

Joyas de la Basílica Catedral del Cusco

Historia, arte y cultura:

Desarrollo y origen de la pintura colonial cusqueña

El famoso arte colonial cusqueño desarrollado principalmente en las disciplinas de pintura y escultura, fue una actividad inspirada en los Evangelios y además exhibió un aspecto social y económico muy importante que se desarrolló en el contexto del Virreinato del Perú durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Se caracterizó por una composición de valor sui generis resultado de la unión de dos técnicas artísticas diametralmente diferentes: la europea y la andina, las que forjaron un sincretismo muy peculiar, liderados por artistas nativos y mestizos quienes formaron un movimiento pictórico atípico del que nacerían grandes obras que expresaron la idiosincrasia y la realidad social y cultural de la vida colonial del Cusco.

Este arte se origina por la necesidad de llevar a cabo y consolidar el programa de Evangelización, vale decir que utilizó imágenes del santoral cristiano como material didáctico en la conversión del hombre andino a la nueva fe, muy distinta al valor del arte europeo, que sirvió para demostrar la opulencia y el poder de la Iglesia Católica.

La llegada a la ciudad del Cusco del sacerdote-artista jesuita Bernardo Demócrito Bitti en 1575 marcó un hito importante en el origen y desarrollo del nuevo arte colonial cusqueño, personaje que realizó obras de pintura y escultura principalmente para el Templo de La Compañía, y quien introdujo la disciplina artística llamada “manierismo” que se caracterizó por el amaneramiento de las imágenes dotándoles de vestimentas acartonadas, manos y cuellos ligeramente alargadas.

En pintura vale citar al mestizo limeño Luis de Riaño, discípulo de Angelino Medoro, quien se encargara en 1654 de embellecer con murales y lienzos el Templo San Pedro de Andahuaylillas. Otro pintor nativo que sobresale en esta misma época fue el muralista Diego Cusihuamán quien trabajó en pintura mural en los Templos de Chinchero y Urcos.

La influencia española del estilo barroco en pintura y escultura se refleja en las obras europeas de Francisco Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Juan Martínez Montañez y Francisco de Velásquez, y Pedro Pablo Rubens (holandés) y Antonio Van Dick, quienes tendrán una presencia muy significativa en el arte colonial cusqueño que se hará eco de estos influjos. La presencia de grabados propios del arte flamenco provenientes principalmente de la ciudad de Amberes (Bélgica) fue reproducida en el Cusco por el pintor Marcos Ribera, principalmente para el Templo de Santa Catalina.

También la pintura cusqueña lleva consigo la representación de temas costumbristas como la famosa procesión del Corpus Christi, caracterizado por la incorporación de aves y plantas de la zona andina. En el siglo XVII artistas nativos y mestizos en la pintura y en la escultura van a sobresalir con luz propia en el arte colonial entre ellos vale citar a pintores descendientes de la nobleza inca, tales como Diego Quispe Tito Inga, Basilio Santa Cruz Pumacallo Inga, Antonio Sinchi Roca Inga, y los escultores Juan Tomás Tuero Tupa Inga, Martín Torres, Cristóbal Clemente, Diego Martínez de Oviedo, entre otros.

El artista nativo más representativo y sobresaliente en el arte pictórico fue don Diego Quispe Tito Inga, propio de la Parroquia de San Sebastián (1611-1690), quien realizó obras para esta Iglesia, donde pintó doce lienzos sobre las escenas de la vida de San Juan Bautista. También trabajó dos grandes

lienzos dedicados a San Sebastián, además de los lienzos de la serie del “Zodiaco” pintados para la Basílica Catedral del Cusco, en el año de 1680.

Basilio Santa Cruz Pumacallo, de origen noble como Diego Quispe Tito Inga, se inclinó más que otros artistas coloniales por las técnicas del estilo barroco. Don Antonio Sinchi Roca, natural del pueblo de Maras, y contemporáneo de los anteriores, fue autor de los lienzos del Templo de la Sagrada Familia, como también de los cuadros sobre reyes profetas de la Catedral.

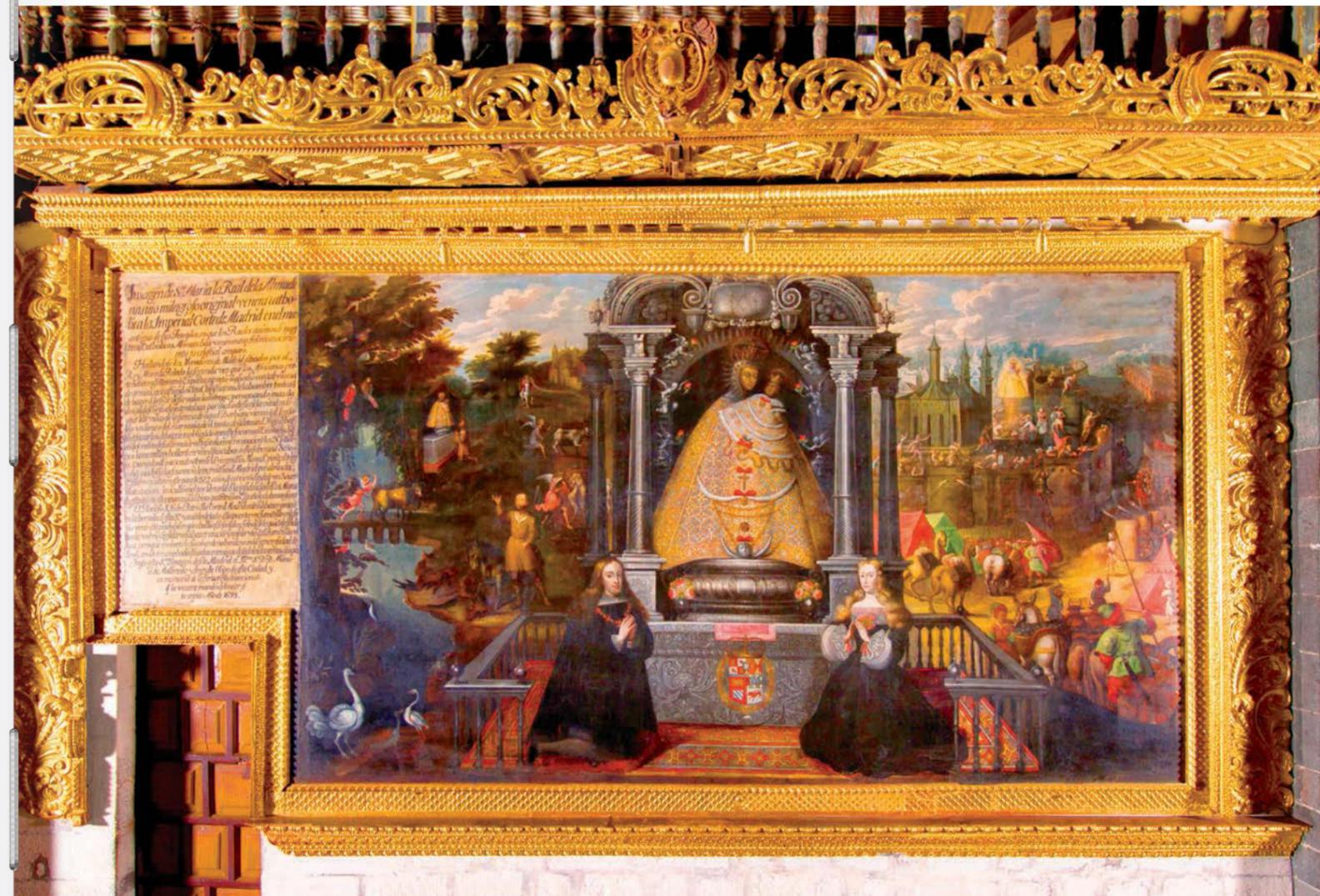
Tanta fue la importancia que alcanzó la pintura cusqueña en el siglo XVII que suscitó un fenómeno pictórico en los Talleres de Arte cuando se empiezan a pintar lienzos en grandes cantidades, como lo hizo el artista Marcos Zapata quien pintó 200 lienzos para el Templo Jesuita de la lejana ciudad de Santiago del Nuevo Extremo en el Reyno de Chile, o también el Taller del pintor Mauricio García, quien en 1750 pintó quinientos lienzos por orden de unos comerciantes, como también los grandes lienzos que cubren los arcos altos de la Basílica Catedral y que se caracterizan por la abundancia de flora y fauna como elemento decorativo.

Las obras más representativas, entre centenares de pinturas artísticas del arte virreinal que se encuentran en la Basílica Catedral, son tres: la primera que corresponde al siglo XVI es sin lugar a dudas “La sagrada imagen del Señor de los Temblores”, la segunda obra más representativa del siglo XVII es el lienzo del terremoto de 1650, conocido como el “Panorama de Monroy”, en la que se puede observar la vida cotidiana cusqueña, y la tercera obra más destacada del siglo XVIII es el lienzo de la “Última Cena” pintado por el maestro Marcos Zapata, el año de 1755. pintura pintado por el maestro Marcos Zapata el año de 1755.

La mística de la pintura cusqueña

El arte cristiano llegó a la ciudad del Cusco como elemento iconográfico y decorativo de la religión católica cristiana y ambas como elementos estratégicos del programa de Evangelización y la Extirpación de Idolatrías instituidos por la Santa Sede y el gobierno español. Este arte estuvo normado por los decretos del Concilio de Trento por disposición de Felipe II y el Papa Paulo III el año de 1545, hechos vinculados firmemente a la difusión de la nueva fe en las colonias convirtiéndose de esta manera el arte de la pintura en un extraordinario instrumento para las explicaciones didácticas de los tratados teológicos que hallaban a su vez serias limitaciones al ser traducidos de textos bíblicos y catecismos de raíz latina, a las complicadas formas gramaticales de las lenguas nativas. Esta inicial utilización del arte por la Iglesia Católica recibió un considerable impulso con la aplicación de las disposiciones de los diferentes Concilios difundidos en las colonias; en el caso específico del Virreinato del Perú por el primer Concilio Limense, celebrado por el Arzobispo de la ciudad de Lima don Jerónimo de Loayza. El arte y la religión cristiana al interactuar con los elementos de la ritualidad andina se sincretizaron, dando origen en lo artístico al nacimiento del arte conocido como “Novo Peruano” y en lo religioso al nacimiento de la religión cristiano-andina, comprometidos con la Iglesia Católica como un medio útil para la Evangelización de la población indígena mediante la presentación de obras pictóricas que ilustraban las prédicas en esta nueva religiosidad, desarrollándose en el arte y en el artista cusqueño una personalidad y un lenguaje muy peculiar y semejante al del pintor y la pintura europea, que sin duda refleja la naturaleza del arte nativo, arte que al inicio era tema ajeno a su realidad mística. Los andinos fueron luego progresivamente asimilándose a su religiosidad, creando un paralelismo en la creencia del hombre andino y la religión cristiana, factores que se consolidaron en los Talleres de Pintura por razones de índole económica, social, cultural y religiosa, hechos que dieron origen finalmente a un arte sui generis en el que la creatividad, originalidad y temática del arte europeo se fusionó con la técnica ingenua, intuitiva y natural propia del artista andino.

Lienzo de la Virgen Natividad de la Almudena



Lienzo tríptico donde se muestran tres diferentes eventos del santoral católico. La primera escena corresponde a la vida de San Isidro Labrador, la segunda a la imagen de la Virgen Natividad de la Almudena y la tercera a la Toma del Castillo Real de Madrid por los Moros.

Autor : Basilio Santa Cruz Pumacallo.

Estilo : Barroco.

Año : 1698.

Retablo de la Virgen de Copacabana

Autor: Anónimo.
 Estilo: Neoclásico.
 Año : 1642.



Hecho en madera de cedro enlucido con yeso este retablo es único en su género en toda la ciudad del Cusco. De acuerdo a la opinión del Profesor Teófilo Benavente Velarde, según les indicó a una generación de estudiantes, este retablo pertenecía a la antigua capilla del cementerio de la Basílica Catedral; entre las imágenes que guarda este retablo se encuentran la escultura de San Juan Bautista, la escultura de Ecce Homo, la imagen de la Inmaculada Concepción, la escultura de Cristo Vence la Muerte y, por último, la escultura en bulto de Santa Ana. Se debe aclarar que ninguna de estas imágenes escultóricas pertenece a este retablo ya que en realidad todas fueron acomodadas posteriormente.

Lienzo del éxtasis de San Felipe Neri

Pintura que corresponde a la serie de dieciséis lienzos pintados para la Basílica Catedral entre 1691 y 1699, por el maestro cusqueño don Basilio Santa Cruz Pumacallo Inga durante el período del gobierno episcopal del decimocuarto Obispo de la ciudad del Cusco, don Manuel Mollinedo y Ángulo.



Autor: Basilio Santa Cruz Pumacallo.
 Estilo: Barroco.
 Año : 1691.

Capilla de San José



Retablo de estilo renacentista hecho en madera de cedro dorado con pan de oro de 22 quilates, está ubicado en la nave del Evangelio. Entre las imágenes que muestra esta capilla se encuentran las siguientes: mártir jesuita, lienzo de la Inmaculada Concepción, en la hornacina principal la imagen de San José y el Niño, luego el lienzo de Santa Úrsula y la escultura de San Rafael. En el segundo cuerpo, se encuentran las imágenes de la Virgen del Rosario, el lienzo de San Francisco de Asís, la Inmaculada Concepción, obra de Bernardo Bitti, quien pintó este lienzo el año de 1580, durante su estadía en la ciudad del Cusco, el lienzo del Señor de la Columna y, por último, el lienzo del Calvario de Cristo.

Retablo de la Sagrada Familia



Retablo hecho en madera de cedro dorado con láminas de oro de 22 quilates. Entre las imágenes que se observan en este retablo están: la Adoración, la Huida de Egipto, escena familiar en el Taller de Nazaret, la Natividad, la fidelidad de María, ubicada debajo de la hornacina central, la Sagrada Familia, el Padre Eterno, los desposorios de la Virgen María, la Sagrada Familia en el Taller de Nazaret, la muerte de José, el retorno de Egipto y el sueño de San José.

Autor: Martín Torres.

Estilo: Renacentista.

Año : 1647.

Lienzo del terremoto de 1650 (El Panorama de Monroy)



Cuadro anónimo de la pintura cusqueña, mandado a pintar por Alonso de Cortez y Monroy, un personaje que aparece en posición de orante en la parte inferior derecha del lienzo, con su respectivo escudo de armas. Este lienzo narra los sucesos acontecidos en la ciudad del Cusco durante el fuerte terremoto de 1650. En la parte inferior del cuadro existe una leyenda escrita a inicios del siglo XX, en un rótulo de fondo blanco, pintado con letras negras, que tiene el afán de informar los sucesos de este sismo, que a la letra dice:

Jueves 31 de marzo de una y media después del mediodía sobrevino en esta ciudad un temblor de tierra que duró por espacio de tres credos con tanta fuerza y violencia que derrumbó templos, conventos y casas de casi toda la ciudad, habiéndose seguido en toda la tarde y noche 400 temblores y por todo aquel año más de 1600 interpolados a los principios muy fuertes y después remisos, pero de mucho riesgo que causó grande temor y tribulación en los vecinos de esta ciudad. A no haber intercedido la soberana Reina de los Remedios con su Soberano hijo, que la pusieron en las puertas de esta iglesia por espacio de tres días, con lo que amainó el rigor de su justicia; y para recuerdo perpetuo de esta fatalidad se saca el 31 de marzo su procesión, para memoria del suceso de la ruina que acaeció en esta ciudad. Y don ALONSO CORTES DE MOROY, natural de los reinos de Trujillo mandó pintar este lienzo para memoria perpetua del suceso que acaeció en esta ciudad.

El lienzo de 1650 no sólo es un recuento y un perfil de la destrucción e incendio de las casas, templos y palacios del Cusco colonial, es más que eso: es un libro abierto y compendiado sobre la historia social del pueblo cusqueño, que encierra una narración silenciosa acerca de cómo el pueblo reaccionó ante el movimiento sísmico con diversas expresiones de religiosidad, tanto desde la fe cristiana como desde el sincretismo andino, representados los primeros por las autoridades españolas, las diferentes órdenes religiosas y las familias de élite que aparecen en la procesión y que son de fácil identificación, además de la sociedad andina representada por grupos mestizos y nativos que conformaban la otra clase popular.

El lienzo muestra la vigencia en 1650 de las dos opciones religiosas que profesaba la sociedad colonial cusqueña. Desde la óptica andina, este lienzo nos muestra ciertas reverencias que realiza la gente de ascendencia inca, a pesar de encontrarse a la fecha generalizada la Evangelización y el tenaz control de la Extirpación de Idolatrías por medio de las diferentes órdenes religiosas, que corresponden a elementos de la ritualidad andina, cuestión que se expresa en la constante lucha dialéctica de la dualidad entre lo positivo y lo negativo, representado por dos poderosas entidades religiosas andinas (deidades): Pachacutec (transformador) y Pachacamac (ordenador), que representan el tiempo y espacio sagrado. Pachacutec, Dios transformador que está presente en el tiempo de duración del sismo referenciando tres credos, y Pachacamac Dios ordenador del universo andino representado por el espacio físico (la ciudad del Cusco), lugar donde aconteció el sismo y el cese de este movimiento, como evidencian la posición de cuatro mujeres nativas que se encuentran de bruces en el centro de la Plaza de Armas aferradas a la tierra implorando con gritos lastimeros y besos a la Pachamama (Madre Tierra) que cesara el terremoto. Podemos inferir que estas mujeres y la Madre Tierra, pertenecientes al género femenino, piden que interceda su hijo Pachacutec para calmar la furia geológica, sin ser necesario recurrir a ceremonias de sacrificios y plegarias formales prohibidas por las autoridades españolas. También se aprecia en el ángulo inferior izquierdo del lienzo a un dominico evitando látigo en mano que otras mujeres hagan lo mismo. El sol, padre de Pachacutec, en el lienzo está siendo venerado por descendientes incas, (parte superior), ubicados perfectamente por el pintor con los rostros orientados hacia el ocaso del sol, lejos de la preocupación española, quienes se encuentran en la procesión del redentor, que de acuerdo a la creencia española Cristo castigó la ciudad con este sismo por sus innumerables pecados. La doctora María Rostworowski de Diez Canseco (1987: 23) en su obra "La diarquía inca" expresa lo siguiente: "Pachacutec en la mitología andina, es hijo del sol en la Pachamama; y Pachacamac, es el hijo del cosmos en la Pachamama".

De acuerdo a los eventos registrados en el lienzo el sincretismo andino-cristiano se encontraba también vigente en la ciudad del Cusco el año de 1650. Obsérvese el detalle de la procesión del Señor de los Temblores, la muchedumbre es parte de la sociedad española, entre ellos: autoridades del cabildo eclesiástico y regular, religiosos, seminaristas, estudiantes de los colegios de San Antonio (uniforme rojo), San Bernardo (uniforme blanco y negro), a cuatro de ellos puso el pintor al pie de la imagen del redentor con las cabezas juntas quienes con sus tonsuras (cabezas rapadas) diseñan perfectamente la figura cósmica de la Cruz del Sur, constelación muy importante en la cosmovisión andina que rige y regula la época de secas y cosechas, delatando claramente el pintor su condición nativa. Debajo del palio que acompaña la imagen del Cristo de los Temblores, está la imagen de la Inmaculada Concepción, que hasta 1654 fue la patrona de la ciudad del Cusco, imagen que de acuerdo a la tradición cusqueña fue sacada en procesión junto a la imagen del Señor de los Temblores, a quien se le reconoce por el color celeste de su manto y el blanco de su vestido en alusión a su pureza y esperanza del cristianismo, cuyo rostro fue cubierto y repintado con una custodia para dar la idea que se trata del Obispo Juan Alonso de Ocón, quien se encontraba el día del terremoto en la ciudad de Lima cumpliendo funciones clericales.

En la parte izquierda superior se encuentra la Santísima Trinidad copiado del lienzo original del sevillano Pacheco quien fuera maestro de Velásquez, acompañados por la imagen de la Virgen de los Remedios, quien a juzgar por la expresión corporal y pictórica intercede ante su hijo a detener la destrucción de la ciudad del Cusco. Lo original de este detalle del lienzo es que la Virgen María lleva encima del manto un poncho típico cusqueño que le da al lienzo autoría de un pintor nativo comprometido con la ideología andina. Un poco más a la derecha de esta escena se encuentra la imagen del Obispo de la fecha del sismo, Juan Alonso de Ocón. El lienzo muestra el plano catastral de la Plaza de Armas que se mantiene hasta hoy en día. Otra alegoría importante que muestra este lienzo es sobre la Plaza de Armas, cuyos portales y la misma plaza fueron utilizados como un mega-mercado de abastos como lo confirman los nombres de los portales que conservan hasta la fecha: portal de comercio, de confituras, carnes panes, harinas, carrizos etc.

Retablo de la Virgen Natividad la Antigua



El retablo dedicado a la Virgen la Antigua de la Basílica Catedral del Cusco es de estilo barroco, resaltado por lo recargado de su exornación sobre todo en sus remates y columnas estilo salomónico talladas con espigas de trigo y racimos de uvas que simbolizan el cuerpo y la sangre de Jesús en la Sagrada Eucaristía, como también con algunos elementos de la flora andina. El retablo está totalmente dorado en láminas de oro de 18 quilates, sobre el autor de este hermoso retablo, de acuerdo a muchos entendidos que trataron sobre la historia de la Basílica Catedral, es adjudicado al maestro cusqueño Martín de Torres, de acuerdo a un documento consignado por el doctor Jorge Cornejo Bouroncle (1960, 35.) en su texto *Derroteros del arte cusqueño* cita lo siguiente: "El obispo Dr. Alonso de Ocón ordena el año de 1650 al canónigo Bartolomé Liendo y Londoño, concertar con el maestro ebanista cusqueño Martín de Torres, de la plaza de San Blas para la ejecución de un retablo para la Virgen La Antigua de la Catedral del Cusco de buen cedro sin remates ni guardapolvos y de acuerdo a un dibujo que le entregase dicho lienzo."

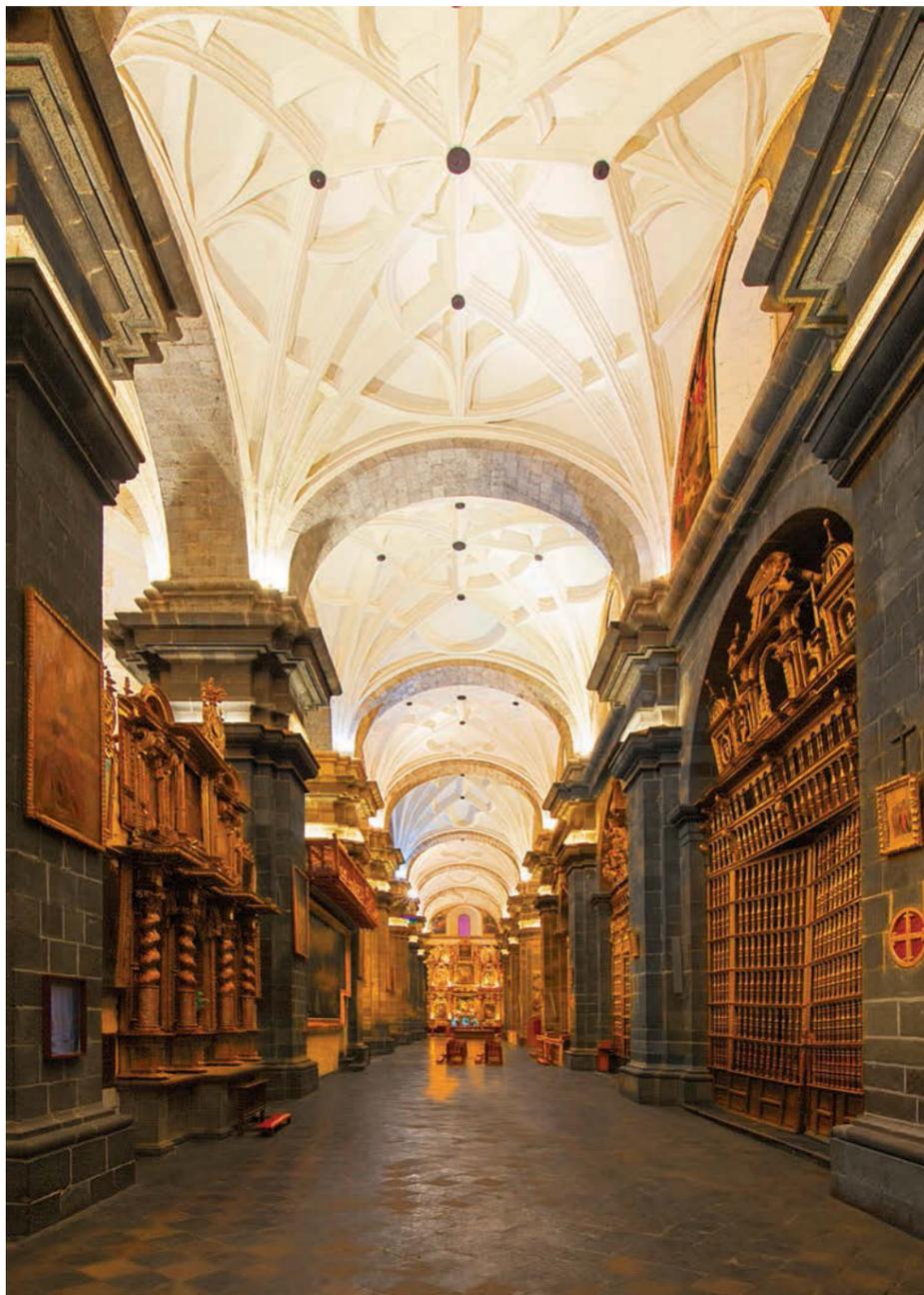
El nombre original de la Virgen la Antigua es Virgen de la Natividad de la Almudena que se encuentra en la Catedral de la ciudad de Sevilla. Se le conoce como "La Antigua" por ser conjuntamente con la Virgen del Coral de San Ildefonso, la Virgen de Recamador de San Lorenzo, las tres imágenes más antiguas a quienes el fervor español las conoce como "las tres antiguas milagrosas de España".

En la hornacina central del retablo se encuentra el lienzo de la "Virgen la Antigua", de acuerdo a las Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cusco, escrita el año de 1750 por el canónigo Diego Esquivel y Navia, fue obsequiado por el Rey Carlos I. Esta imagen proviene del original de la Virgen la Antigua pintado en mural en la Catedral de la ciudad de Badajoz, por Luis "el divino" Morales, los elementos iconográficos son los mismos entre ambas imágenes, pintura de origen y devoción medieval procedente del arte bizantino, fue la más representada entre las imágenes marianas en toda España y muy en boga en los talleres cusqueños del siglo XVI. El lienzo muestra a la Virgen María de pie y en posición frontal, vistiendo un manto de plegado excesivo que le cubre completamente la cabeza. Su rostro mira al frente, aunque gira levemente hacia el Niño a quien sostiene con la mano izquierda, mientras que con la mano derecha entrega una rosa al divino infante, quien se distrae con un jilguero. Sobre la cabeza tiene dos ángeles que se disponen a coronarla y otro ángel más arriba extiende una cartela en la que se lee la frase: *Ecce María venit ad Templum*, en alusión a su festividad. El fondo del lienzo está esgrafiado con figuras geométricas en cuadrículas simétricas, tanto el manto como el vestido de la Virgen se encuentran bellamente brocateados. Por la presencia de elementos andinos en el lienzo ciernen duda sobre su procedencia española, pues de acuerdo a los entendidos el ave que sostiene el niño en la mano izquierda se trataría de una propia de los bosques cusqueños conocido como "Jacacho" (*Colaptes rupicola*), como también la figura de una serpiente que se encuentra en el borde derecho del manto, en un pliegue que forma la letra "S" invertida, sugieren que este lienzo habría sido pintado en un Taller cusqueño. Su advocación principal es Virgen Natividad de la Almudena, también se le conoce como la Virgen de la puerta, del perdón, de la flor, la antigua, del gran poder. Imagen de profunda devoción en la ciudad del Cusco.

Los lienzos laterales de este retablo corresponden: al corte de cabello a las novicias clarisas y el ingreso de los capuchinos al coro. Obras del pintor cusqueño Mariano Corbacho pintados para la catedral del Cusco el año de 1828, copiados de los lienzos del pintor francés François Marius Granet (1810-1814) que se encuentran actualmente en el Museo metropolitano de New York.

Covarrubias Pozo, Jesús Manuel; en su libro *Cuzco Colonial*. 1958, en la página 37 refiere: "El ilustrísimo Sr. Obispo Dr. Manuel de Mollinedo y Angulo después de haber dado termino al arreglo del coro, en su parte interior y exterior, forma un altar detrás del coro frente a la puerta del Perdón, con tres retablos dorados: al centro dedicado a la Virgen de la Natividad o "La Antigua" obsequio del Rey Carlos , y de los lados , la descensión de la Virgen del Suntur – huasi y la aparición del Apóstol Santiago en la plaza mayor, cuando en sitio de Manco Segundo, CON LOS PINTORES CUSQUÑOS, Diego Quispe Tito y otros. Dichos cuadros fueron retirados por orden del General Gamarra y durante el Diocesano del Obispo Julián Ochoa y reemplazados con otros lienzos de la profesión de Santa Clara y la entrada al coro de los capuchinos, que se deben al pincel del pintor Corbacho. Cuzco, año de 1678.

Nave de la Epístola



En la nave de la epístola se encuentran seis diferentes capillas, cuatro de ellas con sus respectivos retablos y altares situadas desde la puerta de ingreso hacia el retablo del Señor de *Unu Puncu*.

La primera capilla está dedicada al culto de la Virgen de los Remedios; la segunda capilla a Santa Rosa de Lima; la tercera corresponde a la capilla del Señor de la Caña o justo juez; la cuarta capilla está dedicada al culto del Señor de los Temblores, más dos salones acondicionados para la ubicación de la platería, lugar donde se muestran las mejores obras de plata que ostenta la catedral, y la última capilla adecuada para el funcionamiento de la sacristía.

Al fondo de la nave de la epístola se sitúa el retablo advocado al Señor de Unu Puncu. Al lado derecho de este retablo está el lienzo de la última cena pintado por Marcos Zapata en 1755, el retablo de San Antonio de Padua es el primero del muro izquierdo de la epístola situado frente a la capilla de Santa Rosa de Lima. En este mismo muro se encuentra el lienzo de la Virgen de Belén, del pincel de Basilio

Santa Cruz Pumacallo y en el crucero hacia el Templo del Triunfo existen siete lienzos que pertenecen a las serie de dieciséis. Basilio Pumacallo pintó para la Basílica Catedral del Cusco con el auspicio del obispo Manuel Mollinedo y Ángulo, el lienzo de la apoteosis de San Cristóbal, San Isidro en el milagro del agua. En el muro del crucero se sitúan los lienzos de María Magdalena, Santa Catalina de Alejandría, los doctores de la Iglesia, Santa Matilde y el Emperador Otón y Santa María la Egipciaca y el monje Zósimo.

Capilla del Señor de los Temblores Patrimonio del alma

Cuenta la historia del Cusco que los incas solían sacar las momias de sus antepasados en la fiesta del Ayamarca (procesión de momias) desde el templo del Coricancha hasta la Plaza de Armas, quienes cubrían con la flor de *Ñujchu*, considerada como la sangre de la Pachamama, lo mismo que hoy en día el pueblo cusqueño cubre esta misma flor al Señor de los Temblores en las celebraciones de Semana Santa con mucha unción y respeto, flor que también en el sincretismo andino simboliza la sangre de Cristo.

La veneración al Señor de los Temblores se inició con gran fervor durante el terremoto del 31 de marzo de 1650, fecha en que los vecinos de la ciudad decidieron sacar en procesión al Cristo moreno de la primera Catedral (actual Templo del Triunfo), siendo llevado al centro de la plaza donde todos arrodillados imploraron su perdón divino. Se dice que milagrosamente los movimientos comenzaban a ser menos perceptibles, quedando establecido de esta manera en la ciudad del Cusco la veneración al "Taytacha de los Temblores".



El resto del cuerpo muestra el color cobrizo debido al tizne de las velas, los inciensos que se adherieron en la parte del cuerpo que no estaba protegido. Adicionado al látex que deja la flor de *Ñujchu* (*Oppositiflora de Salvia*), cuando el pueblo cusqueño cubre la imagen cuando sale en procesión. En la imagen sagrada del Señor de los Temblores, dentro del misticismo del pueblo cusqueño están presentes los colores rojo y negro (negro el color de la imagen) y rojo en el color de la flor de *Ñujchu*, y el cortinaje situado tras de la imagen del Cristo, composición cromática, que se aprecian siempre

presentes en la imagen en sus diferentes procesiones. La significancia mística de estos colores en el mundo andino (fuera de la interpretación de los quipus), están relacionados a la Pachamama, que es la señora del tiempo y espacio, de lo eterno y sagrado, sobre este tema nos ilustran las diferentes crónicas que explican que los funerales incas eran bastante festivos y de mucho jolgorio, porque el espíritu del individuo muerto ascendía a otro nivel espiritual, como evidencia actualmente la fiesta de “Todos Santos” en que las visitas del pueblo cusqueño a sus deudos en los cementerios está acompañando de comilonas y bebidas espirituosas que terminan en grandes jaranas. La preferencia de los sacerdotes incas por las llamas de color negro en sus sacrificios se relaciona directamente con la constelación del Katachillay, constelación de la llama celestial.

En la filosofía andina, el color rojo simboliza al tiempo cíclico y eterno, resumido en época de lluvias (solsticio de verano) y época de secas, (solsticio de invierno), fases estacionales cósmicas que obligó al hombre andino a definir y fijar sus siembras y cosechas, dentro de esta fenomenología cósmica, dividida en dos estaciones perfectamente divididas en seis meses, que se repiten y se repetirán hasta el final del universo.

El color rojo simboliza al tiempo, el color negro al espacio. Los colores rojo y negro significan el tiempo y el espacio; el tiempo y el espacio es el “todo”, el todo es perfección, la perfección es Dios y Dios es templo, de acuerdo a la interpretación de la religiosidad andina, estos colores, presentes en el retablo del Señor de los Temblores más las decoración hecha en oro y plata, elementos rituales, representan el sol y la luna, manifiestan la total religiosidad sincrética andina en la época colonial hasta el día de hoy, como elementos de su resistencia ideológica. Necesariamente para mantener este sincretismo el hombre andino tuvo la necesidad de añadir estas simbologías en los templos católicos para expresar este sincretismo, sencillamente porque en la época colonial era absolutamente imposible para el hombre andino adicionar en las capillas de culto cristiano elementos de su ritualidad como: ídolos, ofrendas, tótem momias, para evitar problemas con la Iglesia y la Santa Inquisición, el pueblo andino en esta su nueva religiosidad, jugó a la expresividad de estos colores que hasta el día de hoy conservan y utilizan las mujeres de los pueblos andinos en sus diferentes vestimentas.

Esta es la historia de la imagen escultórica colonial más sagrada del mundo andino, que simboliza la eterna esperanza de un pueblo a quien depara la fuerza rebelde de su espíritu, y es la respuesta a todo sus imposibles en su fe a su Taytacha de los Temblores que siempre estuvo desde el inicio de la época colonial en la mente y el corazón del pueblo cusqueño, lejos de la suma teológica de Santo Tomas de Aquino, pero cerca de su pueblo, su clero revolucionario y patriota.

Órgano musical de la nave de la epístola

El experto en órganos musicales, profesor Enrique Alejandro Godoy, con referencia al análisis de un contrato encontrado y publicado por el Dr. Alain Godfrey el año de 1980 en la ciudad del Cusco, comenta lo siguiente:

“De las líneas de los documentos precedentes, podemos sacar algunas conclusiones y aventurar incluso algunas hipótesis sobre los antiguos órganos musicales de la catedral del Cusco, sus autores y sus detalles técnicos.”

En primer lugar, por la elevada suma que se le pagó al maestro Francisco de Rojas, 1500 pesos, podemos deducir que se trataba de la fabricación de un órgano de gran tamaño en comparación de los instrumentos que se fabricaban por entonces en la región, si revisamos otros contratos cusqueños que datan de alrededor del año de 1650, podremos observar que un órgano “común” de cuatro o cinco mixturas, y de tono de seis o siete palmos de alto, costaba entre 500 y 900 pesos. El costo toma aún una mayor relevancia al estipularse que Rojas cobraría dicha suma sólo por su trabajo personal, ya que los materiales así como la contratación de un carpintero que obrara la caja del instrumento corrían por cuenta del doctor Diego Arias de la Cerda.

En el contrato de 1654 se aclara que “Rojas habría de hacer un órgano grande de doce palmos de largo de la misma forma y manera que el que está en la dicha santa iglesia catedral con todas sus mesturas.” Esta breve descripción no sólo corrobora la existencia de un órgano grande en la catedral –fabricado con anterioridad al año de 1654– sino que estipula que el órgano nuevo sería hecho a semejanza del ya existente, tanto en su apariencia estética como en lo que hacía a la variedad de sus registros.



Desconocemos la razón que impidió a Rojas terminar el órgano nuevo, lo cierto es que en el mes de octubre de 1655 el mismo obrero mayor de la Santa Iglesia Catedral -Diego Arias de la Cerda- contrata al maestro Antonio Cabezas acabar y perfeccionar el instrumento hecho por Rojas. Cabezas se comprometía a fabricar unas cien flautas que faltaron poner en el Llano, a asentarlas y a templar ambos órganos a satisfacción de don Tomas de Herrera, organista de la catedral el año de 1655.

Afortunadamente, el contrato aclara que el llano alto tenía siete flautas en cada tecla mientras que el llano bajo tenía cinco. Esta peculiar composición del llano, no hallada en ningún otro instrumento de la región, coincide con la del órgano que aun hoy se conserva en el lado de la epístola. Cabezas recibió de Francisco de Rojas 80 pesos por el trabajo de hacer cien flautas, mientras que Arias de la Cerda le dio otros diez pesos para cubrir los gastos de carpintería que demandaría la tarea de asentar dichas flautas en el órgano. Una vez más el organero –esta vez Cabezas– recibía una suma exclusivamente por su trabajo personal, ya que el obrero mayor de la Basílica Catedral se comprometía a entregar toda la madera necesaria y demás menesteres a su cargo. Además de asentar las dichas cien flautas en el llano, Antonio Cabezas se comprometía a “asentar la gaita y la pajarilla y los registros en la forma que le dixere el dicho Tomás de Herrera”. El registro de gaita al que se refiere el contrato muy probablemente sería el juego que hoy se conserva alineando en el fondo de la secreta del órgano del lado del Evangelio. Es este juego muy difícil de hallar en otros órganos de la región y sólo se halla mencionado en el contrato que firmó Gabriel Cabezas (padre de Antonio Cabezas) en 1634 para realizar un órgano para el pueblo de Accos.

Podríamos pensar entonces que dicho registro se hallaba originalmente en el órgano del lado de epístola (el que hizo Rojas) y que luego éste fue cambiado por el registro de Clarín proveniente del órgano del lado del Evangelio. Este juego se conservaba montando al fondo de la secreta del órgano del lado de la epístola hasta su reciente restauración, Este hecho parece corroborarse al aclarar el contrato de 1654 que el órgano nuevo debería ser hecho en la misma forma y manera que el ya existente en la catedral y que llevaría todas sus mixturas “fuera que de unos clarines que tiene”.

Estimamos que el órgano del Evangelio, que hoy cuenta con seis registros de mano izquierda y ocho de mano derecha, contaba hacia 1654 con sólo cuatro tiradores de registros por lado. Esto parece comprobarse al ingresar al interior de la caja de instrumentos alineados a ambos lados del teclado, los orificios originales para los tiradores, posteriormente bloqueados desde adentro. Además de las tecillas para habilitar los juegos de tambores y pajarillas, ambos instrumentos contaban sobre el teclado con una palanca para accionar el registro de enflautado. En el contrato de 1655 se especifica que Francisco de Rojas se había comprometido a bajar el tono del órgano nuevo añadiendo todas las flautas que fueran necesarias y, por no haberlo hecho, se obligaba Antonio Cabezas a subir el tono de ambos órganos medio punto, es decir, un semitono. No hay forma de comprobar si esto se hizo o no, pero si así fuera significaría que el diapasón del órgano ‘viejo’ -el del lado del Evangelio- era aún más bajo que el que hoy tiene, el cual ronda los 380 Hz para la nota La. Mención aparte merecen las bellas pinturas que adornan las cajas de estos instrumentos. Estas fueron realizadas por maestros cuyos nombres han quedado en el anonimato. Si bien se advierte que los instrumentos fueron decorados cada uno por distintas manos y en distintas fechas, es evidente que ambos maestros pintores fueron inspirados –en gran medida– por la obra paisajística del flamenco Willen Forchaut. Mientras que el órgano del lado del Evangelio fue aparentemente reformado durante el siglo XVIII y se conservó en muy buen estado hasta nuestros días. Su par del lado de la epístola no sufrió reformas substanciales en cuanto a su composición fónica. Este último se conservó en excelente estado hasta el terremoto de 1650, luego fue cayendo paulatinamente en ruina. Ambos instrumentos fueron intervenidos por el técnico organero Jean-François DuPont el año 2005-6. Esperamos que futuras investigaciones ya sea a través de la visita a los órganos o la búsqueda de documentación en los archivos existentes en Cusco, pueden ir develando los misterios aún encerrados en estas magníficas obras de arte. No se debe descartar la posible autoría de este instrumento a manos de Gabriel Cabezas -activo durante la primera mitad del siglo XVIII- ya que aquel era tenido en gran estima por Tomás Herrera (el organista catedralicio de ese mismo período), demostrada al presentarse este como garante de aquel en la obra del órgano que Cabezas hizo en 1633 para el pueblo de Coporaque.

Púlpito de la catedral del Cusco: madera hecha poesía

Púlpito de la Basílica Catedral del Cusco. Trabajo realizado por el ebanista cusqueño Juan Tomás Tuiro Tupa en 1647. Restaurado el año de 1995 por el maestro cusqueño e hijos, Victoriano Fernández Alegría, púlpito de estilo barroco decorado con hojarascas retorcidas, columnas salomónicas, capiteles corintios, en la tasa externa existen cinco espacios donde se ubican las imágenes de los cuatro evangelistas y al centro la Virgen Inmaculada Concepción, en la parte del antepecho se encuentra la imagen de San Pablo, en la parte superior del remate la imagen del redentor.



Autor: Juan Tuiro Tupa.
Estilo: Barroco.
Año : 1647.
Hecho en madera de cedro.

Altar mayor de la Catedral



Hecha en plata repujada, de estilo neoclásico, adornada con 18 columnas del orden dórico, cada uno aderezados con pequeños cortinajes plegadas y adosadas a los fustes similares a las que muestra la fachada de la Catedral, agrupadas de acuerdo a sus tamaños, decorados con anillos, guirnalda, molduras, medallones, cariátides, haces de trigo, racimos de uvas.

En el interior de tabernáculo hay un arco de plata que sostiene seis pequeños pilares especialmente dispuestas para poner la custodia. La base del tabernáculo se decoró con 12 candelabros de plata colocados en el centellero. La hornacina central del altar está ocupada por la imagen en escultura de vestir de la Virgen de la Asunción, advocada a la Catedral del Cusco que ciñe una hermosa y finísima corona de plata. En esta misma hornacina existen siete candelabros de plata de buena factura que sirven para colocar y encender velas durante las festividades en honor de la Virgen Asunta la parte superior del altar concluye en una pequeña estatua de plata dedicada a la imagen de la fe. Anteriormente en este mismo lugar se encontraba el retablo conocida por la tradición cusqueña como el "altar antiguo", actualmente ubicado en la parte trasera del altar mayor, hecho por el maestro ebanista cusqueño Martín Torres el año de 1637.

La construcción del altar mayor de plata se realizó gracias al impulso que dio el obispo fray Bartolomé de las Heras, con las láminas de plata que obsequió el Dr. Manuel Boza, cura de la doctrina de Santo Tomás, Provincia de Chumbivilcas, propietario de las minas de plata de Huanso situado entre los distritos de Llusco y Quiñota, quien durante la visita pastoral que realizó el Obispo a esta parroquia cubrió el paso de Las Heras desde el carruaje del Obispo hasta la puerta de la parroquia con muchas láminas de plata, siendo pedidos por el Obispo en calidad de limosna para confeccionar un nuevo altar en la Catedral del Cusco, añadiéndose a este altar chafalonía de plata de la capilla del Señor de los Temblores.

El contrato para la construcción del altar mayor de plata para la Catedral del Cusco, se realizó el día 20 de abril de 1792, por parte del cabildo eclesiástico estuvieron presentes, los señores don Juan Vicente del Castillo, chantre de la catedral y doctor José Pérez Armendáriz, tesorero de la misma, quienes en representación del Obispo don Bartolomé de las Heras, conciertan con el arquitecto limeño radicado en la ciudad del Cusco, don José Lucio y Villegas, y el orfebre cusqueño Pinelo, contrato que se realizó ante el escribano Bernardo Juan de Gamarra, inaugurándose este nuevo altar mayor al culto el año de 1803 como reza en la leyenda escrita en el disco central ubicado en la base del altar que a la letra dice: "Retablo cuyo primor, Si lo hace de vista grata Cinco mil marcos de plata Le costean el valor. Su ilustrísima el señor Don Bernardo de las Heras Si bien quince mil pesos le han dado hasta no verlo acabado de darle más su ansia fue. 1803".

La Última Cena

La Última Cena de la Catedral del Cusco es un tema evangélico copiado por el pintor cusqueño Marcos Zapata el año de 1755 del grabado de Christoph Thomas Scheffler y Martin Engelbrecht, llamado Elogia Mariana *Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi Miserere Nobis*, grabado del original de Pedro Pablo Rubens. Obra pictórica de más valor histórico que artístico, lo singular de este lienzo es que el pintor utilizó esta obra como un medio para introducir la simbología ancestral que expresa la resistencia ideológica andina contra todo elemento ajeno a su idiosincrasia. En este entender la Última Cena de Zapata es el ejemplo más definido de la pintura cusqueña donde se observa una razón muy peculiar de la pintura cusqueña que consiste en mostrar elementos rituales andinos en un tema evangélico compartiendo un escenario en común, siendo esta ritualidad ancestral el recurso clave para la ruptura de las tendencias entre la pintura europea y cusqueña.



Entre los elementos rituales andinos presentes en este lienzo está la dualidad entre lo positivo y negativo, entre lo blanco y negro, entre el día y la noche, entre la vida y la muerte. Representando la primera el rostro angelical de Jesús, quien busca con la mirada a su padre en el cosmos; lo negativo representado en el rostro de Judas quien simboliza la traición, cuyo rostro encarna la mirada penetrante del pecado, ubicado por el pintor en un ángulo de visualización tridimensional de 180 grados (influencia de Leonardo Da Vinci), que hace posible que la mirada de Judas persiga a quien la observa, lo blanco y negro se encuentra en el cielo que se observa a través de la ventana, el día se encuentra representado en la escena del Calvario, la noche también se observa en la ventana. Todo esto en relación al tiempo cíclico inca en que la noche es la gestora del día, y el día es gestor de la noche; la vida gestora de la muerte y la muerte gestora de la vida, en el lienzo de Zapata cuelgan del techo dos calderos que iluminan el salón, inexistentes en el grabado de Scheffler, copiados por Zapata de la Última Cena de Lázaro Pardo Lagos, quien pintó otra Cena el año de 1630 para el Templo de San Agustín del Cusco actualmente propiedad del Museo de Antropología de Pueblo Libre, Lima. Simboliza el fuego, conjuntamente con el agua (en los recipientes de cerámica), aire, (en el medio ambiente), tierra (montañas), dando cumplimiento a la veneración inca de los cuatro elementos principales componentes de la naturaleza. También el cuy, frutas, tortilla de maíz, las constelaciones, las bebidas en las botellas, inexistentes en el grabado, fueron adicionados por Zapata como parte de la ritualidad andina. Entre los desaciertos pictóricos se muestran las figuras de los dos primeros apóstoles, del lado izquierdo, quienes muestran los pies sin la última capa de pintura, las manos de todos los apóstoles exponen apariencias reumáticas, los tres primeros apóstoles del lado izquierdo poseen rostros que recuerdan a ciclopes de la mitología griega, la tortilla ubicado debajo del codo del segundo apóstol del lado derecho de Jesús, quedó transparente debido también a la falta de la última capa de pintura, En el extremo izquierdo del grabado hay un Calvario que muestra la figura solitaria de Jesús habiéndose adicionando en el lienzo cusqueño las imágenes de "La Dolorosa" y "San Juan Evangelista". En esta escena las extremidades inferiores de Jesucristo fueron reducidas exageradamente mostrando el cuerpo del redentor como si estuviese afectado por un "enanismo genético", todo esto por el uso inadecuado de la proporción anatómica.

La última cena

Grabado de Christoph Thomas Scheffler y Martin Engelbrecht

El pintor Zapata, al copiar la última cena del grabado de Scheffler, modificó algunos elementos, como también adicionó elementos de otras Cenas, como es el caso de las extensas cortinas, símbolo de sacralidad en el cristianismo, reducido considerablemente en el lienzo cusqueño con el afán de dar mayor visibilidad a las escenas que se muestran al fondo, como es el caso de la ventana que en el grabado se encuentra cerrada con los Diez Mandamientos de la ley de Dios, en alusión a la celebración de la Pascua Judía, que el mundo judío celebra con gran solemnidad, y que Jesús también conmemoró con sus discípulos ese mismo día, conocido por los cristianos como la Última Cena, en la que se evoca la liberación de los israelitas de la esclavitud de Egipto, la partida a la Tierra Prometida y la entrega de los Diez Mandamientos de la ley de Dios a Moisés en el monte Horeb (monte Sinaí), abierta y decorada por Zapata con el clásico cielo cusqueño donde se aprecian importantes constelaciones de la cosmovisión andina. Las tres columnas del grabado son de estilo neoclásico, modificado el último del lado derecho en el lienzo cusqueño por una columna berlinesa de color azul que se encuentra adornados con guirnaldas; entre esta columna y la de la ventana en el grabado no lleva ninguna decoración, adicionándose en el lienzo de Zapata tres figuras en forma de la letra S están entrelazadas, lo que de acuerdo al código emblemista simboliza el agua. El grabado como el lienzo cusqueño, Jesús y los apóstoles conservan la misma postura; también en ambas obras Jesús tiene la mano derecha en posición de Pantocrátor o Cristo bendicente del Orbe, con la diferencia que Jesús en el grabado

sostiene con la mano izquierda el pan que representa su cuerpo en la consagración de la Sagrada Eucaristía, cambiado en el lienzo cusqueño por una tortilla de maíz, compañera inseparable del cuy al horno en su consumo. Nótese en esta tortilla unos puntos verdes, es el "cachun cebolla" (cola de cebolla picada), ingrediente infaltable de este manjar cusqueño. En la mesa del grabado hay una sola cacerola vacía que indica que el cordero pascual ya fue degustado, procediendo inmediatamente Jesús a la consagración del pan y el vino. En el lienzo cusqueño hay tres recipientes de arcilla, el más ancho muestra el símbolo de la gastronomía, medicina y la ritualidad andina, el cuy al horno (K'oe Kanca), que recién se va a merendar. En el lienzo cusqueño se han adicionado otros dos recipientes de arcilla que se encuentran repletos de frutas traídas de los valles templados de la región del Cusco, presentes siempre en los mercados cusqueños durante la celebración de la festividad católica del Corpus Christi, entre ellas se distinguen: granadas, peras, papayas, uvas, rocoto, choclo (maíz tierno). En la parte inferior del grabado hay dos recipientes metálicos de estilo persa, una jarra y un lavador con el agua y el paño que Jesús lavó y enjugó los pies de sus discípulos, modificado en el lienzo cusqueño por recipientes de arcilla en clara alusión a la cerámica ceremonial inca, adicionando Zapata un tercer recipiente en relación a la presencia del agua en los tres niveles de la vida espiritual andina, donde este elemento es muy importante en el constante vínculo y movimiento cíclico entre el Janaq-Pacha (agua de lluvia, nieve, granizo), Kay Pacha (agua de ríos, lagos, mares) y el Ukju Pacha (agua de manantes), este último con relación al manantial que se encuentra al pie de este lienzo conocido como Unu-Puncu.

Algunas personas sin "sazón artística" explican que el rostro de Judas es el autorretrato de maestro Marcos Zapata como también explican que en el rostro de Judas, Zapata reprodujo el de Pizarro, desaciertos ingenuos sobre la verdadera valoración sincrética de este lienzo. El color cobrizo del rostro de Judas es la representación fenotípico del pueblo árabe, de acuerdo a la concepción cristiana y es así como los artistas europeos representan al musulmán quien por los preceptos del Corán, se encuentra lejos de los principios filosóficos de Cristo y según los cristianos es pecador, infiel y bárbaro como fue Judas con Jesús. Otro desacierto en la valoración sincrética sobre este lienzo es la propuesta de vizcacha y no cuy. Si fuese vizcacha, ¿dónde está la cola? La vizcacha no es parte de la religiosidad andina con la misma fuerza ritual que el cuy, tampoco está en su medicina, menos en su dieta. Este roedor fue considerado por los incas como guardián de las lagunas, como muestran los frescos del templo de Canincunca ubicado cerca de la laguna Coillor-cocha (laguna de Urcos), donde se reprodujo en gran cantidad la figura de la vizcacha.

Apreciación del Cuy y el Chiriuchu en la ideología andina de la Última Cena de Zapata

Como se comentó líneas arriba, la Pascua Judía, es un pasaje bíblico en el que se conmemora el éxodo del pueblo judío de la esclavitud egipcia en busca de la tierra prometida, festividad que también conmemoró Jesús, conocido por los cristianos como la Última Cena, en la que se dieron tres eventos evangélicos que recuerda la Iglesia Católica: la primera es la negación de San Pedro, la segunda la traición de Judas y la tercera la instauración de la Sagrada Eucaristía. Dentro de estos tres eventos evangélicos es el tercero el que corresponde puntualizar en este artículo, es decir, cuando Jesús compartió (*Corpus Christi*) su cuerpo y sangre con sus discípulos, simbolizado en el pan y el vino, teniendo como potaje principal al cordero pascual, vianda que es degustada por la sociedad judía en esta memorable celebración.

El lienzo de la Última Cena de la Catedral del Cusco pintado por el maestro Zapata se hizo desde la óptica de una mesa virreinal mas no popular, esto por la ausencia de chicha ya que el consumo de la chicha fue prohibida en la época colonial. Es por eso que se muestra un digestivo en botella cerrada y vasos pequeños que se trataría del ponche de Granada muy de moda en las mesas virreinales en vez de la chicha.

Historia del *Corpus Christi*

Desde la óptica del sincretismo andino corresponde analizar la fiesta del Corpus Christi a la usanza de la celebración cusqueña, principalmente los productos alimenticios locales que fueron incorporados por el pintor cusqueño Marcos Zapata en este lienzo a cambio de los originales que muestran formalmente los lienzos de la Cena europea, que desde la institución de esta celebración católica en la ciudad del Cusco el año de 1572 por el Quinto Virrey del Perú, Francisco Toledo, hasta hoy en día es usual la presencia de estos productos andinos en esta fiesta religiosa sincrética que se realiza el mes de junio, pocos días antes de la ancestral fiesta inca del Inti Raymi (Fiesta del Sol).

El quehacer del hombre andino está normado por su milenaria concepción "dualista", principio filosófico de transformación y ordenamiento de conflicto y reciprocidad que se da en todos los aspectos de la vida cotidiana andina como también en su ancestral gastronomía, lo que nos explica que no solamente son alimentos los que se ingieren, sino también son alimentos algunos elementos que descienden del cosmos (Janan Pacha) y se ubican en la tierra (Kay Pacha), entre ellos: el oxígeno, el agua de lluvia, el rayo, trueno, relámpago, arco iris, los rayos de sol, etc. Para los andinos estos dos tipos de alimentos están conformados por diferentes gamas bioenergéticas muy indispensables para el desarrollo de la vida.

Los alimentos que descienden del cosmos a la tierra son alimentos machos (Orco Mijuna), en referencia al género masculino del Sol, llamados también comidas calientes (Koñi Mijuna), y todo alimento que se produce bajo tierra (Ukju Pacha) y emerge a la superficie (Kay Pacha), son comidas hembras (China Mijuna), en referencia al género femenino de la madre tierra, y llamados también comidas frías (Chiri Mijuna). Esto para dar cumplimiento a la dualidad referida entre el Sol y la Tierra, (Inti-Pachamama), que la primera es la energía cósmica caliente que se alimenta de la comida fría o energía terrenal (materia).

Dentro de las innumerables variedades de comidas frías por su importancia gastronómica y ritual en el Cusco, la más destacada es indudablemente el Chiriuchu, potaje típico frío de gran importancia, consumido principalmente en la fiesta inca del Inti-Raymi (21 de junio), durante la celebración del solsticio de invierno. Surtido por trozos de cuy al horno, gallina, cecina, torreja de maíz, rocoto, productos marinos como algas (cochayuyo), hueveras de pescado, también queso blanco, porción de maíz tostado, embutidos como el T'ullán (morcilla), salchicha o chorizo. Sin duda, todos estos ingredientes recuerdan antiguas ofrendas incas en honor de sus dioses. En el idioma quechua el sustantivo "uchu" acompañado del adjetivo "chiri" designa la comida fría. Y por supuesto el beber la chicha de maíz fermentado que eran traídos al Cusco por gente que venían de las cuatro provincias del imperio en esta memorable fecha astronómica para celebrar el primer día del calendario solar inca y el inicio de la época de cosechas, que el cusqueño actualmente saborea con bastante satisfacción y altivez por recordarles la comida sagrada de sus deidades y antepasados.

La celebración del Corpus Christi, impuesta por el virrey Toledo, tuvo una rápida aceptación en el mundo andino, como evidencian los lienzos que se exhiben actualmente en el museo arzobispal de la ciudad del Cusco, donde se aprecia la participación de la nobleza local dentro de la feligresía post-inca, regentando los "cargos", "mayorazgos" y "alferezados", vestidos a la usanza inca, llevando los estandartes de las diferentes cofradías que salían de las ocho parroquias cusqueñas en esta procesión católica. Indudablemente estos "carguyoc" y sus allegados participaban en el Corpus Christi con sus diferentes usos y costumbres, su medicina, ritualidad y gastronomía representados en el primer y segundo caso por un complejo simbolismo mágico-religioso y en el tercer caso por el Chiriuchu cuyo principal ingrediente es el cuy al horno, elemento ritual y gastronómico de primer orden en el andino.

En la celebración del Corpus Christi, al Obispo de la ciudad le correspondía llevar la custodia de oro de la Catedral el Santísimo Sacramento, cuyo brillo asemejaba la luz radiante del sol, que al presenciar este resplandor los incas se arrodillaban ante este símbolo sagrado como muestra de respeto y veneración pensando que también los españoles veneraban al sol. En respuesta a esta acción, los incas introdujeron el potaje andino que estaba a la altura e importancia de esta liturgia católica, el cual debería tener como ingrediente principal la ofrenda ritual que represente el valor de su religiosidad y su dieta, entonces fue el cuy al horno (K'oe Kanca) como parte del Chiriuchu el potaje que cumplía estos requisitos, incorporados en la dieta festiva de la clase alta española del siglo XVI, quienes lo degustaban con bastante agrado y gran satisfacción, siendo sin duda la festividad del Corpus Christi la celebración que más contribuyó a la difusión del consumo de este potaje ritual andino en todo el virreinato peruano. Pero también se incorporaron los productos alimenticios que aparecen en el lienzo de Zapata en la mesa de esta clase social como parte de la gastronomía cusqueña que se consume en todas las celebraciones litúrgicas del calendario religioso, entre estos: el cuy, la torreja, las frutas y demás productos que muestra el lienzo. Lo que no ocurrió lo mismo con la chicha (bebida alcohólica de maíz fermentado) que no fue considerada en el lienzo por Zapata, más por razones de prejuicio social que se tenían contra la chicha, por ser bebida de consumo popular y de clase baja, vetado por la Inquisición y controlado por los extirpadores de idolatrías, conjuntamente con la hoja de coca.

En este entender el líquido de las dos botellas no contienen ninguna variedad de chicha, sino algún elixir digestivo que bebían los españoles después de grandes comilonas en la época colonial; para entender esto analicemos la tradición cusqueña que explica claramente que la chicha no se consume en botellas cerradas y menos en vasos pequeños como muestra el lienzo, sino que al contrario en vasos grandes y de boca ancha ya que la chicha está en constante fermentación, expresando con esto el pintor cusqueño la prohibición del consumo de la chicha en todas sus variedades en la época colonial, donde también el pintor nos indica que el líquido de estas dos botellas es alguna variedad de vino. ¿Pero qué tipo de vino? Nótese las tres frutas de granada pintadas por Zapata cerca de las dos botellas, fruta de donde se elabora el famoso vino o licor de granada, bebida que contiene el triple de antioxidantes que el vino tinto, elixir digestivo de uso arraigado en la clase alta cusqueña en la época colonial e inicios de la república, evocado por Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, Ángel Carreño y recordado por Luis E. Valcárcel en su texto Memorias y José Tamayo Herrera en su historia social del Cusco republicano. La pintura colonial cusqueña de la Última Cena, por razones religiosas, ideológicas y políticas del entorno de la religiosidad andina y la liturgia católica cristiana consagró la importancia ritual del cuy conjuntamente con la veneración de la Sagrada Eucaristía, como dos elementos titulares de la celebración del Corpus Christi y el Inti Raymi (Fiesta del Sol).

Apreciación pictórica de las obras de Marcos Zapata

Burda y grotesca fue la calificación que diera el Dr. Uriel García (1920: 34) en su obra *Guía Histórica-artística del Cusco* al lienzo de "La Última Cena" del maestro cusqueño Marcos Zapata. Según la crítica de este eminente especialista del arte cusqueño, es sencillamente porque esta obra carece de técnica y belleza pictórica.

Jorge Cornejo Bouroncle sobre esta misma obra, dice que Zapata merece ser considerado dentro de la nómina de pintores cusqueños "sobresalientes", como es el caso de Diego Quispe Tito Inga por su "Zodiaco" (1681) o Basilio Santa Cruz, por sus dieciséis lienzos para la catedral cusqueña. El *Corpus Christi* cusqueño, tiene como elementos principal del sincretismo religioso andino el Cuy, roedor andino, en la misma mesa divina, donde Jesucristo compartió su cuerpo y sangre con sus discípulos, expresando que estos intercambios rituales entre la cultura andina y el cristianismo eran inevitables, fuertes e irresistibles, difundida rápidamente en todo el área andina, desde el siglo XVI hasta hoy en día.

El profesor Teófilo Benavente Velarde (1980: 60), también consideró "humildes" los recursos pictóricos de Zapata, pero reconoció la fuerza ingenua y a la vez expresiva que el pintor plasmó en esta obra, comparándolo con varios surrealistas europeos, entre ellos con el Greco.

Teresa Gisbert (1982: 320), sobre esta misma obra de Zapata, en un artículo escrito en *Historia de la pintura cusqueña* propone dos opiniones sobre la visión pictórica de Zapata. La primera señala que el artista en este lienzo utilizó la pintura como un vínculo importante para plasmar elementos rituales como parte de la resistencia ideológica del hombre andino. La segunda opinión de Gisbert es sobre el incorrecto uso de las técnicas pictóricas europeas por parte de Zapata que, según ella, le da más valor histórico que pictórico a la obra de este "nuevo indio".

Valoraciones injustificables para calificar de esta manera la Cena de Zapata como burda, grotesca, sin valor pictórico, humilde. Todo esto por la inadecuada utilización de la técnica pictórica por parte de Zapata en comparación con el tecnicismo europeo, pues la perfección pictórica no era el fin de la Iglesia en la utilización del arte pictórico en la ciudad del Cusco, sino utilizar el arte pictórico en el programa de Evangelización y Extirpación de Idolatrías como material didáctico de enseñanza religiosa. Estos diversos juicios emitidos por estos especialistas en pintura cusqueña sobre la Última Cena de Zapata son extensibles, por ende, a la pintura cusqueña en general.

Verdadera ironía, a la valiente y audaz decisión, de este pintor cusqueño de introducir elementos rituales andinos en lienzos de temática cristiana como los mencionados antes, en plena labor evangelizadora y vigencia absoluta de la Extirpación de Idolatrías, actitud que merece considerar a este maestro cusqueño como un indiscutible artista "rebelde" y "revolucionario", porque no sólo son héroes aquellos próceres que levantaron sus armas contra la opresión española, sino también son héroes aquellos que proclamaron el grito de "libertad" desde la fuerza emotiva de sus lienzos de agitación pictórica por la causa patriota, esta obra directa o indirectamente difundió en todo el virreinato peruano la causa libertaria poco tiempo después de haber sido colocado en el muro derecho de la Catedral, levantando el valor revolucionario y patriótico de Bernardo Tambohuacso Pumayali, Túpac Amaru II, Túpac Katari, los hermanos Ángulo o Mateo Pumacahua Chiwantito, todos ellos alzados en armas contra el opresor con la anuencia y participación del clero patriota.

En años recientes algunos textos cusqueños han insistido en la fuerza expresiva del sincretismo de las obras de Zapata, especialmente en el lienzo de la Última Cena por su valor e identidad nacional, considerándose definitivamente al maestro Zapata por la utilización de estos valores nacionalistas del sincretismo andino como un apasionado pintor que llevó la voz rebelde del pueblo cusqueño.

Ciertamente, podemos ver en este pintor el afán de enaltecer los valores ancestrales de su cultura y su sangre, pero también es evidente la decisión de apreciar los cuadros directamente, sin pensar en su valor histórico o pictórico, sino, más bien, tratar de entender la personalidad del pueblo cusqueño de aquel tiempo a través del maestro Zapata, en un camino similar al que habían seguido anteriormente: Diego Quispe Tito, Basilio Santa Cruz Pumacalco, Antonio Sinchi Roca, el chinchero Francisco Chiwantito y otros pintores nativos quienes plasmaron en sus obras papagayos, frutas, vírgenes en forma de cerros, serpientes al pie de la Inmaculada, figuras del Sol, la Luna y otros elementos andinos por este mismo sentimiento revolucionario. Este tipo de acercamiento señala que la historia del arte cusqueño y la personalidad de su pueblo siguen vigentes actualmente mediante las réplicas modernas que se siguen reproduciendo en los "ateliers" cusqueños situados en los bullangueros barrios artísticos de San Blas y Santa Ana, obras que han perdurado en el corazón y la mente del pueblo cusqueño, teniendo una particular preferencia y fascinación los maestros modernos por "La Última Cena" de Zapata.

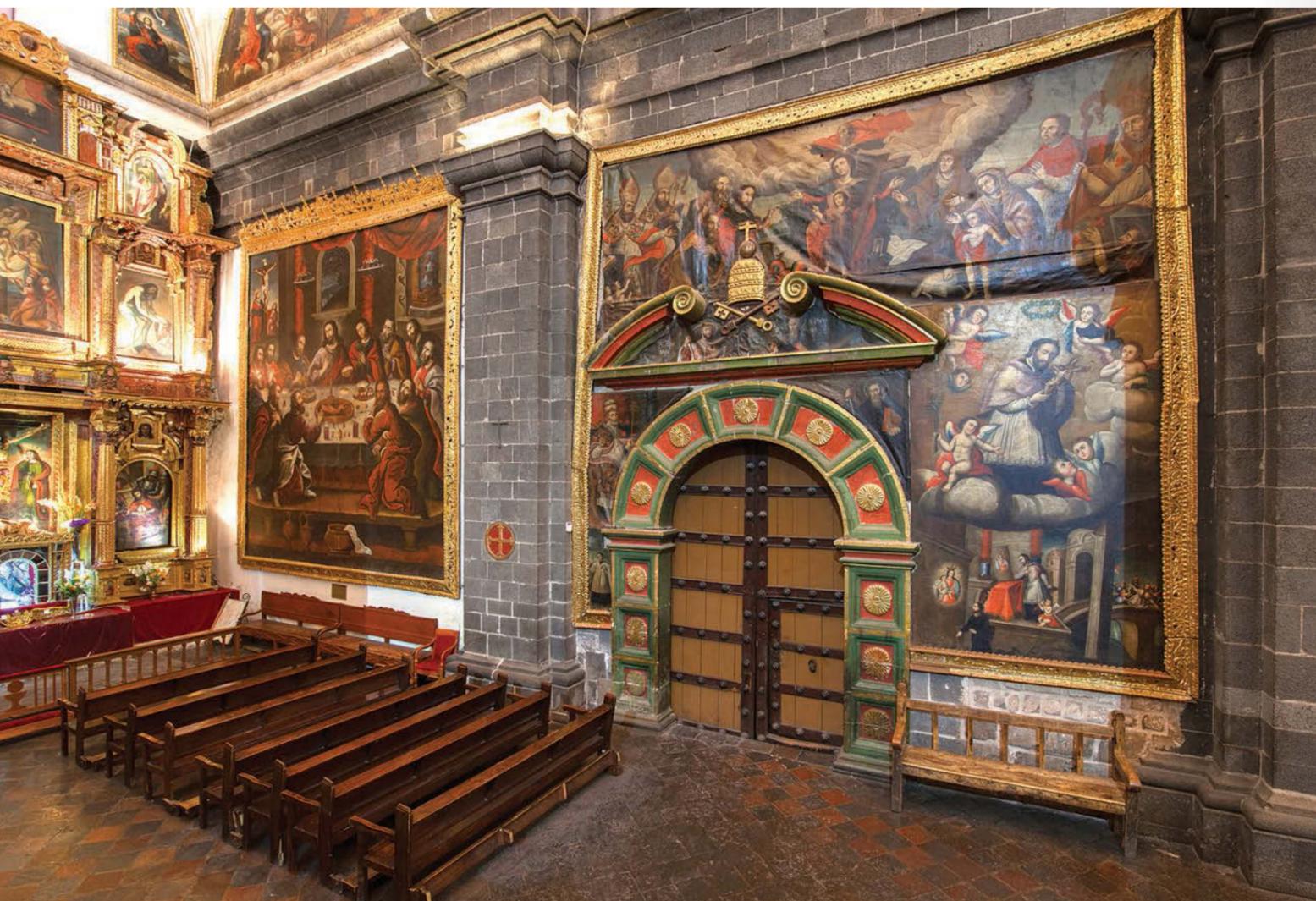
En resumen la presencia del cuy como elemento ritual de mayor jerarquía en este lienzo de temática evangélica no es nada más la representación del triunfo de la ritualidad andina sobre los preceptos y doctrinas de la religión católica mediante un definido sincretismo.

Transepto de la Basílica Catedral del Cusco



Muestra obras de arte de gran calidad como las imágenes de los reyes y profetas que se encuentran en las pilastras pintado por el artista cusqueño Antonio Sinchi Roca Inca natural del pueblo de Maras el año de 1649, al fondo el crucero que comunica con el Templo del Triunfo se ubican seis de los dieciséis lienzos pintados por el pintor cusqueño Basilio Santa Cruz Pumacalco.

Puerta de la Sacristía de la Basílica Catedral de la ciudad del Cusco



Puerta de la Sacristía de la Basílica Catedral de la ciudad del Cusco, donde se muestra escenas de la Visión de Cristo, San Felipe Neri, Santiago el Mayor, San Luis Gonzaga, los pasajes de la vida de San Juan Nepomuceno, lienzos que pertenecen al Taller del maestro cusqueño Marcos Zapata pintados para la Catedral del Cusco el año de 1759.

Altar mayor de la Sacristía de la Basílica Catedral del Cusco



Excelsa obra en ebanistería. Hecho en madera de cedro, expresión del espíritu artístico cusqueño conocido como el nombre "cresco cusqueño" o barroco andino, mezcla de caracteres del barroco italiano y el arte ancestral cusqueño, donde se muestra en la hornacina principal el lienzo de la Dulce Muerte de Jesús pintado por el artista holandés Van Dick, como también la imagen en escultura de la Virgen Asunta.

Muro lateral izquierdo de la Sacristía de la Basílica Catedral del Cusco



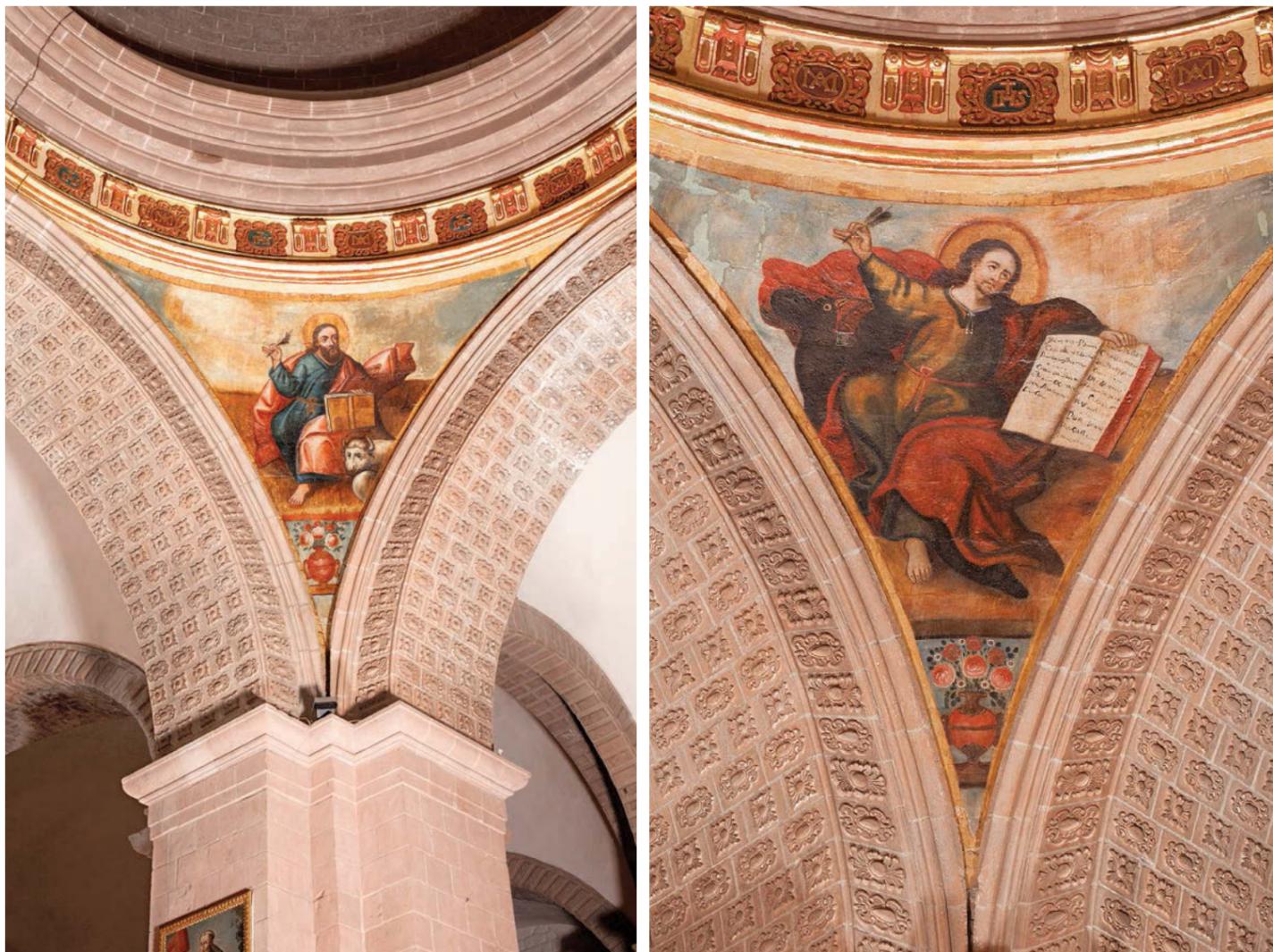
Muestra los retratos de ocho de los primeros obispos que tuvo la diócesis del Cusco, donde se aprecian los retratos de Lorenzo de Grado, Hernando de Vera, Juan Alonso de Ocón, Pedro de Ortega Sotomayor, Agustín de Sandoval, Bernardo de Izaguirre, Fray Martín de Montalvo y Manuel de Mollinedo y Ángulo.

Cúpula del Templo del Triunfo



Hermosa muestra de armonía y belleza en la cúpula del Templo del Triunfo logrado por los arquitectos cusqueños donde se plasmó el arte arquitectónico europeo y la técnica peculiar de artistas cusqueños.

Pechinas de la cúpula del Templo del Triunfo



Obra sin par de la arquitectura colonial cusqueña, propio de la creatividad de alarifes cusqueños, donde se muestran los arcos de medio punto embellecidos con rosetones y casetones propios del estilo rococó francés, donde se aprecian las imágenes de dos de los cuatro evangelistas: San Marcos y San Juan evangelista.

Esta es la historia del origen y el desarrollo del arte cusqueño, que concilió dos fuerzas culturales que conlleva el espíritu del pueblo andino de ayer, hoy y siempre...

Señor de los Temblores – Patrono de EGEMSA



Después del terremoto del 21 de mayo de 1950 y por la falta de energía eléctrica en la ciudad del Cuzco, la Junta de Reconstrucción y Fomento Industrial del Cuzco – CRIF mediante Ley N° 11551, mando construir e instalar la “Central Diésel Eléctrica Cuzco” inaugurándose el 27 de octubre de 1953 con el primer grupo electrógeno Sulzer 1 con una potencia de 1,000 KW, seguidamente como se incrementaba la demanda en la ciudad del Cuzco, la CRIF mediante Ley N° 12800 se instaló un segundo grupo Sulzer 2 con una potencia de 2,100 KW, el 1 de julio de 1959, cuya operación estaba a cargo de la Unidad de Electricidad Regional de Servicios Eléctricos – UERSE de la matriz de Electro Perú S.A.

Posteriormente, el 15 de octubre 1976 se instalaron dos grupos electrógenos Alco con una potencia instalada de 2,500 MW cada uno de ellos, como central Térmica de Emergencia que entraba en funcionamiento en casos de mantenimiento de la Central Hidroeléctrica Machupicchu.

Finalmente, en 14 de mayo de 1981 se instalaron tres grupos General Motors de 2,500 KW cada uno por el incremento de la demanda de la ciudad del Cuzco, totalizando una potencia instalada de 15,620 KW.

Dicha planta pasó a ser administrada por la Empresa Regional de Servicio Público de Electricidad Electro Sur Este S.A. hasta el año 1993 en que mediante Resolución Suprema N° 165 – 93 – PCM se crea la Empresa de Generación Eléctrica Machupicchu S.A – EGEMSA por la restructuración de las empresas del sector eléctrico de conformidad con el Decreto Ley N° 25844, por lo que mediante Resolución Ministerial N° 177-93-EM/VME de fecha 11 de agosto 1993, Electro Sur Este S.A. transfiere a EGEMSA la Central Térmica Dolorespata.

Es así que desde el 27 de octubre de 1953, cada año se viene celebrado el Aniversario de la Central Térmica Dolorespata, y por parte de sus trabajadores fieles devotos se procedió con la entronización en dicho centro de labor al Señor de los Temblores a cargo de los Técnicos Antonio Sayki Huisahuari, Juan de Dios Cárdenas Flores, Carlos Cárdenas Chamorro, Nicanor Arredondo Quispe, Zacarías Calderón Gutiérrez, Manuel Aucca Achaya, Francisco Aucca Achaya, Santiago Ccori Tocre, Cecilio Quispe Hanco, Tomás Cuéllar Ramírez, Uriel Cruz de la Cuba, Felipe Ramírez, quienes iniciaron en el año 1981 la primera festividad en Honor a Nuestro Patrono Jurado del Cuzco Taytacha de los Temblores, el último domingo del mes de octubre, fecha desde la cual los trabajadores de EGEMSA le rinden el Homenaje, cumpliéndose a la fecha el Sexagésimo Aniversario de su creación.

Gracias “Taytacha de los Temblores” por darnos tu fuerza y el valor para ser instrumentos de tu Amor, y Bendícenos por Siempre.

Créditos:

Elaboración: : Gerencia General (División SGI y RSE)

Fotografías: Archivo EGEMSA

Fotografías de la Catedral del Cusco: Arzobispado del Cusco
Calle Hatun Rumiyoc s/n

Artículo Joyas de la Basílica Catedral del Cusco: Mg. Alfredo Hinojosa Gálvez
Cel. 984 653 520 – alhigalvez@hotmail.com

Diseño y diagramación: Raúl Basurco Marroquín
Cel. 984 700 225 – raulbasurco@hotmail.com

Impresión: RAPIMAGEN S.A.
Jr. Ica 342 - Lima – rapimagen@gmail.com