

**EL CICLO PICTÓRICO SOBRE LA FESTIVIDAD DE CORPUS
CHRISTI DE LA PARROQUIA DE SANTA ANA EN CUSCO**

Leontina Etchelecu

Universidad de Palermo

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales con orientación en Arte

Legajo n° 15154/4

Tutoras de Tesis: Lic. María Alba Bovisio y Lic. Marta Sánchez

Fecha: Diciembre de 2002

**Trasfondo sociológico y económico de la sociedad virreinal
durante la procesión de Corpus Christi.**

RESUMEN

El presente trabajo de integración final, aborda la problemática instalada en la sociedad cusqueña, en ocasión de la conquista española, que echó por tierra una cultura rica en tradiciones. Las mismas han sido sublimadas en las festividades posteriores de la América virreinal, lo que ha generado un corpus iconográfico particular, que ha sido objeto de variadas interpretaciones.

El objetivo que se ha tenido en cuenta para este trabajo teórico, es desentrañar las aparentes intrigas existentes alrededor de los cuadros sobre la festividad de Corpus Christi, que adornaban las paredes de una parroquia de indios y, que evidenciarían intereses contrapuestos entre los distintos protagonistas de la época.

A través de las fuentes utilizadas para el desarrollo de esta investigación, se ha recorrido la historia de las elites incas, de las autoridades eclesiásticas y civiles, y de su influencia en cada segmento de la sociedad. Se han consultado los escritos de los cronistas del Perú, como Guaman Poma de Ayala, Polo de Ondegardo, entre otros, como así también, a los principales exegetas modernos de la historia cusqueña, como Luis Wuffarden, Jorge Flores Ochoa y Carolyn Dean, entre otros.

Las conclusiones a las que se arriba, fueron el resultado de un exhaustivo análisis de la bibliografía existente y de las entrevistas que obtuve en ocasión de un viaje a Cusco, en el mes de junio de este año, hecho con el fin de estudiar de cerca la problemática implícita en este ciclo pictórico.

AGRADECIMIENTOS

Ante todo quiero agradecer el privilegio de haber contado con dos directoras para este trabajo, la Lic. Marta Sánchez y la Lic. María Alba Bovisio. La dedicación que me han dispensado ambas, excede con creces los límites de cualquier tutoría. Su férrea conducción, sin duda, es lo que permitió que esta tesina llegara a buen término.

Al Lic. Roberto Amigo le agradezco el haberme acercado los datos de historiadores peruanos, gracias a lo cual obtuve entrevistas personales que hicieron que mi viaje a Cusco rindiera más frutos.

A Silvia Saúc de Baca, Liliana Tacchino y Cecilia Tomasini, mis compañeras de facultad, les agradezco el haber soportado estoicamente los avatares de esta producción, siempre escuchándome y aconsejándome.

INTRODUCCIÓN

En la ciudad peruana de Cusco, existe una serie de 12 pinturas anónimas que relata de modo elocuente, las procesiones celebradas con ocasión de la festividad de Corpus Christi. Esta fiesta se realiza en todo el mundo católico, 60 días después del domingo de Pascua. Tal situación la convierte en una fecha movable, susceptible de subrogarse en otras celebraciones de raigambre incaica. Estamos hablando de un sincretismo de calendarios tanto católico como inca.

El ciclo pictórico, actualmente en el Museo Arzobispal de Cusco, representa distintas secuencias de la procesión por las calles de la ciudad. Los cuadros dan cuenta de la tipología especial que adquiere el “complejo de la fiesta” en la América virreinal. En ella se pone de manifiesto la participación de todos los estratos sociales, cada uno de los cuales le da su impronta a estas fiestas. Es por eso que se han transformado en verdaderas referencias simbólicas, dando lugar a toda suerte de interpretaciones. En base a las mismas, podemos hablar acerca de las semejanzas entre las festividades religiosas incas y la tradicional fiesta de Corpus, tratando de encontrar en ellas, el hilo conductor de esta trama.

El objetivo de este trabajo, será buscar en la repetición e insistencia de ciertas analogías, el presunto interés que podían tener en esta clase de pinturas, las autoridades eclesiásticas, civiles o incluso de ciertos grupos encumbrados en la sociedad colonial andina, como las elites incas o las cofradías indígenas. Me propongo indagar sobre la permanencia de tradiciones incas que estarían presentes en dichas celebraciones. Apunto también, al sustrato político, sociológico y económico que a mi entender, estaría implícito en la participación de la población en esta fiesta a lo largo del siglo XVII, época en que fueron pintadas las telas objeto de mi análisis.

El aporte que el trabajo intenta establecer, es constatar la continuidad de ciertos lazos sociales entre los participantes de la procesión, que atraviesan la sociedad inca

en todos sus niveles desde la religiosidad hasta lo económico, elementos todos que en aquella época, quedaban subsumidos en la fastuosidad de la celebración católica.

La relevancia temática está dada ante la vigencia, aún hoy, de prácticas religiosas privadas, que deben ser entendidas a la luz de la historia de la cultura andina que ha sido sistemáticamente perseguida. Por tal motivo, la población desde el inicio de la conquista, ha debido encubrir sus ritos y participar de otros impuestos por los evangelizadores.

He indagado sobre la festividad de Corpus Christi en España y sus caracterizaciones dentro del ámbito de los concilios ecuménicos, como también la significación de las celebraciones en general, para el mundo occidental y cristiano, con las consecuencias sociológicas que ellas implican, analizadas desde los textos de sociólogos como Rafael Argullol y Hans Gadamer.

Ahora bien, la conquista española, en lo que a la evangelización se refiere, es un muestrario riquísimo de todas las facetas que adquiere ese voluntarioso y trabajoso ejercicio que significó la extirpación de creencias paganas, que desde el primer momento, estuvo entre las más caras y crueles preocupaciones del español. Para lograr su objetivo no escatimaron toda clase de estrategias, que fueron desplegadas en aras de tan dignísima empresa.

No se quedaron a la zaga los indígenas, haciendo también un alarde de ingeniería imaginativa, empeñados en mantener sus cultos a cualquier costo. Para ello, no trepidaron en sus intentos de mantener vivas sus tradiciones, aunque más no sea participando de ceremonias que no eran propias, aprovechando ambigüedades de fechas y festividades, que fomentaban justamente, con el propósito de encubrir sus creencias. Toda esta compulsa de fuerzas tan dispares, tiene una connotación especial si el marco geográfico donde transcurre, es nada menos que la otrora ciudad sagrada de los Incas, el Cusco.

Los incas atribuyen al mito de los hermanos *Ayar* los orígenes de su asentamiento en el Cusco. Eran cuatro hermanos: *Ayar Uchu*, *Ayar Cachi*, *Ayar Mango* y *Ayar Auca* que salieron de una cueva acompañados por cuatro hermanas: *Mama Ocllo*, *Mama Huaco*, *Mama Ipacura* y *Mama Raua*. En pareja todos los hermanos iniciaron un lento peregrinar en busca de lugares propicios para cultivar, pero a lo largo de esta búsqueda se van deshaciendo uno de otro quedando finalmente dos parejas de hermanos. Siguiendo con su trayectoria, al llegar a Cusco, *Ayar Mango* arrojó dos varas contra la tierra y sólo una penetró fácilmente, en el lugar llamado *Huaynaypata*, Éste ordenó que su otro hermano *Ayar Auca* volara hacia ese lugar en donde inmediatamente se transformó en piedra, en *huaca* principal, sacralizando por esto la llegada de los incas y la ocupación religiosa del espacio, desde entonces Cusco significa ocupar un lugar o espacio de manera mágica (Rostworowski, 1988).

En el Cusco residía la nobleza tradicional, y todo lo que estaba en el Cusco participaba de la categoría de lo sagrado. Esta teocracia política incluía a la elite cusqueña, poseedora de un derecho otorgado por la divinidad solar, que le permitía el uso de la religión como medio de dominación sobre la gran masa andina (Pease, 1967, 519).

Entonces, tratándose Corpus Christi de una festividad tan cara a los sentimientos del hombre español de los siglos XVI y XVII, que involucra nada menos que al cuerpo de Cristo, dogma instituido por el Concilio de Trento¹, es fácil colegir que la participación en la procesión del Corpus de las elites incaicas, con todos sus atributos reales, podría implicar un desplazamiento simbólico de sus propias divinidades, dentro del marco de sumisión a la teocracia política a la que estaban acostumbrados.

¹ El concilio de Trento declaró que en la Eucaristía el Cuerpo y la Sangre de Dios-hombre, están real, verdadera, sustancial y durablemente presentes junto con su Alma y Divinidad, en virtud de la Transubstanciación. La presencia real de Cristo, hace que la Eucaristía deba ser adorada y constituya el centro de la liturgia de la vida de la Iglesia Católica.

Así como las iglesias barrocas adornaban ricamente sus interiores de acuerdo al mensaje triunfal de la Contrarreforma, en el Cusco el marco topográfico reemplaza el esplendoroso interior barroco, y se convierte en la mejor escenografía para la conmemoración de sus ritos. El fausto se traslada a las calles convertidas en verdaderos espacios sagrados para participar de lo que constituiría una suerte de visión celestial. La ciudad “se vestía” para la ocasión y la procesión le devolvía su carácter sagrado.

Los incas, coronados de plumas y ricamente ataviados con encajes y puntillas, se funden en ritos y alabanzas en una suerte de culto ecléctico, en el que coexisten los mitos, la magia y la religión. Este aparente sincretismo pone en evidencia la vigencia de sus creencias, su conciencia ulterior, que añora rendirle culto a sus deidades pasadas.

Sus prácticas han quedado sublimadas en la consustanciación con el ritual cristiano, sus deidades relegadas tras la fastuosidad de la custodia², al menos acompañar en su procesión por las calles de la ciudad a tan preciada pieza, equivaldría a la legitimación y reivindicación social del incario, sin que ello implique enervar la susceptibilidad de la sociedad virreinal.

Corpus Christi funcionaría como metáfora de sus propias creencias, recreadas y amalgamadas en esta tradicional festividad religiosa. Y aquí hay que tener en cuenta la religiosidad en la vida cotidiana del indígena y su concepto sobre la imagen religiosa. En ella va a estar lo sagrado, la esencia y la presencia de la divinidad, porque a través de sus ritos el inca convocaba a sus dioses.

Lo sagrado se expresaba con la voz *huaca* que tenía una variedad de significados. *Huacas* eran las piedras, las cuevas, las grutas, los manantiales y las cascadas que se creían contenían poderes espirituales. Esta idea de *huaca* surge

² La custodia es la pieza en oro o en plata, en la que se expone la hostia consagrada para su pública veneración. Se trata de una pieza ricamente labrada que se apoya en un pedestal y que tiene forma circular u oval, terminada en rayos que resplandecen por el efecto de la luz sobre el metal. En el Cusco, las custodias han adquirido la forma “solar”, aunque esto no es exclusivo de la zona andina.

como una oposición a la idea de un dios en el sentido abstracto del mismo. En el ámbito andino lo sagrado envolvía al mundo (Rostworowski, 2000, 10).

Este giro local que adquiere la celebración de Corpus la aleja de los parámetros europeos, de modo que no pueda interpretarse con los mismos elementos. Esto se debe a que en España la representación de las imágenes hace a su carácter devocional, y según lo estipulado por el Concilio de Trento, corresponden solamente a un momento de la narración sagrada.

Por su carácter americanista, la festividad de Corpus Christi, tiene que ser leída a la luz de las tradiciones incaicas que se encuentran invariablemente tamizadas por los sacerdotes encargados de su evangelización. El inca al participar en el desfile de Corpus Christi, encontraba un tiempo propio en un espacio ajeno. Lo inherente a su cultura permanecía aún en la efímera fiesta cristiana y, más todavía, seguía funcionando como un lazo de solidaridad entre sus pares, para reunirlos otra vez, convocados por esa estirpe inca que se negaba a quedar relegada. El inca aprovechaba la festividad católica para recuperar ese status de elite que había perdido con la llegada del español.

Al comienzo de la dominación española coexistieron sus creencias en la participación de las celebraciones cristianas que les eran impuestas, pero a la vez, a los nativos estas festividades les sirvieron para recrear sus rituales y perpetuar sus propias formas religiosas. El participar en las celebraciones de los españoles era una manera de mostrar esa continuidad y ese vigor de “lo inca”, aunque sus voces quedaran ahogadas en la fastuosidad y teatral escenografía desplegada en ocasión de Corpus y, a pesar también de la hispanización que sufrieron sus líderes étnicos

Pero asimismo creo, que superados los primeros años de evangelización, la participación activa por parte de los incas, seguía siendo todavía entonces, una forma de comunicación entre sus miembros, y qué mejor lugar que una fiesta, que reunía a

todo el grupo humano y permitía, ese único día, la relajación de las jerarquías y dejaba de lado las imposiciones laborales que exigía la convivencia diaria.

En la medida en que participaban de la celebración del Corpus, hacían presentes ese pasado de tradiciones incas, empeñados como estaban en que no se perdieran. Aunque la transmisión de esas tradiciones, no implica dejar lo antiguo intacto, limitándose a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo (Gadamer, 1998,116). Esto es precisamente lo que están haciendo: “concelebrando” las festividades cristianas, recreando y amalgamando sus prácticas por vía de la evangelización.

El calendario inca contaba con una importante selección de festividades que marcaban las etapas de la vida y los ciclos agrícolas. Las celebraciones más importantes ocurrían en los solsticios de verano y de invierno. Estos ritos ofrecieron varias posibilidades de comparación, tanto a los incas como a los españoles, entre las prácticas de ambas creencias (Zuidema, 1999, 202). Si trazamos un paralelismo con el calendario de festividades cristianas, veremos una serie de coincidencias de fechas, como la de *Inti Raymi*, que cae en el solsticio de invierno, que coincidiría con la celebración de Corpus Christi (alrededor del 24 de junio). O bien la *Situa*, fiesta que caía en el mes de septiembre, en el inicio del solsticio de verano, pero que algunos autores como Paul Vandebroek (1996), creen ver reflejada en la procesión de Corpus.

La fiesta del *Inti Raymi* o “fiesta del Sol”, actualmente es una de las celebraciones más características del Perú que conserva el color local y esplendor de su época prehispánica. Esta fiesta como relataba Polo de Ondegardo “*cae quasi al mismo tiempo que los Christianos hacemos la solemnidad de Corpus Christi, y que en algunas cosas tienen alguna apariencia de semejanza y que por esta causa a avido y ay oy dia entre los Indios que parecen celebrar nuestra fiesta de Corpus Christi, mucha superstición de celebrar la suya antigua del Intiraymi*” (Polo de Ondegardo, 1990).

Lo maravilloso de toda festividad, es que nos permite ser otro, sin preocuparnos del mañana. Celebrar libera nuestro espíritu y nos pone en contacto con lo más íntimo de nuestra conciencia, con el pasado, con nuestras raíces.

Por otra parte, al trasladar la fiesta a las calles, la Iglesia cumple con una suerte de evangelización portátil, a la manera de las capillas abiertas o capillas de indios, que fueron las primeras erigidas, adoptando algunas formas de culto prehispánico, porque los indígenas hacían sus ritos al aire libre. Quienes hacen estas capillas abiertas, fueron las primeras órdenes religiosas en llegar a América, los Franciscanos y los Agustinos, ungidos por el Papado y la corona española para que los indios recibieran el bautismo, y poder declararlos “hombres”. En Europa recordemos, se debatía si eran o no seres humanos (cuestión que quedó zanjada con la intervención de Francisco de Vittoria desde la Universidad de Salamanca).

A lo largo de este trabajo recorreremos distintas hipótesis sobre el origen de los lienzos de Corpus de la Parroquia de Santa Ana. Sin duda ningún factor puede ser excluído, pero considero dos cuestiones vitales teniendo en cuenta la forma en que se perpetró la conquista española: por un lado, analizar el proceso de aculturación sufrido por el hombre andino y cómo este hecho gravitó en su vida cotidiana, y por el otro, el sustrato económico y social, los lazos de solidaridad que funcionaban entre los incas previos a la llegada del español y la reelaboración que tuvieron que hacer de los mismos.

INDICE

RESUMEN

LOS DOCE CUADROS DE SANTA ANA

INTRODUCCIÓN

Presentación de la hipótesis de trabajo

DESARROLLO

Capítulo I:

- ❖ **Corpus Christi y su aparición en el mundo occidental y cristiano.**
- ❖ **Desarrollo de la fiesta en España.**
- ❖ **Desarrollo de la fiesta en Cusco.**

Capítulo II:

- ❖ **Descripción iconográfica de la serie pictórica.**

Capítulo III:

- ❖ **Inti Raymi o Fiesta del Sol.**
- ❖ **¿Qué es hoy la Fiesta del Sol?**
- ❖ **¿Qué tienen en común Corpus Christi e Inti Raymi?**

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

CAPITULO I

CORPUS CHRISTI Y SU APARICION EN EL MUNDO OCCIDENTAL

❖ *Antecedentes de la Eucaristía*

Corpus Christi en latín significa “cuerpo de Cristo”, y con esto se hace referencia a la eucaristía, palabra de origen griego que significa acción de gracias. La Iglesia Católica celebra la festividad de la Eucaristía o Corpus Christi, sesenta días después del Domingo de Pascua de Resurrección. Para la doctrina católica, la eucaristía, es un sacramento¹ instituido por Jesucristo mediante el cual, por las palabras que el sacerdote pronuncia en la misa, se transubstancia el pan y el vino, en el cuerpo y la sangre de Cristo.

La materia de este sacramento está constituida por el pan y el vino. La forma, por las palabras de Cristo, que el consagrante (el sacerdote) debe repetir literalmente: éste es mi cuerpo (consagración de la hostia) y ésta es mi sangre (consagración del vino en el cáliz). El efecto principal al recibir la hostia o comunión, sería la unión del alma del creyente con Cristo, y es el alimento espiritual que borra pecados veniales y promueve la caridad. Por extensión, se llama también eucaristía a la hostia consagrada y a la comunión de los fieles.

Los orígenes de la eucaristía deben buscarse en la Pascua de los Hebreos, la Cena judía, que se toma de la fiesta de las primicias ²de los rebaños, propia de los pueblos pastores. En esta fiesta se comía de pie un cordero cuyos “*huesos no habían sido quebrados*” (Réau, Antiguo Testamento, T 1, Vol. 1, 1996: 228). La Pascua judía por la coincidencia de su celebración con el éxodo del pueblo de Israel desde Egipto hacia la Tierra prometida, llegará a ser para Israel el memorial de esta liberación. Cuando los israelitas se preparaban para la gran partida sacrificaron el cordero pascual, y es así como

¹ Sacramento: Acto religioso destinado a la santificación de aquel que lo recibe. Espasa-Calpe.

² Con esta expresión se hace referencia a los frutos primeros de la tierra e hijos primogénitos del hombre y de los animales para destinarlos a ser ofrecidos a la divinidad. Diccionario Espasa Calpe.

los artistas representan la Pascua con esta cena³, que los teólogos interpretan como una *prefiguración* de la Última Cena de Jesús con los apóstoles (Ibíd.).

La prefiguración es la descripción simbólico-alegórica con que se anticipa un determinado hecho, en este caso un episodio de la vida de Cristo. El cristiano estaba familiarizado con el universo simbólico de los principios de su fe, porque desde siempre había sido educado en la traducción de imágenes que pretendían a través de la figuración y de la alegoría, inculcarle los valores teológicos. Es así por ejemplo, como a la imagen del avestruz por ser sus plumas iguales, se le atribuye la idea de unidad y justicia y, al sacrificio del cordero, la prefiguración de la Última Cena.

Durante los cuarenta años que duró la peregrinación por el desierto, Moisés fue el hacedor de una serie de “milagros alimentarios” (Réau, 1996) que evitarían a los israelitas perecer de hambre. Entre ellos será la caída del maná un episodio más que ha sido interpretado por los teólogos como otra *prefiguración* de la institución de la eucaristía. El maná es un excremento de insectos que se alimentan de un arbusto llamado tamarisco, que según narra el Antiguo Testamento, Dios hace caer del cielo como una lluvia de hostias para alimentar a los hijos de Israel.

Con respecto a este punto Réau (1996) sostiene:

“El maná milagroso, símbolo de la Eucaristía, tiene su lugar en el Arca⁴, templo nómada de los israelitas, junto a las Tablas de la Ley y el bastón florido de Aarón.

Según san Isidoro de Sevilla, la urna representa la carne o la *humanidad* de Cristo; el maná, su *divinidad*”.

Ambos hechos, la Pascua que se celebra para conmemorar la partida de Egipto y la recolección del maná, serán el nexo para la representación de la Última Cena. Este episodio de la vida de Cristo es tomado como símbolo de

³ En Éxodo 12, 11, Dios prescribe “comer el cordero de pie y con un bastón en la mano”. Es así que en cada casa, los miembros de la familia, permanecen de pie, apoyados sobre bastones de peregrinos, alrededor de la mesa donde uno de ellos corta el cordero sin quebrar sus huesos.

⁴ El Arca ocupaba el lugar más sagrado del tabernáculo o del templo. Su destino fue contener las Tablas de la ley. Muy cerca de ella se hallaba una urna de oro que encerraba una cantidad de maná y además la memorable vara de Aarón. Enciclopedia Espasa-Calpe.

comuni3n con los Ap3stoles, donde anuncia la traici3n de uno de sus disc3pulos y adem3s instituye “formalmente” el sacramento de la Eucarist3a: “*Tomad y comed, 3ste es mi cuerpo*” (Mateo 26, 26-29).

La presencia real de Cristo en la eucarist3a fue negada por la mayor3a de los reformadores en mayor o menor medida. El Concilio de Trento (1545/1563), declar3 que en la eucarist3a est3n presentes el cuerpo y la sangre de Dios, por v3a de la transubstanciaci3n. Por esto debe ser adorada y constituir el centro de la liturgia⁵ y de la vida de la Iglesia Cat3lica. Adem3s el Concilio entendi3, que “*las grandes procesiones, sobre todo el jueves santo y el d3a del Corpus, marcan la posesi3n del espacio urbano por parte de la hostia consagrada, acompa3ada de todas las corporaciones y comunidades que formen la sociedad local*” (Alberigo 1999, 309).

❖ **Antecedentes de la celebraci3n**

La institucionalizaci3n de la celebraci3n, se la debemos a Santa Juliana de Mont Cornillon (1193/1258), que naci3 cerca de Lieja, B3lgica, y fue criada por las monjas Agustinas. Juliana desde muy joven tuvo veneraci3n por el sacramento de la eucarist3a. Se dice que este deseo se vio intensificado por una visi3n que ella tuvo de la iglesia bajo la apariencia de la luna llena con una mancha negra, que significaba la ausencia de una celebraci3n en honor de la Santa Eucarist3a. Juliana, que era priora del monasterio de San Mart3n, consult3 esta revelaci3n con te3logos de reconocido prestigio, entre ellos, a Jacques Pantalenti3n de Trevis, que m3s tarde fue nombrado Papa con el nombre de Urbano IV (1261-1264).

En 1264 el mencionado Papa, public3 la bula “*Transiturum de hoc mundum*”⁶, por la que orden3 que se celebrara la festividad solemne de

⁵ Liturgia: etimol3gicamente viene de “laos” que significa pueblo, y “ergon”, que es obra o trabajo. En la antigüedad es obra p3blica o trabajo en com3n. Para la Iglesia Cat3lica, es el conjunto de ritos y oraciones que constituyen el culto divino de su comunidad religiosa. Espasa Calpe.

⁶ En la bula Urbano IV, sosten3a “Aunque ya se hace memoria (de la instituci3n de la Sagrada Eucarist3a) en el cotidiano Sacrificio de la Misa, creemos no obstante que, para confundir la perfidia insana de los herejes, es digno de que, por lo menos una vez al a3o, se celebre en su honor una fiesta especial”.

“Corpus Christi” en el día jueves después del domingo de la Santísima Trinidad, al mismo tiempo que otorgaba muchas indulgencias a todos los fieles que asistieran a la misa y a este nuevo oficio. Finalmente, el Concilio de Viena de 1311, ordenó una vez más, se instituyera esta fiesta para toda la cristiandad. Recién en 1316, el papa Juan XXII completó la celebración con una octava⁷ privilegiada y una solemne procesión con el Santísimo Sacramento (la hostia consagrada por el sacerdote durante la misa) por las ciudades.

❖ **La Pascua y la fiesta de Corpus**

La fecha de la festividad de Corpus Christi se ve afectada por la movilidad de la Pascua cristiana que cambia cada año por las diferencias entre los calendarios judío y cristiano, siendo el primero lunar y el segundo solar. Es obvio que presentarán ajustes de fechas que modifican los días en que deberían caer las festividades.

Mientras los judíos comen el cordero pascual la víspera del día 15 de Nisan (el primer mes del calendario judío), Jesús celebró la pascua (la última cena) según la costumbre judía, el día 14 de Nisan, murió en la cruz el 15 de Nisan y resucitó el domingo siguiente, que ese año fue el 17 de Nisan. En el resto del imperio romano se tuvo en consideración que Jesús históricamente resucitó un domingo y se optó por celebrar la Pascua de Resurrección, el *primer domingo* después de la *primera luna llena* una vez ocurrido el equinoccio de primavera (21 de junio calendario gregoriano). El concilio de Nicea del año 325 decretó que esta debería ser la práctica adoptada en toda la Iglesia (Alberigo, 1999).

El culto propiamente litúrgico del Santísimo Sacramento lo constituye hoy: *La Misa y la Comuni3n diarias*, la fiesta solemne del *Corpus Christi*, con su *procesión y su octava* de oficios, *exposiciones y bendiciones*, y *la adoraci3n* en el triduo de carnaval, *de las XL horas*. Esto hoy, pero en los trece primeros

⁷ La Octava se llama a los ocho días posteriores de cada fiesta y se celebran como solemnidades del Señor.

siglos de la Iglesia, este culto oficial se limitaba a la Misa y a la Comunión, que al principio ni siquiera eran diarias⁸.

El conjunto de oraciones y ceremonias que corresponden al día de Corpus fueron compuestas por Santo Tomás de Aquino, autor de la misa y del Oficio del Santísimo Sacramento, además de ser el adaptador de su música. Del resto del programa litúrgico de ese día, nos ocuparemos en detalle.

❖ **La procesión**

Ni la bula de institución de la fiesta (1264), ni la Constitución de Clemente V (1311), ni el Oficio de Santo Tomás, hacen la menor alusión a la procesión del Corpus, la cual empezó como tantas otras ceremonias, con carácter local en el Siglo XIV y en seguida se implantó en la Iglesia universal. Hoy no hay ciudad que no la celebre el día de Corpus.

Hallamos vestigios de procesiones eucarísticas desde el principio de la Iglesia, como la “anual de presantificados” del Jueves Santo y las que en Inglaterra y Normandía tenían lugar el domingo de Ramos, y en Francia el domingo de Pascua, con la Sagrada Reserva, desde el siglo XI. Con la procesión oficial del Corpus la Iglesia quiere reafirmar su fe en la real presencia de Cristo en la eucaristía, y pasearlo triunfalmente, como Rey y Señor universal por las calles y plazas de las ciudades. Es decir que comienza el culto y adoración de las especies fuera del ámbito de la iglesia y fuera de la misa.

Pero las procesiones no eran patrimonio exclusivo de la Iglesia Católica. El origen de las mismas serían las fiestas de recolección de cereales y de acción de gracias, celebradas por sociedades primitivas de “religiones agrícolas”. En ellas, lo que encabezaba la procesión, era la espiga de cereal, fruto de la recolección y, se realizaban panes como ofrendas, hechos del trigo de la nueva cosecha que se ofrecían a la deidad para darle las gracias por los frutos recibidos; luego esos panes eran comidos en banquetes rituales. Como

⁸ Información extraída de La Flor de la Liturgia o curso ilustrado de liturgia, para seminarios y noviciados, del Rvmo.P.Andrés Azcárate, Abad de San Benito de Buenos Aires. Bs.As.1951.

ejemplo de estas fiestas podemos citar las “Tesmoforias” en honor de la diosa Demeter que cuidaba al mismo tiempo, las simientes de los campos y la fecundidad de las mujeres (Flacelière, 1967:227), las “Charisias”, fiestas de “acción de gracias” en las que se preparaba el banquete donde se comía torta de maíz y miel⁹.

Similares rituales de convite de tortas de cereal eran seguidos por los pueblos andinos mucho antes de la llegada del español. Los panes se repartían en trozos durante las fiestas de recolección de las cosechas, eran el fruto de la tierra, el “hijo” de la divinidad. En definitiva los incas ya practicaban una suerte de ritos de “comuni3n” en los que la participaci3n de toda la comunidad era muy importante por el tipo de sociedad teocrática que habían configurado. También encontramos la costumbre de procesionar y desfilas, por ejemplo con las momias que eran conducidas a los lugares de culto.

❖ *La Exposici3n y bendici3n del Santísimo*

La liturgia del día de Corpus se completa con estos dos pasos dentro del ceremonial. Originariamente en las procesiones la eucaristía se llevaba oculta; fue ganando espacio a lo largo de los años hasta extenderse su exposici3n en la custodia hasta la octava, dentro de una serie de solemnidades y precauciones que debían tomarse. Terminadas todas las celebraciones, es de práctica dar a los feligreses una bendici3n con la eucaristía expuesta en el viril¹⁰ ubicado en el interior del ostensorio de la custodia, a modo de saludo de despedida.

Así como la instituci3n de la fiesta de Corpus Christi tuvo lugar en un contexto de guerras y enfrentamientos diversos como los que se dieron en la Europa de los siglos XIII y XIV (basta recordar las fracasadas cruzadas y el traslado del papado a Avignon), con la incorporaci3n de este nuevo elemento, “el saludo”, la popularidad de la celebraci3n se acrecentó y, como en los siglos XV y XVI en que esto sucedía la liturgia estaba en decadencia a consecuencia

⁹ En estas fiestas también solían hacerse libaciones y sacrificios e incluso guardaban abstinencia sexual de tres días. De igual modo, como parte de las celebraciones de fiestas incas, se observaban los mismos preceptos por ejemplo, para Inti Raymi o la Situa.

¹⁰ Viril: Estuche de cristal en el que se coloca la hostia consagrada para su exposici3n en la custodia.

de la teología de la Reforma. Esta innovación tuvo muy buena acogida entre el clero y en la comunidad toda, ávida por encontrar un horizonte en esa Europa tan convulsionada.

❖ **Las XL horas**

Es el servicio eucarístico más significativo de la Contrarreforma. Consistía en guardar en una urna o sepulcro una de las formas consagradas en la misa de jueves santo (Sebastián, 1989:185). Es difícil establecer el verdadero origen de esta práctica de velar y adorar durante cuarenta horas seguidas delante del Santísimo Sacramento. Seguramente proviene de la antigua costumbre de orar ante el Santo Sepulcro, desde la tarde del viernes santo hasta la mañana del domingo de Pascua para venerar las cuarenta horas que se supone pasó Jesús en él.

Fue San Felipe Neri quien celebró por primera vez en Roma, la devoción eucarística de las cuarenta horas en 1548 y quien además fundó la Cofradía de la Santísima Trinidad que ayudó en la divulgación de la devoción de este culto. Durante las cuarenta horas San Felipe solía dar breves reflexiones que conmovían a todos. La institución de las XL Horas por el papa Clemente VIII en 1592 es el punto final de una larga y accidentada evolución de la devoción eucarística.

El Concilio de Trento fue la respuesta de la iglesia de Roma a las distintas posiciones protestantes. Se hace hincapié en la doctrina de la transubstanciación por la que reafirma la presencia real de Cristo en la eucaristía y, en la defensa del culto eucarístico fuera del ámbito de la misa y de la iglesia, legitimando las procesiones y demás modalidades del culto.

En este sentido, la Iglesia va a utilizar todos los modos de representación que aseguren el resultado contra los efectos de la Reforma. Por esto, ante la austeridad de los reformadores, se opone la escenificación de la fiesta en el ámbito de la ciudad, con altares y arcos triunfales, con la teatralización en los pasos procesionales, con los autos sacramentales, las

tarascas y los gigantes. Como “religión imperialista” (Urbano, 1994: 435), el catolicismo, apela a toda esta parafernalia barroca para imponerse triunfalmente, sin recato ni pudor luteranos, sino más bien, con afán de conquista y salvación.

DESARROLLO DE LA FIESTA DE CORPUS EN ESPAÑA

Roland Barthes, en *La aventura semiológica* (1990), nos dice que la ciudad es un discurso, un verdadero lenguaje, por medio del cual habla a sus habitantes. En este sentido, el urbanismo parlante de las ciudades barrocas buscaba incorporar al espectador en las redes semióticas de su lenguaje.

El esplendor barroco quería deslumbrar y llegar hasta los sentidos en una época en la que se proclamaba la vivencia de la fe a través de lo afectivo. El mensaje triunfal de la Contrarreforma se tradujo en la propensión al *pathos* y la exageración, tamizado por la religión que aplicó los postulados tridentinos para poner en marcha los más altos valores morales y estéticos de tan dignísima empresa.

Con este fin, los dictámenes de la sesión 25 del Concilio de Trento (1563) manifestaban claramente:

“Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto...” (Alberigo, 1999).

La nueva iconografía surgida a la luz de la Contrarreforma, fue atacada por los más radicales reformadores, como Zuinglio y Calvino. Lo que la Reforma abolía la Contrarreforma modificaba o reelaboraba. La mesura, el equilibrio, la serenidad, la austeridad, eran todos postulados de los reformadores, siendo una de los puntos más duramente criticados, el arte festivo desplegado para las celebraciones católicas.

España respondió al llamado de la Iglesia Católica con particular entusiasmo, teniendo en cuenta su pasado de Reconquista contra el Islam, que la convirtió en el reservorio de la pasión religiosa de la humanidad. El dogma eucarístico adquiere un atributo triunfalista como paradigma instalado por el Concilio de Trento, es otro triunfo sobre la herejía. España emprende en América una nueva cruzada religiosa, y es en este contexto que debemos ubicar la celebración de Corpus Christi.

Corpus Christi propiamente dicho, es un psicodrama religioso, pero que gracias al espíritu que le confirió la Contrarreforma, alcanza un

sobredimensionado marco festivo. Desde la primera vez que se festejó en España, en 1280, en la ciudad de Toledo (F.Carreras y Candi, 1934), todo el pueblo participaba en la celebración y la ciudad se convertía en un teatro. Ya entonces, abundaban las colgaduras en los balcones, de telas y tapices, las flores, los follajes en las calles, salvas, músicas, bailes, nada era suficiente para conmemorar tan augusto misterio.

Con el tiempo la celebración incluye la procesión por las calles de la ciudad y se van incorporando otros elementos no dogmáticos, como la tarasca, suerte de monstruo legendario domado por Santa Marta del que liberó a la ciudad de Tarascón, en Francia. En España este animal quimérico toma la forma de serpiente o dragón, con cuello largo y articulado, y una mandíbula batiente como símbolo de la atrocidad y la voracidad, pero que representa otro triunfo de Cristo, por sobre lo monstruoso. También procesionaban gigantes y carros, como los de la ciudad de Valencia, llamados “rocas”, que sirvieran de ejemplo para los carros triunfales que aparecen pintados en la serie de Santa Ana.

La participación popular se desarrollaba a través de gremios y hermandades, encargados del decorado de las calles y del costo de la celebración. Se presentaban danzas, músicos, grupos especiales como los Seises de Sevilla, grupo de niños coreutas. Todo dentro del más rígido ceremonial y protocolo, que la mayoría de las veces, era motivo de discusiones, por hacer observar el orden de precedencia impuesto por las autoridades.

En las ciudades españolas en general, la procesión para acompañar al Santísimo Sacramento se compone de las asociaciones piadosas y de los devotos, con sus respectivas banderas, del clero parroquial y regular, luego las autoridades que dan guardia de honor al Santísimo, el cual es llevado bajo palio¹¹ por personas principales de la localidad (F.Carreras y Candi, 1934).

¹¹ Palio, suerte de dosel rectangular, de tela ricamente bordado que a veces tiene estrellas en su cara interior y es sostenido por cuatro varas, bajo el cual desfila, en el centro de la procesión, el portador de la custodia. Era motivo de pleito designar a los portadores de las cuatro varas

La celebración de Corpus Christi actúa sobre tres estamentos sociales que son, el cosmos, la sociedad y el cuerpo de Dios (Marechel, 1999: 47), que están atravesados por esta festividad. La organización interna de cada sociedad local se reflejará en las estructuras sociales que anidan en su seno. Cada uno de estos estamentos demuestra su jerarquía orgánica de acuerdo a la posición que guarda dentro de la procesión. O sea que, la ubicación procesional es el rango con que entra en la historia de la ciudad, de ahí que sea tan importante el orden de prelación establecido para esta festividad.

Este fue el Corpus Christi que llegó y se impuso en América y en los Andes.

CORPUS CHRISTI EN CUSCO

La Festividad de Corpus ocupa un lugar preponderante en el calendario festivo de la ciudad, que se convierte en “la fiesta del Cusco” (Flores Ochoa, 1990:97). La Bula Papal del 1 de junio de 1537 dispuso que el Corpus Christi

fuera incluido en la lista de días de guardar en el Nuevo Mundo. En 1540 se celebra en Lima, como sugiere la fundación de la hermandad que veneraba el Santísimo Sacramento. En 1541 se realizó una procesión presidida por Francisco Pizarro (Ibíd., 2000).

El Cabildo de Cusco en 1560, acordó los siguientes dispositivos para guardar en la fiesta, según nos relata el Dr. Flores Ochoa (1990):

“Este día sus mercedes acordaron y mandaron que por cuanto el día de Corpus Christi se acerca y conviene que todos en aquel día se muestren alegres y se regocijen y salga la procesión con toda autoridad y policía, por tanto, que además de las otras cosas que para ellos se proveerán, que se pregone públicamente que todos los oficiales de oficios mecánicos, así de sastres como calceteros y herreros y zapateros y plateros y los demás oficios que hay en esta ciudad, saquen el dicho día sus pendones y las muestras de sus oficios y las danzas y otras cosas que han acostumbrado y en semejante caso se acostumbran sacar a cada un de los dichos oficios y con todo ello salgan a la procesión, so pena que a cada uno de los dichos oficios no saliere y sacare su oficio como se usa y acostumbra en España y en estas partes, la llevarán de pena treinta pesos al que no saliere, y que estará en cárcel quince días, la cual pena aplican la tercera parte para los pobres del hospital de los naturales de esta ciudad...”

El Virrey Francisco de Toledo instituyó en 1572, por medio de sus “Ordenanzas”, la observación de la fiesta en cada provincia, al mismo tiempo que reguló la festividad, detallando cómo debía ser organizada, disponiendo la participación de los gremios y otras asociaciones.

Paralelamente, el Virrey Toledo ordenó la ejecución de Tupac Amaru I, el mismo mes de la celebración de Corpus. Este hecho adquiere relevancia si se tiene en cuenta el uso político que está haciendo el virrey de la festividad. “Al coincidir las fechas, de ejecución y de celebración, estaba tomando precauciones ante posibles rebeliones y protestas, ya que en esa época, en la fiesta de Corpus, se hacían representaciones y danzas rememorando el

incanato, que podían servir para honrar al inca ejecutado” (Flores Ochoa, 1990).

El Inca Garcilaso también da cuenta de la primera fiesta de Corpus en el Cusco en 1550, comentando diferentes anécdotas de celebraciones, en especial la del Corpus de 1554, cuando el líder de los indios *Cañaris* ecuatorianos, Francisco Chilche, representó la derrota del Inca como parte de la celebración. Chilche llevaba en su mano una réplica de la cabeza del Inca que provocó la indignación de los presentes quienes arremetieron contra el indio y lo levantaron en alto (Ibíd.).

Los indios *cañaris*, fueron de las últimas etnias en ser incorporadas al imperio Inca, y las primeras en plegarse a los españoles, a quienes brindaron un servicio inmejorable. En ellos recayó la responsabilidad de cortar la cabeza a Atahualpa. Por este motivo, habrían recibido beneficios y tierras en los alrededores de Cusco, convirtiéndose en grandes dignatarios protegidos por el gobierno español¹².

Corpus Christi en Cusco es la fiesta de la ciudad y en su desarrollo actual intervienen “las seis parroquias coloniales y las de dos distritos vecinos, que forman parte de la jurisdicción política del Cusco urbano. Dentro de los nueve días que dura la celebración, todas las clases sociales acompañan las imágenes que “salen en procesión” por las calles de la ciudad” (Ibíd.).

Distintos grupos se comprometen a organizar la fiesta de cada imagen, pero la responsabilidad mayor recae en el *karguyuq* o Mayordomo. Hoy son los devotos quienes solventan la mayor parte de los gastos que ocasiona su desarrollo.

¹² Información proporcionada por el Dr. Flores Ochoa, en la entrevista personal que me concediera el 26 de junio de 2002.

La celebración acarrea la participación de otras actividades, como la preparación de fuegos artificiales, telas bordadas a mano para vestir las imágenes, la organización de bandas de músicos y bailarines.

Los nativos concurrían a la celebración de Corpus realizando sus danzas y escenificaciones que representaban las glorias pasadas de los incas, así exhibían las diferentes etnias y sus músicas tradicionales, que daban cuenta de su identidad. Estas representaciones indígenas estaban inscriptas dentro del contexto de la fiesta religiosa, y es por esto que resultaban más exóticas.

Es como si la fuerza del incanato luchara por permanecer, absorbiendo y transformando las concepciones europeas, generando un nuevo Corpus, de carácter andino, que estaba por fuera de los lineamientos europeos. Entonces Corpus Christi se transformó en un muestrario variopinto de individualidades locales, de acuerdo a la composición de la sociedad colonial andina.

“La fiesta en general, daba la imagen de un microcosmos compacto y sincronizado, que giraba alrededor de la eucaristía y al monarca español, su “defensor indiscutible” (Wuffarden, 2000: 64).

La celebración del Corpus católico en el mes de junio, coincide con un tiempo ceremonial privilegiado en todos los Andes. Es el momento de la aparición de las Siete Cabritas o Pléyades (Zuidema, 1999: 198), que marcan la culminación de las labores agrícolas y el inicio del Año Nuevo andino, que se vivificaban con una serie de rituales en los que el Inca se sacralizaba alrededor del culto solar.

Las ambivalencias de tan nutrida población, son recogidas en la serie pictórica de Santa Ana, que nos habla de ese microcosmos urbano, en el cual, la negociación de la imagen pública de los ciudadanos era negociada en la procesión de Corpus (Dean, 1999).

CAPÍTULO II

DESCRIPCIÓN DE LA SERIE PICTÓRICA DE CORPUS CHRISTI

Los doce cuadros que representan distintos momentos de la procesión de Corpus Christi por las calles de la ciudad de Cusco, se encuentran actualmente exhibidos en dos habitaciones del Museo Arzobispal de dicha ciudad. Las obras sugieren la trama del tejido social de la época colonial y dan cuenta de toda clase de artilugios y estrategias de los artistas para simbolizar su sentir sin herir susceptibilidades o enervar la tolerancia de los espectadores, ya se traten de indígenas, mestizos, criollos o españoles.

Según nos relata Luis E. Wuffarden en el catálogo de la exhibición de Roma (1996), por el tratamiento pictórico dado a las telas y algunos elementos iconográficos utilizados en ellas, podemos aproximar la fecha de su datación entre 1675 y 1680. “No hay hasta la fecha ningún documento que acredite fehacientemente datos sobre su comitente, ni acto notarial sobre encomiendas o pagos por estas obras, aunque sí los había por otros cuadros en la misma época” (Ibíd.). Lo único que existe, es un memorial del Obispo Mollinedo y Angulo dirigido a Carlos II con fecha 4 de enero de 1678, en el que da cuenta que “en la Iglesia de Santa Ana han sido hechas grandes pinturas sin más especificaciones” (Ibíd.: 18).

La iglesia de Santa Ana se encuentra a la entrada de la ciudad de Cusco sobre el monte Carmenca (se adjunta mapa con la ubicación) y los cuadros de la procesión adornaban sus paredes. Resulta llamativo que los lienzos estuviesen en una parroquia alejada de la ciudad lo que ha dado lugar a distintas interpretaciones por parte de los historiadores, siendo las más conocidas:

❖ La que coloca a la iglesia de Santa Ana como antesala misma de la esplendorosa Cusco y por la fastuosidad reflejada en los cuadros de Corpus, estaría en condiciones de parangonarse con ciudades como Sevilla o Valencia. Seguramente, la gente que yendo a Cusco hacía un alto en Santa Ana se

preguntaría por el mentor de tanto esplendor quedando el Obispo Mollinedo, adscripto al proyecto de catapultar la otrora capital del imperio inca, a la fama de la que gozaban las ciudades españolas.

❖ Otra interpretación que se plantea con respecto a la parroquia de San Ana, es acerca del cura de la misma en la época del Obispo Mollinedo (1673-1699) que era Diego de Hontón enfrentado al obispo del que había pedido su recusación. Desde su llegada al Cusco Mollinedo se propuso cambiar la ordenanza por la cual las haciendas y propiedades dedicadas a la producción agrícola en manos de las órdenes religiosas estaban exentas de pagar el diezmo. Además, el Obispo le quitó al Cabildo Eclesiástico¹ la potestad de administrar los diezmos y le entregó tal facultad, a su sobrino Lucas de Mollinedo (Ramos, 1994, 172) que había viajado con él. Por todo esto, los canónigos reaccionaron pidiendo la recusación de Mollinedo, pero en cambio, el Obispo mandó encarcelarlos en 1680, dando por terminados siete años de enfrentamientos continuos entre el episcopado y el cabildo eclesiástico.

❖ También es un problema la cuestión de la autoría del ciclo pictórico. Wuffarden (2000) lo adjudica a maestros mestizos de una aristocracia menor inca, como Basilio Santa Cruz y Diego Quispe Tito, pero la idea rectora del proyecto la ubica en la mente de Mollinedo y del cura párroco de Santa Ana. Teresa Gisbert, en su libro “El paraíso de los pájaros parlantes” (2001), considera que la serie fue encomendada por el Obispo Mollinedo al pintor Basilio de Santa Cruz y su taller. Carolyn Dean (1993) cree reconocer al taller de Basilio de Santa Cruz en la materialización del ciclo e identifica al pintor Juan Zapata Inga como uno de los probables participantes de la ejecución del Corpus de Santa Ana.

¹ Pedro Guibovich Pérez, en el libro compilado por Gabriela Ramos “La venida del Reino”, p.154, nos habla de las funciones de los cabildos eclesiásticos, que eran las de servir al Obispo como un consejo consultivo en las tareas de gobierno y gobernar la diócesis durante las vacaciones. Así, por ejemplo, en el Obispado del Cusco, hasta la llegada de Mollinedo, el cabildo eclesiástico gobernó aproximadamente en “sede vacante” unos 45 años.

Siguiendo el método encarado por Luis Eduardo Wuffarden para el catálogo de la exhibición en Roma de 1996, las doce pinturas pueden agruparse en cuatro secciones:

- a) **Los cuadros sobre la autoridad española:**
 - Inicio de la Procesión (El corregidor Perez)
 - El Obispo Mollinedo saliendo de la Catedral
- b) **Los cuadros de las parroquias indígenas:**
 - Parroquia del Hospital de Naturales (Carroza de la Candelaria)
 - Parroquia de Santiago
 - Parroquia de San Cristóbal
 - Parroquia de San Sebastián
- c) **Los cuadros de las cofradías:**
 - Cofradía de Santa Rosa y “La Linda”
 - Cofradía de San Juan Bautista y de San Pedro
 - La Procesión de los cuatro santos
- d) **Los cuadros de las comunidades religiosas:**
 - La Comunidad Mercedaria

Por fuera de esta clasificación pero dentro de la serie cusqueña quedan la tela “**Altar de la última cena**”, que según Wuffarden reafirmaría el leit motiv de la procesión y que la mayoría de los estudiosos ubican al comienzo de la misma, y la tela “**Fin de la procesión**”, que trata del regreso de las imágenes de los santos a la Catedral. También debemos mencionar los cuatro cuadros faltantes que integraron originariamente el ciclo pictórico de Santa Ana de 16 telas y que actualmente se encuentran en colecciones particulares en Chile. Ellos son:

- **Parroquia de San Blas**
- **La Comunidad Agustiniana**
- **La Comunidad Franciscana**
- **La Comunidad Dominicana**

En casi todas las telas el esquema compositivo se repite: un espacio pictórico dividido en tres planos ascendentes que contienen diversas situaciones:

❖ En el primer plano en la base del cuadro está representada la masa popular compuesta por indígenas, artesanos, esclavos negros y la plebe española que constituyen la “primera fila” de espectadores. Muchos de esos personajes están en actitudes casi irreverentes o, conversan entre sí distraídamente sin prestar atención al cortejo, o bien, están mirando al observador (Wuffarden, 1996: 32).

❖ El segundo plano es la acción principal llevada a cabo por los protagonistas de las escenas. Los personajes retratados podían pasar por debajo de alguna de las arquitecturas efímeras que se encargaban para la fiesta, como los arcos triunfales, y así quedó plasmado en el cuadro “El Corregidor Perez” También, los artistas podían elegir que las personas pasaran por delante de un altar efímero como en el caso del cuadro “La Cofradía de Santa Rosa y La Linda”.

También podía suceder que el centro de la acción estuviera debajo del palio con la custodia, como en la tela “Mollinedo saliendo de la Catedral”, quien no necesitaba aditamentos arquitecturales. Seguramente, el modo como ingresaba a la plaza el protagonista de la pintura, en una sociedad tan delimitada por el protocolo, ceremonial y reglas, era la medida de la jerarquía que gozaba la persona en cuestión o, la que pretendía ostentar delante de sus pares.

❖ En el tercer plano la acción está centrada en las imágenes colocadas sobre los altares efímeros o sobre los arcos triunfales, como así también en los frisos de cuadros colgados que decoran algunas de las pinturas o, en las fachadas de las casas por donde pasa el cortejo.

Los pintores mestizos que hicieron la serie probablemente debieron ajustarse a un programa iconográfico previo del que también se desconoce la

autoría. No obstante, algunas de las pinturas evidencian ciertas líneas de pensamiento afines a la población indígena, que trataremos de ir desentrañando a lo largo de este trabajo. Creemos que detrás de la mente que las ideó hubo una reelaboración local más conforme al sentimiento de la mayoría de la población cusqueña (Wuffarden, 1996)..

Hoy en día las hipótesis que se manejan respecto a la idea rectora del proyecto giran en torno a la personalidad del obispo Mollinedo y el cura párroco de la iglesia de Santa Ana, Diego de Hontón enfrentado al obispo por cuestiones de diezmo. El párroco había entrado al cabildo eclesiástico en 1678 de la mano de Mollinedo (Ramos, 1994), pero poco tiempo después llegaron los enfrentamientos por la quita de las facultades de administración de los diezmos que tenían los cabildos. Recordemos que Mollinedo subsanó la situación mandando a encarcelar a los canónigos que se le oponían y así terminó el conflicto.

Recordemos también que fue en 1678 que Mollinedo le escribe al rey de España contándole de la existencia de grandes pinturas en las paredes de Santa Ana sin más aclaraciones. El sucesor de Hontón en la Parroquia fue el cura Juan de Herrera y Castro (en 1678) quien tuvo un rol bastante activo en la reorganización administrativa de Santa Ana pero sin llegar enervar el carácter de su superior. También fue Herrera, el artífice del retorno a la parroquia de indios *Cañaris*, *Chachapoyas* y *Huancas*, que se habían rebelado y huido a fines del siglo XVI. El cura consigue que el virrey Melchor de Liñán y Cisneros, en 1679, “redacte un documento tendiente a “pacificar” a los indios invitándolos a que se reinsertaran a la parroquia” (Wuffarden, 1996:18).

Si las pinturas fueron encargadas por Mollinedo para vanagloriarse de la ciudad de Cusco y mostrar al “mundo” que allí se hacían las fiestas tal como eran en Valencia, o si fueron ideas de Herrera de Castro para atraer a las elites indígenas en su afán por integrarlos nuevamente a su comunidad feligresa, no lo sabemos aún. Lo cierto es que si la idea original hubiese partido del obispo, ¿cómo no comentarlo en su carta al rey?

Cuadro “Altar de la Última Cena”

Este lienzo epitomiza el sentido de toda la fiesta de Corpus porque se trata de la doctrina de la transustanciación: la presencia de Cristo en la Eucaristía. El espacio pictórico presentado en tres niveles ascendentes muestra un *tableau vivant* en un escenario rebatido con la representación de la Última Cena cuyo plato principal es un cuy o conejo de indias². Que se trate de un cuy y no de un cordero pascual es significativo, nos habla del sacrificio ritual de estas especies que hacían los incas, al reemplazar el de las llamas (prohibido por los españoles), que se comían en ocasión de ciertas festividades incas como la “fiesta de la siembra” o *Situa*. La sangre de las llamas muertas se mezclaba con el “*sancu*”, “una mazamorra mal molida, que se daba en la boca de cada participante en señal de confederación con el Inca, de no ser traidor contra él” (Cristóbal De Molina, el Cusqueño, 1916).

Este cuy o conejo de indias en el altar levantado para la procesión de Corpus, adquiere relevancia al compararse la escena, inevitablemente, con el rito cristiano de la comunión. Observemos que, en la pintura Cristo levanta su mano como el sacerdote durante la misa al consagrar el pan y el vino en el “cuerpo y la sangre” de Jesús. Entonces no nos parece accidental la presencia del cuy como plato de la Última Cena, si tenemos en cuenta que el autor material del cuadro era un pintor mestizo. Es probable que haya querido equiparar su ritual al banquete sacrificial cristiano operando como verdadero mensaje visual para los miembros de su comunidad, para incentivar a los indios a participar en la liturgia y neutralizar cualquier nostalgia por la pérdida de sus rituales. Al respecto Estensoro Fuchs, en “La venida del Reino” (1994:75) nos dice:

“Las referencias a la asimilación de ritos son numerosas y también lo son las que señalan que las sobrevivencias permitían a los indios

² Información proporcionada a la autora en la entrevista que le hiciera al curador del Museo Arzobispal de Cusco, Dr. Aquiles Barrionuevo, el 25/06/2002.

Núria Sala i Vila, en el libro de G.Ramos, “La venida del Reino” (1994:346), nos cuenta que la cría de cuyes fue prohibida por Concilios Limenses para evitar supersticiones, porque lo ofrecían a la Tierra, o lo usaban los curanderos para refregarlo por el cuerpo de personas enfermas.

celebrar de forma simultánea sus antiguos cultos o al menos marcar una continuidad de espacios y formas sagradas”.

Toda la escena es de marcado color rojo comenzando con el telón de fondo en el que hay colocadas a manera de friso, pinturas con imágenes de santas ataviadas como nobles matronas, según la modalidad sevillana adoptada por los pintores cusqueños (Wuffarden, 1996). Estos cuadros, llamados pintura de *sargas*, hechas al temple, eran utilizados para el adorno de casas en las festividades como las procesiones. Los pintores solían aprender y ejercitarse en esta clase de pintura de *sargas*, tradición española que se inserta en el concepto de valor pedagógico de la imagen religiosa (Checa, 1999: 271)

En el centro mismo de la composición, Jesús aparece vestido como un sacerdote celebrante, bendiciendo el “pan” (ya explicamos que era el cuy). Este momento crucial del evangelio queda identificado como la prefiguración de la Eucaristía, tema que ha sido reforzado por un lienzo que corona la escena con el rey Carlos II desenvainando su espada ante el infiel, cuadro que se conoce como la “Adoración de la Sagrada Forma”. Es un “cuadro dentro del cuadro” (Wuffarden, 1996:33) con un tema que reviste una importancia política y religiosa. La Eucaristía se convierte en el símbolo del triunfo de Dios sobre el Islam y el rey es el garante de esta situación. Este tema de moros y cristianos era recurrente en las festividades como “Corpus porque es un conflicto que se resuelve a través de la fe y responde a los lineamientos de España, empeñada en encontrar su identidad nacional en base a la uniformidad religiosa” (Ares Queija: 1999).

El mensaje no necesita traducción, la sola presencia de esta pintura colocada sobre el *tableau vivant* con la representación de la Última Cena, nos habla de la prefiguración del triunfo de la Iglesia sobre la idolatría, comprometiendo a la autoridad real en esta empresa. De este modo, el cuadro con la Eucaristía, Jesús en actitud de bendecir y el “pan/cuy”, quedan en el mismo eje vertical de la composición que servía para instruir y explicar sencillamente la doctrina de la transustanciación.

Lo que destacaremos por último de este cuadro, es que el pueblo está representado en el borde inferior de la tela como espectadores cuyas figuras han sido cortadas adrede por el artista. Entre ellos y a la izquierda, aparece una mujer indígena noble con un alfiler *topu* símbolo de pertenencia a las elites incaicas. La posición de la figura en el ángulo inferior izquierdo, responde al modo de representación renacentista con el que los pintores retrataban las personas que eran donantes de las pinturas, a instancias de la devoción a determinada imagen religiosa que simbolizara para ellos alguna verdad trascendente.

Los cuadros de la autoridad española

- ❖ El Corregidor Perez
- ❖ El Obispo Mollinedo saliendo de la Catedral

De estos lienzos se desprende la importancia del protocolo en la vida colonial sobre todo en época de festividades. Las Leyes de Indias contemplaban el orden jerárquico en las procesiones y desfiles públicos, incluso las jerarquías se reflejaban en las campanadas de las iglesias que anunciaban un acontecimiento, por ejemplo, las campanas para la fiesta de Corpus, debían sonar ocho minutos (Arias Schreiber, 1997:166-168).

Asimismo la sociedad inca estaba muy sujeta a actos exteriores, efectuados con arreglo a una ley o a una costumbre para adorar a sus dioses o simplemente para vivir en sociedad. Los actos públicos y privados relacionados con el culto describían ceremonias con movimientos y reglas determinadas y precisas. El Inti Raymi es una muestra acabada de ello, en donde un riguroso ceremonial invade todos los aspectos de la celebración³.

El virrey Francisco de Toledo dispuso en 1572 que la fiesta del Corpus se celebrara en cada provincia y “...al mismo tiempo reguló la festividad, disponiendo la participación de los gremios y otros sectores de la población” (Flores Ochoa, 2000:12), pero ya desde 1541 en tiempos de Francisco Pizarro se venían realizando procesiones para Corpus.

Ya hemos visto que Corpus siempre fue una festividad cargada de ceremonial en cuanto al orden de prelación y precedencia de los participantes y más de una vez estas circunstancias fueron motivo de conflictos. La autoridad civil, el corregidor, y la eclesiástica, el obispo, en estos cuadros de la procesión, ponen en evidencia sus pleitos en cuanto al tema de la precedencia ¿quién antecede a quién? Para resolver la contienda, el pintor haciendo gala de ingenio, retrató a cada uno en un cuadro autónomo. Cada funcionario es protagonista de su propio cortejo (Wuffarden, 1996).

³ Sobre el riguroso ceremonial de esta celebración inca hablaremos en otro capítulo.

Cuadro Inicio de la procesión. El corregidor Pérez.

Este lienzo es el comienzo de la procesión (Wuffarden, 1996; Dean, 1999), pues correspondía al corregidor⁴ llevar el estandarte del Santísimo Sacramento. Este es el cuadro de la autoridad civil, el delegado real, que viste a la manera española, y luce la cruz de Malta correspondiente a los Caballeros de la Orden de San Juan. Según Dean (Ibíd.: 77), se trataría de Alonso Perez de Guzman, quien ejerció el corregimiento de Cusco entre 1670 y 1676.

Acompañando al funcionario están los clérigos vestidos con ornamentos litúrgicos que llevan la cruz alta por delante del cortejo, más atrás otros clérigos vestidos con una túnica blanca corta, llamada alba colocada sobre sus sotanas, con birretes en sus manos que denotan sus rangos clericales. Están pasando por debajo de un arco triunfal efímero, típico de las entradas reales⁵ que aparece en las procesiones religiosas como la de Corpus hasta convertirse en el elemento formal más representativo de esta época barroca (Ramos Sosa, 1992). Esta arquitectura efímera se convierte en portadora de un mensaje para los miembros de la sociedad indígena, cuyos integrantes estaban acostumbrados a que lo visual sea un medio idóneo de adoctrinamiento y de expresión. “Los arcos triunfales se hacían de materiales de poca consistencia y servían de soporte al programa iconográfico y se desmantelaban una vez terminados los festejos” (Ibíd.).

En este cuadro el corregidor ha sido retratado inmediatamente después de pasar por debajo de un arco triunfal. Su entrada a la plaza está siendo observada por la masa popular al pie de la composición, que parece hablar animadamente sin prestar mucho interés en el desfile. A la izquierda nuevamente una donante mestiza con un alfiler *topu*, indicando su pertenencia a la nobleza inca y presumiblemente sus dos nietos vestidos como españoles⁶,

⁴ Corregidor es el oficial nombrado por el rey para que represente la soberanía real.

⁵ Los arcos de triunfo son de origen romano y conmemoraban a los emperadores, como el arco de Tito y el de Constantino. En el temprano cristianismo se ponen delante del ábside y se usan como soporte de imágenes; tienen una connotación de triunfalismo.

⁶ Este dato de la donante y sus nietos, fue transmitido a la autora por el Dr. Aquiles Barrionuevo en la entrevista que me concedió el 25/06/02, quien me hiciera notar que se trataba de una mujer añosa y por eso se refería a los niños como sus nietos. Dean (1999) en cambio, habla de una mujer y sus hijos.

los tres en actitud de donantes con las manos unidas en oración. Según Wuffarden (1996) éste era un modo eficaz de vincular la elite indígena patrocinadora del cuadro, al vértice jerárquico español, pero ¿qué interés podría tener una mujer indígena en encargarse de un cuadro que representa al corregidor, o sea a la autoridad española? Esta mujer está en una clara actitud de donante propia de quien tributa devoción a una imagen, pero aquí pareciera estar “tributando” su devoción al corregidor.

Luego de este cortejo seguía el del “Obispo saliendo de la Catedral”. Este hecho no sería destacable si no fuera porque a continuación del arco triunfal por el que pasa el corregidor, puede observarse casi sobre el borde derecho del cuadro, un sirviente negro y un niño con una cerbatana en su boca apuntando aparentemente, al siguiente cortejo: el de la autoridad eclesiástica. Entonces la figura de la donante mestiza adquiere relevancia porque con su actitud da cuenta de los intereses contrapuestos en la sociedad cusqueña del siglo XVII, que irían más allá de la participación en la celebración de Corpus Christi

Cuadro El Obispo Mollinedo saliendo de la catedral

Basándonos en la descripción de esta pintura que hace Luis E. Wuffarden (1996 y en internet), vemos en este lienzo la autoridad religiosa, el Obispo Mollinedo, que ocupa el centro exacto de la composición llevando la custodia debajo del palio rojo. Resalta en la pintura su primacía frente al corregidor quien debía protocolarmente preceder la procesión y por ende al obispo. Sin embargo, la figura de la autoridad civil quedaba ocultada por el grupo humano que acompañaba la custodia, de manera que resultaba difícil visualizar el orden de precedencia.

Forman parte de este cortejo, alcaldes, regidores del cabildo y demás autoridades eclesiásticas, junto al sobrino del obispo Andrés de Mollinedo con la Cruz de Santiago⁷, quien había reemplazado a su tío en la gobernación del obispado hasta tanto llegase el titular. Hacia la derecha del desfile, se observa un grupo de españoles retratados de cuerpo entero arrodillados sobre las gradas de la catedral, cuyas vestimentas denotan un rango social elevado. Esto contrasta con la masa indígena representada en los dos cuadros anteriores, el Altar de la Última Cena y El corregidor Perez, en los cuales las figuras de los indígenas siempre aparecen recortadas y tampoco toman parte de la procesión en sí. El muro representado en la pintura que separa la explanada de la iglesia del resto de la plaza, también es una valla al pueblo, en un cuadro que señala una clara imbricación de autoridades civiles y eclesiásticas en donde aparentemente no tienen cabida otros estamentos sociales.

El formato casi cuadrado de esta tela permite visualizar la fachada de la catedral que fue concluida en 1654, y la capilla abierta y votiva del Triunfo cuya iglesia fue edificada recién a partir de 1666. Teniendo en cuenta que la datación de esta serie es c.1675, llama la atención el ensanchamiento del plano pictórico que hace el artista, cuando para la época de las pinturas la explanada de la catedral ya no presentaba esa fisonomía.

En el ángulo inferior derecho aparece retratada la donante, una monja blanca, probablemente del monasterio dominico de Santa Catalina, al que

⁷ La Orden de Santiago, era una agrupación militar creada en el siglo XII, en la que se combinaban los ideales religiosos y militares (J.H.Elliott. "La España Imperial, 1469-1716). Ser Caballero de la Orden era una distinción muy apreciada.

según Wuffarden (1996), estaría vinculado de alguna manera el obispo Mollinedo. La orden de los dominicos fue la que introdujo en el Perú, la cofradía del Santísimo Sacramento, pero lo más destacable es que la donante es de rasgos europeos y no mestiza como encontramos hasta ahora.

En esta tela no aparecen retratados mestizos ni siquiera como espectadores al pie del cuadro. No obstante, vemos la capilla de indios por la que caminan únicamente españoles y criollos, que el artista plasmó, incluso forzando el plano pictórico debido a que ésta ya no existía en la época del Obispo Mollinedo. ¿Qué interés podía tener la monja donante en retratar al obispo fuera de su tiempo real?

Resumiendo, en la tela “El Altar de la Última Cena”, que incluye el cuadro de “La Defensa de la Eucaristía” o “Adoración de la Sagrada Forma”, al estar en el mismo eje que Jesucristo bendiciendo el “conejo de Indias”, el rey y Cristo representados en el cuadro colgado, se asumen como únicas autoridades por antonomasia, aunados en la defensa contra la “idolatría indígena”. Como donante una mujer mestiza pero de clara vinculación a la elite inca por su alfiler *topu* aumenta la intriga alrededor de esta pintura.

En cuanto al cuadro del “Corregidor Perez”, encontramos también una donante mestiza con broche *topu*, y sus dos “nietos” vestidos a la manera española con mangas de encaje que se traía de Flandes. Este hecho refuerza la hipótesis de la vinculación de la donante con las autoridades civiles, en una suerte de doble mensaje, por un lado reafirmando su pertenencia a la elite inca y por el otro, estrechando lazos con los círculos de poder, y así es como quiso ser retratada.

Los cuadros de las parroquias indígenas

- ❖ Parroquia de de la Candelaria o del Hospital de los Naturales

- ❖ Parroquia de Santiago
- ❖ Parroquia de San Sebastián
- ❖ Parroquia de San Cristóbal

Analizaremos los cuatro cuadros sobre parroquias que están en el Museo Arzobispal de Cusco. El cuadro de la Parroquia de San Blas que completaría la serie se encuentra, como ya dijimos, en una colección particular en Santiago de Chile.

Estas pinturas tienen en común la carroza triunfal que lleva la imagen de la virgen o del santo patrono. Todas las carrozas están precedidas por el mayordomo, el prior o el alfez de la parroquia, que vestido con hábito ceremonial inca lleva el estandarte adornado. Generalmente está rodeado de indios nobles vestidos a la usanza española y con bastones de dignatarios. Detrás del carro tres nativos llevan una cruz alta y un cirial de plata con velas encendidas (Wuffarden, 1996).

❖ **Las carrozas**

Las cuatro carrozas triunfales son copias de los grabados ilustrados por Caudí insertos en el libro de J.B.Valda de 1663 sobre las solemnidades de Valencia en honor de la Inmaculada⁸ (Wuffarden, 1996; Dean, 1999). En Valencia eran llamadas “rocas” y figuran en los festejos del año 1413 en que la ciudad quiso agasajar a su nuevo rey, Fernando I en su primera visita⁹. Estos grabados eran conocidos en el Cusco, como así también la serie para tapices que Rubens hiciera para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, en 1625/26. Las reproducciones de Rubens circulaban en la época de Mollinedo y ejemplificaban a la Eucaristía llevada en distintos copones sobre carrozas en los grabados como “El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia”, o “El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera”¹⁰. Esta iconografía responde a los “trionfi” renacentistas y, también la encontramos en Petrarca, quien describía el Carro de la Divinidad en el que iban El Padre, el

⁸ Se adjunta fotocopia con una reproducción de una carroza del libro de Valda.

⁹ Información recuperada en www.valencity.es

¹⁰ Se adjuntan reproducciones de estos dos temas alegóricos.

Hijo y sobre ellos el Espíritu Santo, tirado por los cuatro evangelistas (Ripa, 1996:181).

La inclusión de estos carros en la representación pictórica, porque en realidad no existieron en las procesiones, forma parte del arte de la fiesta. La ciudad se metamorfoseaba para las festividades, las calles y las plazas adquirían una decoración especial en la que no se escatimaban gastos ni elementos que las hicieran más grandiosas. Todo formaba parte de la retórica de la imagen con que la Contrarreforma irrumpió en la escena europea del siglo XVII.

Según Luis Wuffarden (1996), los carros triunfales decididamente barrocos que figuran en los lienzos de Corpus, dan artificialidad a las escenas a la vez que magnificencia al acto, además de enfatizar la estrategia barroca como lo hace Rubens en la serie de los tapices del monasterio de Las Descalzas de Madrid. El sentido teatral de estas escenas debió actuar como disparador de la imaginería andina a la hora de hacer efectivo el ciclo cusqueño. Fiesta y arte unidas sirven de soporte al programa iconográfico del artista.

❖ ***Los caciques incas***

Pero el hecho más destacable de los lienzos de Parroquias del Corpus, lo constituye el estar cada uno de estos carros pintados, precedido por un cacique inca, al que se denominaba “alferez real”. Éste era quien portaba el estandarte y encabezaba el desfile de su parroquia. En esta serie de Santa Ana es posible que se trate del donante de la pintura, pero lo interesante es que los “santos” colocados sobre los carros triunfales, pertenecen a imágenes de parroquias asentadas sobre barrios incas. Los españoles dividieron el Cusco en parroquias entre los siglos XVI-XVII y, para constituir las se tomaron como base algunos de los barrios del Cusco incaico (Flores Ochoa, 1990). Había parroquias españolas como la de El Triunfo, al lado de la catedral cusqueña y, parroquias de indios, como las cuatro que muestran los lienzos de esta serie: de la Candelaria, de Santiago, de San Sebastián y de San Cristóbal.

El *curaca*, llamado “cacique” por los españoles, denominación que habían traído del Caribe, fue el dirigente tradicional de las comunidades indígenas, el señor principal de un pueblo. Los *curacas* estaban ubicados en parroquias de indios, cada uno de ellos tenía su jurisdicción y fueron aprovechados por la Colonia en su capacidad negociadora actuando muchas veces de intermediarios entre el hombre andino y el europeo.

Pero el *curaca* prehispánico no era un jefe hereditario sino que llegaba al cargo después de una elección entre sus pares y luego de un tradicional ritual de entronización (Pease, 1999). Como dirigentes étnicos, los *curacas* estaban revestidos de una serie de poderes surgidos al representar a sus grupos en las relaciones con otras etnias, vinculaciones que iban adquiriendo jerarquía a medida que se complejizaban. El *curaca* debía desplegar toda su capacidad negociadora y administradora. Estas relaciones son los pactos de reciprocidad y redistribución en los que estaban basados la administración de la sociedad andina, función que cumplían los *curacas* con anterioridad a la llegada del español.

El bien tutelado por los *curacas* era la energía humana que se entregaba a cambio de otros bienes. Siempre el intercambio estaba referido a la entrega de mano de obra como fuerza de trabajo y, en virtud de las diferencias o asimetrías que podían surgir en estos pactos de reciprocidad, el *curaca* mediaba sobre todo en las relaciones que involucraban otros grupos étnicos e incluso cuando el pacto implicaba al propio Inca.

Cuando los españoles llegan a Perú se encuentran con un estado particular al que denominaron Imperio Inca pero que los indígenas conocían como *Tawantinsuyu*, dividido en cuatro partes o *suyus*, de norte a sur y de este a oeste, a partir de un centro imaginario en la ciudad de Cusco. Era un territorio formado a base de conquistas bajo la práctica del requerimiento de la reciprocidad. De acuerdo con esto pensaron que los *curacas* estaban sometidos al poder del Inca. Por esto se formaron la idea de un *Tawantinsuyu* centralizado, porque este pensamiento repetía la situación de España, en

cuanto a que el rey nombraba autoridades locales, como los corregidores, supusieron que el Inca debía hacer lo mismo con los curacas (Pease, 1999: 29).

Los *curacas* que no necesitaban ser nombrados por el *Tawantinsuyu*, mantenían con el Inca una serie de pactos que negociaban entre ambos y consistían en la redistribución de la energía humana como fuerza de trabajo a cambio de determinados bienes. Esta redistribución no era suficiente para evitar los conflictos entre las partes. No obstante, los *curacas* funcionaban como mediadores dentro de sus comunidades. Pease (1999) considera que fue justamente esta capacidad de mediar entre sus pares, la que aprovecharon los españoles cuando arribaron a Perú, y la que les permitió ingresar al sistema colonial de diversas maneras, muchas veces sin dejar de ser dirigentes étnicos.

El siglo XVII encontraría al sistema de *curacas* en plena crisis “institucional”. Los españoles empeñados en llamarlos caciques, nombraban autoridades civiles como los “alcaldes mayores de indios”, que afectó indudablemente a los jefes étnicos. Además de no guardar el ritual ceremonial que se hacía al nombrarse un nuevo *curaca*, los españoles no siempre elegían a los antiguos jefes incas. Con estas autoridades paralelas, lo que se buscaba era por un lado, el debilitamiento del sistema andino y, por el otro, trasladar el prestigio del que gozaba el *curaca* a las nuevas instituciones creadas por la Colonia como los “capitanes de mita”, nombramientos que caían sobre caciques designados “a dedo”. Carolyn Dean (1999) denomina a estos caciques “coloniales” para distinguirlos de sus antecesores propiamente étnicos.

Podemos resumir en cinco las variaciones que sufrieron las funciones de los *curacas* incas con la llegada del español:

1. deja de ser quien arbitra el sistema de reciprocidad y redistribución, porque éste pasa a la órbita española,

2. el nombramiento paralelo de autoridades produce superposición de jerarquías difíciles de zanjar,
3. la suspensión del rito para su nombramiento afecta su mundo sagrado y su papel en las ceremonias y fiestas comunes,
4. su función de intermediario entre los distintos grupos étnicos que suponía una jerarquía especial también se ve alterada,
5. y por último, su relación con el *Tawantinsuyu* y el Inca, ya no volverán a reorganizarse.

Los “caciques” incas se vieron sometidos a esta dualidad y debilitado su poder dentro de sus comunidades. Probablemente éste ha sido el puntapié necesario para el despertar incaico, que desplegará estrategias de permanencia en un intento por mantener sus tradiciones y los vínculos con sus etnias. A tal fin utilizarán los medios que el español le enseñó: la retórica visual para la transmisión de un mensaje que se reputa como válido. “El Inca renacido” como lo caracteriza Dean (1999), es una puesta en escena en la que el “aggiornamiento” de la figura del cacique-curaca, es una variante de la imagen para dejar de ser una creación a lo “español” (los caciques coloniales) y volver a ser auténticamente incas. En esta búsqueda se inscriben los lienzos de Corpus de Santa Ana.

❖ ***El traje inca***

La vestimenta iba aparejada al ejercicio del poder y el traje se convirtió en un medio idóneo para resaltar las diferencias sociales. El *curaca* engalanado era una demostración del poder que el cargo le otorgaba y un

mensaje para los integrantes de su comunidad. De este modo, legitimaba los lazos de solidaridad que los unían dentro de una cadena social, religiosa y económica, en la que el eslabón más alto era representado por el jefe étnico, aquél que había resultado elegido entre sus pares por ser el más apto: el *curaca*¹¹.

Los líderes étnicos que preceden las cuatro carrozas de estos lienzos estaban desfilando vestidos con el clásico *uncu* prehispánico con signos *tokapu*.¹² Tradicionalmente, los *curacas* se vestían con sus mejores galas para sus festividades, tal como nos lo relata el Inca Garcilaso en sus Comentarios Reales:

“Los curacas venían con todas sus mayores galas y invenciones que podían haber: unos traían los vestidos chapados de oro y plata, y guirnaldas de lo mismo en las cabezas, sobre sus tocados”.¹³

Mantener la tradición no siempre implica la conservación de las costumbres, máxime si estamos en una sociedad ágrafa en la que cuenta la tradición oral y en la que el impacto visual de las imágenes compromete varios sentidos, en especial la vista. Entonces la transmisión de las costumbres se confía a la función mnemotécnica de la imagen visual y pretende pues, aprehender a reelaborar el mensaje. Este es en parte el proceso de aculturación sufrido por el hombre andino en el que irremediamente tuvo que resignar “autenticidad” a cambio de teatralidad para que, aquello que le interesaba transmitir a sus pares, quedara inscripto dentro de los nuevos cánones y valoraciones que el hombre español importó a América.

Sabido es que la Contrarreforma juzgó idóneos todos los medios a su alcance para transmitir el “triunfo” de la Iglesia Católica. América le sirvió a España de marco adecuado para vivificar el proceso de la Reconquista combinando ideales religiosos y militares en un corpus iconográfico pletórico del más esplendoroso barroquismo.

¹¹ Se adjunta detalle del curaca que preside la Carroza de San Sebastián.

¹² El *uncu* inca es una suerte de camisa sin mangas que llegaba hasta las rodillas y tenía tejidos los signos *tokapu* geometrizados.

¹³ La edición de los Comentarios Reales, que citaremos siempre, es la publicada por Mercedes Serna (2000).

El hombre andino supo capitalizar las enseñanzas de las alegorías plasmadas, como ya vimos, en los carros triunfales, pero yendo más lejos se utilizará a sí mismo para optimizar el resultado de los cuadros en la mentalidad nativa y española. Para ello no dudó en representarse “metamorfoseado” en el entorno barroco al que estaba acostumbrado de ver.

El líder inca se revistió con sus emblemas étnicos y utilizó la parafernalia escénica de la festividad de Corpus Christi en su propio provecho, esto es, beneficiarse con los efectos colaterales de la celebración y presentarse ante su comunidad como el tradicional y legítimo dirigente étnico, en una suerte de reivindicación del cargo.

El Inca así representado como en los cuatro cuadros de parroquias indígenas que estamos analizando, es casi superfluo. Los signos *tokapu* de su *uncu* no le alcanzan para definirse dentro de la Colonia, necesita enfatizar su posición echando mano a los modos de representación europeos en un claro viraje hacia su hispanización, corriendo el peligro de caer en una total hibridación como lo define Carolyn Dean (1999), quien además considera que los cambios introducidos en el traje inca responden a una mesurada respuesta ante la hegemonía cultural colonial.

El traje *uncu* que llevan los *curacas* en los cuadros de la procesión de Corpus, probablemente esté hecho de un tejido muy fino que llamaban *cumbi*, que los españoles compararon por su suavidad con la seda. Su uso era tanpreciado entre los incas que estaba restringido a unos pocos miembros. Algunos cronistas como Cieza de León “aseguraban que no había distinciones de rango en la hechura del vestido, pero sí en la calidad de la tela y de la ornamentación” (Murra, 1975).

Los signos *tokapu* del *uncu* son motivos asociados con las prendas de vestir, son “rectangulares con formas geométricas no representativas, unidos

punta con punta para formar una rejilla de motivos a la altura de la cintura”¹⁴ (Dean, 1999: 23). Los *uncus* prehispánicos llevaban decoración *tokapu* a la altura del cuello, en la cintura y en los bordes. En la lámina que se adjunta, de una figura votiva femenina inca prehispánica, podemos ver la disposición de los signos *tokapu* en la manta que tiene encima, además de su tocado de plumas. Esta imagen corresponde a los sacrificios de *capakocha*, niños de la nobleza inca, que simbolizaban al inca y a la *ñusta* o princesa, y la podemos tomar como representativa de la elite cusqueña.

Según Dean (1999) el tejido *cumbi* con signos *tokapu* era distintivo de la realeza inca a cuyo uso estaba restringido, pero que con el desmantelamiento del imperio, se perdieron estas tradiciones, y cualquiera que pudiese pagarlo podía tener tejido *cumbi* bordado con *tokapu*.

El traje de los *curacas* de la procesión de Corpus, es una composición a partir del traje del *Sapa Inca* o Inca principal, pero modificando el vocabulario de los motivos distintivos de su investidura y, alterando el orden de los mismos, de acuerdo a los postulados coloniales. Indudablemente el cacique colonial sufrió los efectos del barroco, porque las decoraciones del *uncu* exceden el marco prehispánico –de cuello, cintura y bordes-, y se traslada a toda la superficie de la tela (Ibíd.).

Recordemos que las contribuciones de tejidos a los *curacas* formaban parte de las medidas redistributivas y de reciprocidad. Recibir tejidos era uno de los privilegios del *curaca* que entregaba la materia prima a los tejedores. El Inca, igualmente proporcionaba la lana con que se tejía para los depósitos reales. La mita¹⁵ textil llegó a igualar a la mita agrícola, porque tiene una doble importancia: por un lado el estado inca es el responsable de vestir al ejército para la guerra, y por el otro, la iglesia inca también era gran consumidora de tejidos, para ser quemados en los sacrificios (Murra, 1975).

¹⁴ Se adjunta una lámina con detalle de un poncho inca, en la que puede verse claramente, una franja de rectángulos conformas geométricas que son signos *tokapu*, que guardan una correspondencia formal con los rectángulos del traje de los *curacas* de los cuadros.

¹⁵ La mita se denomina al servicio personal que debían hacer los súbditos dentro del imperio. Durante un lapso de tiempo eran enviados a un lugar alejado a cumplir una tarea estatal.

En el traje del “cacique colonial”, más que de cambios podemos hablar de incorporaciones de ciertos elementos de ornato dentro de un proceso de deculturación. Éste responde a los nuevos modelos iconográficos en los que estaba siendo educada la población indígena desde hacía más de 100 años, proceso que había sido eficiente entre las élites cusqueñas cuyos hijos gozaban del beneficio de la enseñanza.

El segundo elemento importante de la vestimenta eran las mangas de encajes de Flandes traídos por comerciantes que permitieron variar los vestidos de la población. A principios del siglo XVII la moda española cambió, regresó el uso de la golilla¹⁶ por lo cual los señores se dejaron el pelo largo, el calzón se extendió hasta las rodillas y se usaban hebillas en los zapatos. Si como dijimos la vestimenta connota al individuo, para resaltar la diferencia social se imponía un estilo en el vestir. En este sentido, el virrey Toledo prohibió a los indios que confeccionasen su ropa con telas de Castilla por considerarlo un gasto superfluo (Arias Schreiber, 1997:171), y como otro intento por evitar la homogeneización de la población, en 1667 el virrey Fernández de Castro prohibió a los mulatos y negros vestir como sus señores, e incluso había penas hasta de azotes si no cumplían con tal disposición.

Las mangas de encajes abiertas no eran como las usaban los españoles y Dean (1999) considera que su uso estaba ligado al concepto de tela fina muy apreciada que traían de la valoración de los *cumbi*. Sí llevaban pantalones cortos como los europeos y completaban el vestido con una manta o capa que colocaban por encima del *uncu* buscando mimetizarse con el español. El resultado final parecería una asimilación de la moda de la época. En la lámina que adjuntamos con el detalle del curaca de la parroquia de San Sebastián, podemos apreciar las mangas de encaje abiertas y demás elementos que hablan de las analogías a las que hacíamos referencias.

❖ **El tocado Inca**

¹⁶ Golilla: adorno masculino típicamente español que se llevaba alrededor del cuello.

El tocado que lucen los *curacas* está basado como dijimos, en el de Sapa Inca distintivo de su categoría de principal, con las incorporaciones del período colonial, exagerando su ornato en detrimento de su condición de Inca (Dean, 1999). Evidentemente, lo que se buscaba era causar un mayor impacto entre los miembros de la sociedad de la época. Creyendo trasladar su calidad de dirigente parroquial a otras esferas sociales, rediseñó el tocado prehispánico, añadiéndole elementos europeos, como piedras preciosas, perlas, etc. que unidos a las plumas y los animales simbólicos andinos, como la serpiente y el puma, le confieren al tocado un aspecto más mundano.

No compartimos con Dean que tales incorporaciones sean en desmedro de su pasado, sino por el contrario, creemos que evidencian un hábil manejo de los medios de comunicación visual, al que debió apelar para sobresalir, rescatando ciertos aspectos de su tradición, pero con miras a un beneficio ulterior. La lámina que se adjunta, es una ampliación del tocado que luce el cacique de la Parroquia de Santiago, que destaca la hispanización del portador.

Para el tocado del “cacique colonial” seguimos la descripción que hace Carolyn Dean (1999) por ser la más completa. Este tocado consta de varias partes:

- **Llautu:** corona o vincha, en el período prehispánico, generalmente, era de lana de colores para la nobleza y de color negro para el resto de la población. Se daban varias vueltas alrededor de la cabeza. Gracia a las incorporaciones posconquista, este *Llautu* adquiere apariencia de corona real a la usanza española, porque se le incrustan piedras preciosas.
- **Tupakochor:** Placa dorada cuadrada y con decoración geométrica. Sostenía la *mascapaicha* ajustándola al *llautu* y era el soporte al otro elemento del tocado, el *suntur paukar*.
- **Mascapaicha:** Es la insignia escarlata, de plumas cortadas iguales, que cae por encima de la frente del cacique. Era el distintivo de jerarquía por antonomasia, y su uso fue restringido a los hombres que ostentaban autoridad dentro de la jurisdicción de

su parroquia (Ibíd.). Su nombre se extiende para designar a todo el conjunto.

- **Suntur Paukar:** Todo lo que se coloca por encima de la *mascapaicha* y se sujeta por detrás del *tupakochor*. Vemos en los ejemplos que se adjuntan en el inicio de este acápite, una varilla que se eleva, por medio de la cual se le agregan al tocado elementos muy diversos. Algunos pájaros coriquenques, flores, arco iris y los cetros imperiales en forma de hacha. Otros son incorporaciones del aparato colonial, como las torres o castillos “miniaturizados”, perlas, cintas, piedras preciosas.

Ningún elemento fue puesto al azar. Es probable que hicieran referencia a su linaje, como parecen demostrarlo los catorce *suntur paukar* que se conservan (Dean, 1999). Éstos contienen elementos que hacían referencias a la nobleza incaica, por ejemplo, las flores. Guaman Poma de Ayala¹⁷ incluso muestra tocados con flores semejantes a los de estos *suntur paukar*. Bernabé Cobo (1653; 1956) identifica algunas flores que eran muy reverenciadas en el imperio, como parte común en el tocado inca.

El castillo “miniaturizado” está presente en dos de los caciques de la serie pictórica de Corpus Christi: en los lienzos “Parroquia de Santiago” y “Parroquia de San Cristóbal”. Hace alusión al escudo de Armas de Cusco, que le fuera otorgado en 1540, por el rey Carlos V. En ambos caciques el tocado es de similares proporciones y comparten elementos de ornato: además del castillo, la pluma grande que tapa la vara llena de piedras, presumiblemente de cóndor o águila, flores y banderines colocados a ambos lados de la pluma. La diferencia es el remate: en el primero, se ven tres flores apoyadas sobre una representación de la *mascapaicha* reducida y dos cintas sostenidas por sendas serpientes. En el segundo lienzo, tenemos la *mascapaicha* reducida con dos cintas y sobre ella un cóndor negro coronado.

¹⁷ Se adjunta lámina con un dibujo de Guaman Poma, de la “Nueva Corónica y buen gobierno” donde puede apreciarse detalles de tocados o llautus.

La carroza de la Parroquia de San Cristóbal está precedida por el alférez real Vítor d.Carlos Guainacápac ynga, según consta en la misma tela. Wuffarden (1996) nos cuenta que la expresión “Vítor” es de origen latino y quiere decir “vencedor”. Podría ser alusiva al nombramiento de alférez real del cacique, rango que no ostentaban las otras parroquias. Además este cacique era descendiente directo de Cristóbal Paullu Inca, hijo de Huayna Cápac (1493-1527), onceavo Inca. Las insignias de su tocado realzaban su condición de descendiente del *Sapa Inca*.

La combinación de ornamentos de ambas culturas aumentaba la caracterización del *curaca* como algo ajeno a su etnia pero que tampoco encajaba en los parámetros europeos; la hispanización de su *mascapaicha* es un proceso metonímico, por el cual los líderes incas pretenden explicar visualmente las causas que los llevaron a erigirse en nuevos *curacas*, emergentes de la colonización y, a tratar de legitimar su dirigencia por cualquier modo, aunque tuvieran que dejar de ser “auténticamente Incas”. Lo ficcional y lo real en el traje de los dirigentes que preceden las carrozas triunfales en estos cuatro lienzos, se entremezcla para enfatizar su actitud en el nuevo tejido urbano y posicionarse mejor en él

Otro componente del traje del líder inca, es la placa dorada que lleva en el pecho con un sol humanizado. Fue concebida en el período colonial porque los incas no conocían esa iconografía como para adjudicársela a la deidad solar. Algunos autores creen ver en este pectoral una suerte de comparación con el dorado de la custodia que en otros lienzos lleva también a la altura del pecho, el Obispo Mollinedo. También llevan placas antropomorfoizadas en los hombros y en el calzado, que junto al colorido de los signos *tokapu* de su túnica y a las mangas de encaje, lo hacen decididamente barroco y marcan más las diferencias no sólo con sus ancestros sino también con los españoles.

Por eso, llama la atención la vestimenta del *curaca* en una clara ostentación del uso de materiales como piedras preciosas, perlas, sedas, hebillas de oro o de plata y encajes, imitando el atuendo del hombre español. Pero a la vez se diferencia por el uso indiscriminado que hace de tales

elementos que no abandonan ciertas características propias de su pasado imperial, generando un estereotipo de su persona que lo convierte en “híbrido” como lo define Dean (1999).

Así vestido el “cacique colonial” es un exponente preclaro de la otredad que los españoles estaban satisfechos de ver representada por sus mismos protagonistas. Fueron los propios incas quienes quedaron atrapados consciente o inconscientemente, en el discurso de poder y de legitimación de la colonización con el que España alzaba su voz al mundo, para dar cuenta del buen trabajo realizado en estas tierras.

Este intento de homogeneización de la vestimenta con arreglo a lo español era motivo de alarma y causaba preocupación entre las autoridades que veían en estas modificaciones una manera de subvertir el orden. Las elites incas estaban persuadidas de su posición dentro de la administración colonial y el estereotipo de sus personas no es más que la transmutación de sus atributos imperiales al cristianismo por vía de la metamorfosis barroca. No podemos hablar de indios aculturados, más bien de indios intencionados en buscar llamar la atención de los suyos valiéndose del método de los otros.

Más allá del aspecto exterior del curaca, hay que preguntarse ¿para cuál de las dos culturas le interesaba aparecer así vestido, “excesivamente inca”? Recordemos que entre los incas la imagen visual tiene más peso, y la ornamentación exagerada no pudo pasar desapercibida para la comunidad de la parroquia de indios a la que pertenecía cada uno de estos cuatro cuadros.

Algunos autores como John Rowe (1954) creen ver en estas pinturas las marcas del pasado imperial y a los curacas como visionarios utópicos de un incipiente “nacionalismo” inca, que desembocaría en los movimientos revolucionarios del siglo XVIII, como el de Tupac Amaru II de 1780/81.

Carolyn Dean (1999) considera que los incas estaban negociando una nueva nobleza andina inventando un nuevo lenguaje que era indígena en su estructura pero legible para el europeo. Probablemente esta nueva nobleza

fuera la que patrocinaba los cuadros de sus parroquias, cuyos móviles estarían más allá de lo devocional y alcanzarían las redes económicas que le interesaba restablecer o reelaborar al curaca desde su nueva situación social post-colonial, de dirigente nombrado “a dedo” por la Corona.

En esta posición, el “inca renacido” (Ibíd.) indudablemente también debía hacer gala de negociador de los intereses de su comunidad con el corregidor y sobresalir entre sus pares como el más apto, para lo cual no trepidó en la elección de medios de representación para “maximizar” su resultado.

Los Cuadros de las Cofradías

- ❖ Cofradía de Santa Rosa y “La Linda”
- ❖ Cofradías de San Juan Bautista y de San Pedro
- ❖ Procesión de los cuatro santos

La cofradía o hermandad religiosa y los gremios de artesanos aparecieron en Europa (Alemania, Francia, Holanda e Inglaterra), en el siglo IX, pero en España recién ocurre el surgimiento de la cofradía en el siglo XII (Celestino, 1998).

Existen distintas definiciones acerca de que se quiere decir con el nombre de cofradías. En general eran agrupaciones que tenían un aspecto de ayuda mutua y religiosa, constituidas por personas del mismo oficio, que se colocaban bajo la advocación de un santo patrono o virgen. Van evolucionando hacia un perfil marcadamente “económico” en el que quedó subsumida la faz religiosa originaria de la cofradía.

Al llegar los españoles implantaron en los pueblos o reducciones formadas por ellos, con el fin primordial de una mejor propagación y conservación del culto: la cofradía (Ida Bremmé de Santos, 1965). Existen en cada pueblo y pueden tener todas la misma categoría o estar subordinadas a una o varias principales. La sociedad indígena se reorganiza alrededor de estas agrupaciones que les permitieron preservar, indirectamente, los lazos de parentesco de sus *ayllus* y mantener la costumbre del culto familiar. Sus creencias prehispánicas mutaron a toda una variedad de santos patronos y vírgenes, así como sus danzas hallaron equivalente en los autos sacramentales.

En la cofradía encontramos una suerte de “catolicismo andino” que se da en la mínima expresión comunal, el ayllu. Aquí se conservan las formas primarias del culto familiar andino, aquéllas que no han sido atravesadas por la impiadosa extirpación cultural. La cofradía les facilitó a los andinos la

posibilidad de reestructurarse económicamente, “a través de la explotación de la tierra y de los bienes de las *huacas*, lo que les permitió continuar realizando antiguos cultos locales y regionales asociándolos a los nuevos cultos cristianos” (Olinda Celestino, 1998).

En algunas regiones, las cofradías han asegurado la continuidad no sólo del lazo familiar, sino que han llegado a ser de gran importancia en el mantenimiento de la antigua organización comunal incaica, esta vez, reunidos bajo la advocación de una imagen que veneran.

Paralelamente, la cofradía cumplía con otras funciones, que Beatriz Garland Ponce (1994) en “Las Cofradías en Lima durante la Colonia”, enumera de la siguiente manera:

- a) **benéficas**, como la visita de presos [...]
- b) **ciudadanas**, como la reconstrucción de la ciudad [...]
- c) **sociales**, como el otorgamiento de dotes por sorteo a las hijas casaderas de los miembros de la cofradía;
- d) **evangelizadoras**, como la conversión al cristianismo de indios y negros;
- e) **culturales**, como el fenómeno de nuevas formas de expresión en cuanto a la espiritualidad y ritualización (las procesiones, por ejemplo) y como la inserción del grueso de la población en la dinámica del sistema de mercado europeo –o por lo menos del español- a través del uso de la moneda”.

Se podía elegir a qué cofradía ingresar: a la de clase social, o a la del gremio del oficio que se desempeñaba o, a la que agrupaba a personas que venían de un mismo lugar. “Cada cofrade nuevo le significaba a la agrupación, una entrada semanal de dinero, pero también recibían contribuciones de servicios de misas y a través de la limosna autorizada a pedirse por las calles en determinados días festivos” (Ibídem).

En las ciudades eran instituciones crediticias que se colocaban bajo la protección de un santo patrono o virgen, que entre otras cosas, proveían misas para los cofrades muertos y ayuda para los enfermos. “Bajo la dirección de un

párroco o de un religioso, las cofradías de las ciudades sirvieron de guía para ciertas personas y grupos en su vida pública. Tal parece ser el caso de las cofradías de la serie pictórica de Santa Ana” (Ibíd.).

Los cuadros de cofradías tienen dividido el plano pictórico en tres registros. En cada uno de ellos, las personas ejecutan una acción. Al pie del cuadro, como en los lienzos de las parroquias de indios, los espectadores hablan animadamente entre sí, pero a diferencia de éstos, aquí no hay artificios. Es probable que el desfile de estas cofradías se realizara como lo plasmaron los artistas. Dos de los cuadros, tienen como fondo las esplendorosas iglesias barrocas recientemente terminadas, de la Merced y de la Compañía de Jesús, motivo de orgullo ciudadano (Wuffarden, 1996), y en los tres lienzos hay altares efímeros que en sus gradas tienen ángeles con tocados de plumas.

❖ ***Cofradías de Santa Rosa y de “La Linda”***

Siguiendo la descripción que hiciera Luis Eduardo Wuffarden, en el catálogo de la exhibición de los 12 cuadros que se realizara en Roma en 1996, creemos que este cuadro es un puente entre las parroquias de indios y las cofradías, y que podría haber estado situado entre los otros dos cuadros con fondos barrocos. La escenografía de esta pintura es una calle cusqueña, donde se armó un altar y un arco triunfal, que sirvieron de soporte al programa iconográfico dogmático sobre: el pecado original, la muerte del alma y la victoria sobre ambos a través de la gracia sacramental (Ibíd.)

En tal sentido, la pintura que corona el altar es nada menos que “La defensa de la Eucaristía”, que protagoniza, el rey Carlos II, con su espada desenvainada ante el infiel, defendiendo al Santísimo Sacramento en la custodia que está colocada sobre una columna.

El nombre del donante figura en la pintura que dice: “Aquí va el alférez con su padre, don Baltazar Tupa Puma...”. El alférez lleva el *uncu* incaico pero decorado como el de los portaestandartes parroquiales, es decir con profusión

de signos *tokapu*, y el sol antropomorfoizado. Su padre, aparentemente sería el hombre que lo secunda vestido de negro con mangas abiertas que dejan ver los encajes y mira penetrantemente al espectador.

El detalle de este “inca” es que su tocado colonial es llevado por un mestizo sobre un almohadón de terciopelo. Este hecho es interpretado como de respeto, al descubrirse la cabeza porque está por pasar por delante de la custodia pintada en cuadro “La defensa de la Eucaristía”. Su tocado imperial es menos ornamentado que el de sus antecesores parroquiales. Muestra un castillo, una *mascapaicha* dos plumas, dos banderines, un arco iris alargado, todo sujeto a un *llautu* simplificado.

Así retratado, está ubicado entre las dos andas con las santas. Esta manera de cargar las imágenes veneradas, era propia de los incas que llevaban a su soberano o a su mujer la *Qoya*, en andas en las procesiones o festividades prehispánicas. Aquí las “soberanas” son las santas cristianas que rivalizan entre ellas su ubicación en la procesión. A la derecha del cuadro está Santa Rosa, que había sido beatificada en Roma en 1668. Su imagen está siendo llevada por cuatro indígenas, pero la acompaña una banda de músicos. La peana de la santa es de madera tallada.

Pero la verdadera devoción la despertaba la santa cusqueña “La Linda”, advocación de la Inmaculada. El Dr. Flores Ochoa, en su libro “La Linda”, nos relata que su culto está ligado a la salvación de los españoles del sitio que les hiciera Manco Capac II, en 1535. Guaman Poma de Ayala narra la aparición de la Virgen que le dio fuerzas a los españoles para superar el sitio. Así los europeos, agradecidos por la victoria comenzaron a venerarla en la parroquia que sería después de los españoles, que por esa razón se llamó “El Triunfo” (Flores Ochoa, 2000).

“La Linda” tiene capilla en la Catedral, con retablo tallado dorado, la corona que luce es de oro con piedras preciosas, obsequio del Obispo Mollinedo y Angulo que también mandó a construir su retablo” (Ibíd.). En este cuadro, la santa cusqueña está representada inmediatamente después de

pasar por debajo del arco triunfal, haciendo su “entrada” simbólica por la connotación que tiene semejante arquitectura efímera. Se privilegió su lugar por sobre el de Santa Rosa dentro de la procesión, al colocarla más cerca del desfile de la custodia que seguía a continuación bajo el palio. Además su peana es de plata labrada y sus andas están forradas en telas rojas. Esto deja entrever las relaciones tensas entre las dos ciudades, rivales desde que Lima fuera declarada capital del virreinato y desplazara de la hegemonía política, a la “ciudad sagrada” de Cusco.

La Virgen María en la devoción de la Inmaculada, “La Linda”, tiene su fiesta patronal el 8 de diciembre, pero en la fiesta de Corpus Christi, por ser patrona de Cusco, es considerada anfitriona de las demás imágenes. Los festejos se organizan por el sistema de cargo, que en la región andina se rigen por herencias, elección o designación. Los responsables tienen diversos nombres: mayordomo, alférez, priostes, capitanes, devotos, etc. Y son los encargados de solventar la fiesta de su santa patrona. Tienen un sistema llamado *hurcas* por el que comprometen a parientes y amigos a sufragar los gastos del desfile (Ibídem).

Cabe destacar que en los tres cuadros de cofradías, la participación de los mestizos o indígenas está reservada a llevar las andas. O sea fueron puestos en total sumisión a la tarea desarrollada. Sus rostros anónimos hablan de una humanidad resignada, alejada totalmente de protagonismo. Pareciera que el yugo que el imperio les había impuesto bajo el incanato, no se hubiera modificado con la llegada de los conquistadores, sólo cambió de nombre.

Olinda Celestino (1998) presenta las cofradías como mecanismos del mantenimiento de posiciones dominantes y de control ideológico y económico de los curacas. Afirma que las propiedades de las cofradías eran de origen curacal y que esto les permitió posicionarse dentro de las nuevas estructuras coloniales, tejiendo alianzas con los españoles y detentar cargos dentro de la cofradía. En este sentido podemos releer el cuadro de la “Cofradías de Santa Rosa y de “La Linda” y entender la posición resaltada del alférez y la sumisión campesina.

❖ ***Cofradías de San Juan Bautista y de San Pedro***

Siguiendo el análisis que hace Luis E. Wuffarden (1996) de esta pintura, decimos que ambos santos aparecen aquí como titulares de sendas cofradías indígenas que los llevan en andas pasando por delante de la iglesia de la Merced. Un altar efímero tiene de fondo una tela roja, sobre la que pueden verse cuatro pinturas de sargas. Probablemente se traten de santos que representen penitentes o ermitaños. Este altar está profusamente adornado con ángeles vestidos con encajes y penachos de plumas que llevan cirios encendidos y palmas, atributos del sacramento de la Penitencia. Candelabros, espejos y una mesita de plata, completan la decoración de este altar dedicado a la Virgen de la Inmaculada Concepción. Su manto piramidal parece prolongarse lateralmente en las líneas del altar, semejando la iconografía que adquieren ciertas vírgenes andinas.

La imagen de San Juan Bautista llevaba la delantera en este desfile y fue representado a punto de pasar delante de la puerta de la Merced, en donde podemos ver retratado al cura de esta iglesia, que era el prior de Santo Domingo¹, vestido con hábito blanco. Está rodeado de un grupo de españoles ricamente ataviados.

La escenografía se completa con un arco triunfal de columnas salomónicas de plata igual que la mesita colocada delante del altar. Éste remata en un templete donde aparece Cristo en acción de bendecir el pan. Se repite la escena de la pintura “Altar de la Última Cena”, en donde Cristo aparece también como sacerdote oficiante de la Eucaristía. La imagen de San Pedro es seguida por una pareja en traje de gala que están pasando por debajo del arco, seguidos por una esclava negra. Así representados evidencian su rango dentro de la sociedad cusqueña. Podrían tratarse de los donantes del cuadro. Wuffarden nos señala que la vestimenta de la mujer es del mismo color que la de San Pedro y que esto indicaría cierta relación con su cofradía.

¹ Información conferida a la autora por el Dr. Aquiles Barrionuevo en la entrevista que le hiciera el 25/06/2002, en el Museo Arzobispal de Cusco.

Al pie del cuadro, entre la multitud que asiste al desfile, se destaca un hombre barbado con sombrero español que mira hacia el espectador. Es un auténtico retrato que compite en la hipótesis de los donantes.

Por último, diremos que como en el caso de la cofradía anterior, las imágenes en sus peanas de madera tallada, son llevadas en andas cada una por cuatro indígenas descalzos, vestidos con ropas oscuras, que aumenta el contraste de sus figuras al tener como escenario el altar efímero decorado en plata.

❖ **Procesión de los cuatro santos**

La orden de la Compañía de Jesús llega a Perú en 1570 junto con el virrey Francisco de Toledo (Leuridan Huys, 1997). En su comitiva inicial acompañaban al virrey, el sobrino de San Ignacio de Loyola, Martín García de Loyola, cuyo casamiento con una *ñusta* descendiente de *Sairi Tupac*, soberano nombrado por los españoles entre 1544 y 1561, entronca la familia “real” inca con los descendientes de los jesuitas. El cuadro que refleja este episodio se encuentra hoy en día, en una de las paredes laterales de la iglesia de la Compañía de Jesús, en Cusco.

La comunidad jesuita no fue representada activamente en ningún cuadro de la serie de Corpus Christi. Pero esta ausencia parece haber sido subsanada con la presencia de este altar efímero dedicado al Niño Jesús de Huanca, cuya capilla estaba dentro de la iglesia de la Compañía. Este niño con corona y orbe en su mano, es atribuido al hermano Bernardo Bitti (c.1583).

Wuffarden nos relata que El Niño de Huanca está bajo un palio emplumado en su caracterización de Niño rey, con lo que se pretendía identificar la monarquía española a la divinidad. El fondo para este programa iconográfico es nada menos que la portada barroca de la Compañía terminada en 1671. Por una de sus puertas sale un grupo de jesuitas, plasmados como verdaderos retratos individuales. Llevan anteojos oscuros, símbolo de su

sabiduría, demostrando con ello la intelectualidad de la orden². El realismo con que fueran pintados los miembros de esta orden, contrasta con el estereotipo de los frailes mercedarios, plasmados casi en serie (Ibíd.).

En cuanto a las andas con las imágenes de los santos, hay dos posiciones acerca de su identificación. La más tradicional es la que afirma que la imagen de la derecha se trataría de los jesuitas: San Ignacio, San Francisco Javier ó Francisco de Borja; mientras que en la peana de la izquierda, estarían San Isidro Labrador y Santiago el Mayor. Carolyn Dean propone a Cosme y Damián.

Luis Wuffarden sugiere una innovación: que los santos que van delante con sotanas negras y esclavinas pardas con birretes doctorales, en sus manos llevan instrumentos de vidrio usuales en medicina, y por lo tanto se tratarían de San Cosme y San Damián, patronos de la cofradía de cirujanos y barberos albergada por la Compañía. En la segunda anda, hay dos santos vestidos “a la antigua”, y portan instrumentos cortantes alusivos a su oficio, serían San Crispín y San Crispiniano, titulares del gremio de zapateros, cuya capilla existía en la catedral (Ibídem).

Cuadro de la Comunidad Mercedaria

² Al Dr. Aquiles Barrionuevo, curador del Museo Arzobispal, le consulté el porqué de los anteojos oscuros de los jesuitas, a lo que él me respondió, que era para evitar el destello de su sabiduría, es que usaban lentes ahumados, como modo de expresar su sapiencia.

De los cuatro lienzos dedicados originalmente a las grandes órdenes regulares, éste es el único que permanece en el Cusco. Los tres restantes, que corresponden a dominicos, franciscanos y agustinos, están en la colección Peña Otaegui de Santiago de Chile (Wuffarden, 1996).

Con la llegada del Obispo Mollinedo y Angulo a Cusco, en 1673, se iniciaron una serie de conflictos en torno a su persona, como hemos visto en capítulos anteriores, que terminaron cuando mandó a encarcelar a los canónigos que se le oponían en el Cabildo Eclesiástico. Pero esto fue sólo uno de los frentes de su batalla por el ejercicio del poder.

Desde el inicio de su gestión se interesó por las finanzas del obispado y en especial por los diezmos. Las haciendas y otras propiedades dedicadas a la producción agrícola en manos de las órdenes religiosas estaban exentas de pagar el diezmo. Pero los Cabildos a través de sus obispos, empezaron a ejercer cada vez mayor presión ante la Corona para que pusiera fin a la excepción de los religiosos. Es así que Mollinedo en una carta al rey se quejaba de que los clérigos concentraban tierras en sus manos por lo que las rentas del obispado habían bajado considerablemente. Corría el año 1674 (Guibovich, 1994).

En este contexto debemos evaluar el cuadro de la Comunidad Mercedaria, opuesta a los intereses del Obispo. No podemos hablar de retratos, como en el caso de los jesuitas, de la "Procesión de los cuatro santos". Aquí aparece una veintena de religiosos con su hábito y escudo distintivos de la orden mercedaria. Son individuos anónimos. Según Wuffarden (1996) a diferencia de las cofradías y parroquias, las comunidades de frailes no llevaban procesiones propias. Por esto es difícil pensar que haya sido la comunidad misma la que encargara la pintura.

A esto se suma, que en el plano inferior, entre la multitud que asiste al desfile, podemos notar ciertos elementos irreverentes al paso de los frailes, los que le confieren un tono decididamente burlón (Ibíd.). Se trata de un niño que

lanza su cerbatana a un caballito de juguete sostenido por un señor con un sombrero extemporáneo, dos personas miran la escena, y hacia la izquierda, encontramos una cruz de madera con cintas atadas de varios colores. Aumentando el misterio de esta tela, dos hombres mestizos miran al espectador.

La escenografía podría ser la Plaza del Regocijo, en la que se han armado un altar y un arco triunfal. En el altar encontramos cuatro doctores de la Iglesia: San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y San Jerónimo. Coronando este conjunto, se observa una pintura con la Transfiguración³ de Cristo, advocación titular del colegio jesuita (Ibíd.).

Los frailes van pasando por debajo del arco mientras parecen comentar, entre ellos, el cuadro arriba del altar y el programa iconográfico del arco con medallones y pinturas. La estructura remata en un templete de plata con una virgen. Pareciera como que el mentor de esta tela estaba más preocupado en destacar el espíritu corporativo de la orden que a los religiosos mismos. En todo caso, hay indicios de pleitos no sólo económicos, sino también de índole doctrinal, que se sospechan implícitos en la procesión y que afectaron sin duda, las precedencias establecidas para la misma. De estos pleitos no estarían ajenos el Obispo Mollinedo ni la orden mercedaria.

Cuadro Regreso de la Procesión a la Catedral

³La Transfiguración alude al estado glorioso en que Jesús se manifestó a tres de sus discípulos: Pedro, Santiago y Juan.

Este es el cuadro más grande de toda la serie (2,25 m x 3,24 m) y el que tiene más personas (150). Es el final de la procesión cuando las imágenes detenidas sobre la portada de la Catedral, esperan la vuelta del obispo con el Santísimo Sacramento bajo el palio. La autoridad civil, el corregidor, ya ha hecho su entrada al recinto de la iglesia, por eso está ausente en esta pintura. Lo que se plasma es el momento siguiente, en el que Mollinedo está por hacer su ingreso al templo.

La custodia es esperada de izquierda a derecha por: Santiago, San Cristóbal, Santa Ana, la Virgen de Belén, la Candelaria y San Sebastián. Se han dejado de lado los carros triunfales, aquí las imágenes descansan sobre andas. Ya no visten *uncus* los caciques, más bien están mimetizados en la gran masa indígena que asiste a la vuelta de la procesión. Sus cabezas escalonadas dibujan sendas diagonales que nos dirigen al interior de la Catedral. Esta dirección es enfatizada por el protagonista de la celebración: el Corpus Christi y el cortejo del obispo, que imprimen una direccionalidad indubitable, hacia el proceso final del encuentro, el triunfo de la Eucaristía por sobre la idolatría indígena.

Para atestiguar tan encumbrado propósito, bien vale la guardia de honor de indios *Cañaris* y *Chachapoyas*, cuyo principal, se arrodilla y abre paso con su bandera al palio con la custodia Carolyn Dean (1999) es la que identifica a estos indios establecidos en la jurisdicción de la Parroquia de Santa Ana. Han venido a acompañar a su santa patrona. Recordemos que estos indígenas fueron los últimos en incorporarse al imperio inca. Fue un indio *Cañari*, el que a instancias del conquistador Pizarro, ejecutara a Atahualpa.

La opinión de Dean corroborada por Wuffarden (1996), es que en este lienzo estaría representada la parroquia de indios de Santa Ana. De ahí la guardia que la acompaña que rinde tributo al Santísimo, y son éstos los que van vestidos con encajes de Flandes, con unas camisolas bordadas, coturnos españoles y penacho de plumas blancas sostenidas por un *llautu* decorado.

Esta guardia está a la misma altura que la custodia, lugar de honor sin duda, y que la única explicación que encuentra, está en las prerrogativas obtenidas a partir del servicio brindado por los *Cañaris* a Pizarro. Estos reconocimientos le permitirían no sólo la ubicación privilegiada en la procesión, sino también la portación de arcabuces, que además estaban disparando.

La Guardia de Lanzas y Arcabuces, se formó en 1557 por intermedio del Virrey Cañete, como fuerza legítima para proteger la figura del virrey (Lamana, 1996:84). Estos indios *Cañaris* se están arrogando el derecho de custodiar el Corpus Christi, ante la mirada desaprensiva de las decenas de indígenas presentes en el final de la procesión. ¿Las salvas que disparan serían en honor de su venerada santa?

Por último, cabe hacer una referencia al penacho de plumas blancas. La diferencia con los caciques representados en cuadros anteriores, es que éstos llevan su *mascapaicha* modificada con sus emblemas imperiales reproducidos en miniatura. Los *Cañaris* llevan plumas, un distintivo que en la región andina tiene una connotación sagrada.

Tenemos que remontarnos al mito fundacional de la ciudad de Cusco. En este intervienen los hermanos Ayar. Según los relatos míticos, antes que Ayar Achi⁴ se convirtiera en piedra, le nacieron alas y se transformó en un halcón (Mujica Pinilla, 1996). También la leyenda de los *Chancas* que fueron vencidos por el noveno *Inca Pachacutec*, cuenta que éstos huyeron transformados en cóndores, y que las plumas de estas aves figuraban entre sus símbolos sagrados (Flores Ochoa, 1990).

Las plumas eran un elemento cargado de simbolismo mágico-religioso. Según la crónica de Garcilaso, cada Inca nuevo debía adquirir dos plumas nuevas de un ave mítica, el *corequenque*, una falcónida que no vivía en

⁴ María Rostworowski, en su Historia del Tawantinsuyu (1988), relata el mito de los hermanos Ayar, pero le adjudica a Ayar Auca el haberse transformado en halcón.

bandadas sino en parejas aisladas, “ave que sólo podía vivir en libertad”⁵, por tal motivo de mucha significación entre los indígenas.

La etnia de los Cañaris, instalados en Santa Ana poco después de la conquista, eran tradicionalmente rivales de los Incas, y por lo tanto, aliados de los españoles. La pintura final pone de manifiesto el intrincado mundo colonial andino, y deja ver las estrategias que cada uno de los sectores involucrados, va tejiendo alrededor de sus intereses.

⁵ Información extraída de la conferencia pronunciada por la Dra. Elba Tenencia de López, en la Embajada del Perú, el 28/09/1995, denominada “El Ceremonial entre los Incas”, publicada por el órgano oficial de la Academia Argentina de Ceremonial, Ed. Dunken, 2001, Buenos Aires.

CAPÍTULO III

INTI RAYMI O FIESTA DEL SOL

Al sol se dedicó la fiesta más fastuosa que se realizaba en Cusco. Se le debía venerar y ofrecer sacrificios para que en su recorrido por el espacio celeste, no abandonara la tierra, ni a sus hijos y retornara brindando sus bondades.

Así se convirtió Inti Raymi en la mayor celebración desde el noveno Inca *Pachacutec Inca Yupanqui*, quien habría gobernado aproximadamente entre 1438 y 1471 (Enrique Cruz, 2000). *Pachacutec*, se hizo famoso por su triunfo sobre el pueblo de los *Chancas*, que venció al convertir unas piedras llamadas *pururaucas* enviadas por los dioses, en verdaderos soldados que derrotaron fácilmente al numeroso ejército *Chanca*.

Pachacutec debe disputar con su hermano y con su padre, que habían huído¹, su legitimidad como heredero al trono, pero apoyándose en su victoria “religiosa” consagra el poder que los dioses aparentemente le habían otorgado al convertir las piedras en soldados y augurar su éxito. Así la religión actuaba con fuerza ideológica y cohesionadora con el fin de sostener la estructura del imperio que estaba atravesando una importante etapa de expansión la cual continuarían los hijos del noveno Inca, y en la cual el peso de la religión como elemento homogeneizador de las culturas, fue fundamental para mantener los lazos de reciprocidad pactada y continuar con la campaña de expansión militar.

Para la cosmovisión andina, cada mundo tenía una duración de mil años, al término de los cuales perecía un sol y luego aparecía uno nuevo y se reiniciaba el recuento de los años. El pasaje de tiempo transcurrido entre las dos edades era denominado *pachacuti* tiempo de destrucción y desolación,

¹ El Inca Yupanqui incorporó a su nombre el título de Pachacutec y se hizo nombrar Inca aún en vida de su padre Viracocha Inca y contra su voluntad, porque había designado a su otro hijo para sucederlo. Éste fue muerto por los seguidores del vencedor de los Chancas. De ahí que se lo considere como noveno Inca y el primer soberano histórico. Él se investió con la borla imperial en vida de su padre en un claro acto de usurpación aunque fue considerado el gran reformador y auténtico fundador del estado inca. Como elementos de cohesión impuso la lengua Quechua y la religión de culto al Sol.

pero también de grandes transformaciones y restauración (Rostworowski, 1988). Es probable que los incas hayan percibido la época anterior al noveno inca como un *pachacuti* época de guerras con los pueblos vecinos.

En su estrategia, *Pachacutec* aprovechó los beneficios de la deidad solar, que hasta ese momento era sólo una más dentro del panteón inca, para erigirse en “hijo” del sol y construir su propia ortodoxia que lo llevaba a considerarse receptáculo de las fuerzas divinas. En su concepción, el Inca hizo varias concesiones estéticas que enfatizaban las razones mágico-religiosas causantes de su victoria y de su posterior hegemonía dentro del incario.

Franklin Pease (1967) afirma con certeza que no hubo un culto solar pan-peruano antes de la expansión del estado cusqueño emprendida por *Pachacutec*. El sol era considerado creador del grupo social que bajo este soberano organizó el estado incaico siguiendo los principios de la civilización del fundador de la dinastía inca, *Manco Capac* a quien los cusqueños le debían el origen sagrado de Cusco. *Pachacutec*, apoderándose del mito fundacional atribuido a *Manco* (que lanza dos varas en la tierra sacralizando el lugar), trata de establecer una continuidad entre su persona y el arquetipo mítico de éste, quien gozaba de un prestigio religioso que el noveno Inca necesitaba para legitimar su poder laico.

Pachacutec erigido en nuevo monarca, inicia la reforma religiosa que lo catapultó a su condición de sacerdote-rey, de carácter divino, e inicia la reconstrucción del templo mayor de Cusco, el *Qoricancha* como el lugar más sagrado. Por todo esto queda adscripto como el iniciador de una nueva forma de relacionarse con su Dios (Ibíd.: 131), dentro de una estructura jerárquica.

La religión actuaba de garante de la estructura imperial basada en la producción de excedentes que elaboraban las múltiples etnias asimiladas. Por eso el culto se transformó en una actividad pública fundamental en la que participaban las deidades, las autoridades y las diferentes comunidades que formaban el imperio; se trataba de homogeneizar culturalmente la multiplicidad étnica a través de la religión.

La necesidad de encontrar una vía rápida para la evangelización de los indígenas, permitió que la deidad solar se “convirtiera” al monoteísmo, variante que convenía a los intereses del cristianismo en su necesidad de equiparar un Dios andino creador con el Dios cristiano². Este acomodamiento pastoral, sin duda facilitaba la tarea de los evangelizadores que en un principio fomentaban los cultos andinos permitiendo a los indígenas realizar sus rituales de celebraciones que incluían cantos, danzas, mientras el dogma no fuera cuestionado.

Garcilaso de la Vega, en sus Comentarios Reales hace la defensa del Sol como deidad única y universal “*que con su luz y virtud criaba y sustentaba todas las cosas de la tierra*”. Carolyn Dean (1999) afirma que asimilar el culto de *Inti Raymi* con el Corpus Christi fue intencional y buscaba con esto, mitigar las nuevas campañas de extirpación de idolatrías de principios del siglo XVII. De este modo Garcilaso procuraba convencer a los españoles de cierto monoteísmo andino para que no fueran acusados de idólatras por los doctrineros como el Padre José de Acosta, que en 1590 veía con espanto la similitud de ritos de aquella fiesta (Inti Raymi), como “una manera de comunión diabólica” imitando al Corpus Christi (Zuidema, 1999:208).

Los ritos diabólicos a que hacía referencia el sacerdote jesuita Acosta, no eran otros que las antiguas costumbres de sacrificar y de comunión que se hacían en Cusco, en ocasión de las festividades que proclamaban los solsticios de invierno y de verano.

Durante el mes de abril de 1535, un año después de la llegada de Pizarro, un sacerdote católico tomó nota de cómo los incas celebraban la gran fiesta final de la cosecha, seguida por el rito en que el rey *Manco Inca II*, instalado por los españoles, junto a la nobleza iban a labrar la tierra iniciando el Nuevo Año agrícola. Para la misma época otro ritual que también involucraba a la alta nobleza cusqueña e incluso a sus momias, conmemoraba la mítica

² Algunos autores confieren esta cualidad de “dios creador” a Viracocha, otro mítico héroe fundacional de la dinastía inca.

entrada triunfal de *Mama Huaco* a Cusco. Este rito se celebraba en las afueras de la ciudad, en el campo llamado *Saucero*, dedicado a *Mama Huaco* que les había dado el primer maíz (Zuidema, 1999:195).

Otro ritual descrito por Polo de Ondegardo en su “Tratado y Averiguación” de 1559 (Ibídem,1999), da cuenta de la fiesta inca de *Ytu*, en el mes de noviembre, pero esta fiesta podía celebrarse por fuera del calendario si algún hecho fortuito lo justificara, como por ejemplo, mucha enfermedad o falta de lluvias. Es así que Polo la describe en ocasión de un Corpus Christi de su época y dice “que aunque ya no podían sacrificar reses delante de los españoles, hacían esta fiesta de *Ytu* disimuladamente en la de Corpus, haciendo danzas conforme a su ceremonia antigua”.

A estas fiestas: la del Nuevo Año agrícola, la entrada de *Mama Huaco* y la fiesta de *Ytu*, podemos sumarle dos fiestas más relatadas en el texto de Garcilaso, una al tiempo del equinoccio de marzo y otra al tiempo del solsticio de junio. Ambas fiestas según Tom Zuidema (1999) no existieron, pero indudablemente contribuían a engrosar el imaginario español sobre las festividades paganas.

La confusión de fechas viene como consecuencia del cómputo de los meses incas y de las ceremonias que en ellos se celebraban. Según el curso del sol, las fases de la luna y según períodos de tiempo formados por cierta cantidad de días, un mes tenía treinta días divididos en dos períodos de quince o tres períodos de 10 días cada uno (E.Cruz, 2000). Además el calendario inca se tradujo primero al Juliano, y luego al Gregoriano, lo que contribuyó al desconcierto en la apreciación de las fechas de las festividades andinas.

Aunque las fiestas andinas tenían un lugar fijo y una razón de ser dentro del calendario inca, fue factible la yuxtaposición de fechas gracias a que Corpus Christi se celebra casi al mismo tiempo que el solsticio de junio. O sea que Corpus por su dimensión solar permitió una suerte de paralelismo con la festividad mayor de los Incas, el *Inti Raymi*, que aumentó la ortodoxia inventada

alrededor del culto solar incaico, impelidos como estaban los españoles por encontrar algún punto en común entre ambas religiones.

La identificación de Dios como luz no era ajena al hombre español que por tradición medieval, estaba acostumbrado a imaginar lo divino en términos luminosos y hacer de la luz “la metáfora primigenia de la realidad espiritual” (Eco, 1997: 58). Rastreando la visión de “Dios como luz”, debemos remontarnos al Bel semítico, y al Ra egipcio, identificados con el sol, y también, con el sol de las ideas de Platón, conceptos que fueron introducidos en la tradición cristiana por San Agustín, Pseudo Dionisio Areopagita y Santo Tomás de Aquino. Según Teresa Gisbert (2001) fueron los miembros de las órdenes mendicantes llegadas a América, Agustinos, Franciscanos y Dominicos, quienes fomentaban esta vuelta a la Edad Media, tratando de no apartarse de los cánones trazados por el Concilio de Trento.

Juan Carlos Estensoro Fuchs (1994:76), nos habla de la estrategia de conversión de los indios empleadas por las distintas órdenes religiosas. En tal sentido, los agustinos al mismo tiempo que destruían *huacas* y adoratorios, diseñaban ceremonias “ad hoc” para los indios del Perú, pretendiendo con esto una total aculturación, la sustitución de rituales, vestido y música, por otros enteramente nuevos, pero aún en estos nuevos ritos, empleaban elementos incas encontrados entre las *huacas*, como los tejidos *cumbi*³, que eran utilizados para decorar altares e imágenes cristianas.

Por su parte, los dominicos, apostaron al sincretismo religioso, sirviéndose de ceremonias que encontraron entre los incas. Este hecho es más notable en una fiesta como Corpus Christi, a la que siempre se le buscó superponer el ceremonial prehispánico, cambiando tan sólo el objeto de culto. Esta práctica era común en el ámbito de la Iglesia Católica, y recordaba las celebraciones paganas que Roma había cristianizado en el norte de Europa.

³ El tejido *cumbi*, es una tela muy apreciada, considerada fina por los incas, con la que se hacían los *uncus*, y estaba asociada por ello, a la nobleza.

Tom Zuidema (1999) considera que Corpus Christi al caer en los meses de siembra, coincide con la época en que los ritos imperiales andinos se ejecutaban para la misma fecha, aunque eran una consecuencia de las fiestas de la cosecha y su almacenaje. Por lo tanto, Corpus no reemplazó simplemente la fiesta del Sol, el Inti Raymi, sino también a todo el período en que se llevaban a cabo dichas fiestas, que abarcaría desde mayo a junio del calendario occidental.

Para clarificar la cuestión de la superposición de fechas que llevó a los cronistas y doctrineros a plantear la similitud de ritos entre festividades cristianas y paganas, incluimos dos cuadros, uno con el calendario de fiestas oficiales urbanas coloniales, tomado del libro *Fiestas Coloniales Urbanas*, de Rosa Acosta de Arias Schreiber, y el otro, con el calendario de festividades andinas, tomado del libro de Enrique Cruz (2000). De este modo se verá a través de la superposición calendárica, cuán fácil habrá sido para el conquistador español aprovechar el tiempo festivo inca en beneficio propio, buscando similitudes rituales entre las dos culturas para combinarlas y facilitar la propagación de la fe cristiana entre los indígenas.

¿QUÉ ES HOY LA FIESTA DEL SOL?

Hoy en día el *Inti Raymi* evoca el esplendoroso ritual inca con un guión realizado por arqueólogos e historiadores de Cusco. Según consta en el guión sinóptico que nos entregaran en la Fiesta del Sol de este año, por razones obvias no es posible realizar la escenificación en los lugares originales ni con el tiempo de duración de antaño, aunque en los últimos diez años, la fiesta se ha llevado a cabo en el *Qorikancha*, la Plaza de *Hauqaypata* (Plaza de Armas) y la fortaleza de *Saqsaywaman*.

La celebración se inicia en el templo del Sol, el *Qorikancha*, cuando los *chaskis pututeros* (mensajeros) ingresan a la explanada del templo y anuncian el inicio del *Inti Raymi*. Inmediatamente hacen su aparición los *harawis* (músicos) para marcar el desfile del ejército imperial, las *aqllas* (mujeres escogidas), las *ñustas* (princesas), la *Qoya* (mujer del Inca) y el séquito real.

El Inca luego de ubicarse en el ábside del *Qorikancha*, saluda al dios Sol con un canto y luego invita a todo su pueblo a participar de la ceremonia. Luego procede a decir un mensaje al Sol, convocando a la población a que haga lo mismo en forma reverencial, tras lo cual todos los participantes de la ceremonia retornan al *Qorikancha* para dirigirse a la Plaza Mayor del Cusco.

Cuatro *chaskis* ubicados en el centro de la Plaza Mayor anuncian la llegada del Inca⁴, ingresando en forma ordenada los músicos, el ejército imperial, las *aqllas*, las *ñustas* y la *Qoya*, luego lo hace el Inca y su guardia imperial. El Hijo del Sol, en el centro de su ciudad, reclama el apoyo de los *Apus* tutelares con quienes espiritualmente se dirigirá hacia *Saqsaywaman*, principal centro de adoración.

Esta fortaleza queda a unos 2 km de la ciudad, adonde se llega fácilmente en auto o a pie, a lo largo de los cuales pueden verse aún hoy, cómo

⁴ Se adjuntan dos fotografías tomadas en nuestro viaje a Cusco para la celebración de Inti Raymi. La primera, es una vista general de la Plaza de Armas, en la que puede observarse la Catedral y la Iglesia de El Triunfo, la segunda, es la misma plaza pero el 24 de junio de 2002, en el momento de ingresar los cuatro *chaskis* anunciando la llegada del Inca. Esta foto es un testimonio del alcance de la festividad a nivel internacional, y del turismo que atrae hoy en día.

la población luego de los tres días de ayuno que deben guardarse por esta fiesta, se reúne instantáneamente a hacer hornitos con panes de barro, en los que cocinarán las papas para comerlas finalizada la celebración.

Mientras tanto en *Saqsaywaman*, los *pututos* anuncian el inicio de la ceremonia central del *Inti Raymi* y los mensajeros de las delegaciones de los Cuatro *Suyus*, esperan el anuncio que les indique su participación en la festividad. La gran plaza de la fortaleza estaba ocupada antaño, desde temprano e incluso desde días antes, por los guerreros y pobladores de zonas alejadas. Hoy en día la colman los turistas.

Desde los extremos ingresan una a una las delegaciones de los Cuatro *Suyus*, quienes después de depositar sus ofrendas se emplazan en la explanada ocupando sus lugares. Luego entran las *aqllas* presididas por la *Qoya*.

Los cantos de las diferentes *panacas*⁵ anuncian la aparición del Inka transportado sobre andas⁶ que se dirigirá a la zona central para llevar a cabo la ceremonia. Allí los sacerdotes presentan al principal sacerdote, llamado *Willaq Uma* cestas llenas de *sancu*, en forma de panes hechos de maíz para que los bendiga. Luego toma estos panes y los mezcla con la sangre de las llamas sacrificadas, una blanca y otra negra.

El Inca soberano presidía el sacrificio hecho por el sumo sacerdote para abrir el cuerpo del animal y leer en sus entrañas los acontecimientos futuros. Las vísceras y grasa de las llamas son entregadas a dos sacerdotes, el primero toma los intestinos para hacer los vaticinios del año, y el segundo sacerdote, con el sebo hace los augurios observando el humo.

Los vaticinios dados por ambos sacerdotes son interpretados por el *Willaq Uma*, que los comunica al Inca y le pide que se sirva una porción del

⁵ La *panaca* era formada por toda la descendencia de un monarca, excluyendo al que sucedía en el mando.

⁶ Ver fotografía adjunta con la llegada del Inka que fue transportado en andas hasta la plataforma de *Saqsaywaman*. Nótese la gente agolpada en las montañas laterales.

alimento sagrado (el *sancu*). Todos los demás sacerdotes hacen lo propio al igual que los demás miembros del séquito y participantes de la escenificación, ya que las princesas incas ofrecían el pan sagrado y la chicha con la que el Inca iniciaba el brindis al Sol, todo en medio de cantos y danzas⁷ y vestimentas muy coloridas. De esta manera se rompe el ayuno que guardaban todos desde hacía tres días como preparación para el *Inti Raymi*.

Finalmente, el Inca lleno de alegría da su último mensaje invocando a su pueblo para que bajo el amparo de su padre el Sol, continúen practicando los valores de la cultura del *Tawantinsuyu*, cuya máxima expresión es la reciprocidad. Luego les pide que festejen, produciéndose una eclosión popular de algarabía desenfadada en la que abunda la música, las danzas de cada etnia y por supuesto la bebida.

¿QUÉ TIENEN EN COMÚN CORPUS CHRISTI E INTI RAYMI?

Desde temprano los cronistas y doctrineros llamaban la atención de las autoridades sorprendidos de las similitudes rituales de algunas celebraciones

⁷ Se adjunta fotografía que registra este momento con bailes tradicionales.

paganas con el culto cristiano. A tal punto que hubo quienes abonaron la idea de que a América habían llegado Santo Tomás o San Buenaventura a cristianizar a los indios y que a esto se debían las pretendidas semejanzas rituales.

Hemos visto cómo la hegemonía del dios Sol permitió a *Pachacutec Inca Yupanqui* adquirir estatus sagrado que coadyuvó a los fines imperialistas del nuevo estado Inca. El culto solar forma parte del discurso político sobre la unión del *Tawantinsuyu*, como religión oficial es la pauta que debe guardarse en las relaciones con el Inca.

Según Serge Gruzinski (1999:152) podemos encuadrar la festividad de Corpus Christi como instrumento de la Corona destinado a “territorializar” las prácticas ibéricas, una suerte de importación del espacio público europeo al Nuevo Mundo, respondiendo a los lineamientos dictados por el Concilio de Trento que auguraban el triunfo de la religión católica por encima de cualquier otra.

En este sentido los evangelizadores fueron muy precisos en América al aplicar un catecismo que tenía como dogma a estrenar, el de la presencia de Cristo en la Eucaristía, un Cristo como “lumen” o fuente luminosa. La equiparación con la deidad solar inca provino de la necesidad de explicar las cualidades del Dios cristiano del que se descendía patrilínealmente igual que los Incas hijos del Sol de Cusco.

A esto se suma la prédica de Garcilaso a través de sus Comentarios Reales, que atribuía todas las prácticas bárbaras e idolátricas a las civilizaciones preincas, y asignaba a los incas un papel similar a los españoles al hacerlos prefiguradores del cristianismo⁸. De esta manera gracias a la labor de los incas, los españoles encontraron un imperio preparado para el advenimiento del cristianismo (Serna, 2000). Según este argumento, no estarían reemplazando deidades sino cristianizando la ya existente, y el Inti

⁸ Al respecto cabe recordar que la conquista de América fue vivida por los españoles como una cruzada, como la que habían emprendido contra el Islam.

Raymi funcionaría como antecedente necesario de la fiesta cristiana de Corpus Christi (Dean, 1999).

Desde su llegada a América, la religión cristiana fue impiadosa a la hora de desplazar a su antecesora andina y de ocupar su lugar social como religión del estado. Pero debido a que a los españoles les era imposible implantar la misma desde el inicio de la conquista, no tuvieron alternativa y presenciaron celebraciones andinas en las que encontraron algunos puntos de contacto como los ayunos que solían guardar o los ritos de comunión que el jesuita José de Acosta relataba consternado.

De la observación de tales prácticas aparecen las primeras confusiones que dan lugar a la imbricación intencionada de los rituales seguidos por ambas religiones. Recordemos que, la yuxtaposición de fechas de las celebraciones de ambos calendarios, ayudó también a confundir ceremonias y además la propia Iglesia fomentó el sostenimiento del culto clandestino cuando acudía a colocar cruces y altares en aquellos lugares en los que hubiesen descubierto *huacas*; al rezarle a la cruz el hombre andino seguía rezando a sus creencias. Los relatos sobre la asimilación de ritos son numerosos entre los cronistas, y suponen un intento por lograr la participación indígena en el ceremonial cristiano (Estensoro Fuchs, 1994).

Es posible que existiera en la mentalidad andina la idea de que la religión católica como religión oficial del estado, debía acatarse por haber sucedido a la religión del Sol (Lamana, 1996); los indígenas podían ser cristianos sin mayores inconvenientes en lo que a sus creencias correspondía.

La permisividad y continuidad de rituales del comienzo de la conquista, les confirió a los andinos derechos adquiridos sobre bailes, danzas y procesiones paganas que fueron difíciles de extirpar. Pero, a medida que los Concilios Limenses iban dictando los postulados a seguir en cuestiones litúrgicas y pastorales, la persecución se acentuaba y alcanzaba ribetes devastadores sobre la cultura y creencias andinas. Después del III Concilio Limense de 1582, se editaron los manuales de confesión, que propiciaban el

interrogatorio de los indígenas como medio para obtener informaciones, y además, se sistematizaron las “visitas de idolatrías” (Arriaga, 1621; 1999).

En el período colonial *Inti Raymi* sufre los vaivenes de la evangelización incorporando las mutaciones propias del proceso de extirpación como por ejemplo, el prohibir hacer el sacrificio ritual de las llamas. Luego de su prohibición y ya en el período colonial medio, la fiesta del Sol fue vista dentro de Corpus Christi como epítome del triunfo de la religión católica sobre la idolatría (Dean, 1999; Rodríguez Garrido, 1994).

No obstante, la festividad cristiana era un despliegue de los bailes y cánticos incas que habían sobrevivido a pesar de estar la población sojuzgada cultural, militar, política y económicamente. Pero a medida que la extirpación alcanzaba sus viejas tradiciones, iba borrando espacios ocupados por un aceitado ceremonial que servía de engranaje a esa sociedad andina basada en los lazos de reciprocidad y redistribución. El vaciamiento del ritual garante del pacto, necesitaba ser reemplazado por otra modalidad que asegurara la continuidad de la de solidaridad entre sus miembros.

Lo que permanecía en Corpus Christi era un sentimiento de pertenencia, los indígenas estaban motivados por un espíritu indigenista, que no sufrió la aculturación española. En sus danzas y cantos manifiestan y reivindican los lazos de solidaridad que existían en el otrora imperio Inca, si lo consideramos como una asociación religiosa que funcionaba gracias a un rígido ceremonial. Los incas encontraron en el catolicismo, aquellas “virtudes integradoras” imprescindibles para funcionar como sociedad. La religión cristiana vino a ocupar el lugar social de la incaica y, la nobleza indígena decidió adoptarla como práctica “acorde a su estatus de elite” (Lamana, 1996:95). Por esto no les costó a los incas del Cusco, acomodarse a la situación de la festividad cristiana que sufre una suerte de metamorfosis, donde lo católico es expresado en términos andinos.

Corpus Christi, fiesta barroca por antonomasia, actuaba de catalizador de la sociedad de su época, una realidad demasiado conflictiva y pletórica de

intereses cruzados de sus pobladores. Cada estrato social se veía atravesado por los festejos en los que pretendían ocultar sus desacuerdos, sumidos todos en la aparente advocación a un solo jefe espiritual.

Claude Marechel (1999) considera que la metáfora solar está presente a la vez en el continente y el contenido, entendiendo por el primero la forma que generalmente tiene la custodia de sol radiante, siendo el contenido el viril con la hostia consagrada, aludiendo a que Dios también es Sol de Justicia. Según esto, en los cuadros de la Parroquia de Santa Ana, la población indígena hace su procesión a Cristo/Sol, pero no podemos olvidar que estamos entre 1670 y 1680, en donde creemos que los intereses que movían a los indígenas iban más allá de la simple veneración de la Eucaristía.

La participación en la festividad de Corpus Christi es una cuestión que saltea la parte religiosa e involucra lo social, lo político y por supuesto lo económico. En esa ciudad convertida en espacio sagrado se cotejan las participaciones profanas de cada miembro y, se debaten como cuestiones de estado la posición dentro de la procesión. Recordemos que, en los cuadros de las autoridades civiles y eclesiásticas, “El Corregidor Perez” y “El Obispo Mollinedo saliendo de la Catedral”, éstos fueron plasmados, intencionalmente, por separado.

Los cuadros de Corpus Christi, muestran lo invisible, una sociedad fragmentada, acéfala que busca con la teatralización más banal, la hegemonía de ciertos grupos de poder a través del artilugio de la representación pictórica.

Ya hemos mencionado en el capítulo anterior que algunos historiadores como John Rowe, al que se le une José Uriel García (1925), creen ver en la participación de la población en la celebración de Corpus, antecedentes de los movimientos revolucionarios del siglo XVIII. Este espíritu indigenista sería lo que movió en 1920, al presidente Augusto Leguía, a instaurar el 24 de junio como Día del Indio, incluido en el calendario como fiesta oficial.

En resumen, los miembros de las elites incaicas legitimaban sus lugares de privilegio con los pactos de reciprocidad y redistribución basados en el rígido ceremonial que los caracterizaba. De los beneficios que obtuviera su comunidad dependía la jerarquía del curaca entre sus pares. Los incas prehispánicos ya estaban habituados al uso de las ceremonias como prerrogativa para mejorar posiciones, y a su vez, los españoles no hacían más que aplicar sus propios modos de celebración europea, enfatizados por la Contrarreforma.

En el capítulo siguiente, trataremos de dilucidar las motivaciones ulteriores que llevaron al mentor del ciclo pictórico, a idear tal trama en una parroquia de indios demasiado pequeña para ostentar semejante contenido⁹.

⁹ La Parroquia de Santa Ana es de dimensiones acotadas como la mayoría de su tipo que hemos visitado en Cusco. El Profesor Héctor Schenone, en una charla personal que sostuvimos, me hizo notar esta situación, teniendo en cuenta que el ciclo completo es de 16 pinturas que oscilan entre 2 m x 3 metros.

CONCLUSIONES

En la introducción de nuestro trabajo planteábamos que en la repetición e insistencia de ciertas actitudes, podíamos inferir el presunto interés de los comitentes de las 12 pinturas del ciclo pictórico de Santa Ana.

Luego del análisis que hicieramos sobre el ciclo y de las reseñas sobre sus participantes, estamos en condiciones de conjeturar, puesto que, al fin y al cabo de eso sólo se trata, que los intereses en juego de la elite cusqueña se veían seriamente amenazados tanto por las autoridades eclesiásticas como por la autoridad civil, encabezada por el corregidor.

Desde su pasado prehispánico, los *curacas* estaban acostumbrados, por su posición de dirigentes, a establecer alianzas con otros grupos étnicos, para la subsistencia de su comunidad. Organización como ya hemos dicho, basada en los pactos de reciprocidad y redistribución. Además eran los depositarios del rígido ceremonial andino.

Con la llegada del español, el *curaca* aprendió desde temprano, el valor conferido a la palabra “noble”, que no guardaba relación con su dignísimo origen. El cacique que lograba ser nombrado “indio noble” quedaba libre de contribuir a las mitas y demás servicios personales, y era exonerado del tributo. Otra prerrogativa del título, era la autorización para “detentar escudos de armas, andar a caballo ensillado y enfrenado, vestirse a la usanza española y portar armas ofensivas y defensivas, en reconocimiento de su estatus como “señor natural” (O’Phelan Godoy, 1997: 18). Con esto fue consciente de los nuevos linajes indígenas que irían de la mano de la autoridad de turno y que ya no habría ceremonial que sellara un pacto, sino que se regirían a través del mayorazgo.

Pero también puede inferirse de las pinturas, que la superposición de fechas festivas de los dos calendarios, la coincidencia para ambas religiones de un tiempo sagrado, la participación en Corpus Christi de figuras tan emblemáticas como la del líder étnico, y la expresión popular manifestada en

bailes, cantos, interpretaciones, que estamos en presencia de un desplazamiento simbólico de sus propias creencias hacia nuevas formas de culto, por restricciones de aquéllas.

Entonces la cuestión es más compleja, porque del ciclo pictórico podemos deducir ambas posiciones: 1) la permanencia de creencias prehispánicas en Corpus Christi, que parecieran rememorar ese pasado imperial; y 2) que los cuadros evidencian tensiones y conflictos subyacentes en el seno de la sociedad cusqueña.

Así definido nuestro campo de acción, podemos continuar el análisis de variables complementarias como lo es el hecho de que estamos en época de fiestas, en donde se relajan todas las jerarquías, y se permiten ciertas acciones que en otro momento serían interdictas. Pero si para colmo la fiesta es la celebración de tan augusto misterio de la cristiandad, como no festejarlo en conjunto invitando a la participación masiva, en una suerte de comunión comunitaria.

El pintor indígena apela al ámbito de la ciudad para configurar el dogma. La transubstanciación excede el marco de la custodia. Toda la ciudad sirve de “corpus” teórico para legitimar un misterio imposible de explicar con palabras. Cusco se transforma en el lugar de encuentro con Dios, concepción que no era ajena al imaginario inca, por ser su centro, lugar sagrado. Por eso el centro es el punto de reunión de toda la ciudad, y “es vivido como lugar de intercambio de todas las actividades sociales” (Barthes, 1990).

La religión cristiana se encargará de armonizar ese grupo humano que comparte el “complejo de la fiesta”, dentro de una cosmovisión andina, que en vez de sincretizarse, se yuxtaponen, corre paralela al ritual cristiano y no interfiere en el dogma, por el contrario, a juicio de sus protagonistas, lo enriquece.

Con la caída del imperio Inca, se desmoronó la estructura del estado y junto a esta, su aparato religioso. La iglesia del Sumo Sacerdote, es la que cae junto con el Inca. Pero paralelo a la iglesia oficial del estado, siempre hubo una

práctica religiosa aldeana, de comunidad. Esta práctica es la que se mantuvo subrepticamente a lo largo de todos estos siglos, y a pesar de tanta campaña de extirpación. Esta práctica es la que continúa incluso hasta nuestros días. “Y la población ha encontrado, desde siempre como solución, ir de una a la otra sin problemas teológicos ni confesionales”¹.

La población cusqueña del período colonial medio era católica. Realizaban las ceremonias propias, ponían en marcha “el complejo de la fiesta” a través del sistema de cargo, gastando fortunas en ello. En esto se inscribe la actitud de los caciques principales que preceden las carrozas de nuestros cuadros, y la actitud del cacique de la cofradía de Santa Rosa y de “La Linda”. Las tradiciones cristianas llenaron sus conciencias con otro elaborado ritual, el de la fiesta. Pero la gran masa de la población indígena, la que vimos representada en los portadores de las andas con las imágenes y en el cuadro “Final de la Procesión”, ese segmento social, practicaba una religión llamada peyorativamente “andina” por carecer de nombre propio.

Esa humanidad resignada y compelida a participar en la procesión, seguía practicando su religión familiar, comunal, en el ámbito privado, donde las divinidades son otras y los sacerdotes son diferentes, y esta es la religión que se ha venido practicando desde el siglo XVI hasta hoy en día. Por eso no podemos hablar de sincretismos, porque se trata de dos religiones separadas. La “andina”, por ser oral, es más dinámica que la católica y por esto ha aceptado innovaciones. Aunque se ajusta a lo predeterminado, carece de reglas, por eso cada ceremonia es distinta a otra. Pero sí hay principios generales sobre los que se sustenta. Por ejemplo, en el rito de la Pachamama, cuando surcan la tierra y derraman sangre de una llama sacrificada, a la vez rezan avemarías “cristianizando” sus ritos. Es por si falla un dios, que se acuda el otro. Hoy las llamaríamos técnicas de mercadeo para optimizar el resultado esperado.

Hasta aquí el análisis de lo que entendemos como el trasfondo teológico de las pinturas de Santa Ana. Pero si esto se ha mantenido con el correr del

¹ Conceptos vertidos por el Dr. Flores Ochoa, en la entrevista del 26/06/2002.

tiempo, es porque hubo factores de otra índole que favorecieron la pervivencia de prácticas reñidas con el catolicismo.

Concretamente nos referimos al sustrato económico que empañó los intereses de los evangelizadores. La colonización española rompió la estructura social, cultural y étnica andina. La consecuencia ulterior, fue el debilitamiento de los principios del sistema de reciprocidad y redistribución que regían el funcionamiento de la actividad económica de los incas.

Sabido es que el principal flujo de ingresos del imperio prehispánico tenía “como base el esfuerzo productivo agrícola del campesino” (Murra, 1975: 145), cuya unidad de medida era la energía humana prestada al estado. La redistribución estatal del excedente era lo que mantenía “la vida casi autosuficiente dentro del ayllu” (Ibíd.).

La zona andina fue integrada a la economía mercantil europea. Se organizaron otras formas de unidades de medida basadas en el tributo y el sistema de reparto instalado en América. La introducción de la moneda y de diversos objetos y mercancías europeos, influyó en la reelaboración colonial de las creencias y cultos indígenas. Las cosas antes sacralizadas, como el tejido *cumbi*, con signos *tokapu*, la *mascapaicha*, ahora son meras mercancías al alcance del mejor postor. Estos elementos perdieron su significado especial que connotaba a quien lo llevara, pero en la mentalidad andina del período colonial, aún mantenían su sentido, esto es, que permanece en ellos la idea de lo que representaban.

Antes, el Inca proveía los campos para el cultivo, los materiales para el tejido, y sólo pedía a cambio la fuerza del trabajo. Con la llegada de los conquistadores, “los nativos debían usar sus chacras para el cultivo de los productos reclamados como tributo, lo que nos les dejaba tiempo para ocuparse de sí mismos, entonces deben recurrir al encomendero para comprarle alimentos” (López-Baralt, 1988). Empiezan así a ser un engranaje más de una cadena económica en la que ellos están permanentemente endeudados.

España se sirvió en un comienzo, de algunos aspectos del sistema tradicional nativo, respetando el principio de reciprocidad a nivel local en lo que hacía a las relaciones del *curaca* con las ayllus. El mantenimiento de esta mínima expresión de la economía inca, fue permitido porque el español necesitaba del *curaca* que actuaba como puente entre las dos culturas. De su papel de intermediario, fue a lo que echaron mano las autoridades coloniales para manejar hábilmente a la población indígena.

En tal sentido nombraban caciques “a dedo”, “fraguando a veces, hasta las genealogías de los aspirantes a cacicazgos, de manera de otorgarles una legitimidad de origen que de ninguna otra manera podían ostentar. Esto provocó “una doble jerarquización de caciques” (O’Phelan Godoy, 1997), por un lado, los poseedores del linaje de sangre que era permanentemente reclamado por los *curacas* nobles, y por el otro, los caciques advenedizos, basando su legitimidad en detentar cargos públicos y en el bienestar económico.

Los curacas deseosos de mantener el prestigio de su estirpe pasada, se convirtieron en vidrieras parlantes, utilizando todos los recursos visuales que la Contrarreforma les habilitó a ejercer. La activa actitud que tienen estos dirigentes dentro de la procesión de Corpus Christi, deja entrever el rol importante que mantenían en sus comunidades. Ellos representan la autoridad indígena puesta por el español, y es en este rol que han querido ser retratados. Esto lo supieron ver los artistas indígenas probablemente a instancias de sus protagonistas, pero seguramente, con la anuencia del Obispo Mollinedo, a quien también le interesaba mantener las prerrogativas de ciertos personajes encumbrados, en detrimento de los curas doctrineros que se oponían al diezmo. Además éstos rezagaban en muchos casos, el número de enviados a las mitas mineras para contar con más mano de obra para sus propias actividades agrícolas.

Entonces llegamos a tener un *curaca* que incorporaba en sí mismo, un mecanismo visual que le aseguraba la transmisión de mensajes a todos los

bandos. A su comunidad: si era legítimo heredero del linaje de sangre, necesitaba reivindicar sus lazos parentales y lograr la confianza de sus pares para el manejo de la administración, en la que debía terciar con la iglesia y con el corregidor. Si su linaje era “impuesto”, con más razón necesitaba del estereotipo que él había creado para legitimar su origen profano.

Es por esto que no creemos que se trate de un *curaca* aculturado, sino por el contrario de una deculturación, porque hábilmente ha ido dejando de lado emblemas que podían herir la susceptibilidad de las autoridades españolas, y los ha trastocado en beneficio propio. El mantenimiento de los lazos de solidaridad entre el *ayllu* y el *curaca*, fomentado por la Corona, ha permitido la pervivencia del culto y del simbolismo andinos entre las comunidades nativas porque fueron marginadas de la estructura económica virreinal.

Es obvio que la aparente organización social que presentaban las telas de Santa Ana era incompatible al más íntimo sentimiento indígena. Cusco dejó de ser ese espacio sagrado para convertirse en un espacio profano, en donde todo se reducía a la puja de intereses de un puñado de hombres. Pero el amalgamamiento aparente de las instituciones y el sometimiento a la autoridad monárquica y a Dios, quedaban salvaguardados en estos simulacros de convivencia, como lo es la fiesta de Corpus Christi, que ofrecía a los líderes nativos, ese único día, una oportunidad insoslayable, la de ser “nobles” dentro del mundo español.

BIBLIOGRAFIA

ALBERIGO, ALBERTO

1999 *Historia de los concilios ecuménicos*. Salamanca: Ed. Sígueme.

ARES QUEIJA, BERTA

1999 Moros y cristianos en el Corpus Christi colonial. Editor A. Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARGULLOL, RAFAEL

1996 *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Ed. Destino libro.

ARIAS SCHEREIBER, ROSA MARIA ACOSTA DE

1997 *Fiestas coloniales urbanas (Lima-Cuzco-Potosí)*. Lima: Otorongo producciones.

ARRIAGA, PABLO JOSEPH de

1999 *La extirpación de la idolatría en el Piru. (1621)*. Estudio preliminar y notas de Enrique Urbano. Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

AZCÁRATE, ANDRÉS

1951 *La Flor de la liturgia*. Buenos Aires: Ed. Abadía de San Benito.

BARTHES, ROLAND

1990 *La aventura semiológica*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación,

BURKE, PETER

1991 *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Ed. Alianza Universidad.

CARRERAS Y CAUDI, F.

1934 *Folklore y costumbres de España*, Tomo III. Barcelona: Ed. Alberto Martín.

CATÁLOGO AMERICA

- 1992 *Bride of the Sun. 500 years Latin American and the Low Countries.* Antwerp, Bélgica: Royal Museo Fine Arts. Desde el 1 de febrero al 31 de mayo de 1992.

CELESTINO, OLINDA

- 1998 Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. En *Gazeta de Antropología*. Recuperado en septiembre de 2002, de la World Wide Web: www.cholonautas.edu.pe

CHACON TORRES, MARIO

- 1973 *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia.* Sevilla: Ed. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

CHECA. FERNANDO

- 1999 *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450/1600.* Madrid: Ed. Ediciones Cátedra.

COBO, BERNABÉ

- 1956 *Historia del Nuevo Mundo.* (1653) Madrid: Ed. Biblioteca de Autores españoles.

CRUZ, ENRIQUE

- 2000 *Mundo Andino, Jujuy y el Noroeste Argentino. Período indígena y colonial.* Jujuy: Ed. Centro de Estudios Indígenas y Coloniales.

DEAN, CAROLYN

- 1999 *Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru.* Durham: Duke University Press.

DE MOLINA, CRISTÓBAL

- 1916 *Relación de las fábulas y ritos de los incas.* (1574). Lima: Ed. Imprenta y Librería Sanmartí y Cia.

ECO, UMBERTO

- 1997 *Arte y belleza en la estética medieval.* Barcelona: Ed. Lumen, Barcelona.

ELLIOT, J.H.

- 1996 *La España imperial. 1469-1716.* Barcelona: Ed. Vicens Vives.

ESTENSSORO FUCHS, JUAN CARLOS

- 1994 Descubriendo los poderes de la palabra: Funciones de la
 prédica en la evangelización del Perú (siglos XVI-XVII).
 Editor G.Ramos. *La venida del reino*. Cusco: Centro de
 estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

ESTEVE BARBA, FRANCISCO

- 1965 Cultura virreinal. Edición dirigida por A.Ballesteros y Beretta
 en *Historia de América y de los pueblos americanos*.
 Barcelona:
 Ed.Salvat.

FERRER OLMOS, VICENTE

- 1962 Las Rocas. *Fiesta del Corpus Christi. Historia de "Las
 Rocas"* Recuperado el 01-08-2002 de la Word Wide Web:
 www.valencity.es/htm

FLACELIERE, ROBERT

- 1967 *La vida cotidiana en Grecia, en el siglo de Pericles*. Buenos
 Aires: Ed. Hachette S.A.

FLORES OCHOA, JORGE

- 1990 *El Cuzco. Resistencia y continuidad*. Cusco: Centro de
 Estudios Andinos Cusco.
2000 "*La Linda*" en el *Corpus Christi Cuzqueño*. Cusco: Talleres
 gráficos JL.

GADAMER, HANS GEORG

- 1998 *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

GARCÍA, JOSE URIEL

- 1925 *Guía histórico-artística del Cuzco*. Lima: Ed. Garcilaso.

GARCILASO DE LA VEGA

- 2000 *Comentarios reales. (1609)*. Edición de Mercedes Serna.
 Madrid: Ed.Clásicos Castalia.

GARLAND PONCE, BEATRIZ

- 1994 Las cofradías en Lima durante la Colonia. Una primera aproximación. Editor G. Ramos. *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América Siglos XVI-XX*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

GEERTZ, CLIFFORD

- 1997 *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Ed. Gedisa.

GISBERT, TERESA

- 1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Ed. Gisbert y Cia.
- 1999 et al. El arte del Siglo XVII en Perú y Bolivia. *Summa Artis. Historia general del arte*. Tomos XXVIII y XXIX. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- 2001 *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Ediciones Plural.

GRABAR, ANDRÉ

- 1998 *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza editorial, Colección Arte y Música.

GRUZINSKI, SERGE

- 1999 El Corpus Christi de México en tiempos de la Nueva España. Editor A.Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE

- 1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno*.(1584-1614) México: Siglo Veintiuno.

GUIBOVICH PEREZ, PEDRO

- 1994 "Mal obispo o mártir" El obispo Mollinedo y el Cabildo eclesiástico del Cuzco, 1673-1699. Editor A.Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GUTIERREZ, RAMON

- 1997 *Barroco Iberoamericano de los Andes a las Pampas*. Madrid: Lunwerg editores S.A.

LAMANA, GONZALO

- 1996 Identidad y pertenencia de la nobleza cusqueña en el mundo colonial temprano. *Revista andina. La invención del catolicismo andino, siglos XVI-XVII*. N°1, 73-106. Cusco: Centro “Bartolomé de Las Casas”.

LEURIDAN HUYS, JOHAN

- 1997 *José de Acosta y el origen de la idea de misión. Perú, siglo XVI*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos “Bartolomé de Las Casas”.

LLEÓ CAÑAL, VICENTE

- 1999 El Corpus Christi sevillano, de la edad media a la época romántica. Editor A. Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

LOPEZ-BARALT, MERCEDES

- 1988 *Ícono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiparión.

MARECHEL, CLAUDE

- 1999 Corpus Christi, cosmos y sociedad. Editor A. Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MONCÓ, BEATRIZ

- 1999 La tarasca. Mujer y diablo en el Corpus Christi. Editor A. Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MUJICA PINILLA, RAMÓN

- 1996 *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo Editorial de Cultura S.A.

MURRA, JOHN V.

- 1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: IEP Instituto DE Estudios Peruanos.

O'PHELAN GODOY, SCARLETT

- 1997 *Kurakas Sin sucesiones*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos “Bartolomé de Las Casas”.

PEASE G.Y, FRANKLIN

- 1963-1965 Los últimos incas del Cusco. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* vol.6, 150-192. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1966 Notas sobre elite y derecho entre los incas. *Anuario de Estudios Americanos*. Vol.XXIII, 507-535. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos. Sección de Historia de América de la Universidad de Sevilla.
- 1967 En torno al culto solar incaico. *Humanidades*. Vol.1, 109-141. Lima: Revista de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1999 *Curacas, Reciprocidad y Riqueza*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PERALTA RUIZ, VICTOR

- 1988 Iglesia y economía en al sociedad rural cusqueña a fines del siglo XVII. *Cuadernos para la historia de la evangelización en América Latina*. Vol.3, 143-163.

POLO DE ONDEGARDO, JUAN

- 1990 *Los errores y supersticiones de los indios*.(1559)Lima: Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, serie I, T.3.

RAMOS, GABRIELA

- 1994 Diezmo, comercio y conflictos sociales a inicios del siglo XVII. Editor G. Ramos. *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América, Siglos XVI-XX*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

RAMOS SOSA, RAFAEL

- 1992 *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. España: Junta de Andalucía.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

- 1982 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Talleres gráficos de la editorial Espasa Calpe. 2 vols. Decimonovena edición.

RÉAU, LOUIS

1996 *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia.* Antiguo Testamento, Tomo 1, Vol. 1 y Nuevo Testamento, Tomo 1. Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal.

RIPA, CESARE

1996 *Iconología. Tomo I.* Madrid: Ediciones Akal

RODRIGUEZ GARRIDO, JOSE ANTONIO

1994 La exaltación religiosa del monarca en el Cuzco colonial: Espinosa Medrano y la tradición del sermón fúnebre. Editor G. Ramos. *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América, Siglos XVI-XX.* Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, MARIA

1988 *Historia del Tawantinsuyu.* Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

2000 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política.* Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos.

ROWE, JOHN HOWLAND

1954 El movimiento nacional Inka. Editor: A.Flores Galindo. *Tupac Amaru II.* Lima

SALA I VILA, NURIA

1994 Algunas reflexiones sobre el papel jugado por la iglesia y el bajo clero en las parroquias de indios en Perú (1784-1812). Editor G. Ramos. *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América, Siglos XVI-XX.* Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

SANTOS, IDA BREMMÉ DE

1964-1965 La cofradía en Guatemala. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología.* N° 5, 91-98. Buenos Aires.

SCHENONE, HÉCTOR H.

1998 *Iconografía del arte colonial.* Buenos Aires: Fundación Tarea.

SEBASTIAN, SANTIAGO

1989 *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma.

URBANO, HENRIQUE

1994 La invención del catolicismo andino. Introducción al estudio de las estilísticas misioneras. Siglo XVI. Editor G. Ramos. *La venida del reino. Religión, evangelización y cultura en América Siglos XVI-XX*. Cusco: Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de Las Casas".

VANDENBROECK, PAUL

1992 Catálogo "América. Bride of the sun". Antwerp: Royal Museum of fine arts.

WUFFARDEN, LUIS EDUARDO

1996 La serie del Corpus: Storia, pintura e finzione nel Cusco del secolo XVII. En Catálogo *La Processione del Corpus Domini nel Cusco*. Enero/Marzo de 1996 en Roma, Italia. Lima: Ed. Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación.

1999 La ciudad y sus emblemas: imágenes del criollismo en el Virreinato del Perú. En Catálogo *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Del 23-11-1999/12-02-2000.

2002 Los cuadros de Corpus Christi en el Cusco. Recuperados en marzo de 2002 de la World Wide Web: www.unilat.org

ZUIDEMA, TOM

1999 La fiesta del Inca, el Corpus Christi y la imaginación colonial: castigo y sacrificio humano como ritos de comunión. Editor A. Molinié. *Celebrando el cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.