

EL CRISTO DE LOS TEMBLORES,
SIGNO DE DEVOCIÓN
POPULAR Y DEL ESPÍRITU
HISPÁNICO BARROCO
LA CONTINUIDAD DE LAS
PROCESIONES RELIGIOSAS POPULARES
SEBASTIÁN COSTA

El enfoque de este estudio es poder vislumbrar la continuidad de las procesiones religiosas como elemento de devoción popular, a través de la historia, utilizando el caso del Señor de los Temblores. Pero a su vez, se busca demostrar, que la escultura, las procesiones populares, y el Barroco en sí, fueron un elemento de traslación civilizatoria desde España hacia Cuzco, así demostrando no solo una continuidad entre estas procesiones del siglo XVI en Cuzco y el presente, sino que una continuidad entre la civilización española medieval y moderna y la civilización hispanoamericana. Es necesario, en principio, hablar sobre la obra del Cristo de los Temblores y su contexto. Para ello se utilizarán variados artículos, analizando primero el impacto de la obra en los siglos XVII y XVIII y luego, explicando las procesiones religiosas y su lugar sociocultural en el Perú del siglo XVII y XVIII para finalmente poder establecer un vínculo con la Edad Contemporánea.

A modo de preámbulo, es menester iniciar una disertación sobre la escultura del Señor de los Temblores. Para comenzar, se hablará de su origen. Hay una suerte de mito popular en el que se dice que la estatua del Señor de los Temblores fue obsequiada a Cuzco por el emperador Carlos V. Con esta estatua uno se

encuentra ante un Cristo en la cruz, con sus cinco llagas, y se lo ve moribundo y decaído. Según Pedro Querejazu la imagen está «estilizada según algún modelo vinculado con el gótico tardío».¹ Es necesario resaltar que esta escultura hoy día luce un color negruzco, ya que la imagen está llena de tizne debido a la quema de velas frente a ésta.² Son interesantes, aunque incorrectas, las otras teorías de como puede haber llegado la estatua al Cuzco, una de ellas es un mito que plantea que el Señor de los Temblores, había sido enviado a Cuzco con otras dos estatuas, desde Lima, pero esta fue la única en llegar, ya que milagrosamente las otras dos se volvieron inamovibles en el camino.³

Ya fue mencionado el mito que afirma que Carlos V envió esta imagen a Cuzco, pero un estudio en profundidad sobre el método de creación de la imagen y sus dimensiones revela indudablemente que fue creada en el mismo Cuzco. Además, se usó materia prima nativa a Cuzco, y la escultura está vacía por dentro.⁴ Querejazu afirma que fue hecha entre 1570 y 1585, no se sabe quién fue el escultor.⁵ Es interesante ver, al ser una estatua utilizada en procesiones, como el espacio afecta la percepción de la obra, Hajovsky explica que Temblores interactuaba de forma particular con nociones espaciales andinas, especialmente al ser una escultura tridimensional. Ya que chocaba con los panoramas naturales andinos, los cuales los indígenas de los andes consideraban sacros. Por eso Temblores funciona como una suerte de reemplazo para evitar la adoración a estas huacas (espacios naturales deificados) andinas.⁶ Esto a su vez puede vincularse con las nociones de espacio planteadas por Acha, quien afirma:

1. Pedro Querejazu, «El Señor de los Temblores en la Catedral de Cuzco», *Boletim do CEIB*, n.º 62 (2015), p. 1.

2. Ibid., p. 2.

3. Patrick Thomas Hajovsky, «Shifting Panoramas: Contested Visions of Cuzcos 1650 Earthquake», *The Art Bulletin*, n.º 4 (2018), p. 51.

4. Querejazu, «El Señor de los Temblores», pp. 2-3.

5. Ibid., p. 4.

6. Hajovsky, «Shifting Panoramas», p. 55.

Al significar los espacios, la sociedad crea una topología cultural, esto es, diversas isotopías culturales. Aunque no solo las crea, sino que también las mantiene en transformación o resignificación. Los espacios o lugares culturales operan por oposiciones: sagrado y profano, industrial y humano, popular y elitista, urbano y rural, artístico y cotidiano, natural y cultural.⁷

Esta noción de separación entre lo popular y lo elitista se vincula nuevamente con un planteo explicado por Hajovsky, quién afirma que el Señor de los Temblores se veneraba de forma cuasi-mitológica, popular y orgánica, mientras Nuestra Señora de los Remedios, era venerada de forma legitimada y oficial, pero tuvo que ser casi forzada su veneración, por lo que eventualmente cayó en desuso.⁸ Sobre los materiales utilizados en la escultura se puede decir que se utiliza el agave, lo cual denota un origen local. El proceso utilizado para crear la escultura fue utilizando un muñeco de paja, con las proporciones del Cristo, que luego se desechó, este «esqueleto» fue recubierto con telas. Por su parte el pelo y las manos fueron creadas con agave también. Cabe mencionar que según Querejazu el paño que recubre al Cristo contiene lascas muy finas de oro.⁹ Se debe analizar también el aspecto mítico de la obra, ya que el pueblo cuzqueño, vinculó muchas nociones prehispánicas a la escultura en su imaginario. Flores Ochoa afirma:

Se le vincula con el agua y la fertilidad, por lo que también recibe el nombre de Señor de *Unu Punku*, nombre en quechua, que quiere decir «el Cristo de la Puerta del Agua». Sus atributos son similares al *Wiraqocha* incaico,

7. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* (México, 1981), p. 262.

8. Hajovsky, «Shifting Panoramas», pp. 34-61.

9. Querejazu, «El Señor de los Temblores», pp. 2-3.

tan vinculado con el agua, porque incluso en su nombre la palabra *gocha* significa laguna y por ampliación se refiere a toda superficie de agua, sea pequeña como un estanque, mayor como el lago Titicaca, incluso el mar es denominado *Mamaqocha*.¹⁰

LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN PARA LA CIUDAD DE CUZCO

Ahondemos ahora en la importancia de esta imagen en el Cuzco. Según Patrick Thomas Hajovsky, la devoción surge entre 1650 y 1750 a partir de una pintura, en la que se ve representado el Cristo de los Temblores durante el terremoto de marzo de 1650, por lo que pasaría a ser una figura con un alto nivel de devoción durante los terremotos y catástrofes naturales.¹¹ Por otro lado, parte de la razón por la que gana popularidad no tanto en los indígenas sino en los fieles de sangre española, es que como dice Hajovsky: «Además la popularidad de Temblores entre la audiencia española y criolla es de esperarse, la cabeza caída, los ojos cansados, y el cuerpo flaco, son consistentes con los crucifijos procesionales españoles del siglo XVI y XVII, especialmente los de Sevilla».¹²

Lo cual es reafirmado en el artículo de Porres quien sugiere que, al ser Sevilla un puerto importante, puede haberse dado una traslación artística hacia América.¹³ Otro punto relevante que menciona Hajovsky, sobre la razón de ser de la popularidad del Señor de los Temblores es que las procesiones religiosas populares, les daban a los fieles, un apego emocional hacia este Cristo, aún más que una imagen bidimensional, debido a que las procesiones

10. Jorge Flores Ochoa, «El Cozco del Inca», en *Vida y Obra: El Cusco desde la visión de un santiaguino universal*, ed. Juan Messco Sinchi y Reibel Raúl Pacheco Herrera (Santiago de Chile, 2024), p. 41.

11. Hajovsky, «Shifting Panoramas», pp. 35-37.

12. Ibid., p. 52.

13. Jesús Porres Benavides, «Escultores y esculturas en el Virreinato del Perú a comienzos del Barroco», *RIRA*, n.º 2 (2018), p. 172.

tienen un valor espiritual más significativo.¹⁴ A su vez temporalmente siempre recordaría a los fieles de sus milagros pasados y su capacidad de interceder por ellos en el futuro.¹⁵ Por otro lado, el hecho de que sea una escultura y pueda «habitar» entre los fieles, y que el plano sagrado y el civil o profano puedan chocar, favoreció la cercanía a esta imagen por parte de los cuzqueños.¹⁶

Resalta este planteo por Hajovsky vinculado a la importancia del crucificado: «Temblores, emerge desde dentro de la ciudad, vinculado a sus relaciones con los paisajes sacros andinos de la Plaza de Armas».¹⁷ Hajovsky se refiere a que, debido a su mitológico origen, la devoción a este crucificado permaneció en el imaginario popular, como recordatorio del pasado. Urge mencionar lo que Jesús Lambarri afirmó sobre el Cristo de los Temblores, ya que también muestra su importancia:

El obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, en carta al Rey Carlos II fechada en 1686, comenta las obras realizadas en el obispado destacando lo siguiente: «hace donación de unas andas de plata repujada, para sacar en procesión al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado hoy de los Temblores, en la que anualmente se le hace, cada 31 de marzo, en memoria del terrible temblor de tierra que asoló a esta ciudad».¹⁸

También resulta curiosa la siguiente afirmación: «En el libro de inventarios de la cofradía del Señor de los Temblores fechado en 1678 se menciona la corona de oro, donada por el virrey Fran-

14. Hajovsky, «Shifting Panoramas», pp. 48-52.

15. Ibid., p. 50.

16. Ibid., pp. 51-56.

17. Ibid., p. 56.

18. Pedro Querejazu, «El Señor de los Temblores de la Catedral de Cusco y su representación en la pintura», en *Terremotos: Cristos milagrosos en el arte virreinal surandino* (Santiago de Chile, 2019), p. 31.

cisco de Borja y Aragón el año de 1619 para esta imagen». ¹⁹ Demostrándose así que en el siglo XVII, ya se tenía al Cristo en alta estima.

LAS PROCESIONES COMO FENÓMENO HISTÓRICO: ESPAÑA Y CUZCO

Ahora tocará disertar sobre el origen de las procesiones religiosas de la Semana Santa en España, especialmente sobre como se manifestaron en Cuzco posteriormente. El autor Fernando Galtier Maltí arguye que, de forma muy primitiva, las procesiones religiosas toman como influencia a Jerusalén, donde se daban procesiones visitando lugares vinculados a la Pasión de Jesucristo, trasladándose la procesión eventualmente a occidente, y luego se desarrolló progresivamente a través de la Edad Media. ²⁰ Según Manuel López de Torres, las procesiones religiosas tienen un primitivo inicio en el medioevo, pero alcanzan su auge de mayor desarrollo con el Concilio de Trento, que mucho tuvo que ver con el establecimiento del barroco y una reivindicación del arte sacro, a partir de la 1550 aproximadamente comienzan a hacerse procesiones como práctica piadosa.

Vemos en el Barroco una fascinación con lo escénico, lo cual influenciaría las procesiones, como crearía también una necesidad de que las imágenes estuvieran en lugares altos, lo cual lleva a que se eleven las esculturas durante la procesión. ²¹ Verónica Gijón Jiménez, hace un interesante análisis histórico de las procesiones religiosas, en el que las analiza a partir de fuentes primarias de la

19. Ibid.

20. Fernando Galtier Martí, «Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente», *Aragón en la Edad Media*, n.º 20 (2008), pp. 349-360.

21. Manuel López de Torres, «La Semana Santa: Historia, tradición e iconografía tras el Concilio de Trento», *Compendio histórico artístico sobre Semana Santa: Ritos, devociones y tradiciones*, ed. María del Amor Rodríguez Miranda et al. (Córdoba, 2017), pp. 24-235.

Edad Moderna, aquí la descripción de un marroquí del siglo XVII sobre una procesión:

El embajador marroquí también asistió a la procesión del Viernes Santo en la que sacaban al crucificado. Cuando lo devolvían a la iglesia colgaban telas negras, cerraban las puertas y dejaban de tocar las campanas. También observó los festejos del Domingo de Resurrección, cuando se volvían a abrir las iglesias, se encendían cirios y antorchas, y cambiaban las telas negras por otras de colores. Además, se tocaban campanas y se lanzaban papeles con la palabra aleluya, para celebrar que el mesías había subido al cielo desde la tumba.²²

En Cuzco, la procesión del Señor de los Temblores surge a partir del terremoto de 1650, en el que los habitantes de la ciudad procesionaron a un «Cristo de la Buena Muerte», pidiendo su intercesión contra el terremoto, se cumplen sus peticiones, y Cristo detiene el terremoto, por lo que le comienzan a llamar El Señor de los Temblores. Por otro lado, la misma imagen fue procesionada durante una epidemia, eventualmente la enfermedad desapareció.²³ Hajovsky afirma a su vez: «Como en Europa, las esculturas que se volvían animadas a través de procesiones en los Andes facilitaron narrativas de lo milagroso y al mismo tiempo proveyeron cohesión social».²⁴

22. Verónica Gijón Jiménez, «Una mirada sobre la Semana Santa en España a través de los viajeros extranjeros de la Edad Moderna», en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, ed. José Antonio Peinado Guzmán y María del Amor Rodríguez Miranda (Córdoba, 2016), p. 185.

23. Alba Choque Porras, «Rito, fervor y mestizaje: Semana Santa del Cusco», *Revista Cuzco*, n.º 19 (2016), pp. 87-88.

24. Hajovsky, «Shifting Panoramas», p. 52.

EL MESTIZAJE ARTÍSTICO Y CULTURAL EN EL SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Si se quiere entender el Barroco hispánico, se debe explicar la noción de mestizaje cultural y artístico. Carla Fumagalli en su artículo sobre Picón Salas afirma: «La cultura americana entonces, se cifra a partir de la modificación de lo europeo por lo indígena dando cuenta de la supremacía de un aporte sobre el otro».²⁵ Es decir, lo específicamente americano se solapa con lo hispánico y viceversa. Aunque podría debatirse si haya supremacía de un aporte sobre otro de forma absoluta. Además, afirma Fumagalli: «El Barroco se convierte en la clave de la expresión artística verdaderamente americana...».²⁶ Esto significa, que el barroco aparece como elemento unificador de la hispanidad, como expresión del espíritu de un pueblo, en el que el español y el indígena se vuelven uno cultural y artísticamente.²⁷ Afirma Ritter citando a Canclini:

Abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse «mestizaje» y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que «sincretismo», fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales.²⁸

Lo cual demuestra la noción de que el mestizaje va mas allá de la raza. En un panorama totalmente distinto al de los autores anteriores, quiero traer a luz a Adrien-Angelo Bastien, quien escribe:

25. Carla Fumagalli, «Picón Salas, descubridor de las Indias (barrocas). De la conquista a la independencia: historia y literatura en América Latina», *Revista Zama*, n.º 16 (2014), p. 133.

26. *Ibid.*, p. 134.

27. *Ibid.*, pp. 134-135.

28. Luis Pulido Ritter, «Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto», *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, n.º 9 (2011), p. 106.

Bajo la Monarquía Católica, o Imperio Español, manifestación y encarnación política de la Hispanidad, existe una pluralidad, una multiplicidad de reinos, de razas, de lenguas y de leyes. Todos sin embargo participan de una misma unidad. Esta unidad geográfica y cronológica, que permanece, se desarrolla, vive y progresa a través del tiempo manteniendo siempre unas características y un espíritu común, es lo que podemos llamar la Tradición.²⁹

Aquí vemos expresada la noción, no solo de una unidad cultural y artística, sino la unidad religiosa (tan sustancial para entender el espíritu hispano) y política. Una unión bajo una misma tradición, un mismo legado y una misma misión histórica. Ahora que está clara la teoría sobre lo que es, verdaderamente el mestizaje y la unidad entre lo español y lo indígena, se debe analizar, ya que es lo que nos compete, como se manifiesta el mestizaje cultural y artístico en el Señor de los Temblores. Querejazu afirma:

Estas imágenes del Señor de los Temblores y el crucificado de Santa Clara, junto otras obras antes citadas, son un ejemplo del temprano desarrollo local de técnicas para la escultura, basadas tanto en la tradición europea de elaborar modelos y figuras con tela encolada, como la tradición prehispánica de las esculturas blandas, pequeñas y grandes, hechas con palos y telas o sólo con telas, con ropa intercambiable, conocidas por los arqueólogos como «muñecas», así como la incorporación del maguey, planta nativa americana, en la elaboración de estas obras.³⁰

Aquí vemos claramente reflejada, la combinación de técnicas españolas, con técnicas precolombinas, es decir, la unidad reli-

29. Adrien-Angelo Bastien, «Barroco e Hispanidad», *Anales de la Fundación Elías de Tejada*, n.º 27 (2021), p. 180.

30. Querejazu, «El Señor de los Temblores», p. 3.

giosa, política y cultural de la que se habló, se manifiesta de forma clara en el arte, por lo que un estilo no choca con el otro, sino que se combinan de forma armónica. Hajovsky también resalta la combinación de técnicas artísticas españolas e indígenas, mencionando el uso del agave, y el estilo sevillano del Cristo, en la postura y el físico.³¹ Partamos del siguiente párrafo de Picón Salas, cuyo contenido versa sobre como se manifiesta el mestizaje artístico en las fiestas religiosas:

La fiesta religiosa es ya desde el siglo XVI el más coloreado y concreto símbolo de la fusión o choque del alma española con lo indígena. Danzas, pantomimas, mascaradas o ceremonias como las que todavía acompañan en los pueblos mestizos de Suramérica a conmemoraciones tan tradicionalmente hispanas como las de Corpus Christi, Reyes Magos, Nuestra Señora de Candelaria, o San Juan Bautista, se incorporan en la festividad católica y hablan al espíritu indio con mayor afinidad y simpatía que lo que pudiera hacerlo el exclusivo ritual europeo.³²

El mestizaje cultural, sigue viéndose en el presente en Cuzco, y en la procesión del Señor de los temblores, lo cuál es comprobado Choque Porras al decir lo siguiente, mientras describe las procesiones de Semana Santa: «Así es la Semana Santa en el Cusco: intensa, colorida, fervorosa y profundamente mestiza, sin duda la muestra más grande del sincretismo de dos culturas la española y la andina que se reúnen con solemnidad para brindar al Perú y al mundo una expresión religiosa emotiva y singular».³³

31. Hajovsky, «Shifting Panoramas», pp. 50-52.

32. Fumagalli, «Picón Salas», p. 133.

33. Choque Porras, «Rito, fervor y mestizaje», p. 89.

EL BARROCO COMO SIGNO DE TRASLACIÓN DE LA CRISTIANDAD A HISPANOAMÉRICA

Ahora bien, no pretendemos nosotros argumentar que el Cristo de los Temblores sea completamente barroco. Por el contrario, el punto de nuestro trabajo, más bien, consiste en argumentar que el espíritu de la devoción al Cristo de los Temblores es de un carácter exclusivamente barroco e hispánico. Para desarrollar esta idea, se explicarán los vínculos entre la idea de Hispanidad y el Barroco, y se mostrara como el mismo barroco es una manifestación espiritual de las Españas (las de la península y las ultramarinas). Para esto se utilizará el artículo «Barroco e Hispanidad» de Adrien-Angelo Bastien. El autor explica que toda civilización ha representado su espíritu a través de algún estilo artístico particular, es decir, el que le es orgánico a esa sociedad. Luego afirma:

La esencia de la civilización hispánica se encarna como contenido en el Barroco, que viene a ser su forma visible. La Hispanidad es barroca. Si tratamos de estudiar y de entender el arte barroco, entenderemos mejor el alma, el espíritu, la esencia, o como se quiera llamar, de la Hispanidad. Ya sea en la península ibérica las Filipinas, en el Perú o en cualquier Reino de ultramar, incluso en lo que queda de hispano en los Países Bajos, en esa multiplicidad, existe una unidad y una permanencia.³⁴

Al hablar del mestizaje cultural, como mismamente afirma el autor, llegamos al quid de la cuestión: que la unidad de las distintas razas y pueblos de la Hispanidad es, en esencia, política y religiosa. El nexo o centro político es la Monarquía Católica, pues une pueblos, razas y estamentos distintos bajo el mismo estandarte. Esta unidad es sustento y sustrato de la Hispanidad.³⁵ El

34. Bastien, «Barroco e Hispanidad», p. 179.

35. Ibid., p. 180.

autor afirma sobre la unidad de la que hablamos: «Culturalmente se encarna en el Barroco, momento de madurez y por lo tanto de manifestación más plena y más clara del *ethos* hispánico».³⁶ El autor continúa explicando que el Barroco hispánico es, esencialmente, diferente a los otros tipos de Barroco que se encuentran en Europa.³⁷ Se puede interpretar, muy a priori, que el Barroco hispánico se define por buscar lo inherentemente español.

Afirma el autor que España tiene una característica elemental que define su Barroco, artística y espiritualmente, y es lo profundamente enraizado que estaba (y está en el presente, aunque en menor grado) en el espíritu católico apostólico romano y en el espíritu de la Contrarreforma de Trento.³⁸ Por otro lado, define Bastien, al Barroco hispano, como liderado por lo que él llama, citando a San Pablo, hombres interiormente espirituales. Es decir que centran su existencia alrededor de su fe.³⁹ Además, continúa expresando como el orden de una sociedad tradicional cristiana, impacta de forma sustancial el arte afirma:

[...] Con el arte existe algo similar, al ser este un condensado, una cristalización actualizada del ser, consciente o no, de una sociedad. Habrá un tipo de arte que otorgue la primacía a lo espiritual adoptando para ello las formas más adecuadas y que mejor convengan a un contenido y a una intención religiosos: es lo que llamaríamos un arte sacro, y éste sería el caso de un auténtico arte cristiano.⁴⁰

Un teórico importantísimo para las temáticas que estamos tocando, que el mismo Bastien trae a luz, es Juan Vázquez de Mella. Bastien procede a explicar su teoría de la Cristiandad mayor y Cristiandad menor. Con este planteamiento teórico sugiere el

36. Ibid., p. 181.

37. Ibid., p. 185.

38. Ibid., pp. 185-186.

39. Ibid., p. 186.

40. Ibid., p. 187.

autor que, durante el medioevo, Europa se vio regida civilizatoriamente por la misión histórica del catolicismo, formándose así lo que conocemos como Cristiandad mayor, un conjunto de monarquías o repúblicas (en el caso florentino, por ejemplo) unidas por una misma fe. Esta Cristiandad mayor, se va atacada y fracturada, a partir del siglo XVI debido a eventos como el surgimiento del protestantismo, y diversos errores políticos y religiosos (que no compete explicar en este artículo), así convirtiéndose Castilla y en consecuente España y las Indias en una Cristiandad menor, por el simple hecho de mantenerse firmes en la fe católica y en el sistema político tradicional.⁴¹

El autor procede a afirmar: «El Barroco será por lo tanto el arte propio de esa Cristiandad menor, es decir de una Hispanidad ya consciente de su particularidad y de la guerra ya iniciada entre Tradición autentica y Revolución moderna».⁴² Este fragmento es esencial para entender el vínculo del artículo político de Bastien con el presente estudio. Se busca demostrar como América, y en este caso el Perú, se mantuvo como Cristiandad menor a través de la historia. A lo que tendríamos que sumarle el hecho de que el Barroco en sí mismo, y concretamente obras como el Cristo de los Temblores, son signo manifiesto de esta continuidad.

Procede Bastien a desarrollar, como el Barroco en sí es un arte caracterizado por ser tradicional, el autor explica como el arte producido por sistemas tradicionales es, en un sentido último, arte tradicional, poniendo como ejemplo estilos medievales. Resaltando más que nada el gótico tardío en zonas profundamente cristianas de España, estilo que llegó al siglo XVII.⁴³ De tal manera, para el autor, el Barroco «representa la permanencia o el intento de permanencia del hombre espiritual y de su sociedad tradicional frente a los ataques de unas sociedades que se han apartado de la

41. Ibid., p. 189.

42. Ibid.

43. Ibid. p. 190.

Tradición para lanzarse en el desvarío moderno». ⁴⁴ El autor afirma que esta esencia barroca e hispánica que se está buscando, es el hecho de crear arte católicamente. ⁴⁵

Por lo que, para terminar, es prudente citar este fragmento: «el Barroco no busca, ante todo, el perfecto equilibrio de lo Bello, ni la participación idealizante a la idea, ni tampoco busca —como lo harán por ejemplo los románticos— expresar una subjetividad, sino que todo el arte esté sometido a la religión, del mismo modo que la escolástica preconizaba que la filosofía fuese *ancilla theologiae* según la célebre fórmula». ⁴⁶

LA CONTINUIDAD DE LA PROCESIÓN RELIGIOSA DE SEMANA SANTA CON EL SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Acercándonos ya a las conclusiones finales de este estudio, es pertinente cerrar la cuestión de la continuidad de las procesiones religiosas con el material con el que hemos venido trabajando. Según Choque Porras, la procesión que tiene como objeto la veneración del Señor de los Temblores ha continuado hasta nuestros tiempos y hoy día, tras varios siglos de desarrollo, se hace en Lunes Santo, inicia a las dos de la tarde, la escultura es llevada por una cofradía y asisten varias agrupaciones de laicos. ⁴⁷ El autor afirma que «son aproximadamente seis horas de recorrido, se calcula que más de cien mil personas asisten a esta manifestación religiosa». ⁴⁸

Porras comenta que, aunque la procesión haya tenido su origen en el terremoto de 1650, se decidió en 1741 que pasara al lunes de la Semana Santa. La festividad, por su importancia religiosa y cultural, «ha sido declarada Patrimonio Cultural de la

44. Ibid., p. 191.

45. Ibid., p. 192.

46. Ibid., p. 197.

47. Choque Porras, «Rito, fervor y mestizaje», pp. 87-88.

48. Ibid., p. 88.

Nación el 28 de diciembre del 2007 reconociéndose a esta festividad como un culto religioso que contribuye a la identidad peruana debido a la riqueza de los elementos mestizos que conforman esta tradición religiosa».⁴⁹

Por su parte, María del Carmen Fuentes, comenta sobre el uso de las flores *ñukch'u*, que hoy día son de extrema importancia para la festividad, se ofrecen exclusivamente, al Señor de los Temblores. Estas flores habían sido utilizadas con propósitos religiosos durante el Imperio Inca, mostrando así un interesante sincretismo entre lo hispánico y lo prehispánico.⁵⁰ Es interesante la evolución que ha tenido la celebración religiosa en el tiempo. Véase lo dicho por el autor:

Sobre su cabeza se coloca la corona de oro y piedras, que regalada en 2001, reemplazó a aquella de oro macizo y gran peso que fuera sustraída en 1986, sobre ella se colocará una corona de flores de *ñukch'u*. De igual manera sobre sus manos y pies se colocan los clavos de oro y brillantes que durante el año permanecen en cajas de seguridad en la basílica.⁵¹

CONCLUSIÓN

Producto de este estudio, llegamos a la conclusión de que efectivamente hay una continuidad en el culto al Señor de los Temblores, que va desde el 1650 hasta el presente. Se nos presenta, en consecuencia, una rica tradición influenciada por el mestizaje, que deja claro que la devoción al Señor de los Temblores ha sobrevivido en el inconsciente colectivo de los cuzqueños. Se ha de decir, que, aunque la procesión en sí es el punto de continuidad más claro, ya

49. Ibid.

50. María del Carmen Fuentes, «Semana Santa en Cusco: La procesión del Señor de los Temblores», *Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural*, pp. 6-7.

51. Ibid., p. 11.

que se sigue haciendo hoy, hay cuestiones más profundas para vislumbrar. Como, por ejemplo, la continuidad del mestizaje cultural o del uso de las flores, práctica ya antigua.

Pero no es el único objetivo de este artículo quedarse en la continuidad del arte, sino mostrar la supervivencia de un espíritu, el espíritu hispánico y católico, que se manifestó culturalmente en el barroco, y en esta obra en particular. Con solo analizar la obra se la puede asociar a la gran cantidad de gestas de las que ha participado la civilización hispánica. Si bien, algunos aspectos de la procesión, chocan en cierto sentido con la ortodoxia católica, sigue siendo símbolo de la continuidad de la Cristiandad menor, en el arte cuzqueño.

Es con convencimiento, que, aunque sea dentro de una Cristiandad menor, se puede decir que el conjunto representado por España y América siguen representando aquella gran civilización que cambió los destinos del mundo, alzándose como el gran dique contra el Anticristo. En palabras de Menéndez Pelayo: «España, evangelizadora de la mitad del orbe; España, martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad: no tenemos otra».⁵²

52. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 3 vols. (Madrid, 1880), III p. 834.