde todos los espacios están relacionados con la memoria histórica, y las huellas del pasado son tangibles en el presente manifestándose en el paisaje cotidiano de sus habitantes. La iglesia de la Asunción y la plaza siguen siendo un ámbito contendor donde se llevan adelante diferentes prácticas sociales. Asimismo, todo el conjunto representa una unidad de la que la comunidad local se enorgullece, la considera parte de su identidad y como factor de resistencia del pueblo indígena que habitaba la zona en la época colonial, los casabindos.

En Uquía en cambio, el escenario socio geográfico y turístico ha cambiado el paisaje a través de los años de manera más concluyente que en Casabindo. La iglesia y sus bienes patrimoniales coloniales muebles conforman una unidad que se integra con la función de culto y la memoria histórica y desde ese lugar dialoga con el exterior, donde el valor de uso social de ese conjunto, en cuanto a los habitantes locales pasa por un aspecto comercial y de subsistencia. Por otro lado, los guías turísticos de diferentes empresas, que acompañan a los grupos en la visita al templo no están formados específicamente en

el tema patrimonial y muestran la iglesia y los ángeles arcabuceros como un recurso turístico sin profundizar en aspectos estéticos o históricos.

Además, las relaciones entre la función social de las investigaciones académicas y el valor de uso inmaterial que estas conllevan y la población local se exhibe de manera difusa. Para los habitantes de Casabindo podemos decir que es nulo, en cambio en Uquía por la interacción entre turistas, profesionales en patrimonio y los comentarios de algunos los guías, provocan ciertos vínculos con los voluntarios.

Todavía cabe señalar que el impacto producido por afluencia turística en la provincia de Jujuy de las últimas décadas ha creado además un camino de ida y vuelta, vinculado a los territorios y a las prácticas sociales. Es decir, se ha producido el encarecimiento de la tierra, así como nuevas urbanizaciones y procesos de gentrificación que afectaron las relaciones sociales. El beneficio que otorga la visita de turistas en cuanto al conocimiento de la historia, las tradiciones, la gastronomía y los modos de vida, así como los beneficios económicos para la población local promueve también severos cambios que la afecta de manera negativa debido a la sobreexplotación de los recursos naturales, ambientales, así como y el sobredimensionamiento de los hoteles y el transporte. De esa forma vemos que, el patrimonio artístico colonial de Jujuy se encuentra acechado por factores exógenos. El más urgente, que requiere tomar medidas inmediatas, es el producido por los turistas en el templo de Uquía, propenden a tocar las pinturas o pretenden tomar fotos con flash. Ante esta situación, los custodios del lugar, deberían tener la posibilidad de ofrecer la venta de fotografías de las obras pictóricas. Al mismo tiempo, se deberían contemplar otras medidas de seguridad como por ejemplo la instalación de cámaras. Por otra parte, también se presentan especialistas espurios para ofrecer a miembros de la iglesia católica servicios de conservación de bienes culturales coloniales poniendo en riesgo la autenticidad de las obras o su sustracción.

Otro aspecto que se vislumbra a través de la investigación es que, así como en la colonia estaban las mujeres priostas en Uquía, hoy la gran mayoría de quienes custodian a los ángeles arcabuceros de la iglesia de ese pueblo y en Casabindo son también personas de ese género. Y este párrafo se vincula con el anterior, debido a que son mujeres las que abren y mantienen la higiene dentro de las iglesias, les ofrecen a los visitantes relatar la historia de los jesuitas en Jujuy y disponen de los horarios de atención dedicados a esos cometidos. También debemos destacar que para esta investigación han sido mujeres las que se mostraron más accesibles al momento de realizar entrevistas y dar a conocer su relación con esas obras pictóricas.

Basados en nuestra hipótesis, podemos decir que la relación entre las imágenes de los ángeles arcabuceros y las comunidades locales de los pueblos de Casabindo y Uquía, desde la colonia hasta la actualidad han sufrido una serie de rupturas y continuidades producto de los diferentes momentos históricos, en los cuales se han reconocido algunos valores a través de los discursos y se han negado otros. La apropiación social y patrimonial de esas imágenes exhibe en la actualidad un vínculo potente, y han permanecido protegidas en los lugares donde fueron instaladas en el siglo XVII, sin embargo, no podemos afirmar que la relación haya sido continua.

Para concluir, en Casabindo y Uquía se permite leer a modo de palimpsesto las capas de sentido que la memoria colectiva y el patrimonio cultural desenvuelven en esos espacios, y en la actualidad, las series de los ángeles arcabuceros en esos

pueblos exhiben una función social, cultural y política. En Casabindo, se presentan como imágenes de resistencia indígena, en defensa de sus tradiciones, entre un antes y un ahora desplegado en el tiempo que exhiben los vínculos identitarios de los antiguos habitantes, donde la apropiación social y patrimonial de los ángeles arcabuceros por parte de la comunidad local se entiende como una unidad integrada por la iglesia, las imágenes que contiene, los rituales, el toreo y los habitantes. En Uquía, en cambio, tienen una función en relación al valor cultural relativo al culto, la historia y la estética, pero para los habitantes locales esas imágenes están vinculadas al comercio y al turismo.

7. Referencias

- Abad Merchán, A. (2002). *Ángeles, enigma y belleza: la angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales*. Cuenca: Banco Central de Ecuador.
- Abric, J. C. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Coyoacán.
- Acerenza, M. A. (1991). *Administración del turismo. Conceptualización y organización*, vol.1. México: Trillas.
- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América Latina. (Reflexiones)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Albeck, M. E. (1992). El ambiente como generador de hipótesis sobre dinámica sociocultural prehispánica en la Quebrada de Humahuaca. En *Cuadernos FHyCS-UNJu* núm. 3, pp. 95-106.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- Andrien, K. J. (2020). *Crisis y decadencia. El virreinato del Perú en el Siglo XVII*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú. Instituto de Estudios Peruanos.
- Asencio, M. (1988). Pueblos de encomiendas en la Puna jujeña: Casabindo y Cochinoca. En Waisman, M. (Coord.). *Arquitectura colonial argentina*, pp. 76-79. Buenos Aires: Summa.
- Asencio, M.; Iglesia, R. E. J.; Schenone, H. (1974). *Arquitectura en el altiplano jujeño. Casabindo y Cochinoca*. Buenos Aires: Técnica CP67.
- Assadourian, C. S. (1982). *El sistema de la economía colonial. Mercado interno, regiones y espacio económico*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- _____ (2005). Agricultura y tenencia de la tierra antes y después de la conquista. En *Población & sociedad*, vol.12-13, núm. 1, pp. 3-56.
- Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. En *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm. 1, pp. 5-32.
- Balbastro, M.; Santucci, A. F. (2005). Armas y alas. Los ángeles arcabuceros. El ejército de extirpadores de idolatrías. En Casazza, R.; Storti, J.; Casasbellas Alconada, L.; Míguez, G. I. (eds.). *Artes, ciencias y letras en la América Colonial: investigaciones presentadas en el simposio internacional homónimo realizado en Buenos Aires los días 23, 24 y 25 de noviembre de 2005*, t. 1, pp. 215-229. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Teseo.
- Ballart, J. (1997). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. España: Ariel.
- Baricco, A. (2019). *The game*. Barcelona: Anagrama.

- Baxandall M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beato, G. (1972). La época colonial entre los años 1600 y 1750. En Assadourian, C. S.; Beato, G.; Chiaramonti, J. C., *Argentina de la conquista a la independencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, pp. 15-60. Buenos Aires: Taurus.
- Berenguer, J. (2013). Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur de Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En Albeck; M. E.; Ruiz, M.; Cremonte, M. B. (eds.), *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d. C.*, pp. 311-352. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.
- Bernard, C.; Gruzinski, S. (1992). *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bleger, J. (1985 [1964]). La entrevista Psicológica. (Su empleo en el diagnóstico y la investigación). En *Temas de psicología*, pp. 9-43. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bonialian, M. A. (2019). *La América española: entre el Pacífico y el Atlántico: globalización mercantil y economía política, 1580-1840*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Bowser, F. (1990). Los africanos en la sociedad de la América española colonial. En Bethell, L. (ed.), *Historia de América Latina, t. 4, América Latina colonial: población sociedad y cultura*, pp. 138-156. Barcelona: Crítica.
- Burucúa, J. E. (1993). Ángeles arcabuceros: Milenio, Anticristo, judíos y utopías en la cultura barroca de América del Sur. En *Temas medievales*, núm. 3, pp. 83-120.
- Burucúa, J. E.; Bustillo, A.; de las Carreras, M. (2000). *Tarea de diez años*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Carmagnani, M. (2011). *El otro occidente. América Latina desde la invasión europea hasta la globalización*. 2º ed. México: El Colegio de México. Fideicomiso Historia de las Américas. Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1945). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castells, M. (1999). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*, vol. 2. México: Siglo XXI.
- Chateau, P. (2017). Cultura visual e Historia del arte. La puesta en evidencia de los Estudios Visuales. En *Universum*, vol. 32, núm. 2, pp. 15-28.
- Ching, F. D. K. (2008). *Diccionario visual de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colombres, A. (2011). *Nuevo manual del promotor cultural, vol. 1. Bases teóricas para la acción*. Buenos Aires: Del Sol.
- Dejo Bendezú, S. J., J. (2018). La misión jesuita en el Perú (siglos XVI-XVIII). En Mujica Pinilla, R; Wuffarden Revilla, L. E.; Dejo Bendezú, S. J, J. (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, pp. 37- 74. Lima: Banco de Crédito del Perú.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Di Leva, C. (2010). *De pinceles y acuarelas. Patrimonio artístico argentino*. Buenos Aires: Fundación de Historia Natural Félix de Azara, Ministerio de Educación de la Nación.
- Doménech García, S. (2013). Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de la devoción en Nueva España. En López Calderón, C.; Fernández Valle, M. A.; Rodríguez Moya, M. I. (coords.), *Barroco americano: identidades culturales de un imperio*, vol.1, pp. 127-144.
- Domínguez de Nakayama, L. (1993). Recursos culturales. En: *Relevamiento Turístico. Propuesta metodológica para el estudio de una unidad territorial*, cap. 4. Santa Fe: Centro de Estudios turísticos, Instituto Superior de Turismo SOL.
- Doucet, G. G. (1986). Génesis de una “visita de la Tierra”. Los orígenes de una visita de las gobernaciones de Tucumán y Paraguay por el licenciado Don Francisco de Alfaro. En *Historia del Derecho*, núm. 14, pp. 123-220. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho.
- Dussel, E. (1992). *Historia de la iglesia en América Latina. Medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)*. España: Mundo Negro-Esquila Misional.
- Duviols, P. (1977). Los nombres quechua de Viracocha, supuesto “Dios Creador” de los evangelizadores. En *Allpanchis*, núm.10, pp. 53-63.
- Elliott, J. H. (1990). España y América en los siglos XVI y XVII. En Bethell, L. (ed.). *Historia de América Latina, t. 2, América Latina colonial: Europa y América en los siglos XVI, XVII y XVIII*. pp. 3-44. Barcelona: Crítica.
- Ferreiro, J. P. (1999). Todo queda en familia...Política y parentesco entre las familias notables del Jujuy del XVII. En Büschques, C., Schröter, B. (coords.), *Beneméritos, aristócratas y empresarios: identidades y estructuras sociales de las capas altas urbanas en América hispánica*, pp. 251-275. España: Vervuet Verlag- Iberoamericana.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Gamboa Hinestrosa, P. (1986). Algunas consideraciones sobre los ángeles de Sopó. En Banco de la República, Museo de Arte Religioso. *Arcángeles de Sopó*. pp. 60-65. Catálogo. Bogotá.
- _____ (1993). *Los doce arcángeles de Sopó*. Bogotá: El Navegante.
- García Canclini, N. (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. En Florescano, E. (comp.), *El patrimonio cultural de México*, pp. 41- 61 México: Fondo de Cultura Económica.
- García Moutón, P., Grijelmo, A. (2011). *Palabras moribundas*. Madrid: Taurus.
- Garcilaso de la Vega, I. (1967 [1609]). *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Universo.
- Gendrop, P. (1997). *Diccionario de arquitectura mesoamericana*. México: Trillas.
- Getino, O. (2002). *Turismo entre el ocio y el neg-ocio: Identidad cultural y desarrollo económico en América Latina y el Mercosur*. Buenos Aires: Ciccus – La Crujía.

- Gil Montero, R. (2005). La población colonial del Tucumán. *Cuadernos de historia de la población*, núm. 3-4, pp. 65-122. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia.
- Giménez, G. (2005). Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural. En *Trayectorias*, vol. 7, núm. 17, pp. 8-24.
- Ginzburg, C. (1986). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gisbert, T. (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Fundación BHN, Gisbert.
- _____ (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural. Universidad Nuestra Señora de la Paz.
- _____ (2000). El elemento indígena en el arte colonial. En *El Retorno de los ángeles: Barroco de las cumbres de Bolivia*, pp. 125-132. La Paz: Unión Latina.
- Gisbert, T.; de Mesa, J. (1986). *La tradición bíblica en el arte virreinal*. La Paz -Cochabamba: Los amigos del libro.
- Gobierno Regional de Cusco. Academia Mayor de la Lengua Quechua. (2005). Diccionario Quechua – Español – Quechua. Qheswa – Español – Qheswa. Simi Taque. Cusco, 2º ed. Perú: Edmundo Pantigozo EIRL.
- Gombrich, E. H. (1999). *Historia del Arte*. Hong Kong: Diana. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González, R. (2003). *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la Puna de Jujuy*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- González Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Guía Eclesiástica Argentina. (2009). 4º ed. Buenos Aires: AICA - Agencia Informativa Católica Argentina.
- Guilday, P. (1921). The Sacred Congregation de Propaganda Fide (1622-1922). En *The Catholic Historical*, vol. 6, núm. 4, pp. 478- 494.
- Gurian, E. H. (1999). What is the Object of This Exercise?: A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. *Daedalus*, vol. 128, núm. 3, pp. 163-183.
- Gutiérrez Vallejos, J. (1986). Los ángeles de Sopó. Iconografía y restauración. En Banco de la República, Museo de Arte Religioso. *Arcángeles de Sopó*, pp. 49-53. Catálogo. Bogotá.
- Hauser, A. (2002). *Historia social de la literatura y el arte desde la Prehistoria hasta el Barroco*, vol.1. Buenos Aires: Debate.
- Hiernaux-Nicolas, D. (2002). ¿Cómo definir el turismo? Un repaso disciplinario. En *Aportes y Transferencias*, vol. 6, núm. 2, pp. 11-27.
- Hummer, A. M. (1986). Observaciones acerca de los ángeles de Sopó. En Banco de la República, Museo de Arte Religioso. *Arcángeles de Sopó*, pp. 20-48. Catálogo. Bogotá.
- Jáuregui, A., Penhos, M. (1999). Las imágenes en la Argentina colonial. En Burucúa, J. E. (dir.). *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*, pp. 45-104. Buenos Aires: Sudamericana.

- Kulemeyer, J. A. (2017). Cambios en el concepto de patrimonio de la mano de las actuales modalidades de los procesos de patrimonialización. En Kulemeyer, J. A.; Salomão de Campos, Y. D. (comps.), *El lado perverso del patrimonio cultural*, pp.25-37. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Labarga Álava, J. J. (2000). La arcabucería en España del 1500 a 1870. Origen y evolución de la técnica y el arte de la fabricación de armas de fuego en España. En *Centro de Estudios Merindad de Tudela*, núm. 10, pp. 143-169.
- Lafaye, J. (1990). Literatura y vida intelectual en la América española colonial. En Bethell, L. (ed.), *Historia de América Latina, t. 4, América Latina colonial: población sociedad y cultura*, pp. 229-261. Barcelona: Crítica.
- Lavrin, A. (1990). La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana. En Bethell, L. (ed.), *Historia de América Latina, t. 4, América Latina colonial: población sociedad y cultura*, pp. 109-137. Barcelona: Crítica.
- Leeds, L., Slater, T., Wyly, E. (2008). *Gentrification*. New York: Routledge.
- Lehmann-Nitsche, R. (1920). El sombrero chambergo. En *The Journal of American*, vol. 33, núm. 127, pp. 81-85.
- Lockhart, J. (1990). Organización y cambio social en la América española colonial. En Bethell, L. (ed.), *Historia de América Latina, t. 4. América Latina colonial: población sociedad y cultura*, pp. 63-108. Barcelona: Crítica.
- López, S. S. (1986). Las jerarquías angélicas de Sopó. En Banco de la República, Museo de Arte Religioso. *Arcángeles de Sopó*, pp. 7-19. Catálogo. Bogotá.
- López, M. A.; Mancini, C. E.; Nacht, G. (2011). Las personas, los sitios y las cosas por su nombre. Identidades y propiedades en el pueblo de Humahuaca a principios del siglo XVII. En Ramos, M. S. et al. (ed.). En *Temas y problemas de la Arqueología Histórica*, t. 1, pp. 69-84. Luján, Universidad Nacional de Luján.
- López de Ayala, (1785 [1564]). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Imprenta Real.
- Malaxecheverría, I. (1999). *Bestiario medieval*. España: Siruela.
- Mallimaci, F., Giménez Béliveau, V. (2006). *Historia de vida y método biográfico*. En Vasilachis de Gialdino, I. *Estrategias de Investigación cualitativa*, pp. 175-212. Barcelona: Gedisa.
- Mariani, P. A. (2009-2010). Ángeles virreinales: extirpación, implantación y resignificación de la idolatría en la América andina. En *Avances*, núm. 17, pp. 115-128.
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura visual: la pregunta por la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sans Soleil.
- Matienzo, J. (1910 [SXVI]). *Gobierno del Perú*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de billetes de banco.
- McIntosh, R., Gupta, S. (1983). *Turismo. Planeación, administración y perspectivas*. México: Limusa. Grupo Noriega.
- Merino Urrutia, J. J. B. (1958). Los ángeles de la Ermita de Allende, en Ezcaray. En *Archivo Español de Arte*, vol. 31, núm. 123, pp. 247-251.
- de Mesa, J. (1994). La influencia de Flandes en la pintura del Área Andina. En *Historia de América*, núm. 117, pp. 61–82.
- de Mesa, J. y Gisbert, T. (1976). Las series de ángeles en la pintura virreinal. En *Aeronáutica*, núm. 31, pp. 60-66.
- _____ (1983). *Los ángeles de Calamarca*. La Paz: Compañía Boliviana de Seguros.
- _____ (2000). Ángeles y arcángeles. En *El Retorno de los ángeles: Barroco de las cumbres de Bolivia*, pp. 25-32. La Paz: Unión Latina.

- Ministerio de Cultura Argentina. (2020). *Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. Informe de Gestión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura Argentina.
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Londres: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2002). Showing Seeing: a critique of visual culture. En *Journal of visual culture*, vol. 1, núm. 2, pp. 165-181.
- Molinié Fioravanti, A. (1987). El regreso de Viracocha. En *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 16, núm. 3-4, pp. 71-83.
- Monasterios, E. (2001-2002). De ángeles y otros demonios – lógicas de confrontación en la colonialidad andina: la Audiencia de Charcas. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 26, núm. 1-2, pp. 41-62.
- Montoya Beleña, S. (2008). El culto a los siete Arcángeles: entre la prohibición y el consentimiento. La serie pictórica del siglo XVIII en la iglesia parroquial de Campillo de Altobuey. (Cuenca). En Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, *El culto a los santos: Devoción, vida, arte y cofradías: (Simposium El Escorial)*, pp. 437- 456. San Lorenzo de El Escorial: Escorialenses; Real Centro Universitario Escorial – María Cristina.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 6, pp. 8-27.
- Mujica Pinilla, R. (1992). *Ángeles apócrifos en la América Virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica. Instituto de Estudios Tradicionales.
- _____ (2018). Retablos y devociones para el Salomón de las Indias. En Mujica Pinilla, R.; L. E. Wuffarden Revilla, L. E.S.; Dejo Bendezú S. J., J. (coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, pp. 141-204. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (1989). *Salvando alas y halos: pintura colonial restaurada*. Catálogo. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Otto, W. F. (2003). *Los dioses de Grecia*. Madrid: Siruela.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo.
- Palomeque, S. (2006). La “historia” de los señores étnicos de Casabindo y Cochinoca (1540-1662). En *Andes*, núm. 17, pp. 139-194.
- _____ (2013 [2009]). Casabindos, Cochinocas y Chichas en el siglo XVI. Avances de investigación. En Albeck, M. E.; Ruiz, M.; Cremonte, B. (eds.), *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600*, pp. 233-263. Jujuy: D. C. Tanoa II. EIDUNJU.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. 5° ed. Madrid: Alianza.
- _____ (1998). *Estudios sobre iconología*. 2° ed. Madrid: Alianza.
- Pereyra, A. A. (1999). *Historia del Jujuy indígena y colonial*. Salta: Milor.
- Pizzarro Gómez, F. J. (2003). Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía. En *Barroco: actas do II Congreso Internacional: Porto, Vila Real, Aveiro, Arouca: Porto 2001*, pp. 197-213. Portugal, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

- Porras, S. (2016). Going viral? Maerten de Vos's "St. Michael the Archangel." En *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 66, pp. 54–79.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Presta, A. M. (2000). La sociedad colonial: raza, etnicidad, clase y género. Siglos XVI y XVII. En Tandeter, E. (dir.). *Nueva Historia Argentina*, t. 2, pp. 55-85. Buenos Aires: Sudamericana.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Quijano, A., *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, pp. 777-832. Buenos Aires: CLACSO.
- Quiroga, A. (1901). *La cruz en América. (Arqueología Argentina)*. Buenos Aires: La Buenos Aires.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Real Academia Española, (2014). *Diccionario de la lengua española. Vigésimo tercera edición. (Edición del Tricentenario)*. Barcelona: Espasa.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1. España: Serbal.
- Restrepo, G. (1999). Aproximación cultural al concepto de territorio. En *Perspectiva geográfica*, vol. 4. pp. 1-3.
- Rodríguez Romero, A. (2012). Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. En Baladasarre, M. I.; Dolinko, S. (eds.), *Travesías de la imagen, Hacia una nueva historia de las artes visuales en Argentina II*, pp. 29-56. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, Universidad Nacional de Tres de febrero.
- Romero, J. L. (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo Veintiuno.
- Saignes, T. (1987). De la borrachera al retrato: Los caciques andinos entre dos legitimidades. (Charcas). En *Andina*, núm. 1, pp. 139-170.
- Santos, M. (1996). *La naturaleza del espacio. Técnicas y tiempo. Razón y emoción*. España: Ariel.
- Schenone, H. H. (1983). Pintura. En *Historia General del Arte en Argentina, t. 2, Desde los comienzos hasta fines del siglo XVII*, pp. 11-91. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- _____ (1989). *Salvando alas y halos - pintura colonial restaurada-*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- _____ (1991). Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Sierna Chávez, S. (2015). Introducción En Sierna Chávez, S.; Pérez García, A.; Rodríguez Torres, L.; Mojica Arias, J. (Comps.). *La imagen como pensamiento*, pp. 13-18. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Sircacusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Sociedades Bíblicas Unidas. (1952). *La Santa Biblia: que consta del Antiguo y el Nuevo Testamento*. Buenos Aires: Sociedades Bíblicas Unidas.

- Stern, S. J. (1986). *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*. Madrid: Alianza América.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Van Kessel, J., Condori Cruz, D. (1992). *Criar la vida: trabajo y tecnología en el mundo andino*. Santiago de Chile: Vivarium.
- Vila da Vila, M. (2005). El manierismo y sus maneras. En *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina.
- de la Vorágine, J. (1997). Leyenda Dorada, siglo XIII, versión Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. 2. 8° ed. Madrid: Alianza forma.
- Waisman, M. (1994) El patrimonio en el tiempo. En *Summa+*, núm. 5, pp. 28-33.
- Wölfflin, R. (1936). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zanolli, C. C. (2005). *Tierra, encomienda e identidad: Omaguaca (1540-1638)*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Fuentes electrónicas

- Acta Apostolicae Sedis (1970). *Commentarium Officiale*, vol. LXII, núm. 4, pp. 200-202. Vaticano: Editrice Vaticana. Disponible en: <https://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS-62-1970-ocr.pdf> (Consulta: 12/07/2021).
- Agencia Informativa Católica Argentina. (2021). Disponible en: <https://aica.org/obispos.php?f=0&n=&g=&d=HUmahuaca&o=a> (consulta: 25/11/2021).
- Albeck, M. E. (2005). Casabindos, cochinos y apatamas, vistos desde la arqueología de la Puna de Jujuy. En *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario*. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-006/81> (consulta: 28-03-2021).
- _____ (2019). Investigaciones arqueológicas e históricas en Casabindo. En *Museo de La Plata, vol. 4, núm. 1, pp. 144-182*. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/25456377e073> (consulta: 12-12-2022).
- Albeck, M. E.; Basso, D. M.; Tolaba, J. L.; Zaburlín, M. A. (2020 [2018]) Aportes a la historia ocupacional de Pueblo Viejo de Tucut, Puna de Jujuy. En *Estudios sociales del NOA*, núm. 21, pp. 85-112. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/8915>
- Alfaro, E. L.; Albeck, M. E.; Dipierri, J. E. (2005). Apellidos de Casabindo entre los siglos XVII y XX. Continuidades y cambio. En *Andes*, núm. 16, pp. 147-165. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902005000100010&lng=es&nrm=iso. (consulta: 11-09-2021).
- Alfaro Gómez, E. L. (2010). *Dinámica antroponómica y estructura demogenética en Casabindo: siglos XVI al XXI*. Tesis Doctoral. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/5329> (consulta: 11-02-2023).

- Álvarez Rodríguez, M. V. (2014). Iconografías angélicas de los siglos XIX y XX en el *Cimitero Acattolico* de Roma: psicopompos, triunfantes, dolientes y seductores. En *El Futuro del Pasado*, núm. 6, pp. 215-232. Disponible en: <https://revistas.usal.es/uno/index.php/1989-9289/article/view/24872/23576> (consulta: 19-09-2022).
- Alvaro, B. (15 de diciembre de 2022). *¿Qué es el biomorfismo? Ejemplos destacados en la arquitectura*. En NAN Arquitectura. Disponible en: <https://nanarquitectura.com/2022/12/15/biomorfismo-arquitectura-ejemplos/22767> (Consulta: 16-10-2023).
- Álzate Echeverri, A. M. (2006). La chicha: entre bálsamo y veneno Contribución al estudio del vino amarillo en la región central del Nuevo Reino de Granada, siglo XVIII. En *Historia y Sociedad, Medellín*, núm. 12, pp. 161-190. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/33419> (consulta: 18/08/2022).
- Améndola, T. E. (2020). Aculturación e imágenes en el NOA. Análisis de caso: La virgen del Rosario de Pomata en Casabindo. En Céspedes, J.; Aballay, A. M.; Abbate, D., (eds.). *Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política. Tandil 27-29 de junio 2019, pp.138-151*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.artes.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/x-jinhap.pdf> (consulta: 16/07/2022).
- Amossy, R. (2000). El pathos o el rol de las emociones en la argumentación. En *L'argumentation dans le discours*, cap. 6. Paris, Nathan. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/355680612/Amossy-El-pathos-o-el-rol-de-las-emociones-en-la-argumentacion-1-pdf> (Consulta: 13-10-2022).
- Angeli, S. H. (2007). "La gente teme ya y respeta a la justicia": Oidores y Audiencias en el Siglo XVI peruano. En *I Jornadas Nacionales de Historia Social, 30, 31 de mayo y 1 de junio de 2007*. La Falda. Córdoba, pp. 1-20. Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/113823> (consulta: 27-05-2021).
- Angulo Carrere, M. T.; Álvarez Méndez, A.; Fuentes Peñaranda, Y. (2011). Biomecánica Clínica. Biomecánica de la extremidad superior exploración de la mano. En *Reduca (Enfermería, Fisioterapia y Podología)*. Serie Biomecánica Clínica, vol. 3, núm. 4, pp. 1-21. Disponible en: <http://revistareduca.es/index.php/reduca-enfermeria/article/view/749> (consulta: 16-12-2023).
- Araya Espinoza, A. (2015). Imaginario político colonial: las castas, una lectura de los registros parroquiales, matrículas y padrones de "Chile" (1680-1835). En *El Taller De La Historia*, vol. 7, núm. 7, pp. 7-40. Disponible en: <https://doi.org/10.32997/2382-4794-vol.7-num.7-2015-720> (consulta: 14-07-2022).
- Ariztía, T. (2017). La teoría de las prácticas sociales: particularidades, posibilidades y límites. En *Cinta moebio*, núm, 59, pp. 221-234. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/cmoebio/n59/0717-554X-cmoebio-59-00221.pdf> (consulta: 30-10-2021).
- Arroyo de la Fuente, M. A. (2017). Evolución iconográfica e iconológica del juicio osiríaco en la edad media. En *Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, núm. 17, pp. 81-103. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Juicio%20osiriaco.pdf> (consulta: 13-09-2022).

- Ávila Vivar, M. (2013). *Angelología Barroca. Las series angélicas*. Tesis doctoral. Toledo, Universidad de Castilla – La Mancha. Disponible en: <https://ruidera.uclm.es/items/88792f4b-ed1f-4f5a-af93-f5c5e28d2e4a> (consulta: 26-11-2019).
- _____ (2014). Ángeles arcabuceros españoles. La serie de Chera. (Guadalajara). *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 23, núm. 46, 2º semestre, pp. 503-521. Disponible en: http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros_articulos.asp?cdnumero=151 (consulta: 18-09-2022).
- _____ (2016). La iconografía de San Miguel en las series angélicas. En *Laboratorio de Arte*, núm. 28, pp. 243-258. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2006.i.01.13> (consulta: 05-09-2022).
- _____ (2019). Nuevos datos sobre la serie de ángeles del Monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera. (Córdoba). En *Ucoarte*, núm. 8, pp. 86-94. Disponible en: <https://journals.uco.es/index.php/ucoarte/article/view/12521> (consulta: 28-05-2023).
- Badorrey Martín, B. (2017). Otra historia de la tauromaquia: toros, derecho y sociedad. (1235-1854). En *Anuario de Historia del Derecho Español*, t. LXXXVII, pp. 797-826. Disponible en: <https://revistas.mjusticia.gob.es/index.php/AHDE/issue/view/881/39>
- Barbarich, M. F.; Suárez, M. E. (2018). Los guardianes silenciosos de la Quebrada de Humahuaca: etnobotánica del “cardón” (*Trichocereus atacamensis*, Cactaceae) entre pobladores originarios en el Departamento Tilcara, Jujuy, Argentina. En *Bonplandia*, vol. 27, núm. 1, pp. 59-80. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.30972/bon.2712985> (consulta: 01-04-2023).
- Belda Lido, B. (2013). *La técnica de la brocatería en las pinturas de la escuela cuzqueña*. Tesis final de Máster. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/39559> (consulta: 30-10-2020).
- Benítez, A. (2014). *Los Retablos en la ciudad de Mar del Plata: reconocimiento, valoración y difusión de los bienes muebles del patrimonio cultural eclesiástico*. Tesis de Maestría. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: <https://librosfaud.mdp.edu.ar/EbooksFaud/catalog/book/108> (consulta: 27-05-2023).
- Bergesio, L.; Montial, J.; Scalone, L. (2012). Territorio imaginado. El caso de la Quebrada de Humahuaca. (Jujuy, Argentina). En *Pampa*, núm. 8, pp. 111-136. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Pampa/article/view/3218/4782> (consulta: 19-01-2023).
- Bertoncello, R.; Troncoso, C. (2003). El lugar y las redes. Turismo en Quebrada de Humahuaca. (Argentina). En *Huellas*, núm. 8, pp. 11-38. Disponible en: <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/2619> (consulta: 27-11-2022).
- Biblioteca Nacional de España (2015). *Rubens, Van Dyck y la edad de oro del grabado flamenco*. Catálogo. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Disponible en: https://www.bne.es/es/publicaciones/rubens_van_dyck_y (consulta: 21-10-2022).
- Bilik, J. (15 de agosto de 2022). Tradición. El único toreo que todavía se realiza en la Argentina y que muy pocos conocen. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/tradicion-el-unico-toreo-que-todavia-se-realiza-en-la-argentina-y-que-muy-pocos-conocen-nid15082022/> (Consulta: 05-06-2023).

- Bonfil Batalla, G. (1972). El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. *Anales de antropología*, vol. 9, pp. 105-124. Disponible en: http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/23077/pdf_647 (consulta: 06-04-2022).
- _____ (2003). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. En *Cuadernos 3. Pensamiento acerca del patrimonio cultural. Antología de textos*. pp. 45-70. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Disponible en: <https://ilamdocs.org/documento/2i4x00b2xcovg8q/> (consulta: 12-12-2021).
- Borja Gómez, J. H. (2007). Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina. En *Theologica Xaveriana*, núm. 162, pp. 259-285. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/teoxaveriana/article/view/13243> (consulta: 08-08-2022).
- _____ (2010). La pintura colonial y el control de los sentidos. En *Calle 14*, vol. 4 núm. 5, pp. 58-67. Disponible en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1203/1592> (consulta: 20-05-2022).
- _____ (2021a) Ángeles en la América colonial. En *Los ingenios del pincel, Ángeles*, cap. 24. Colombia: Uniandes. Disponible en: <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/angeles-en-la-america-colonial/> (consulta: 27-08-2023).
- _____ (2021b). La cultura visual en la América colonial. En *Los ingenios del pincel. Problemas y Geografías*. cap. 14. Colombia: Uniandes. Disponible en: <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/la-cultura-visual-en-la-america-colonial/> (consulta: 27-08-2023).
- _____ (2021c). Los donantes y comitentes: el que encarga y compra. En *Los ingenios del pincel. Problemas y geografías*, cap. 13. Colombia: Uniandes. Disponible en: <https://losingeniosdelpincel.uniandes.edu.co/los-donantes-y-comitentes-el-que-encarga-y-compra/> (consulta: 27-08-2023).
- Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. En *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 30, pp. 3-6. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>. (consulta: 26-06-2022).
- _____ (1984). Espace social et genèse des "classes". En *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 52-53, pp. 3-14. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/arss.1984.3327>. (consulta: 06-06-2022).
- Bovisio, M. A.; Penhos, M. (2016). De waka a Virgen, de Virgen a waka: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte. En *Caiana*, núm. 8, primer semestre, pp. 146-159. Disponible en: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2016-1-08-d01/> (consulta: 18-07-2022).
- Bravo Ordoñez, C. I. (2012). *Los ángeles apócrifos, serie cusqueña de ángeles arcabuceros del Siglo XVII de Perú, un análisis visual*. Tesis de Maestría. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://repositorio.unam.mx/contenidos/los-angeles-apocrifos-serie-cusquena-de-angeles-arcabuceros-del-siglo-xvii-de-peru-un-analisis-visual-60826?c=VXOv3x&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0 (consulta: 25-11-2019).

- Bugallo, L. (2019). Una estética puneña. Las urnas de Hermógenes Cayo, Puna de Jujuy (Argentina) décadas 1940-1960. En *Separata. Segunda época*, núm. 25, pp. 55-87. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/24372> (consulta: 18-04-2022).
- Cabanillas D., V. F. (1998). El bestiario del averno: sobre animales y demonios. En *Alma mater*, núm. 15, pp. 19-36. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/el-bestiario-del-averno-sobre-animales-y-demonios.html?page=1> (Consulta: 23-09-2023).
- Calero Vaquera, M. L. (2014). El discurso del whatsapp: entre el messenger y el sms. En *Oralia*, vol. 17, pp. 87-116. Disponible en: <https://ojs.ual.es/ojs/index.php/ORALIA/article/view/8001/6484> (consulta: 12-10-2023).
- Canal Encuentro. (18 de octubre de 2017). Canal Encuentro. *Historias debidas VIII: Rita Segato (capítulo completo)*. [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=kMP21R_MQ1c&ab_channel=CanalEncuentro (Consulta: 10-09-2023).
- Caretta, G.; Zacca, I. (2011). “Benditos ancestros”: comunidad, poder y cofradía en Humahuaca en el Siglo XVIII. En *Boletín Americanista*, núm. 62, pp. 51-72. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/250049> (consulta: 21-12-2020).
- Carreira, A. M. (2018). Las inquietantes figuras del arco toral de la capilla doctrinera de Tópaga. En *Estudios e investigaciones*, núm. 13, pp. 1-18. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/payro/article/view/10479/9241> (12-10-2023).
- Carrión Barrero, V. M. (2006). Pintura colonial y la educación de la mirada. Conformación de identidades y de la otredad. En *Tabula Rasa*, núm. 4, pp. 241-265. Disponible en: <https://doi.org/10.25058/20112742.255> (consulta: 04-07-2022).
- Castillo Silva, D.; Menares Veloso, V. (2017). Las vestimentas litúrgicas del Museo Histórico Dominicano: forma y simbolismo en función de la fe. En *Colecciones digitales, Subdirección de Investigación Dibam*. Disponible en: <https://www.museodominico.gob.cl/sites/www.museodominico.gob.cl/files/2021-08/Las%20vestimentas%20litúrgicas%20del%20Museo%20Histórico%20Dominico.%20Forma%20y%20simbolismo%20en%20función%20de%20la%20fe.pdf> (consulta: 13-10-2022).
- Castro Olañeta, I. (2013). Vuestra Magestad se sirva ordenar al Gobernador que no apriete en las ordenanzas del visitador. Gobierno colonial y poder local en la Gobernación del Tucumán. (1603-1619). En *Bibliographica Americana*, núm. 9, pp. 23-48. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica/bibliographica-americana-1> . (consulta: 29-05-2021).
- _____ (2015). El oidor de Charcas, Antonio Martínez Luján de Vargas, y la nueva coyuntura a fines de siglo XVII en Tucumán. A propósito de los derechos a la tierra de los pueblos de indios. En *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, vol. 23, núm. 1, pp. 39-67. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/11797> (consulta: 07-03-2021).

- _____ (2018). Las encomiendas de Salta. (Gobernación del Tucumán, siglo XVII). En *Andes, antropología e historia*, vol. 29, núm. 2, pp. 1-48. Disponible en: <http://170.210.203.22/index.php/Andes/article/view/693/669> (consulta: 13-06-2023).
- Catalogo arquitectura (1 de julio de 2021). *Iglesia de la Asunción, Casabindo, Jujuy – Todos Estamos Conectados – Salida 12 – 30 JUN 2021*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=pFf9cXMzKvs&t=789s&ab_channel=CatalogoArquitectura (consulta: 25-06-2023).
- Cavallero, C. E. (2017). “Mentiste, Mahomad, ca los ángeles spíritus son”: La inmaterialidad del ángel en la Baja Edad Media y su vinculación con la polémica cristiana *adversus Sarracenos*. En *eHumanista/Conversos*, núm. 5, pp. 301-316. Disponible en: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/conversos/volume5/ehumconv5.n.20.cavallero.pdf (consulta: 23-09-2022).
- Celestino, O. (1998). Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 2. Evangelizaciones. En *Gazeta de Antropología*, núm. 14, art. 5. Disponible en: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/7543/G14_05Olinda_Celestino.pdf?sequence=10&isAllowed=y (consulta: 01-06-2023).
- _____ (2004). Los afroandinos y <<La ruta del esclavo>>. En Finocchetti, S. (coord. ed.), *Los afroandinos de los siglos XVI al XX*, pp. 23-33. Lima: UNESCO. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141269>. (consulta: 11-08-2023).
- Chaparro Gómez, C. (2014-2015). Retóricas para la evangelización del Nuevo Mundo: Praxis sobre teoría. En *Norba*, vol. 27-28, pp. 171-183. Disponible en: https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/7650/1/0213-375X_27-28_171.pdf (consulta: 08-10-2022).
- Conde Guerri, E. (1990). La tonsura como objeto de reglamentación canónica en las diócesis de occidente. En *Antigüedad y Cristianismo*, núm. 7, pp. 291-299. Disponible en: <https://revistas.um.es/ayc/article/view/61691/59451> (consulta: 17-09-2022).
- CONICET Documental. (15 de abril de 2019). *360° PREPARACIÓN DE LA TISTINCHA -Jujuy*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=bRq_FQBWouQ&ab_channel=CONICETDocumental (Consulta: 16-06-2021).
- Consiglieri, N. M. (2022). El dragón medieval: sus continuidades, cambios y reinenciones en siglos posteriores. En Consiglieri, N. M.; Greif, E., *Representaciones del mundo natural: de la edad media a la modernidad*, pp. 67- 90. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IMHICIHU – Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas. Disponible en: https://www.imhicihu-conicet.gob.ar/wp-content/uploads/2022/11/Representaciones-del-mundo-natural_EPUB.pdf (consulta: 10-03-2024).
- Criado-Boado, F.; Barreiro, D. (2013). El patrimonio era otra cosa. En *Estudios Atacameños*, núm. 45, pp. 5-18. Disponible en: <https://revistas.ucn.cl/index.php/estudios-atacamenos/article/view/54/49> (consulta: 24-07-2023).

- Cruz, E. (2006). Poder y relaciones sociales en curatos de indios. El curato de Cochinoca en el siglo XVIII. (Puna de Jujuy – Argentina). En *Hispania Sacra, Missionalia hispánica*, vol, 58, núm. 117, pp. 355-381. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/hs.2006.v58.i117.10> (consulta: 13-03-2021).
- _____ (2011). El clero de la Puna de Jujuy a fines del período colonial. En *Ciencias sociales y religión*, vol. 12 núm 13, pp. 131-153. Disponible en: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8669621/28927> (consulta: 30-03-2022).
- _____ (2012). Preocupaciones terrenas en una cofradía. Las Ánimas Benditas del Purgatorio de Jujuy en el período colonial. En *Hispania Sacra*, vol. LXIV, núm. 130, pp. 721-736. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/hs.2012.021> (consulta: 27-04-2022).
- _____ (2013). Poder y adaptación al sur de Charcas en el siglo XVIII. Curas doctrineros y curacas en San Antonio de Humahuaca. En *Boletín Americanista*, vol. 2, núm. 67, pp. 71-83. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/275393/363371> (consulta: 07-05-2021).
- Cruz de Amenábar, I. (2018) Simbología y propiedades medicinales. En Pontificia Universidad Católica de Chile. *Flores sagradas en la pintura virreinal*. Catálogo. pp. 74-85. Disponible en: <https://extension.uc.cl/images/PDF/GANDARILLAS/CatalogoFloresFINAL.pdf> (consulta: 03-11-2023).
- Cruz, E. N.; Ramos, A. R. (2014). El proceso de construcción y mantenimiento de iglesias en curatos indígenas del altiplano argentino, siglos XVIII y XIX. En *Colonial Latin American Historical, University of New Mexico*, vol. 2, núm. 2, pp. 159-189. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/36227/CONICET_Digital_Nro.3ad68e78-ee78-483f-b95b-463f64deafdb_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulta: 25-09-2023).
- Descubrir Turismo [@DescubriTurismo]. (13 de diciembre de 2017). *En Uquía y Casabindo, Jujuy, podéis visitar algunas de las iglesias más antiguas de nuestro país y maravillarte con sus* [Tweet] [Imagen adjunta]. Twitter. <https://twitter.com/DescubriTurismo/status/940951758649659392> (consulta: 25-06-2023).
- Diario Somos Jujuy. (26 de febrero de 2022). *Miles de personas disfrutaron de la tradicional bajada de los diablos en Uquía*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=AIUjNqKZ3Es&ab_channel=DiarioSomosJujuy (consulta: 13-06-2023).
- Diccionario Etimológico Castellano en Línea. (s/f.). *Etimología de Fitomorfo*. Disponible en: <https://etimologias.dechile.net/?fitomorfo#:~:text=La%20palabra%20%22fitomorfo%22%20est%C3%A1%20formada,en%20fitolog%C3%ADa%2C%20ne%C3%B3fito%20y%20fit%C3%B3nimo>. (consulta: 13-01-2024).
- Diccionario Histórico de la Lengua Española. (s/f.). *Diccionario de Autoridades*, (1726 - 1739). t. 1. Disponible en: <https://apps2.rae.es/DA.html> (consulta: 26-02-2024).
- Doménech García, S. (2009). La formación de la imagen de los siete príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica. En *Imago*, núm.1, pp. 117-133. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/1161/666> (consulta: 09-10-2022).

- _____ (2016). Aristocracia alada, adalides del Rey del cielo. Ángeles militares en la pintura barroca americana. *POTESTAS. Estudios del Mundo Clásico E Historia Del Arte*, vol. 9, núm. 9, pp. 197-232. Disponible en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/article/view/2419/2062> (consulta: 08-01-2022).
- Domínguez Faura, N. (2010). Para una cartografía de la lengua puquina en el altiplano colonial (1548-1610). En *Boletín de arqueología PUCP*, núm. 14, pp. 309-328. Disponible en: <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201001.015> (consulta: 18-12-2021).
- Dormaels, M. (2012). Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social. En *Alteridades*, vol. 22 núm. 43, pp. 9-19. Disponible en: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/97/97> (consulta: 30-10-2021).
- Dotta Ambrosini, J. (2015). La visualidad como objeto: el giro pictórico y los estudios de la cultura visual. En *Dixit*, núm. 22, pp. 38-49. Disponible en: <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/380/354> (consulta: 20-06-2023).
- El Tribuno de Jujuy. (15 de agosto de 2022). *Casabindo celebra a su santa patrona, la Virgen de la Asunción* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mrMJ3cnzbN8> (consulta: 15-03-2024).
- Epsilonles (s / f.). *Triángulo de Reuleaux*. Disponible en: <https://www.epsilonles.com/paginas/historias/historias-028-reuleaux.html> (consulta: 02-10-2023).
- Esponda de la Campa, C.; Hernández-Ying, O. (2014). El arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana. *Atrio* núm. 20, pp. 8-23. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/1941/1589> (consulta: 18-09-2023).
- Esteban Navarro, M. del R. (2008). *Dificultades de los estudiantes etíopes en el aprendizaje de ELE*. Diploma de Estudios Avanzados. Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en: <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:ee6f4a67-7d0f-477b-b72f-d6c28b7620a9/2009-bv-10-10esteban-pdf.pdf> (consulta: 12-02-2023).
- Estruch, D. (2015). *El ejercicio de poder en el Jujuy colonial. Enlaces y tensiones entre las jurisdicciones eclesiásticas y civiles. (Siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4593> (consulta: 11-01-2021).
- Fernández, S. (2022). *La utilización de ZOOM como herramienta de comunicación para la continuidad educativa en tiempos de Pandemia: el caso de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas*. Trabajo de Especialización. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/140492> (consulta: 10-07-2023).
- Fernández Dueñas, A. (2003). El pie humano en el arte. Símbolos, mitos, dichos y refranes (I). *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 144, pp. 233-245. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10396/9030> (consulta: 12-12-2023).
- Ferreiro, J. P. (1995). Tierras, encomiendas y élites. El caso de Jujuy en el siglo XVII. En *Anuario de Estudios Americanos*, t. 52, núm. 1, pp. 189-214. Disponible en: <https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/470/476> (consulta: 01-08-2022)

- Franco, A. (2013). Fascinación de Occidente por Bizancio en las artes suntuarias de los siglos XI y XII: iconografía y liturgia. En López Alsina, F.; Monteagudo, H.; Villares, R., Yzquierdo Perrín, R. (coords.), *O século de Xelmírez*, pp. 151-206. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. Disponible en: https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/2013Xelmirez_AngelaFranco.pdf (consulta: 13-03-2023).
- Fuentes Lofat, A. (2017). La importancia del zoroastrismo en el ascenso y reformas de Darío I. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145261/La-importancia-del-zoroastrismo-en-el-ascenso-y-reformas-de-Dario-I.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulta: 06-09-2022).
- Fundación Konex (1988). *Fundación Antorchas*. Disponible en: <https://www.fundacionkonex.org/b1502-fundacion-antorchas>. (consulta: 10-07-2023).
- Gálvez Peña, C. (2017). Historias religiosas como narrativas imperiales en el Perú del siglo XVII. En Chang Rodríguez, R.; García-Bedoya M. C. (coords.), *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, vol.2., pp. 303-338. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173149> (consulta: 21-03-2022).
- Garcés, C. A. (2017). La invasión iconográfica: El barroco en el Marquesado de Tojo. Historia y pervivencia. En *Nuestro Noa*, núm.10, pp. 93-110. Disponible en: <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistanuestronoa/index.php/NuestroNOA/article/view/57/39> (consulta: 11-05-2021).
- García- Bedoya M., C. (2017). Letras coloniales: Los marcos culturales e institucionales. En Chang Rodríguez, R.; García-Bedoya M., C. (coords.), *Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia*, vol. 2., pp. 31-56. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173149> (consulta: 21-03-2022).
- García Omedes, A. (s/ f.). *Roda de Isábena. Catedral de San Vicente - (Cont.)*- La guía digital del arte románico. <http://www.romanicoaragones.com/2-ribagorza/990361-Rodalsabena04.htm> (consulta: 16-02-2024).
- Gentile, M. E. (2003). Presencia incaica en el “paisaje de acontecimientos” de un sector de la Puna de Jujuy: huanca, usnu, cachauis y quipildor. *Boletín de arqueología PUCP*, núm. 7, pp. 217-262. Disponible en: <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200301.009> (consulta: 12-12-2022).
- Georgetown University. (s/f.). *Arte plumario Inca*. Disponible en: <https://faculty.georgetown.edu/sallesrv/courses/SPAN-496/Vida-Arte/Painting/ArtePlumarioInca.htm> (Consulta: 08-09-2023).
- Gil Montero (2006). La puna: población, recursos y estrategias. En Teruel A. A.; Lagos, M. (dirs.). *Jujuy en la historia. De la colonia al siglo XX*, pp. 288-310. Unidad de Investigación en Historia Regional. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy. Disponible en: <https://www.surcosistemas.com.ar/virtual/ebooks/JUJUY%20EN%20LA%20HISTORIA.pdf> (Consulta: 10/04/2022).
- _____ (2015). El mundo del trabajo indígena en Los Andes durante la colonia. Universidad Nacional del Tucumán. Facultad de Ciencias Naturales. En *Mundo de Antes*, núm. 9, pp. 13-42. Disponible en:

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/8525/CONICET_Digital_Nro.11606.pdf?sequence=1&isAllowed=y
(Consulta: 23/04/2023).

Glave, L. M. (2020). Propiedad de la tierra, agricultura y comercio, 1570-1700: el gran despojo. En Contreras, C. (ed.), *Economía del período colonial temprano*, t. 2, pp. 313-446. Lima: Banco Central de la Reserva del Perú; Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en: <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/2-economia-colonial-temprano.pdf> (consulta: 27-04-2022).

Gobierno de Jujuy. (s/f.). *Autoridades*. Disponible en: <http://jujuy.gob.ar/home/autoridades.html> (consulta: 01-12-022).

_____ (23 de abril de 2021). *Restauración de la iglesia de Uquía*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hheBVt9h5HU&t=1535s&ab_channel=GobiernodeJujuy (consulta: 02-06-2023).

Gobierno de Jujuy. Dirección Provincial de Boletín Oficial e Imprenta del Estado. (s/f.). *Ley N° 152*. Disponible en: <http://boletinoficial.jujuy.gob.ar/?p=26222>. (Consulta: 29/11/2022).

Gobierno de Jujuy. Ministerio de Educación. (s/f.). *Padrón de Establecimientos Educativos Provinciales*. Disponible en: <http://educacion.jujuy.gob.ar/servicios-a-la-comunidad/>. (consulta 29-11-2022).

Golovanevsky, L.; Schorr, M. (2013). Estructura productiva y distribución del ingreso en Jujuy en la primera década del Siglo XXI: el círculo vicioso del subdesarrollo. En *Pampa*, núm. 9, pp. 11-39. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/29027/CONICET_Digital_Nro.3be5b092-7ddf-42e9-b739-0252e63e09cc_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y (Consulta: 21/01/2023)

Golovanevsky, L.; Bergesio, L.; Reid Rata, Y. (2015). Mapa de la dinámica poblacional en Jujuy. Cambios y continuidades en el empleo y las condiciones de vida. III Seminario Internacional Desigualdad y Movilidad Social en América Latina, 13 al 15 de mayo, Bariloche, Argentina, pp.1-21. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9376/ev.9376.pdf (Consulta: 30/01/2023).

Gómez Bacarreza, D. (1999). *Diccionario básico del idioma aymará*. La Paz. Instituto de estudios bolivianos. Disponible en: <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/1658> (consulta: 06/03/2024).

González, R. (1992). Patronazgo, legitimación y contención social en la colonia; el caso del Marquesado de Tojo. En *Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas*, núm. 30, pp. 1-21. Disponible en: <https://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0030.pdf> (consulta: 11-05-2021).

_____ (2018). Imágenes domésticas y perspectivas culturales. En *Separata*, núm. 23, pp. 1-27. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/items/cecea116-ae2d-48c9-a805-402649c680e4> (consulta: 24-04-2022)

González Eliçabe, X. (2010). Arte plumario en América. En *Datatèxtil*, núm. 23, pp. 46-55. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/275783/364219> (consulta: 08-12-2022).

González Estévez, E. (2012). De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles. En *Semata, Ciencias sociais e Humanidades*, vol. 24, pp. 111-132. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/44470/semata.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (consulta: 09-10-2022).

- _____ (2013). Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía. En Mínguez V, (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, pp. 1915-1930. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/44474> (consulta: 07-09-2022).
- _____ (2017). [SPA] *Compañías militares de ángeles en la cultura visual hispánica durante la edad moderna*. En *Librosdelacorte.Es*, núm. 5, pp. 119-144. Disponible en: <https://doi.org/10.15366/ldc2017.9.m5.007>. (consulta: 17-12-2021).
- González Hernando, I. (2009). Los ángeles. En *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 1, núm. 1, pp.1-9. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-Angeles.pdf> (consulta: 24-09-2022).
- Guerrero Valdebenito, R. M. (2005). Identidades territoriales y patrimonio cultural: La apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales. En *F@ro*, vol. 2, núm. 1-2. Disponible en: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/822/961> (consulta: 03-12-2022).
- Guggenheim Bilbao. (2007). *Exposición pasada. Anselm Kiefer (28.03.2007 – 09.09.2007)*. Disponible en: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/anselm-kiefer-5> (consulta: 30-11-2022).
- Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? En *Educação & Realidade*, vol. 30, núm. 2, pp. 9-34. Disponible en: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rer/v30n02/v30n02a03.pdf> (consulta: 20-08-2022).
- Hiernaux N., D.; Lindon, A. (1993). El concepto de espacio y el análisis regional. En *Secuencia*, núm. 25, pp. 89-110. Disponible en: <https://secuencia.mora.edu.mx/Secuencia/article/view/411/383> (consulta: 09-02-2023).
- Historia del Traje. Cátedra Ex Marino, FADU-UBA. (23 de agosto de 2022). Historia I. Bizancio. <https://historiadeltraje.com/2022/08/23/historia-i-bizancio-5/> (consulta: 08-08-2023).
- Holguera Cabrera, A. (2019). *El coleccionismo pictórico de las élites en la Lima del siglo XVIII*. Tesis Doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11441/86061> (consulta: 09-09-2022).
- Honorable Senado de la Nación Argentina. (s/f.). *Proyectos. Búsqueda de proyectos*. Disponible en: <https://www.senado.gob.ar/parlamentario/parlamentaria/> (consulta: 01-05-2023).
- Hopkins, C. (2008). *Tincunacu: teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Disponible en: <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2008-Tincunacu.pdf> (consulta: 22-10-2023).
- Hosne, A. C. (2009). *Entre la fe y la razón. La Doctrina y el catecismo del Tercer Concilio Limense (1584-85) de José de Acosta SJ como autor principal del texto en castellano, y la Verdadera Doctrina del Señor del Cielo (Tianzhu shiyi) de Matteo Ricci SJ en China (1603)*. Tesis doctoral. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1405> (consulta: 24-03-2021).
- Información Turística de Palermo y alrededores. (s/f.). *Iglesia de Santa María dell'Ammiraglio*. Disponible en: <https://panormus.es/Palermo/Via-Maqueda/Piazza-Bellini/Santa-Maria-del-Ammiraglio.html> (consulta: 16-02-2024).

- Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2023). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022: resultados provisionales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Estadística y Censos – INDEC. Disponible en: https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/cnphv2022_resultados_provisionales.pdf (consulta: 02-02-2023).
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2010). *Glosario de Arquitectura*. Quito: Ediecuatorial. Disponible en: <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/glosario-de-arquitectura/> (consulta: 28-05-2023).
- Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria. (s/f.). Estación Experimental Agropecuaria Abra Pampa. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/inta/sedes#80-eea-abra-pampa>. (consulta: 29-11-2022).
- International Council of Museums (24 de Agosto de 2022). *Definición de museo*. Disponible en: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> (consulta: 20/06/2024).
- Jujuy Turismo. (s/f.). Uquía: Qué visitar, iglesia, Quebrada de las Señoritas. <https://www.jujuyturismo.com.ar/uquia.html> (consulta: 05-06-2024).
- Kesseli, R., Pärssinen, M. (2005). Identidad étnica y muerte: torres funerarias (chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano boliviano de Pakasa (1250-1600 d. C.). En *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 34, núm. 3, pp. 379-410. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/bifea.4936> (consulta: 13-02-2023).
- Krapovickas, P. (1978). Los indios de la Puna en el Siglo XVI. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 12, pp. 71-93. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25231/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulta: 12-05-2021).
- _____ (1983). Las poblaciones indígenas históricas del sector oriental de la Puna (un intento de correlación entre la información arqueológica y la etnográfica). En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, t. 15, pp. 7-24. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/25160/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulta: 15-07-2021).
- Kulemeyer, J. A. (2022). Diversidad de significados del concepto patrimonio coexistentes en la sociedad. Algunas de sus razones. En *Diversidad de las Culturas*, núm. 2, pp. 50-61. Disponible en: https://diversidadcultural.unju.edu.ar/sistema/art_originales/DIVERSIDAD%20DE%20SIGNIFICADOS%20DEL%20CONCEPTO%20PATRIMONIO%20COEXISTENTES%20EN%20LA%20SOCIEDAD.%20ALGUNAS%20DE%20SUS%20RAZONES.pdf (consulta: 09-02-2023).
- Lanza, M. A.; López, M. A. (2021). Evangelizar, celebrar, y emplazar la cruz: análisis de las “actividades del habitar” de la Compañía de Jesús en Uquía (Quebrada de Humahuaca, Jujuy) en el siglo XVII. *Humanidades*, núm. 44, pp. 33-58. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/14059> (consulta: 30-06-2022).
- Larrañaga, R. (1979). Vocabulario de la armería. Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, vol. 35, núm. 3-4. Disponible en: <https://www.rsba.org/ojs/index.php/boletin/article/view/1369> (consulta: 17-11-2023).

- Lauricella, M. S., Rodríguez Curletto, S., Angiorama, C. (2021). El arte rupestre del Pukara de Rinconada en contexto microrregional (Puna de Jujuy, Argentina). *Cuadernos de arte prehistórico, número especial*. 1, pp. 1-25. Disponible en: <https://www.revistacuadernosdearteprehistorico.com/index.php/cdap/article/view/123> (consulta: 08-06-2022).
- López Férez, J. A. (2009). Filón de Alejandría: Obra y pensamiento. Una lectura filológica. En *Synthesis*, vol. 16, pp. 13-82. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3937/pr.3937.pdf (consulta 07-11-2022).
- López Martínez, S (2022). Poblado de Santa Ana de Casabindo. En López Martínez, S. (ed.), *Monumentos Históricas Nacionales de la República Argentina. Provincias de Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja, Santiago del Estero y Tucumán*, pp. 94-101. Buenos Aires: Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricas. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/guia-noa-c.pdf> (consulta: 11-04-2023).
- López Lamerain, C. (2011). El III Concilio de Lima y la conformación de una normativa evangelizadora para la provincia eclesiástica del Perú. En *Intus-Legere Historia*, vol. 5, núm. 2, pp. 51-68. Disponible en: <https://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/90> (consulta: 10-06-2023).
- López Ordoñez, J. P.; Stiles, F. G.; Parra Vergara, J. L. (2016). Protocolo para la medición de rasgos funcionales en aves. En Salgado Negret, B. (ed.), *La ecología funcional como aproximación al estudio, manejo y conservación de la biodiversidad: protocolos y aplicaciones*, pp. 80-125. Bogotá: Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.11761/9299> (consulta: 16-08-2023).
- Lorandi, A. M. (1988). El servicio personal como agente de desestructuración del Tucumán colonial. En *Andina*, núm. 1, pp. 135-173. Disponible en: <http://www.anamariadorandi.com.ar/assets/files/AA1988-27.pdf> (consulta: 10-03-2022).
- _____ (1992). El mestizaje interétnico en el noroeste argentino. En *Senri Ethnological Studies*, núm. 33, pp. 133-166. Disponible en: <http://www.anamariadorandi.com.ar/assets/files/CUA1992-24.pdf> (consulta: 05-03-2022).
- _____ (2000). Identidades ambiguas. Movilidad social y conflictos en los Andes, Siglo XVII. En *Anuario De Estudios Americanos*, t. 57, núm. 1, pp. 111–135. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/aeamer.2000.v57.i1.261> (consulta: 07-03-2022).
- Maguiña Vargas, C.; Gastelo Acosta, R.; Tequen Bernilla, A. (2020). The new and Covid -19 pandemic. En *Rev Med Hered*, vol. 31, núm. 2, pp. 125-131. Disponible en: <https://revistas.upch.edu.pe/index.php/RMH/article/view/3776> (consulta: 03-01-2023).
- Maier, M. S. (2006). Química y color en la pintura colonial sudamericana. En *Industria & Química*, núm. 353, pp. 18-20. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/84427/CONICET_Digital_Nro.16725d1d-ea67-4dc1-87af-0638658160cc_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulta: 10-12-2022).
- Mancho Duque, J. M. (1993). Cultismos metodológicos en los Ejercicios Ignacianos: «La composición de lugar». En García Martín, M.; Arellano, I.; Blasco, J.; Vitse, M. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, pp. 603-609. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: https://aiso-asociacion.org/wp-content/uploads/2019/11/Actas_AISO_Congreso_II_vol_2.pdf (consulta: 26-02-2021).

- Manríquez Soto. V. P. (1999). El término Ylla y su potencial simbólico en el Tawantinsuyu. Una reflexión acerca de la presencia inca en Caspana. (río Loa, desierto de Atacama). En *Estudios atacameños*, núm. 18, pp. 107-118. Disponible en: <https://doi.org/10.22199/S07181043.1999.0018.00009> (consulta: 14-03-2023).
- Marín, V. (15 de agosto de 2022). *Miles de personas vivieron el Toreo de la Vincha en Casabindo*. *TodoJujuy.com*. <https://www.todojujuy.com/jujuy/miles-personas-vivieron-el-toreo-la-vincha-casabindo-n223537> (consulta: 05-06-2023).
- Martínez C, J. L. (2009). Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 14, núm, 1, pp. 9-35. Disponible en: <https://exsitio.boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/bol14-1-01.pdf> (consulta: 09-06-2022).
- de Mesa, J.; Gisbert, T. (1970). Martín de Vos en América. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 23, pp. 45-68. Disponible en: https://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_23.pdf (consulta 26-10-2022).
- Migniqui, V.; Lacabana, M. (2022). Economía y ambiente: la extracción del litio en salmuera en la Puna argentina. En *SaberEs*, vol. 14, núm. 2, pp. 149-168. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/saberes/v14n2/1852-4222-saberes-14-02-148.pdf> (consulta: 18-02-2023).
- Ministerio de Cultura Argentina. Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. (s/f.). *Monumentos y Lugares Históricos Nacionales. Decreto 95687/1941*. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/decreto_95687_1941pagina.pdf (Consulta: 13/08/2021).
- _____. Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. (s/f.). *Monumentos y Lugares Históricos Nacionales. Decreto 370/1975*. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/decreto_370_1975pagina.pdf (Consulta: 22/12/2022).
- _____. (2020). *Informe sobre la iglesia de Uquía*. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/noticias/informe-sobre-la-iglesia-de-uquia>. (Consulta: 05/09/2021).
- Ministerio de Cultura y Turismo de Jujuy. (s/f.). *Fiesta patronal de la Santa Cruz y San Francisco de Paula*. Disponible en: <http://www.turismo.jujuy.gob.ar/event/fiesta-patronal-de-la-santa-cruz-y-san-francisco-de-paula/> (consulta: 26-12-2022).
- Ministerio de Desarrollo Social de Argentina. (s/f.). *Centros Integradores Comunitarios*. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/desarrollosocial/territorio/centros-integradores-comunitarios> (consulta: 15-07-2023).
- Ministerio de Economía Argentina. (s/f.). *Ley 12665*. Disponible en: <https://www.economia.gob.ar/digesto/leyes/ley12665.htm> (consulta: 05-09-2021).
- Molano L., O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. En *Opera*, núm. 7, pp. 69-84. Disponible en: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/view/1187/1126> (consulta: 05-02-2023).
- Montaner, E. (1992). Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco. En *Criticón*, núm. 55, pp. 5-14. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/055/055_007.pdf (consulta: 04-06-2022).
- Municipalidad de Abra Pampa. (s/f.). *Inicio*. Disponible en: <https://www.municipalidaddeabrapampa.gob.ar/> (consulta: 29-11-2022).

- Municipalidad de Humahuaca. (s/f.). *Inicio*. Disponible en: <https://www.humahuaca.gob.ar/> (consulta: 29-11-2022).
- Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco [@museofernandezblanco]. (4 de enero de 2023).  ¡La creación más original del barroco americano!  ¿Conocés a los ángeles arcabuceros? Se impusieron en las últimas [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cm_5BnSuFQs/?next=https%3A%2F%2Fwww.instagram.com%2Fp%2FCA7IJPNqz52%2Fc%2F18024065407317605%2F%3F_coig_login%3D1 (consulta: 25-06-2023).
- Museo Pedro de Osma. (2018). [es]>>El matrimonio de la Ñusta>> se presenta en el Museo del Prado en España [:]. Disponible en: <https://museopedrodeosma.org/2018/12/19/el-matrimonio-de-la-nusta-se-presenta-en-el-museo-del-prado-en-espana/> (consulta: 23-05-2023).
- Naranjo, A. V. (s/f). Anatomía del cuello. Cátedra de biología II. Bioingeniería. Facultad de Ingeniería. Universidad Nacional de San Juan. Disponible en: <https://filadd.com/doc/cuello-pdf-anatomia-12> (consulta: 30-10-2023).
- Noejovich, H. O. (2020). La transición del sistema prehispánico al sistema económico colonial. En Contreras, C. (ed.), *Economía del período colonial temprano*, t. 2, pp. 23-108. Lima: Banco Central de la Reserva del Perú; Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en: <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/2-economia-colonial-temprano.pdf> (consulta: 27-04-2022)
- NU. CEPAL – Fundación Jujeña para el Desarrollo Sostenible – Convenio de Cooperación Técnica CEPAL – FUJUDES. (2010). Economía y empleo en Jujuy. Santiago de Chile: CEPAL. Disponible en: <https://www.cepal.org/es/publicaciones/3791-economia-empleo-jujuy> (consulta: 05-09-2023).
- Numhauser, P. (2013). El Real Patronato en Indias y la Compañía de Jesús durante el período filipino (1580-1640). Un análisis inicial. En *Boletín Americanista*, núm. 67, pp. 85-103. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/275394> (consulta: 04-04-2023).
- Ontivero, M.; Martínez Carretero, E.; Perucca, L. (2022). Clasificación de humedales de montaña (Vegas) en los Andes Centrales de Argentina. En *Boletín de la Sociedad Argentina de Botánica*, vol. 57, núm. 1, pp. 51-63. Disponible en: <https://doi.org/10.31055/1851.2372.v57.n1.33884> (consulta: 07-02-2023).
- Orion Silva, V. E. (2015). El carnaval en la Quebrada de Humahuaca: su potencial como atractivo turístico. En *Palermo Business. Edición especial: Turismo*. pp. 83-98. Disponible en: https://www.palermo.edu/economicas/cbrs/pdf/ed-turismo/PBR_EdEspecial_05.pdf (consulta: 15-01-2023).
- Palomeque, S. (2015). Crecimiento de la población tributaria originaria de Cochinoca y Casabindo en la segunda mitad del siglo XVII. En *Estudios del ISHiR*, núm. 12, pp. 9-53. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11336/58025> (consulta: 29-05-2021).
- Palomeque, S., Tedesco, E. (2014). Padrón de Casabindo y Cochinoca de 1654. Transcripción y estudio preliminar. *Corpus*, vol. 4, núm. 2 pp. 1-37. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11336/32898> (consulta: 09-02-2021).

Patrimonio Natural y Cultural de Jujuy. [Patricia Tilio de Baspineiro]. (7 de julio de 2020). *Gracias Héctor Horacio Cuenca, por sumarnos información de este arte maravillo que Uquía tiene la fortuna y el compromiso de*. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/groups/569605723942078/posts/599561450946505/> (consulta: 11-11-2022).

[Patricia Tilio de Baspineiro] (13 de junio de 2021). *OBJETIVO ALCANZADO!!! Como persona que se precia de ser agradecida, sea este formato de LÍNEA DE TIEMPO un reconocimiento a* [Publicación con documento de texto adjunto]. Facebook. <https://www.facebook.com/groups/569605723942078/posts/837307890505192> (consulta: 23-11-2022).

Pease García Yrigoyen, F. (1988). Curacas coloniales: riqueza y actitudes. En *Revista de Indias*, vol. 48, núm. 182-183, pp. 87-107. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revindias.1988.i182-183> (consulta: 15-10-2022).

Peinado Guzmán, J. A. (2012). Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía. En *Archivo Teológico Granadino*, núm. 75, pp. 167-190. Disponible en: <https://revistas.ulyola.es/ATG/article/view/3526> (consulta: 17-09-2022).

Pérez Diestre, J. A. (2013). *Iconografía angélica en el arte occidental San Miguel Arcángel: Piedra fundacional y símbolo de identidad de la Puebla de los Ángeles (México). Imagen, culto y adoración*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/123015> (consulta: 14-02-2020).

Pérez Morera, J. (2018). El tejido brocado en el México virreinal: sedas orientales y criollas. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 49, pp.175-195. Disponible en: <https://doi.org/10.30827/caug.v49i0.7747> (consulta: 28-09-2023).

Pérez-Seoane Mazzuchelli, C. (2004). El arcabuz de caza: Un logro científico, técnico y artístico. Pieza del mes. Ciclo 2003-2004. Las armas: defensa, prestigio y poder, pp. 1-12. Madrid: Museo Arqueológico Nacional. Disponible en: <https://www.man.es/dam/jcr:66917c0b-f574-41a4-acbf-93b9d8ec0e80/man-pieza-mes-2004-06-arcabuz-caza.pdf> (consulta: 03-10-2023).

Picconi, M. L. (2008). Sikus, Virgen y cerro en Semana Santa. Una etnografía de la festividad de Semana Santa en el Noroeste Argentino. En *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas, pp. 1-15. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-080/207> (consulta: 27-12-2022).

Poder Judicial de la Provincia de Jujuy. (2022). *Nómina de Juzgados de Paz*. Disponible en: <http://www.justiciajujuy.gov.ar/wp-content/uploads/2022/11/1.-Nomina-de-los-Juzgados-de-Paz-29-11-2022.pdf> (consulta: 29-11-2022).

Polanco Valenzuela, C. M. (2008). El vestuario castellano barroco y el imaginario del poder en la Nueva Extremadura del siglo XVII. En *Norba*, vol. 21, pp. 259-273. Disponible en: https://www.historiauex.es/articulo/norba_articulos_37/el_vestuario_castellano_barroco_y_el_imaginario_del_poder_en_la_nueva_extremadura_del_siglo_xvii_619 (consulta: 03-04-2023).

Pomponio, G. (4 de septiembre de 2021). Armados hasta los dientes, los ángeles arcabuceros son el valioso tesoro que guarda la iglesia de Uquía en el norte jujeño. El templo fue restaurado durante 2020 y las imágenes volvieron a ser

- expuestas en junio de 2021. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/revista-lugares/en-jujuy-los-angeles-arcabuceros-las-magnificas-pinturas-escondidas-en-una-iglesia-de-la-quebrada-de-nid04092021/> (consulta: 04-04-2024).
- Portal oficial del Estado argentino. (s/f.). *Provincia de Jujuy*. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/ujuy> (consulta: 01-12-2022).
- Porres Caballero, S. (2012). La dionización del dios Pan. En *Synthesis*, vol. 19, pp. 63-82. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5198/pr.5198.pdf (consulta: 15-02-2024).
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. En *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21, pp. 17-35. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4464/3967> (consulta: 02-02-2023).
- Presta, A. M. (1997). Encomienda, familia y redes en Charcas colonial: los Almendras, 1540-1600. En *Revista de Indias*, vol. 57, núm. 209, pp. 21-53. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revindias.1997.i209.793> (consulta: 10-05-2021).
- Raczko, S. G. (8 de mayo de 2018). *Iglesia de San Francisco de Paula en Uquía – Jujuy*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=WjKgyZGaYUI&ab_channel=SergioGabrielRaczko (consulta: 25-06-2023).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/viral> (consulta: 12-09-2023).
- Redondo Barba, R. (1991). Un extraño fenómeno perceptivo: la sinestesia. En *RIEV*, t. 36, núm. 1, pp. 11-21. Disponible en: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/riev/36/36011021.pdf> (consulta: 27-08-2022).
- Rigueiro García, J. (2017). Representaciones iconográficas del exotismo intercultural: “El milagroso viaje de mahoma”. La imagen de una obra prohibida (S XV). En *XII Jornadas Estudios e Investigaciones. Artes visuales, teatro y música El Arte y la multiculturalidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIIJEI/paper/viewFile/5360/3405> (consulta: 19-09-2022).
- Rodríguez, M. F. (2017). Danzas, movimientos y máscaras rituales en el noroeste argentino. (Andes centro-meridionales). En *Chilena de Antropología*, núm. 35, pp. 1-26. Disponible en: 10.5354/0719-1472.2017.46128 (consulta: 21-02-2023).
- Rossi de Fiori, I. M.; Remaggi, M. (2011). Aproximación al enigma de los Ángeles Arcabuceros. En *Cuadernos Universitarios*, vol. 4, pp. 239-244. Disponible en: https://bibliotecas.ucasal.edu.ar/opac_css/index.php?lvl=cmspage&pageid=24&id_notice=60678 (consulta: 28-11-2019).
- Ruiz, M.; Chorolque, D. (2010). Un texto iconográfico en Casabindo: el “Salto del Toro” y su permanencia en la Puna de Jujuy. Argentina. En *Rupestreweb*. Disponible en: <http://www.rupestreweb.info/saltodeltoro.html> (consulta: 05-03-2023).
- Ruiz-Nicoli, B. (3 de noviembre de 2021). *Experiencias. “Tornaviaje”: América viaja a las salas del Museo del Prado*. Disponible en: <https://www.traveler.es/articulos/tornaviaje-exposicion-arte-america-museo-del-prado-madrid> . (consulta: 09-06-2023).

- Salas Olivari, M. (2020). Manufacturas y precios en el Perú colonial, la producción textil y el mercado interno, siglos XVI y XVII. En Contreras, C. (ed.), *Economía del período colonial temprano*, t. 2, pp. 447- 538. Lima: Banco Central de Reserva del Perú; Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en: <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/historia/2-economia-colonial-temprano.pdf> (consulta: 27-04-2022).
- Sánchez Patzy, M. (2014). Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la <i>warawa</i>; en Bolivia, a principios del siglo XXI. En *Estudios Sociales Del NOA*, núm. 13, pp. 5-32. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/528> (consulta: 19-02-2024).
- Santamaría, D. J. (2001). *Memorias del Jujuy colonial y del Marquesado de Tojo. Desarrollo integrado de una secuencia territorial multiétnica, siglos XVI-XVIII*. España, Universidad Internacional de Andalucía. Disponible en: <https://dspace.unia.es/handle/10334/3794> (consulta: 13-04-2021)
- Schenone, H. H. (2014). Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial suramericana. En *Anuario Tarea*, vol. 1, núm. 1, pp. 91-98. Disponible en: <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/881/1248> (consulta: 25-11-2019).
- Secretaría de Comunicación y Gobierno Abierto. (18 de julio de 2021). Ministerio de Gobierno y Justicia. Comisiones municipales. Palca de Aparzo, El Moreno y Uquía. Disponible en: <https://prensa.jujuy.gob.ar/autonomia/comisiones-municipales-palca-aparzo-el-moreno-y-uquia-n102790> (consulta: 31-10-2021).
- Seldes, A.; Burucúa, J. E.; Jáuregui, A. (1996). Experiencias Barrocas con Pigmentos en el Finisterre Americano. En *Ciencia hoy*, vol. 6 núm. 35. Disponible en: <https://cienciahoy.org.ar/experiencias-barrocas-con-pigmentos-en-el-finisterre-americano/> (consulta: 05-07-2023).
- Sica, G. (2008a). El papel y la memoria. Medios de construcción de los procesos de identificación local en los pueblos de indios de Jujuy. Siglo XVII. En *Andes* núm. 19, pp. 327-344. Disponible en: <https://portalderevistas.unsa.edu.ar/index.php/Andes/article/view/72/65> (consulta: 28-05-2021).
- _____ (2008b). Tierras indígenas, tierras de españoles en la Quebrada de Humahuaca. Una historia en larga duración. Siglos XVII-XVIII. En *XXI Jornadas de Historia Económica, 23-26 de septiembre, Caseros, Buenos Aires*. Disponible en: <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/sica.pdf> (consulta: 24-04-2022)
- _____ (2009). Transformaciones y formas de legitimación en la autoridad de los caciques coloniales de Jujuy, siglo XVII. En *Memoria Americana*, vol. 17, núm. 1, pp. 37-63. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/11908> (consulta: 16-05-2021).
- _____ (2010). Del tráfico caravanero a la arriería Colonial indígena en Jujuy. Siglos XVII y XVIII. En *Transporte y territorio*, núm. 3, pp. 23-29. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/rtt/article/view/244> (consulta: 05-06-2021)
- _____ (2014). Forasteros, originarios y propietarios en la quebrada de Humahuaca, Jujuy (siglos XVII y XVIII). En *Estudios sociales del NOA*, núm. 14, pp. 15-39. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/1108> (consulta: 05-06-2021).

- Sica, G.; Bovi, M. T.; Mallagray, L. (2006). La Quebrada de Humahuaca: de la colonia a la actualidad. En Teruel A. A.; Lagos, M. (dirs.), *Jujuy en la historia. De la colonia al siglo XX*, pp. 271-287. Unidad de Investigación en Historia Regional. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy. Disponible en: <https://www.surcosistemas.com.ar/virtual/ebooks/JUJUUY%20EN%20LA%20HISTORIA.pdf> (Consulta: 10/04/2022).
- Sica, G.; Ulloa, M. (2006). Jujuy en la colonia. De la fundación de la ciudad a la crisis del orden colonial. En Teruel, A. A.; Lagos, M. (dirs.), *Jujuy en la historia. De la colonia al siglo XX*, pp. 23-58. Unidad de Investigación en Historia Regional. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy. Disponible en: <https://www.surcosistemas.com.ar/virtual/ebooks/JUJUUY%20EN%20LA%20HISTORIA.pdf> (Consulta: 10/04/2022).
- Siracusano, G.; Burucúa, J. E. (2001). Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones. En Moreno Mendoza, A.; Almansa, J. M.; Arana Bernal, A.; Gutiérrez, R.; Ollero Lobato, F.; Quiles García, F.; Viñuales, G. M. (eds.), *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, pp. 425-444. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10433/6249> (consulta: 17-05-2023).
- Solórzano Gonzales, M. (2012). *La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad de Bernardo Bitti en el arte peruano virreinal*. Tesis de Maestría. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/1590> (consulta: 04-05-2022).
- Somos Jujuy. (15 de agosto de 2022). *La historia del Toreo de la Vincha. Como cada año, este 15 de agosto en #Casabindo se realiza el tradicional*. [video] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=882302769396266> (consulta: 01-06-2023).
- Soruco, R. G. (2020). Las iglesias de la Quebrada de Humahuaca: ejes del turismo cultural religioso en la Provincia de Jujuy. En *Difusiones*, vol. 19, núm. 19, pp. 180-202. Disponible en: <http://revistas.ucse.edu.ar/ojsucse/index.php/difusiones/article/view/79> (consulta: 27-07-2023).
- Sotomayor, M. L. (1992). Organización socio-política de las cofradías. En *Colombiana de Antropología*, núm. 29, pp. 149-189. Disponible en: <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1847> (consulta: 27-07-2022).
- Stastny, F. (1969). Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*, núm. 22, pp. 9-55. Disponible en: https://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/anales/Anales_22.pdf (consulta: 04-05-2022).
- _____ (1977-1979). El manierismo en la pintura colonial Latinoamericana. En *Letras (Lima)*, vol. 49, núm. 86-87, pp. 17-46. Disponible en: <https://doi.org/10.30920/letras.51.86-87.02> (consulta: 07-05-2022).
- Taquini, G.; Fernández Puente, M.; Manzi, O.; Corti, F. (1969). *Historia de la pintura cuzqueña y altoperuana*. En *Universidad*, núm. 78, pp. 149-212. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11185/4788> (consulta: 02-06-2022).
- Televisión Pública. (4 de enero de 2022). *Ángeles arcabuceros escondidos en Uquía, Jujuy – Festival País: La Mañana*. [Archivo de video]. Youtube.

- https://www.youtube.com/watch?v=fGIWR_qS1WM&ab_channel=Televisi%C3%B3n%20P%C3%ABlica (consulta: 25-06-2023).
- Tenoch Cid Jurado, A. (2014). La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. En *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, núm. 12, segundo semestre, pp. 97-106. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3780> (consulta: 07-10-2022).
- Teruel, A. A. (2016). El Marquesado del Valle de Tojo: patrimonio y mayorazgo. Del siglo XVII al XX en Bolivia y Argentina. En *de Indias*, vol. 76, núm. 267, pp. 379-418. Disponible en: de <https://doi.org/10.3989/revindias.2016.012> (consulta: 10-05-2021).
- Tesouro de Arte & Arquitectura. (s/f.). Vista de tres cuartos. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. Recuperado el 13 de diciembre de 2023, de <https://www.aatespanol.cl/terminos/300117363#:~:text=Se%20refiere%20a%20descripciones%20con,perfil%20y%20el%20roostro%20completo.>
- Tesouro de Arte & Arquitectura. (s/f.). Guardapolvos. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. Recuperado el 25 de septiembre de 2023, de <https://www.aatespanol.cl/terminos/300418051>
- Tesouros del Patrimonio Cultural de España. (s/f.). *Término: Nimbo*. Recuperado el 05 de diciembre de 2023, de <http://tesouros.mecd.es/tesouros/bienes culturales/1003350.html>
- Tesouros del Patrimonio cultural de España. (s/f.). *Término: roleo*. Recuperado el 19 de diciembre de 2023, de <http://tesouros.mecd.es/tesouros/bienes culturales/1186115.html>
- The British Museum. (s/f.). *Print*. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-552 (consulta: 19 -09-2023).
- The National Gallery. (s/f.). Glossary. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/pentimento> (consulta: 12-06-2023).
- Tomasi, J., Barada, J. (2020). Patrimonios coloniales y republicanos. Caracterización de sus técnicas y materialidades en la provincia de Jujuy (Argentina). En *Gremium*, vol. 7, núm. 14, pp. 53-68. Disponible en: <https://gremium.editorialrestauro.com.mx/index.php/gremium/article/view/123/125> (consulta: 30-06-2022).
- _____ (2021). Alteraciones y patologías en el patrimonio construido con tierra. La introducción del cemento en casos de estudio en el norte de Argentina. En *XXVII Congreso Internacional sobre Patología y Rehabilitación de las Construcciones*. Fortaleza (Brasil), 3 a 5 de junio, pp. 9-20. Disponible en: <https://doi.org/10.4322/CINPAR.2021.002> (consulta: 16-04-2023).
- UNSAM-Universidad de San Martín. (s/f.). *Escuela de Arte y Patrimonio. Tarea*. Disponible en: <https://www.unsam.edu.ar/escuelas/eayp/tarea.php> (consulta: 15-04-2024).

- Valencia Parisaca, N. (1999). *La Pachamama: Revelación del Dios creador*. En *Iglesias, pueblos y cultura*, núm. 52-53. Quito: Abya – Ayala. Disponible en: https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1113&context=abya_yala (consulta: 12-12-2022).
- Valenzuela Cordero, C. (s/f.). *Tercios de Flandes El manejo del arcabuz*. Disponible en: <https://ejercitodeflandes.blogspot.com/2009/12/el-manejo-del-arcabuz.html> (consulta: 07-10-2023).
- _____ (s / f.) *Tercios de Flandes. Frascos y frasquillos/Tahalíes de cargas*. Disponible en: <https://ejercitodeflandes.blogspot.com/2022/12/frascos-y-frasquillos-versus-tahalies.html> (consulta 11-11-2023).
- Vecslir, L.; Tommei, C. I.; Mancini, C. E.; Noceti, I. (2013). Lecturas territoriales: nuevas cartografías interpretativas de la quebrada de humahuaca. En *Apuntes*, vol. 26, núm. 1, pp. 8-31. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/27211/CONICET_Digital_Nro.23b267cf-a4ad-4362-89ea-4d98600063e9_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulta: 19-01-2023).
- Vega, C. (2016). *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Educa. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1218> (consulta: 18-01-2023).
- Vidas Virreinales. [Vidas Virreinales]. (21 de abril de 2020). *Arcángel arcabucero, anónimo, siglo XVIII, Iglesia de Casabindo, Jujuy* [imagen adjunta] [publicación de estado] Facebook. <https://www.facebook.com/vidasvirreinales/photos/a.843720149456032/843723509455696/?type=3https%3A%2F%2Fwww.turismoreligioso.travel%2Fpatrimonio%2Fangeles-arcabuceros-en-america%2F&paipv=0&eav=Afae3FFRHPOh0W20ds4CuebSyT91au4g2nZYkbOPf343f3yDMSahlRz7cvMhURhi9JE&rdr> (consulta: 04-04-2024).
- Wuffarden, L. E. (s / f). *Basilio de Santa Cruz Pumacallao*. Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/54763/basilio-de-santa-cruz-pumacallao> (consulta: 13-08-2022).
- Zanolli, C. E. (2008). Entre la coerción, la oportunidad y la salvación. Las cofradías de indios en San Antonio de Humahuaca. Siglos XVII y XVIII. En *Andes*, núm. 19, pp. 345-369. Disponible en: <https://portalderevistas.unsa.edu.ar/index.php/Andes/article/view/73/66> (consulta: 17-10-2020).
- Zanolli, C. E., Alonso, C. P. (2004). Santa Bárbara, una cofradía de indios de San Antonio de Humahuaca. (1713-1785). En *Anuario Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 9, núm. 1, pp. 79-94. Disponible en: <https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/918> (consulta: 13-03-2021).

9. Archivos

AHPH. Archivo Histórico de la Prelatura de Humahuaca.

AGI. Archivo General de Indias. En línea: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/agi/fondos-documentales.html> (consulta: 21-09-2022).

10. Fuentes orales y personales

Alancay, J. (2021). Entrevista personal, 19 de noviembre.

Barconte, G. (2021). Entrevista personal, 17 de noviembre.

Doña, M. G. (2021). Entrevista personal, 24 de noviembre.

Giacoppo, S. (2023). Consulta personal por correo electrónico, 13 de septiembre.

Millón, M. V. (2022). Entrevista personal, 20 de noviembre.

Tilio de Baspineiro, P. (2022). Entrevista personal, 24 de noviembre.

11. Anexo

11.1. Imágenes de las voluntarias de las iglesias de Casabindo, Figura 31 y Uquía, Figura 32.



Fig. 31. Interior de la Iglesia de Casabindo, entrevista con Juliana Alancay

Fotografía: José María Sánchez Escudero, 2021



Fig. 32. Puerta de acceso a la iglesia de Uquía, con la entrevistada Gloria Barconte
Fotografía: José María Sánchez Escudero, 2021

11.2. Nota de pase a revisión a la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (CD-85/21).

*Presidencia
del
Senado de la Nación*

CD-85/21

Buenos Aires, 6 de octubre de 2021.

Al señor Presidente de la Honorable
Cámara de Diputados de la Nación.

Tengo el honor de dirigirme al señor
Presidente, a fin de comunicarle que el Honorable Senado, en la
fecha, ha sancionado el siguiente proyecto de ley que paso en
revisión a esa Honorable Cámara:

"EL SENADO Y CAMARA DE DIPUTADOS, etc.

Artículo 1°- Declárase como parte integrante del
patrimonio inmaterial de la República Argentina, en los
términos de la ley 26.118, de ratificación de la Convención
para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, a la
celebración del 'Toreo de la Vincha en Honor a la Virgen de la
Asunción', que se realiza anualmente el 15 de agosto en la
localidad de Casabindo, Departamento Cochinoca, provincia de
Jujuy.

Art. 2°- Declárase de interés nacional la preservación,
recuperación, difusión, protección, valorización y transmisión
del patrimonio inmaterial declarado en el artículo 1° de la
presente ley.



x Cde Landy
[Signature]

Sobre el proyecto de Ley de Patrimonio Inmaterial a la celebración del Toreo de la vincha en honor a la Virgen
de la Asunción aprobado por el Honorable Senado de la Nación. (S-399-21-PL)

11.4. Decretos 340/1975 y 95687/1941.

DECRETO N° 370 / 1975

Buenos Aires, 18 de febrero de 1975

VISTO el expediente N° 66.840/74 del registro del Ministerio de Cultura y Educación, por el cual la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos solicita la declaración de lugares históricos para los pueblos de Purmamarca, Yaví y Casabindo, en la Provincia de Jujuy; de Santa Victoria e Iruya en Salta; y las áreas delimitadas en planos anexos de los pueblos de Humahuaca en la Provincia de Jujuy, y de Cachi, Seclantás, Molinos y San Carlos en la de Salta, y

CONSIDERANDO:

Que dichas declaraciones han sido solicitadas por la Secretaría de Estado de Deportes y Turismo del Ministerio de Bienestar Social como parte integrante de un plan de promoción turística en el noroeste argentino.

Que los pueblos mencionados constituyen importantes atractivos por sus características histórico-arquitectónicas, así como también es de urgente necesidad su conservación y restauración.

Que las localidades elegidas como puntos de partida para el plan de expansión turística poseen los atributos típicos de una cultura heredada de la más pura esencia hispánica.

Que como antecedente existe la declaración como lugar histórico del pueblo de Yapeyú, en la Provincia de Corrientes.

Por ello, y atento lo informado por la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, y lo aconsejado por el señor Ministro de Cultura y Educación.

LA PRESIDENTE DE LA NACION ARGENTINA

DECRETA:

ARTICULO 1°.- Decláranse lugares históricos los pueblos de Purmamarca, Yaví y Casabindo en la Provincia de Jujuy; de Santa Victoria e Iruya en la provincia de Salta; y las áreas delimitadas en los planos que como anexos, forman parte integrante del presente decreto, de los pueblos de Humahuaca en la Provincia de Jujuy, y de Cachi, Seclantás, Molinos y San Carlos en la Provincia de Salta.

ARTICULO 2°.- La Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos adoptará las medidas conducentes para la conservación de dichos lugares.

ARTICULO 3°.- Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.-

DECRETO N°: 370

MARIA ESTELA MARTINEZ DE PERON

MONUMENTOS Y LUGARES HISTORICOS NACIONALES

Decreto 95.687/41

Decláranse monumento histórico nacional diversos inmuebles situados en las Provincias de Salta y Jujuy.

Departamento de I. Pública. Buenos Aires, 14 de julio de 1941.

Vista la nota de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos en la que solicita, conforme al plan trazado, se declaren monumentos históricos los diversos inmuebles situados en las Provincias de Salta y Jujuy, y

CONSIDERANDO:

Que ya el Poder Ejecutivo, por decreto de 14 de mayo del corriente año, conforme a lo prescripto por el primer apartado, segundo párrafo, de la Ley Nº 12.665, consideró los correspondientes a la Provincia de Córdoba;

Que el valor histórico o artístico de los mismos resulta de las siguientes referencias aportadas por la citada Comisión Nacional;

a) En cuanto a los de la Provincia de Salta;

La Catedral. Aparte de su valor arquitectónico, está consagrada como Panteón de los Héroes del Norte, pues en ella reposan los restos del General Güemes y de D.J. F. Zuviría.

La Iglesia de San Francisco y el Convento de San Bernardo, son dos magníficos exponentes de nuestra arquitectura colonial del siglo XVIII.

La acción del Ejército del Norte está vinculada a dos edificios que adquieren por ello alto valor histórico; **La Finca de Castañares y la Posta de Yatasto**, donde se abrazaron los Generales San Martín y Belgrano. Otro tanto puede decirse de la **Finca de La Cruz**, que



perteneciera al General Güemes. **El Fuerte de Cobos**, hoy ruinoso, es uno de los pocos ejemplares que quedan en el país de las construcciones defensivas del siglo XVIII, habiendo servido también como sede del Ejército Revolucionario Argentino.

Finalmente, **la Casa de la Compañía de Jesús**, valioso ejemplo de la típica arquitectura nortea que da singular carácter a la más hispana de nuestras ciudades. Su desaparición privaría a Salta de los últimos restos de la arquitectura colonial.

b) En cuanto a la Provincia de Jujuy;

En la ciudad de Jujuy solo quedan tres reliquias dignas de consagrarse, ellas son; **el Cabildo**, que data del primer tercio del siglo pasado, **la Capilla de Santa Bárbara**, de fines del siglo XVII y **la Casa donde fuera muerto el General Lavalle**.

A lo largo de la Quebrada de Humahuaca, se escalona toda una serie de capillas de alto valor histórico y artístico. La de **Huacalera**, donde se enterró parte del cadáver de Lavalle, cuyos huesos se llevaron luego a Potosí. La de **Uquía** está enterrado el P. Lozano, otras como la de **Yavi** y **Casasabindo** tienen verdaderos tesoros de cuadros y obras de tallas coloniales que corren riesgo de desaparecer.

Que algunos de estos inmuebles se encuentran en mal estado de conservación siendo conveniente acordar, cuando fuera de propiedad particular, el modo de asegurar con el propietario su conservación y en todos los casos ser reparados o restaurado bajo la intervención directa de la referida Comisión Nacional;

Por ello, y de conformidad con lo dispuesto por los Art. 1º (apart. 2), 3º y 4º de la Ley Nº 12.665,

EL VICE- PRESIDENTE DE LA NACION ARGENTINA,

EN EJERCICIO DEL PODER EJECUTIVO,

D E C R E T A:

Artículo 1º.- A mérito de lo dispuesto por la Ley Nº 12.665 primer apartado, segundo párrafo,



declárase Monumentos Históricos los siguientes inmuebles, situados en la Provincia de Salta; Catedral; Convento de San Bernardo; Finca de Castañares; Casa de la Compañía de Jesús; Posta de Yatasto; Finca del General Güemes, en La Cruz; Iglesia de San Francisco y Fuerte de Cobos. En la Provincia de Jujuy; Casa donde fue muerto Lavalle; Capilla de Santa Bárbara; Capilla de Yavi; Capilla de Humahuaca; Capilla de Purmamarca; Capilla de Uquía; Capilla de Tilcara; Capilla de Tumbaya; Cabildo de Jujuy; Capilla de Casabindo y Capilla de Huacalera.

Artículo 2°.- Declárase lugar histórico al Campo donde tuvo lugar la batalla de Salta.

Artículo 3°.- Autorízase a la referida Comisión Nacional para que acuerde con los propietarios de los citados inmuebles el modo de asegurar su conservación y el cumplimiento de los fines establecidos por el Art. 10 del decreto reglamentario de la Ley, de conformidad a lo dispuesto por el Art. 8° del mismo.

Artículo 4°.- Comuníquese, publíquese, anótese, dése al Registro Nacional y archívese.

CASTILLO

Guillermo Rothe



12.4. Entrevistas

1). Uquía. (Jujuy). 17 de noviembre de 2021,16.29. Duración 13 minutos

Entrevistada: Gloria Barconte. Voluntaria de la Iglesia Uquía

Lugar: Iglesia de Uquía. Modalidad: Presencial

Entrevista

Gloria: Yo soy la nieta de Barconte. Años atrás él era el encargado de la iglesia, aún lo sigue siendo, pero antes como coordinador de la Comisión de Servicios de acá de Uquía. La Comisión de Servicios lo que hace es encargarse del mantenimiento y, más que nada, del mantenimiento de la iglesia. Ya de por sí la iglesia está a cargo de la Prelatura de Humahuaca. Bueno, la Prelatura de Humahuaca comprende desde el Chucalezna hasta la Quiaca así que, imagínate, tienen un montón de iglesias y no tienen tantos sacerdotes como para decirte que se pueden ocupar de tantas iglesias. Es por eso que estamos en Comisiones de Servicios en tantas iglesias para que esas personas que son voluntarias, no es que se les paga, puedan encargarse de esta iglesia.

Bueno, mi abuelo es el único que en esta iglesia se manejaba, porque ya que otras personas dicen: -No, no tengo tanto tiempo entonces se enfocan en otras cosas. Yo lo he visto a mi abuelo a través de los años que él siempre se desgastaba porque comenzaba la misa y era él último en terminar y el terminaba limpiando, cerrando. Eran tantas cosas que se tenían que hacer en una iglesia que uno decía bueno, pero es rezar y después irse, no, pero después te das cuenta que detrás de las misas todo eso hay una organización. Y bueno, eso lo fui entendiendo a lo largo de los tiempos, y bueno, mi abuelo más que nada se enfocaba en eso.

Y después de ahí, el que atendía acá la iglesia era Don Samuel no me acuerdo bien el apellido.

Gabriela: No importa.

Gloria: Y bueno, él era el que se encargaba dos horas a la mañana y dos horas a la tarde todos los días. Después el señor se jubiló, ya no podía porque ya la edad no le daba. Entonces, él también era voluntario, de hecho, él se mantenía a través de las estampitas que él vendía, y bueno, de esa manera él podía subsistir de alguna manera, por así decirlo. Y bueno, cuando él se jubiló es cuando mi abuelo tiene que venir a atender la iglesia. Él tenía, lo que es, encargarse de la iglesia, que tampoco es que le pagaban para eso, y bueno, él me decía, - Haceme el favor, o vas a ver a las cholas o venís a la iglesia. Entonces yo le decía: -Bueno, yo voy a ver a las cholas porque era un poco más entretenido.

Lo que pasa es que yo me asusté tanto con las cholas que se querían escapar que dije, bueno voy a la iglesia. Cuando, yo era joven, lo que pasaba era que era aburrido porque vos te quedas acá en el silencio es como que te duerme. Pero después me atrajo mucho ¿por qué? Porque cuando entraban los turistas y entraban a la vez los guías y los guías iban y explicaban lo que era la historia de la iglesia era como algo más atractivo, entonces vos te quedas con el aire de que sabes muchas cosas más. De hecho, te explicaban de una cosa, venía un turista y te decía, pero el ¿Por qué de esto? Y el turista al saberte al no saberte explicar es que vos quedas guau, quiero saber más. Y bueno, después de un tiempo paso esto de que para ayudar a mi abuelo se mandó a un empleado de la delegación y también entro a trabajar mi tía. Así que los dos

estuvieron a cargo de la iglesia. Mi tía a veces no podía y como no podía el otro también, el otro empleado, entonces me decían por favor, entonces vení vos. Entonces yo también venía, era muy tímida también, quiero aceptarlo entonces, como que yo agarraba y decía bueno está bien. Entonces me preguntaban y yo decía, Si, es así y así. Ah, qué bueno. De ahí es como que empecé a soltarme un poco.

Luego vino esto de la restauración de la iglesia que comenzó en el 2019. Duró dos años y medio, pues imaginate que la iglesia estuvo cerrada así.

Gabriela. Si, lo sé. Esa era una de las preguntas que te iba a decir. Vos que sentiste cuando se llevaron los cuadros.

Gloria: Eso también paso un poco, como que decir, bueno, en sí también venía de mucho más atrás porque yo cuando venía a abrir la iglesia te podías ver como la iglesia se venía abajo. Era una total desilusión porque yo con mi tía decíamos: - Hagamos algo porque la iglesia se va a caer. Y mi tía decía: -Si.

Yo me daba las vueltas por acá a los alrededores y acá atrás, justo en esta pared (señala la del evangelio) se podía observar que de ahí salía un árbol. Es una decepción porque de ahí decís, no va a pasar mucho tiempo para que esto se caiga y era una lástima, la verdad. Me daban ganas de llorar porque era tan hermosa la iglesia que vos agarras y decís, guau. Entonces, yo decidí sacar fotos. Esas fotos las guardé, entonces le dije, porque yo ni me animaba porque era tan chica, que decía, le digamos a tu amiga que ellos la publiquen en ese tiempo Vecinos en acción que sale en el canal 7. Le dije que lo publique ella, que diga. - Mirá en el estado en que está edificio histórico, monumento histórico y que nadie hace nada. Yo decía bueno, yo tal vez sea muy tosca en esto, tenemos que hacer que la gente se dé cuenta de lo que está pasando.

Y bueno, le comenté a mi abuelo, mi abuelo estaba enojado porque decía: -Ahora voy a hacer algo. Él presentaba notas, iba, se iba por ejemplo al Obispo y le decía: -Mira la iglesia se está cayendo. Vos siempre vas a dar misa y te das cuenta que se está cayendo, ¿No podés presentar alguna nota a algún lugar para que se pueda hacer algo? Y el Obispo decía: -Si, hay que hacer algo. En ese tiempo estaba el Obispo Pedro Olmedo. Entonces el también elevaba notas.

Bueno, desde nuestro lugar no podíamos hacer nada, pero ellos por lo menos sacaban las fotos de lo que es afuera. Entonces, yo ponía, no se pueden sacar fotos adentro, pero esto es lo que se puede ver en el exterior y son cosas que vos agarras y decís no van a durar mucho tiempo. Entonces siempre era tratar de buscar la manera de que nos escucharan.

Y bueno, no sé que paso que movida se hizo, que hasta que se escuchó y una vez vino un arquitecto y fue el día más feliz de mi vida porque vino y dijo vamos a restaurar la iglesia. Necesitamos ver que es lo que se necesita, que es lo que está pasando acá que es la infraestructura, vinieron a hacer un hoyo acá (señala la pared lateral sobre la que estaba apoyada) cuando lo vi me dolió porque vos tanto lo cuidas que cuando ves que pasa algo así te duele. Me pasó. Es como que lo siento a la iglesia mi hijo, así, por así decirlo. Y luego siguieron haciendo algunos estudios. Luego vinieron y dijeron lo más primordial es sacar los cuadros. ¿Dónde los vamos a guardar? Y cuando dijeron eso dijeron, pero en dónde. Ahí en ese momento ya había aparecido el Obispo, él dijo entonces los movamos a la iglesia de Humahuaca porque es único lugar más grande para poder guardar estos cuadros. Se decidió hacerlo así de esta manera, se los llevaron a los cuadros. Yo por desgracia no estuve para ver cómo es que los llevaron tampoco. Tenemos, también nosotros pecamos de esto de no tener

tanta información de cómo manejar estos cuadros. No estamos preparados para hacerlo todo tan de golpe, también, y sí se hizo todo de golpe porque era necesario trabajarlo ya porque la iglesia se estaba viniendo abajo. Es por eso que se llevaron los cuadros. Yo no estuve porque tuve otro problema, me viajé a Córdoba quería conocer otros lugares. Estaba pensando en quedarme a estudiar allá.

Y bueno, cuando me enteré, y yo constantemente con mi tía, mi tía me dice. - Ya se llevaron los cuadros. Siempre información con ella. Después de ahí se cerró la iglesia. Empezaron a trabajar los trabajadores y ella me iba contando. Después, sacaban las fotos de cómo es que pelaron la pared. Y vos agarrás y decís, chump, - ¡Qué hicieron con mi iglesia! Y algo así, como que te quedas así. Y bueno, después de ahí yo me vine y pasó esto de la pandemia y yo ya no pude volver, me quedé acá.

Y bueno, lo poco que pude ver durante la refacción de la iglesia, yo digo, guau y ahora cómo van a hacer para que quede como estaba antes. Entonces, te quedabas, así como que te dolía por dentro pero después cuando terminaron de restaurar todo lo que es la iglesia vos acá decías guau es impresionante. Yo la verdad agradezco a Valentina Millón porque ella me hizo partícipe, porque cuando trajeron a los cuadros bien reforzados en el, decirte que los cuidaron bastante en la transportación que se hizo desde Humahuaca para acá.

Y bueno, ella trajo a la restauradora que se llama Gabriela Doña y bueno ella es la que nos enseñó a mí, soy Gloria Barconte y a mi tía que es Trinidad Barconte y dijo ustedes tienen que aprender a limpiar estos cuadros, porque eso es necesario, porque una vez cada tres meses se tienen que limpiar estos cuadros. Y entonces ahí ella nos dijo agarren este hisopo con su saliva van a limpiar estos cuadros. Y era impresionante porque vos agarrabas y decías, pero bueno, vos decís, pero debe ser fácil. Pero no, no fue fácil. Te pelas el ojo limpiando los cuadros, pero cuando después damos un paso atrás y los ves como tienen que estar vos quedas impresionada.

Gabriela: Ustedes cada tres meses, ¿Qué haces? ¿Mojas con tu saliva?

Gloria: Es lo que tendríamos que hacer.

Gabriela: Y pero que hacen. Lo hacen esto, ¿no?

Gloria: Por ahora no lo estamos haciendo porque no contamos con las escaleras.

Gabriela: Ah, claro.

Gloria: Las escaleras que teníamos en ese tiempo, por ejemplo, para colgar estos cuadros se tuvo que traer esas escaleras que son más que nada para que los pintores pinten las paredes, y bueno, ahora con esas, no contamos con eso. Necesitamos otras personas que también nos ayuden a poder bajar a los cuadros con cuidado para poder ir limpiando.

Gabriela: O sea, el trabajo sería, bajarlos y limpiarlos.

Gloria: Exactamente.

Gabriela: Con el hisopo y la saliva

Gloria: Exactamente. Es más que nada saliva o agua destilada, nunca agua al natural. Porque la natural siempre va a tener cloro.

Gabriela: Eso te lo enseñó Gabriela Doña.

Gloria: Sí, exactamente.

Gabriela: ¿Doña es el apellido?

Gloria: Sí, Doña. Estuvo fascinante, porque ella decía ustedes son jóvenes entonces, enseñarles a ustedes, capacitarlas a ustedes el día de mañana que se llegue a afinar un poco lo que es el marco ustedes están capacitados ¿para qué?, para poder arreglar estas cosas y no estar esperando a que venga, por ejemplo, yo a venir y arreglar esto. Gabriela Doña quiero resaltar que es una restauradora de la Provincia de Salta. Y bueno, y son cosas que bueno, por las curiosidades que también me ha pasado a mí de que por ejemplo que decían que tenían marcos de oro que hacían juego con el retablo, yo le preguntaba, - ¿Estos son los marcos originales? Porque una de curiosa siempre quiere saber. Y ella me decía, - No, he escuchado eso de que dicen que tenían marcos de oro, no es verdad, quiero que sepas y que comuniques a la gente para que sepan la verdad. No tenían marcos de oro, lo que tenían eran bastidores. Entonces fue fascinante. Capaz en los días que estuve ahí me cansé, si, no lo voy a negar, pero fue fascinante porque te vas enterando de muchas cosas que capaz que con los años no hubieses aprendido sin las restauradoras.

Gabriela: Claro. ¿Vos conoces algún libro o algún autor haya escrito sobre ellos (los ángeles arcabuceros)?

Gloria: Con los años ha pasado gente aquí como ahora, siempre vienen cargados con alguna información, y bueno, hubo un tiempo que vino un turista y vino cargado con un libro y tenía las fotos de cada cuadro con la restauración y yo digo, y estaba con mi tía y le decía, - ¡Mira que interesante ese libro! Entonces le preguntamos cómo se llamaba ese libro y ahora no me acuerdo, pero es Creando alas o Salvando alas que se llamaba. Y bueno, con eso es como que vos agarras y decís guau, hay mucha información sobre esto. Y bueno, ahí logramos leer en el ilustrativo en el cual dice que este es el libro que se hizo fue a partir de la restauración que se hizo en los cuadros y bueno los que hicieron ese libro creo que se llamaban el grupo de Antorchas que después más tarde se llamaba grupo de Tarea.

Gabriela: Tal cual. Son ellos, Gabriela Siracusano, Burucúa, perfecto.

Gloria: Entonces yo agarré y dije uh, está fascinante pero después quiero buscar el libro, pero no lo encuentro.

Gabriela: No.

Gloria: No lo puedo encontrar.

Gabriela No, no es tan fácil.

Gloria: No. Y bueno son esas cosas.

Gabriela: Bueno. Te agradezco muchísimo.

Gloria: Gracias a usted por venir.

2). Casabindo. (Jujuy). 19 de noviembre de 2021. 10.45. Duración. 60 minutos.

Charla informativa: Juliana Alancay. Encargada de la Iglesia Casabindo.

Lugar: Interior de la Iglesia de Casabindo. Modalidad: Presencial.

Juliana Alancay, la encargada de la iglesia, que también es voluntaria no accedió a una entrevista grabada. Dentro de la iglesia se permite que se tomen fotografías de las obras de los ángeles arcabuceros y todo el templo, con la recomendación de que se realicen sin flash.

Reflejamos el testimonio de Juliana Alancay de acuerdo a las notas tomadas en ese momento. Ella asiste a la iglesia desde los ocho años, comenta que en el pueblo viven 80 familias la mitad de las cuales pasa la mitad del año en la ciudad de Abra Pampa u otras localidades cercanas, a las que van a trabajar. La iglesia de Casabindo está abierta de lunes a viernes, para que la gente del pueblo u otros vecinos lleven ofrendas a la virgen o a rezar. No se realizan misas porque el sacerdote se encuentra en Abra Pampa y se traslada hasta el pueblo ocasionalmente. Todo lo que se recauda de las limosnas es utilizado para la compra de materiales de limpieza para el templo.

Juliana trabaja en la iglesia ad-honorem y se sostiene económicamente con el pago que recibe por cuidar los animales de otras familias del lugar. No conoce la historia de los ángeles arcabuceros, tampoco sabe sobre libros o autores que los mencionen, pero siente identificada con esas pinturas. Siente a la iglesia y a todos los bienes culturales que alberga como algo propio, se emociona al responder esa pregunta y muestra interés por conseguir material sobre la historia de los ángeles arcabuceros.

3). Salta (Capital). 24 de noviembre de 2021, 11.15 hs. Duración: 23 minutos.

Entrevistada: María Gabriela Doña. Jefa del Programa de Conservación y Restauración de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural de la Provincia de Salta.

Lugar: Departamento de Conservación y Restauración de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural. Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Turismo de Salta. Caseros 962. Salta, Capital. Modalidad: Presencial.

Entrevista.

Gabriela D: Soy María Gabriela Doña, nacida en la provincia de Salta, conservadora y restauradora de obras de arte. Actualmente desempeño el cargo de jefa del Programa de Conservación y Restauración de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural de la Provincia de Salta.

Mi formación viene desde la Fundación Tarea, la que se fusiona con la Fundación Antorchas para llevar a cabo un proyecto de relevamiento y puesta en valor del patrimonio colonial argentino, por lo que se llevaron a Buenos Aires las obras de mayor relevancia a este taller de restauración. Ingresé en Tarea en 2015, fueron los últimos tres años de dicha Fundación.

En ese lugar lo que se hizo fue restaurar lo más relevante del patrimonio colonial, sobre todo de la provincia de Jujuy. Cuando cierra la Fundación Tarea, me encomendaron hacer un relevamiento, en calidad de asistente, para comprobar en qué estado se encontraban las obras que se habían restaurado anteriormente en Tarea. En esa ocasión, hice un viaje con otra restauradora, Mercedes Las Carreras, con quien llevamos a cabo el mencionado relevamiento. Fue entonces cuando desperté a otra realidad muy diferente de la que yo había vivido, formada en la Fundación Tarea, donde era mucha tecnología, donde si se necesitaba un material, al otro día lo teníamos, de Buenos Aires, de Estados Unidos o de donde fuera. Cuando empezamos a recorrer esos lugares tomé conciencia de la realidad de lo que es el patrimonio dentro de su contexto.

Hicimos un recorrido por todas las iglesias: fuimos a Jujuy, Susques, Casabindo, Purmamarca, Tilcara, Yavi, todos los lugares en los que se habían restaurado las obras.

Apreciamos el contexto donde estaban estas obras coloniales, a veces custodiadas por una persona que vivía en la esquina y que cuando tocabas el timbre, iba, te abría la iglesia y te mostraba las obras. Fue muy enriquecedor encontrar ese patrimonio que habíamos visto en Buenos Aires en ese contexto. Entonces, eso se constituyó en un valor agregado fundamental, esas iglesias en lugares inhóspitos, lugares que en aquella época no eran turísticos como lo son ahora.

Observamos ciertas realidades como que algunas obras se estaban humedeciendo debido a que había goteras, entonces hubo que explicarle a la gente que las tenían que correr para preservarlas.

A partir del relevamiento que se hizo para ver cómo habían evolucionado las obras, se observó que la mayoría estaban en buen estado.

Presenté un proyecto, subvencionado por la Fundación Antorchas, para capacitar a la persona que atendía la iglesia. La idea era ir a esos lugares, donde yo solamente charlaba con la gente de la iglesia. Y en esas charlas, surgían otros disparadores que daban pie para explicarles, por ejemplo, los deterioros producidos porque los techos, que son normalmente tortas de barro, siempre en alguna época del año empiezan a tener filtraciones y ellos debían correr la obra para evitar que se humedeciera, y de esa manera preservarla. Me daba cuenta de que no sabían cómo limpiar la obra. Les dejé un pequeño pincelito para explicarles y para que tomaran conciencia de lo que es la conservación, que empiecen a detectar los agentes de deterioro, ya que ellos son los conservadores, digamos, los verdaderos protectores de ese patrimonio.

Después de que la Fundación Antorchas finalizó, el proyecto quedó prácticamente trunco, aunque habría que continuarlo. Debido a la corta distancia entre Salta y Jujuy, cada vez que viajaba, trataba de seguir difundiendo la necesidad de que la gente tomara conciencia de la conservación preventiva.

Posteriormente, fui convocada por la Fundación Antorchas para restaurar las pinturas murales de Casabindo, Susques y Rosario de Coyaguaima. Entonces fue cuando volví a ver esta realidad: para la fiesta, la gente descolgaba las obras y las apilaba, no por descuido, simplemente porque no sabían; para ellos era bajar algo y para resguardarlo, lo guardaban en la sacristía junto con materiales que podían perjudicar la obra. Entonces todo ello me fue llevando a entender que la gente tiene que tomar conciencia de lo que es la conservación preventiva.

Cuando se llevó a cabo la restauración de la iglesia de Uquía, en Facebook habían realizado un tipo de escrache, subiendo fotos donde se sacaban los cuadros apilados en una camioneta, perjudicando la conservación del patrimonio...Presenté varias veces un proyecto, inclusive ante entidades de Nación, para ejecutar las capacitaciones en las comunidades, pero nunca se consiguieron los fondos necesarios para implementarlo de manera sistemática.

Cuando sacaron las piezas de Uquía, a las obras más valiosas, Los Ángeles Arcabuceros, se las llevaron a Humahuaca, a la Prelatura y las otras quedaron en la sacristía, ahí en la iglesia. Lo que pasó fue que no hubo un protocolo para trasladar las obras antes de empezar la restauración. Entonces hablé con el Obispo. Estábamos en época de pandemia, un verdadero caos, y le propuse que empezáramos a trabajar ofreciéndole una capacitación por zoom. Con Valentina Millón, la secretaria de Patrimonio, hicimos el pedido formalmente, entonces me convocó y ella se encargó de la coordinación del proyecto.

Impartimos unas clases por zoom, que fueron muy enriquecedoras, más allá de que nosotros estábamos en nuestras casas y ellos no tenían conectividad, algunos se instalaban en la plaza, el único lugar donde hay internet en Uquía. Por supuesto que fue muy difícil porque era por zoom, pero hubo una respuesta y la gente fue reaccionando bien. La primera acción fue armar un área de reserva transitoria, mientras la iglesia estaba en obras. A través de fotografías, se evaluaba el estado del material. Se armó un equipo conformado por distintos actores, entre ellos la dueña de un hostel en Uquía. Se publicaban las fotos en Facebook bajo el lema Salvemos la iglesia de Uquía, aunque no tuvieron en cuenta el pedido que les había formulado como restauradora, de supervisarlas previamente para ver el contexto y que ellos empezaran a entender los deterioros o los factores de deterioro externos a la obra a los que puede estar sometido su patrimonio.

Seguimos trabajando y les mandé el diseño para que armaran su área de reserva. Utilizamos materiales, tapamos cada imagen y ellos mismos fueron visualizando y vivenciando esa experiencia. A eso lo concretamos después de un año, cuando pude volver para hacerlo presencial. Después empezamos con el whatsapp donde me mandaban fotos y yo les explicaba, por ejemplo, que no fueran a poner cinta o cómo iban a envolver las imágenes. Cuando ya la iglesia estaba en un proceso final de restauración, logramos hacer el acondicionamiento de las obras.

La idea de hacer participar a la comunidad tiene como objetivo que tomen conciencia de que son los custodios de su patrimonio. Además, digamos, que por ahí la gente empezaba a opinar que la comunidad no sabe cuidar su patrimonio y es todo lo contrario; este patrimonio en un lugar donde nunca tuvo seguridad, nada de custodia y, sin embargo, a pesar de los años transcurridos, las imágenes están y son imágenes muy valiosas. Y nadie del lugar ha atinado a sacar o apropiarse de

algo. Entonces, por naturaleza, se infiere que ellos cuidan ese patrimonio y lo tienen a su vez incorporado en lo que es su rutina, en sus vivencias, porque ellos lo ven, porque ellos lo ven diariamente, en lo cotidiano de toda su vida, en la iglesia donde han ido. Por lo tanto, no le encuentran ese valor agregado económico, por así decirlo.

Por esa razón quisimos trabajar con gente de ellos, pues hay chicos jóvenes, ya está la carrera de turismo y esa zona se hizo muy turística. Cuando yo iba hace años, no había mucho turismo, hoy en día hay una demanda muy importante. Creo que es muy necesario que ante de esa demanda tan grande tiene que estar bien consolidada la comunidad y contar con una planificación para manejar ese patrimonio y que el beneficio sea siempre para ellos pues trabajan ad-honorem, no cobran un peso y tienen que estar; dejan a sus hijos en el colegio o en la casa o se van turnando. El turista se enoja si la iglesia está cerrada, pero nadie comprende esa situación.

Allí trabajamos con ellos, la idea era que vivenciaran un poco... A mí lo que más me interesaba era que vieran el deterioro al que estaba sometido el patrimonio, la tierra, la manipulación de la obra. Entre las imágenes, había una virgen con la mano rota y estaba atada. Les explicamos que las intervenciones de gente que, por ahí son restauradores o que dicen que hacen restauración y realmente intervienen la obra sin respetar el original y empezamos a perder la obra original. Entonces les explicamos que a veces es mejor que la obra siga rota a que se haga una incorrecta intervención.

Se montó la iglesia por una necesidad de apuro ...La idea era seguir proyectándonos con ellos, poder seguir capacitándolos... había un copón que faltaba, que estaba en el inventario de la academia y no lo encontrábamos. Resultó que estaba guardado en un armario y entonces la idea era que ellos mismos fueran haciendo su inventario y que hicieran esa área de reserva, o sea que se acostumbraran a tener en cuenta que hay ciertas cosas del patrimonio que tienen que estar resguardadas. Son elementos que se usan en la vida cotidiana, en la liturgia, igual que las imágenes o la cruz, la cruz que ellos usan en la procesión y yo creo que pueden seguir usándola, pues considero que el patrimonio está vivo si se lo usa en ese contexto. Pienso que si en algún momento llegamos a lograr que la gente entienda sobre conservación y aprenda a conservar su patrimonio, perfectamente pueden hacer que la imagen o la pieza, lo que sea, participe en una procesión, mientras ellos sepan sobre la manipulación y entiendan que no siempre tienen que hacerle la reproducción a la cruz. Porque por ahí empiezan a decir: no, a la original no hay que tocarla y no es tan así. Me parece que no podemos pedir a las personas externas, ya sean de estos lugares, decir no, esa cruz no, no la tienen que sacar en procesión o lo que sea. La misma gente tiene que ser la que visualice y ellos mismos deben tomar su decisión. Si quieren hacer una reproducción o no, pero que sean ellos quienes decidan qué es lo que quieren hacer. Así vamos por este camino trabajando con las comunidades.

Desde que hice estos relevamientos de la Fundación Antorchas, digamos, y vi este patrimonio, es como que encontré el valor agregado y comprendí la importancia de ese

patrimonio y es como que empecé a cuestionarme mucho esto de las bellas artes. Entonces me di cuenta de que nosotros tenemos otro patrimonio y de que es muy importante conservar ese patrimonio. Desde que estoy en la Dirección de

Patrimonio Cultural venimos trabajando y se dieron oportunidades de distintos proyectos en Iruya, en Rosario de Coyaguaima, de trabajar con la gente. No es que la gente no cuide su patrimonio, simplemente no lo sabe, y acá, en las mismas ciudades, yo soy consciente de que el patrimonio no está bien manipulado, o sea no es que por estar en un museo está en un mejor estado, o mejor resguardado. Porque trabajo en los museos y trabajo en las comunidades. Y lo que sí me parece muy interesante es que en las comunidades la gente siente como propio ese patrimonio. Siento que la gente considera que ese es su patrimonio, su objeto. Lo cuidan, lo van a cuidar ad-honorem; si van a pintar la iglesia, ellos van a descolgar las obras, entonces te das cuenta de que es parte de su contexto, es parte de su vida.

Y después con la Maestría en Cultura Pública, fue como que terminé de cerrar todo lo que es conservación y me incliné mucho por lo que es conservación en las comunidades. Es otro tipo de trabajo, otro enfoque de trabajo. Pero me parece que es algo muy enriquecedor... pienso que las comunidades hoy en día, se podría decir que son vírgenes en su patrimonio y considero que hay que consolidarlas, ayudarlas antes de que eso se vaya a perder.

A nosotros nos pasó cuando trabajamos en Mecoyita. El padre nos contaba que había muchos evangelistas entre la gente del lugar, entonces quienes tenían sus retablos y sus altarcitos en las casas, los estaban quemando. Empezamos a hacer una movida para que la gente no tirara los retablos, sino que, si cambiaban de religión, los donaran a la iglesia para que quedaran, ya que son parte de una historia y parte de un contexto. Entonces te das cuenta de que esas cosas son realmente agentes amenazadores para el patrimonio. También hay que considerar el tema del turismo. El turismo avanzó tanto que ya llega a estos lugares y hasta surge ese comercio de quererles comprar su retablo. Por supuesto que por ahí la mayoría de la gente dice que no, pero bueno, hay que considerar también que hay una nueva generación que está surgiendo y ya hoy los hijos y nietos piensan de otra forma. Y a lo mejor vos como hijo vendes las cosas que tu abuela guardaba...Por eso, si se venden, o si se desprenden, que al menos lo hagan conscientes, no ingenuamente.

Entonces, es como que hay que apostarle un poco a eso y meterle un poco de fichas a ese trabajo...

Gabriela C: ¿Tenes alguna historia o alguna anécdota con los ángeles que te acuerdes ahora y me quieras contar?

Gabriela D: Con Los Ángeles Arcabuceros. Claro, si, más que con los ángeles, es con ese contexto de lo que significan Los Ángeles Arcabuceros para uno y que ellos los ven como algo cotidiano y a lo mejor no saben tampoco, por ejemplo, por qué tienen las armas, no lo llegan a visualizar, no llegan a conocer mucho la parte de la historia iconográfica de los ángeles.

Cuando hice el primer relevamiento, las chicas me decían que no podían juntar plata, entonces, yo les sugerí que vendieran las fotos de las obras y que les dijeran a los turistas que no podían sacar fotos con flash. Les expliqué el deterioro que provoca un flash, ya que es una luz que va despintando, pero ¿a cuánto flash están expuestas las obras durante el día? A lo mejor hay uno o dos flashes, entonces no es que vaya a producirse un deterioro muy grave, pero sí les decíamos que vendieran las fotos porque era una forma de juntar dinero para mantenerse.

Cuando colgamos las obras les pregunté si les gustaba que estuvieran tan altas, o preferían que estuvieran más bajas, porque yo, como visitante, las hubiera querido más bajas para apreciarlas mejor. Yo les pregunté porque había una opción,

pero las chicas dijeron -No, no, porque la gente va y los quiere tocar. Entonces ellas las quisieron altas. Listo. Pudimos respetar y dijimos que Los Ángeles Arcabuceros vuelvan otra vez a la altura donde estaban.

Pero, bueno, son esas cosas que ellas van resguardando. Y los ángeles que son increíbles, limpiar esas obras, limpiar esos rostros, esas veladuras que tiene la obra son fantásticas, o sea, vos estás limpiando y sentís que el ángel te está mirando, que te está hablando. Es muy fuerte, la verdad. Con el equipo del taller decíamos tenemos la oportunidad de estar en la obra... Nosotros lo que le hicimos fue una limpieza superficial. Se les explicó que no limpiaran con plumero porque en algún momento lo hicieron y provocaron algunas pequeñas abrasiones, pero nada grave, solamente fue un trabajo de acondicionamiento y mantenimiento. Se les explicó que, si se limpia y hay un desprendimiento de la pintura, que enseguida nos avisen, porque si ese desprendimiento se pierde, perdés parte del original.

Además, está el tema del murciélago. Son lugares en los que entran los murciélagos; hay que evitar que vayan a orinar, sacarlos para que no hagan cría adentro. Ellas fueron observando todo, y a través de preguntas y respuestas se les hizo ver, por ejemplo, que en la puerta hay una abertura que no es como para cambiar esa puerta, pero a lo mejor podemos poner algo para evitar que entre tierra porque los lugares son muy ventosos. Son esas cosas que se les fueron mostrando para que ellas observaran y aprendieran a tomar decisiones.

Pero todo tiene su tiempo... Creo que nosotros tenemos que volver a ese lugar y seguir interactuando con ellas permanentemente para ir difundiendo la conservación preventiva y que ellas tomen conciencia de cuál es su rol dentro de ese patrimonio. El conservador va cuando ya interviene la obra. Ellas son las personas indicadas, digamos. Son quienes están ahí permanentemente.

A partir de ahí, se analizaron fotografías del trabajo en Uquía con el equipo de restauración y con las personas de la iglesia, la manera como se les indicaba para hacer un área de reserva de las piezas y cómo quedaron luego con la protección y el inventario correspondiente.

4). Mar del Plata. (Buenos Aires), 20 de noviembre de 2022, 18.05. Duración: 16 minutos

Entrevistada: Patricia Tilio de Baspineiro

Modalidad: Whatsapp Messenger

Entrevista

Patricia. - En verdad, a mí los ángeles arcabuceros, siempre, no sé, emocionalmente me llegó. Cuando me establecí con mi emprendimiento en Uquía, fue hermoso estar tan cerca de la iglesia y de estas obras tan admiradas.

Con el anuncio de la remodelación de la iglesia, había que trasladar los cuadros y no se organizó para nada bien, al punto de que estos fueron trasladados entre la persona que estaba a cargo de la iglesia, o más bien, estaba a cargo de catequesis

y un padre de la Prelatura de Humahuaca de la cual depende la Iglesia. Se pusieron de acuerdo y en una camioneta abierta, cargaron los cuadros - de eso hay registro fotográfico porque mi esposo estuvo acertado en hacerle fotos – y así fueron trasladados por la ruta, apilados uno sobre otro, sin ninguna protección. Cuando se habló de trasladarlos, se hablaba de hacerlo con custodia policial, porque el valor que tienen esas obras, bueno, se sabe que son incunables, incunables de la pintura.

Bueno, en principio el hecho de que la reparación de la iglesia era urgente fue porque la mitad de los cuadros habían sido descolgados y guardados en el atrio por las importantes filtraciones de agua. Luego se sumó que el traslado fue muy malo. Después, bueno, empecé yo a movilizarme por las redes, principalmente me conecté con la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. Fue lo primero que hice, conectarme con ellos y denunciar lo que estaba pasando. Unos meses me fui a Buenos Aires, cuando volví empezaban las obras, pero en realidad se había sacado el techo, se habían bajado los revoques, si bien los cuadros y el resto del mobiliario no estaban, si estaba el retablo.

Gabriela: Si.

Patricia: El retablo es una obra importantísima, es laminada en oro, y se encontraba casi todo expuesto, habían cubierto el techo con unas lonas muy precarias y comenzaba la época de lluvias.

Bueno todo esto me movilizó, más algún vecino que vino y me dijo – Mira, vos confiabas en esta gente y mira lo que están haciendo... que empecé por hacer la denuncia.

Sabía que a través de provincia no iba a lograr mucho, así que directamente me dirigí a Nación. Unos medios de prensa de la provincia y de Salta, con más otros medios privados que se sumaron cuando vieron las fotos, el traslado de los cuadros movilizó y mucho a conocedores o no del tema, porque por intuición o sentimiento es algo que llega mucho.

Eso me ayudó para juntar fuerzas. Empezó la pandemia, bueno, todo un contratiempo porque no se podía salir y mucho menos manifestar, por entonces en el pueblo todos estábamos encerrados. Así que había que idear la forma y bueno, cuando la cosa empezó a relajarse como para salir, se me dio hacer una pegatina alrededor de la iglesia con carteles de la gente peticionando.

Gabriela: Si.

Patricia: Después otra fue como una movilización cultural, con gente que enseña danza y demás, ahí participó el Obispo de Humahuaca también dando misa con el slogan “Los Ángeles Arcabuceros quieren regresar a la Iglesia”

Bueno, y esas dos movilizaciones fueron lo que más... también contagió a la gente del pueblo. Porque al principio ellos...para ellos la iglesia es un oratorio.

Gabriela: Si.

Patricia: Por ahí en un punto, no conocen, no saben del valor que tiene la iglesia. Entonces esa ignorancia hace que se desentiendan, pasa por ahí. Bueno, a pesar de todo se logró... y se logró con la intervención del Conicet en la obra, porque yo exigía que se hiciera realmente una restauración. La iglesia estaba muy deteriorada tenía cuatro rajaduras del piso al techo las que con cada intervención sólo se rellenaban con piedras y cubrían con revoque. Gracias a la ayuda de la CNMLyBH logramos que intervenga el Conicet con Jorge Tomasi y Julieta Bareda, quienes de inicio habían trabajado en el diagnóstico del edificio. También estaban en esto de aprender sobre construcciones en barro, para ellos fue algo que capitalizaron y mucho.

Gabriela: Claro.

Patricia: Se contactaron con la Pontificia Universidad Católica del Perú, para saber cómo trabajar en la pared de frente, ya que producto de las grietas, estaba en grave peligro de derrumbe. Por lo que se hizo un trabajo importantísimo de drizado en la fachada, con sogas trenzadas de polipropileno, una técnica que aplicaron por primera vez en Argentina. Bueno, se hizo una restauración seria de la que hoy la provincia se enorgullece. Finalizados los trabajos los Ángeles Arcabuceros regresaron a su hogar, después de año y medio, o algo así, sino un poco más.

Quedó pendiente, el tema de que los cuadros deberían ser patrimonio, la iglesia, el edificio es patrimonio, pero no los cuadros, no tienen declaratoria los cuadros. Entonces, se trató de hacer una movida peticionando, pero se debe de ir de escalón en escalón. O sea, primero al gobierno tiene que hacer una declaratoria provincial, para que luego sea incorporada al listado de Nación. Pero el caso fue que motivó tanto todo esto que habíamos pasado, que Nación que justamente estaba trabajando, pandemia de por medio, en una guía tipo registro/inventario de todo el noroeste de Argentina. A diferencia de las otras guías, en esta se incluyó los bienes muebles de algunas iglesias y entre ellas la de Uquía...que justamente lo que busca con ello, según me explicaron, es visibilizar en este caso los cuadros, para que no queden así, en nada. O sea, de registro hay un primer registro de inventario del 1700 donde se habla de doce cuadros y después vuelve a haber un registro como cien años después, donde aparecen nueve cuadros. Nadie sabe lo que pasó en el medio. Bueno, esta cosa del traslado precario, mucho tiempo no saber dónde estaban, en qué lugar de la Prelatura, ni en qué situación se encontraban. Meses después me llamaron porque yo insistí y me dijeron, venga acá están, están envueltos, se veían recién embalados, y bueno, este... esa cosa tan precaria, por lo que creo que con la declaratoria por los menos se visibilizaría algo más y tendría

algo más de protección. Eso es lo que se está buscando, y para eso bueno, la Comisión sacó esta guía donde por ejemplo en Uquía la iglesia aparecen los cuadros. Creo que los cuadros y la Santa Cruz que también es algo invaluable y que poco se habla de ella y está terriblemente deteriorada.

Gabriela: ¿Qué sentiste cuando todo volvió a su lugar? ¿Cuándo los cuadros volvieron?

Patricia: Ahhh bueno, una tranquilidad. Tranquilidad, pero igual, esta cosa de que quisiera un poco más, como quien dice, redoblar la apuesta. ¿no? Y que se visibilice y por otro lado se capacite con charlas a la comunidad, porque en realidad, nadie mejor que la gente para vigilar estos bienes.

Gabriela: Claro

Patricia: Y ayuda, porque al momento de pedir, puedes hacerlo con más fuerza o más derecho siendo patrimonio. Si no lo es parece que se diluye más fácil. Pero...realmente cuando se los llevaron y hasta el tiempo en que los vi, no sé cuánto pasó, meses, estaba muy angustiada. Nada, incluso hasta bromas de amigos que me decían – Vos sabes que todo esto, no sé en qué va a terminar. No solo la iglesia, a mí me preocupaban más los cuadros, o ambas cosas, digamos, si no estaba terminada la iglesia, no podían regresar los cuadros. Y uno muchas veces ha leído y escuchado de casos donde son momentos en donde desaparecen obras, que se yo, ha pasado, ahí también se dice en el pueblo, que en algún momento se los llevaron para una exposición y que cuando regresaron ya no eran doce, eran nueve. Otros te dicen tenían marco, otros te dicen nunca tuvieron marco, es todo así, una nebulosa. Como no hay registro, es la memoria oral que se transmite de generación en generación.

Gabriela: Bueno, la verdad es muy emocionante lo que contás, así que...

Patricia: La verdad que para mí fue fuerte y haber logrado algo así en un momento de pandemia, sin internet, porque en el pueblo no había internet, o sea tenía que salir a la ruta a escondidas, todo así. Pero, bueno, fueron días y noches pensando en cómo gestionar esto y sí... te da satisfacción por otro lado, bueno, quisiera que quede todo más protegido todavía.

En algún momento, pedí hacer algo más y que antes de colgar nuevamente los cuadros darles el marco que falta, que alguna vez tuvo o no tuvo, pero que se podría sumar, aunque nunca hubiera tenido, pero para eso no hay voluntad. Me frenaron de entrada, como que eso no se podía hacer sin antes investigar.

Pienso que no deberíamos esperar todo del estado y si llegara esto a transmitirse bien en la comunidad y así entenderse, se podría juntar una moneda y volcarla en esta como en otras mejoras de conservación, ¿no?

Gabriela. Bueno, Patricia creo me has dado un panorama muy intuitivo como decís vos y muy sentimental ¿no? Va con lo que uno...para vos. ¿vos como definirías patrimonio? ¿Qué es para vos el patrimonio?

Patricia: Patrimonio es responsabilidad y me parece que es flaco lo que se asume, ¿no? Patrimonio es un bien que hoy está y tiene que continuar y tiene que...nada. Enseñar y educar a la gente para que todos sean sus vigiladores...y se disfrute. ¿no? Porque son obras, que vienen de tanto y de repente sabemos de ellas, cuando sale en los diarios el anuncio de su desaparición.

Gabriela: Y esta vez no pasó así.

Patricia: En general es en el país, pero en particular en Jujuy ha pasado y mucho, por ejemplo, en Yavi se pierden de la biblioteca incunables y así... Y recorriendo la provincia escuchas lo que te transmite la gente con responsabilidad, sentís la impotencia de ellos y no podemos hacer nada.

Gabriela: Bueno, pero es un poco eso, de tomar conciencia desde la comunidad. ¿no?, de tomar conciencia y de cuidar entre todos lo que tienen. Lo que tenemos. Patricia, ¿querés contarme algo más?

Patricia: No sé. Lo que te surja a vos.

Gabriela: Yo creo que me has dicho más o menos....

Patricia: Si vamos a hablar de los ángeles arcabuceros, ellos fueron los que motivaron la restauración, justificando toda la movida hasta su concreción. En un punto la iglesia fue secundaria.

Gabriela: Mirá

Patricia: Cuando entraba a la iglesia y hubo que bajar los cuadros, dejando esa pared vacía...pufff, y después verlos así paraditos a un costado, Uff, no, fuerte, muy fuerte.

Gabriela: Me imagino, coincide con lo que me han dicho otras personas. Patricia, muchas gracias.

5). Mar del Plata, 24 de noviembre de 2022. Duración: 20 minutos.

Entrevistada: María Valentina Millón. Directora Provincial de Patrimonio de la Provincia de Jujuy y Delegada de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y Bienes Históricos. Modalidad: Whatsapp Messenger.

Entrevista

Gabriela: Hola Valentina, por favor, presentate.

Valentina: Soy Directora Provincial de Patrimonio y Delegada de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y Bienes Históricos.

Nosotros llevamos adelante el diagnóstico a partir de patologías identificadas, que claramente se podían ver en la iglesia [Uquía] y que en el caso puntual que tienen que ver con las obras artísticas que son los ángeles arcabuceros y las otras obras que hay en la iglesia, el nivel de humedad de las paredes podría afectar significativamente, porque realmente estaban muy cerca de dos o tres de los cuadros entonces era un problema de cierta gravedad. Nosotros empezamos con el diagnóstico en el año 2016, trabajando con un primer diagnóstico en conjunto con la comunidad, convocando por un lado al Obispo de la Prelatura de Humahuaca y también a los referentes de la comunidad local para poder juntarnos y poder dialogar sobre qué es lo que paso hasta ese momento, a nosotros....haber, imaginate que nosotros cuando encaramos un trabajo de restauración o tenemos algún tipo de alarma en algún monumento, lo que hacemos es primero avanzar con el diagnóstico y para avanzar con el diagnóstico lo importante es poder identificar todas las partes, conocer la historia y no solamente la historia escrita de alguna manera o documentada del edificio o monumento o sitio sino también, o del bien, la historia que nos cuenta la comunidad asociada, no? en este caso a la iglesia.

Bueno, entonces a partir de esas reuniones empezamos a desandar esa historia y así hacer cateos y hacer algunos, ...de alguna manera...identificar patologías y la relación con las diferentes intervenciones que tuvo la iglesia. Los problemas que presentó a través de su historia para saber exactamente por qué le pasaba lo que le pasaba.

En ese marco, nosotros ya le habíamos solicitado a la Prelatura, que baje los cuadros y que los ponga a resguardo porque no podían seguir en la iglesia teniendo en cuenta que había un nivel de humedad muy alto en los muros.

Lo que hicieron fue bajarlos y colocarlos en la sacristía, en ese primer momento que era la etapa de diagnóstico todavía.

Los cuadros dejaron ya de estar colgados en las paredes un tiempo y fueron colocados en la sacristía ahí mismo dentro de la iglesia.

Gabriela: ¿Y después?

Valentina: Después de eso, bueno. Después avanzamos con las reuniones, nuestra principal idea era conseguir primero un proyecto de intervención para poder tener un presupuesto y poder ir a buscar financiamiento. Entre idas y vueltas conseguimos financiamiento en conjunto con la Comisión Nacional de Monumentos, desde Buenos Aires y en ese momento, una cuestión...nada...de la situación...que estábamos cerca de las elecciones se decidió desde Buenos Aires no bajar los fondos a nuestro...no al Ministerio de Cultura y Turismo sino a Infraestructura. En ese momento la obra pasó a manos de infraestructura.

Nosotros lo que hicimos en ese punto fue dentro de las últimas reuniones, todas las reuniones siempre se llevaban adelante en el C.I.C. de Uquía, y todas las reuniones desde Uquía se labraban actas. Nosotros también labramos actas.

Gabriela: Perdón, ¿el C.I.C. es el Centro de Integración Comunitaria?

Valentina: De Integración comunitaria que hay en Uquía, Si. Y bueno, ahí se reunía la gente, tenemos varias fotografías de las reuniones. Cada vez había como más gente y se fue sumando gente de la comunidad, del municipio, estaba presente la Prelatura también, artesanos y demás.

En ese marco, en una de las últimas reuniones se conversó sobre los ángeles arcabuceros, porque una de las principales preocupaciones era que iba a pasar con los ángeles en el transcurso en el que la obra estaba llevándose adelante. ¿Por qué? Porque ángeles son propiedad de la Prelatura de Humahuaca. ¿Sí? Porque forman parte de las obras de la iglesia. Son propiedad de la Prelatura, entonces, consultamos a la gente y a la Prelatura que era lo que ellos querían hacer y que es lo que iba a pasar, por el hecho de que algunos vecinos no querían que los cuadros salgan de Uquía, y otros vecinos y especialmente la iglesia querían llevárselos a Humahuaca. Entonces lo que se conversó en esta, creo fue la penúltima reunión fue, bueno, que vamos a hacer, y ver si buscamos la manera, a ver, que, si quedan en Uquía, tienen que quedar a resguardo en un lugar con seguridad. El planteo de ellos era, si los ángeles se van el turista no va a venir más a Uquía porque ellos consideran que el turismo llega a Uquía solo por los ángeles, por los cuadros, ni siquiera por la iglesia. Ellos ven a los cuadros como lo más interesante o lo más importante o lo más llamativo para que el turista se acerque.

En ese punto, se resaltó un poco eso, ¿no? Nos llamó la atención que ellos no veían como tan importante para el turismo la iglesia, pero sí los cuadros. Entonces plantearon la posibilidad de que los cuadros queden en un salón en la iglesia para poder seguir estando expuestos. En ese marco lo que les planteamos fue que si los cuadros siguen expuestos tiene que estar, mínimo en una altura en la que la gente no acceda a los cuadros, no los pueda tocar, no los pueda dañar y aparte vamos a tener que pedir, si o si seguridad constante, policía o algo porque realmente son de un altísimo valor, o sea son invaluablees a nivel económico, pero tienen un altísimo valor patrimonial, histórico y artístico.

Bueno, entonces, en ese marco definieron que no que la Prelatura se los lleve y decidieron formar un grupo para hacer un registro de los cuadros y de cada una de las piezas que la Prelatura se iba a llevar. En ese marco, Patricia y su marido y otra vecina más que no recuerdo el nombre en este momento dijeron que bueno, que ellos podían hacer las fotografías. Lo que nos interesaba a nosotros era, por supuesto que la comunidad se comprometía, ¿no? un poco, entonces ellos hicieron un registro, un primer registro de todas estas obras, que en realidad de la mayoría ya estaban bajadas o algunas las fueron bajando, para poder poner a resguardo en la Prelatura de Humahuaca.

Nosotros nos enteramos, creo que fue el día antes, que al otro día iban a trasladar los cuadros. La Prelatura había quedado que ellos se iban a hacer cargo del traslado en el marco de que estábamos cerrando las cuestiones para que empiece la obra, todavía no había empezado, pero había que hacer el traslado. La verdad es que nosotros no participamos y eso es algo de lo que yo realmente me arrepiento en el marco de no haber, no era nuestra responsabilidad de alguna manera, o sí, llevar adelante el traslado porque la Prelatura había definido que ellos lo iban a hacer y ellos lo hacen con todas las iglesias que forman parte de la Prelatura, pero nunca se me ocurrió pensar que iba a pasar lo que pasó. Que, en principio, no dañaron a ninguno de los cuadros, no les pasó nada, realmente, pero podría haber pasado. Por la forma en la que se manipularon, por la forma en la que fueron trasladados.

Entonces después, cuando se trasladaron los cuadros, después empezó la obra y Patricia en un momento compartió estas fotografías y se hicieron virales. Cuando vimos lo que había pasado, lo primero que hicimos fue ir a la Prelatura de Humahuaca, que fuimos con el equipo, con un equipo encabezado por Viviana Cortéz, le hicimos una nota formal a la Prelatura para que nos permita ver y observar, y hacer un primer registro de como estaban. Fuimos a la Prelatura, sacamos fotografías, los desembalamos, más allá de que estaban embalados muy sencillamente, llevamos material para embalarlos y verificamos que el espacio donde estaban a resguardo era un espacio que cumplía con las condiciones donde podían estar los cuadros a resguardo, que estén separados del piso, que estén separados entre sí, que no haya humedad, que tengan seguridad. Que era una habitación en la que había algunos otros cuadros, pero estaban solamente estos así que las condiciones eran suficientes, pero si después volvimos en una segunda oportunidad para hacer un embalaje mejor que el que tenían porque los cuadros iban a estar ahí aproximadamente ocho meses, un año, que es lo que iba a terminar de durar la obra y aparte después había que trasladarlos.

Entonces, ya los dejamos embalados conforme lo que determinó Viviana Cortéz que es la especialista que trabaja con nosotros y después de esto, una vez que se terminó la obra, lo que se hizo fue trasladar los cuadros, que ese traslado si lo hicimos nosotros con la camionetita del cine móvil, no...con una camionetita cerrada que alquilamos porque la del cine móvil en ese momento estaba rota. Los trasladamos a la casita que está al lado de la iglesia y ahí fue que la convoqué, a través de la Secretaría de Cultura de Salta, para que a Gabriela Doña nos asesore y nos acompañe, ¿no? En esta cuestión de hacer un registro de cuál era el estado de conservación de los cuadros y poder avanzar en cualquier problema que haya en los cuadros en el marco de, el sistema de sujeción, por ejemplo, porque los lienzos estaban bien, presentaban...uno o dos presentaban un pequeño rayón, pero no eran problemas que no se solucionen fácilmente, no tenían daños básicamente. Pero bueno, acordamos si con Gabriela que íbamos a hacer no solamente, primero una...explicarle a la comunidad de qué manera se tenían que manipular estas obras, porque a ver, está bien, pasó la obra, pero ellos lo van a seguir manipulando, es una realidad. Entonces nos parecía fundamental poder...llevar adelante un taller con los referentes de la iglesia y de la comunidad que pudieran en un futuro manipular y en este presente manipular los cuadros y poder comprender también como llevamos adelante la relocalización de estos cuadros y poner en un estado, no sé si óptimo pero por lo menos conveniente esta nueva área de resguardo en el que estábamos colocando los cuadros hasta que la iglesia esté en condiciones de temperatura y humedad interior, ya que se intervino de una forma tan...de una forma integral. Se hicieron recomposición de ciertas trabas, se hizo revoque nuevo, interior y exterior, de forma que la humedad que fue largando la iglesia, más allá de que estaba terminada la obra, estuvimos un poco más de un mes, un mes y medio midiendo la temperatura y la humedad interior de la iglesia, hasta que teníamos condiciones óptimas para poder trasladarlos a los cuadros. Entonces, durante todo ese proceso, estuvieron ahí al lado.

Gabriela: Qué bien.

Valentina: En el que estuvo trabajando, bueno Gaby con las chicas de su equipo, con Viviana y con las chicas, con Gloria y con el equipo de la iglesia como para que pudieran también tener una sensibilidad mayor, no solo con los cuadros sino con todas las otras obras artísticas que hay, imaginería y demás que hay en la iglesia.

Gabriela: Claro.

Valentina: Eso es como todo el resumen de todo lo que pasó en el marco de esta....Es super resumido porque la verdad es que pasaron muchísimas cosas en el medio. Aparte de todo esto estábamos en pandemia, que eso fue como lo más terrible. O sea, todo esto pasó justo cuando se inició la pandemia, porque el traslado de los cuadros ocurrió en octubre, pero saltó en plena pandemia. Porque en el momento del traslado no hubo una alarma de alguna manera o un conocimiento real de lo que había pasado. Una vez que se conocieron estas fotografías que había tomado, no sé qué vecino, porque no sé si fue Patricia específicamente sí sé que Patricia las compartió, tomamos conocimiento de esto y fuimos a la Prelatura de Humahuaca, también todo eso está documentado, no solo está documentado, sino que cada una de estas cosas que te cuento también fue notificada e informada a la Comisión Nacional de Monumentos, ¿no? Con informes, fotografías y demás... No porque tengamos que rendir cuentas sino porque a mí me parece fundamental que todo lo que va pasando con nuestro patrimonio quede en algún lugar documentado.

Gabriela: Es fundamental.

Valentina: En la administración pública a veces se extravían entonces me parece que la Comisión es un lugar en el que toda la documentación que tiene que ver con el patrimonio puede quedar a resguardo como corresponde y dentro de diez años venga cualquiera y la va a poder encontrar. Todo eso sí quedó en la Comisión.

Gabriela: Valentina, ¿quién es Patricia?

Valentina: Patricia es una vecina, bueno, no es vecina tiene una hostería y vive seis meses en Buenos Aires y seis meses en Uquía.

Patricia fue como...ella es la que promovió muchísimas cosas, promovió ella, activó y estuvo presente...es una de las personas que debo reconocer que estuvo presente desde el primer día, desde la primera reunión en la que empezamos a hablar de este relevamiento hasta después del seguimiento que hicimos en época de pandemia que solamente iban algunos porque no podíamos generar reuniones, avisándole y contándole cuales eran los avances, cuando ella estaba allá ¿no? Cuando ella estaba en Buenos Aires era solo telefónicamente, pero bueno, fue una de las más activas y de las más comprometidas con todo lo que fue el proceso de restauración de la iglesia.

Gabriela: Y vos ¿cómo te sentís trabajando con la comunidad?

Valentina: Para mí es necesario, es como....yo siento que me falta una pata si no trabajo con la comunidad...es como que ellos...escuchar y hacer partícipe a la comunidad le da razón de ser a los proyectos. Yo no creo en un proyecto que se lleve adelante desde un escritorio. Cualquier proyecto que se lleve adelante desde un escritorio no puede ser llevado a largo

plazo y tampoco puede ser sostenible, entonces una de las cosas que a nosotros nos llevó a decidir trabajar con la comunidad fue que cuando empezamos a ver el problema que tenía la cubierta de la iglesia por la intervención realizada en el 2014 o 2015, que se había hecho una barbaridad, que nunca en mi vida la vi, de ponerle media sombra negra, y ponerle pintura...membrana líquida arriba y generar una capa y una especie de contrapiso de cemento fue...era una cosa tremenda, no solamente a nivel técnico sino también a nivel de terminaciones, era desprolijo, era horrible. Y cuando empecé a preguntar en la comunidad quien había trabajado, quien había sido la empresa, que les parecía y demás, ninguno sabía lo que pasó y es su iglesia. Entonces...ahí fue como, a ver, como puede ser que hayan estado trabajando acá, no sé, cinco meses, ocho meses, una empresa haya hecho la barbaridad que se le ocurrió poniendo cemento por todos lados, haciendo todo esto, y la comunidad nunca se involucró ...claramente... está faltando ese espacio que permita que la comunidad sienta que se puede involucrar ... es fundamental. Entonces, generar esta cuestión de compartir conocimiento, compartir historias eso es fundamental. Porque si no después yo termino la iglesia, termino con los cuadros, que se yo me voy y olvidate y allá les da lo mismo entonces yo tengo que volver dentro de diez años y empezar desde cero. Para mí personalmente, la visión y la participación activa y real de la comunidad es fundamental para cualquier proceso, tanto de patrimonialización como de restauración o de puesta en valor.

Gabriela: Bueno, por último, ¿a vos te quedó alguna anécdota puntual que tengas con los ángeles o en relación de éstos y alguna persona que me quieras contar?

Valentina: Ahh, que difícil. Lo viví...para mí fue como trascendental, yo lo viví de una manera muy fuerte y la verdad, te voy a ser sincera, la sufrí mucho, mucho la sufrí a esta obra desde el día que nos la sacaron de alguna manera. Va, yo sentí que nos la sacaron, más allá que después con el tiempo pudimos volver a participar, pero el hecho de que se haya sacado de patrimonio y que se haya pasado el control y todo lo que era administración y el control de obra a otra área, que tampoco nos dejó participar en un principio, tuvo que intervenir la Comisión para que participáramos, fue...fue una obra, fue un proyecto que yo amé mucho, que amo mucho, una obra que realmente, yo lo sentí muy propio, era una uquiense más y sufrí mucho todo lo que pasó pero creo que hicimos todo lo que había que hacer para que las cosas terminen saliendo bien y creo que esa valoración más allá de que fue tremenda en la forma en la que pasó digamos, pero la valoración, el despertar de la comunidad para la valoración de su iglesia y de sus obras eso fue maravilloso. Me hizo llorar un montón ...

Gabriela: Me imagino.

Valentina: Fue como muy interesante, ¿no? Que haya salido gran parte de la comunidad, más allá de...también de los avivados de siempre, me parece que ese proceso fue muy valioso.

Gabriela: Bueno, Valentina. Te agradezco un montón.