



Tesoros <sup>de la</sup>  
Catedral  
del **Cusco**

*Telefónica*

Tesoros<sub>de la</sub>  
Catedral  
del **Cusco**



# Tesoros de la Catedral del Cusco

Arzobispado de Cusco  
Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco  
Telefónica del Perú







†  
LILL. S. D.  
ANVELEMO  
MANOVIO

Han sido largos los años de espera que han debido pasar hasta que se hiciera realidad este sueño. La publicación de este hermoso libro sobre la Catedral del Cusco –que ha sido posible gracias a la buena voluntad de mi amigo David Ugarte Vega Centeno, director regional de Cultura del Cusco, y al generoso apoyo de Telefónica del Perú– es un testimonio más de los frutos que rinde la fe.

Este testimonio gráfico y textual de esa joya que es nuestra Basílica Catedral, da cuenta, a la vez, de la profundidad y la singularidad de la vida espiritual de nuestro pueblo. Ejemplo magnífico de cómo el arte –en sus vertientes arquitectónica, pictórica y escultórica– expresa nuestro amor a Dios, la Catedral del Cusco es también expresión del carácter particular de nuestra cultura.

El reino de los cielos lo entienden los que se hacen como los niños y hacerse como un niño es tener una predisposición para entablar una conversación íntima, de tú a tú, con el Señor. Y esa relación particular con Dios, entre nuestros fieles, encuentra en las imágenes religiosas y las celebraciones un vehículo privilegiado y muy propio.

La magnificencia del barroco cusqueño, nacido del encuentro entre dos culturas, entre la Cruz y el Ande, es muestra material de esa devoción y entrega. Generación tras generación, los artistas han contribuido con su genio no solo a embellecer nuestra Basílica, sino a dar forma al fervor religioso de nuestra gente.

Por la iniciativa de hacer realidad que todo ello quede expresado en este libro, quiero agradecer al Ministerio de Cultura. Y también a Telefónica del Perú, que no solo ha hecho posible su publicación, sino que generosamente contribuyó a la restauración de nuestra Basílica Catedral, expresión material duradera de nuestra fe en Dios.

**Juan Antonio Ugarte Pérez**

Arzobispo del Cusco



Para quienes estamos comprometidos con el patrimonio cultural, el trabajo cotidiano supone la concepción e implementación de planes para su protección, conservación, restauración y puesta en valor. Ese es el mandato del Ministerio de Cultura y de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, que tengo el honor de dirigir.

Esta alta responsabilidad y el lenguaje en que se expresa no dejan traslucir, a veces, el profundo sentido humano de nuestra misión. Restauramos y ponemos en valor sitios y piezas arqueológicas, iglesias y hermosos cuadros. Pero el sentido de nuestro trabajo va más allá.

Los desarrollos de los últimos años en la comprensión del patrimonio cultural nos han permitido incorporar en esta noción no solo las expresiones materiales de nuestra cultura –testimonio del pasado y sustento material de prácticas culturales actuales– sino las distintas y maravillosas expresiones de la cultura viva.

Esta incorporación de lo inmaterial a la noción de patrimonio nos ha permitido entender ese sentido profundamente humano de nuestra labor y ha hecho posible que nos acerquemos al espíritu de nuestro pueblo. Espíritu que encuentra en su legado cultural el sustento de su identidad y el impulso vivo de su desarrollo.

En mi condición de director regional de Cultura, he tenido el privilegio de ser testigo de excepción de una de las más sorprendentes manifestaciones de ese espíritu: las profundísimas manifestaciones de la religiosidad popular que brotaron al momento de la restauración del Señor de los Temblores, entendida por el pueblo como la curación de las heridas de su venerado Taytacha.

Por ello, la publicación de este libro dedicado a la Catedral del Cusco, uno de los monumentos religiosos más importantes de América, cumple un anhelo largamente acariciado. No solo viene a llenar un vacío en la documentación y difusión de nuestro patrimonio, sino que permite comprender que, además de una joya arquitectónica y un santuario del barroco cusqueño, nuestra Basílica Catedral es un lugar de encuentro entre el pueblo y Dios.

Debo expresar, por ello, mi más profundo agradecimiento a monseñor Juan Antonio Ugarte, arzobispo del Cusco, gracias a quien existen las mejores condiciones para la labor de cuidado del patrimonio cultural de propiedad de la Iglesia. Y debo agradecer, también, a Telefónica del Perú por su compromiso, no solo con la restauración de la Catedral, sino con este proyecto editorial que contribuye a su comprensión, difusión y puesta en valor.

**David Ugarte Vega Centeno**

Director de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco  
Ministerio de Cultura



La cultura peruana es una muestra del esfuerzo, la creatividad y el amor de sus forjadores. Una de sus expresiones más insignes son sus edificaciones religiosas, de singular valor cultural y arquitectónico. La Catedral del Cusco es fiel reflejo de ello. Considerada como uno de los monumentos religiosos más importantes de América Latina, un paseo por sus naves nos invita a trasladarnos en el tiempo y a conocer cada lienzo, retablo y escultura que hay en su interior.

Desde hace casi dos décadas, Telefónica viene realizando un arduo trabajo para comunicar a los peruanos con el mundo y hoy, que quiere acercar lo mejor y lo último de la tecnología a las personas, también es momento para mostrar una de las joyas del patrimonio arquitectónico del Perú al mundo.

En ese marco, Telefónica se siente complacida por impulsar la publicación de este libro, que revela un anhelo de sincero reconocimiento al patrimonio cusqueño. Se trata así de una cuidadosa descripción de un templo que envuelve sabiduría, historia y arte, más aún luego de su reconstrucción, realizada en el 2002. Este proyecto, que incluyó la restauración arquitectónica y de todo el contenido artístico de la Catedral, anhelaba y aún anhela unir a la sociedad cusqueña y peruana en torno a una identificación con su cultura y su fe.

Por todo lo antes mencionado, nos hemos sentido muy honrados de haber patrocinado la restauración de la Catedral con el objetivo de proteger y conservar el patrimonio histórico del Perú y de llevar sus imágenes y estampas fuera de sus fronteras. En este trabajo, unir esfuerzos con el Arzobispado del Cusco fue clave y nos permitió reafirmar nuestro compromiso con el desarrollo del Perú y contribuir con la revalorización de la cultura cusqueña. Hoy, este libro nos permite también dar testimonio de este esfuerzo.

Sean mis últimas palabras para agradecer a David Ugarte Vega Centeno, director regional de Cultura del Cusco, por habernos propuesto la publicación de este libro y por su invaluable participación en su realización. También, nuestro agradecimiento a monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, arzobispo del Cusco, por su incondicional apoyo en la realización del proyecto.

**Javier Manzanares Gutiérrez**

Presidente del Grupo Telefónica en el Perú







## CONTENIDO



<b>EL CULTO POPULAR</b>	18
Jorge Flores Ochoa	



<b>LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL</b>	46
Manuel Ollanta Aparicio Flores	



<b>PINTURA, ESCULTURA Y PLATERÍA</b>	78
Roberto Samanez Argumedo	



<b>LA CURACIÓN DEL TAYTACHA</b>	104
David Ugarte Vega Centeno	



<b>EL RESCATE DE LA CATEDRAL</b>	128
(1997-2002)	
Liliana Saldívar Antúnez de Mayolo	



<b>UN RECORRIDO POR LA CATEDRAL:</b>	
ARQUITECTURA, PINTURA Y ESCULTURA	144

<b>ANEXOS, NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA</b>	256
-------------------------------------	-----



# EL CULTO POPULAR

Jorge Flores Ochoa



La actual Plaza de Armas ocupa gran parte del espacio de la que fue también la plaza en el Cusco incaico. El río Shaphi, uno de los que pasa por la ciudad, la atravesaba casi por la mitad, en dirección de norte a sur. Al este, los españoles levantaron un edificio para el culto católico, que posteriormente se transformó en la Iglesia del Triunfo que conmemora la victoria de los conquistadores sobre los ejércitos incas. Más tarde se construirían la Catedral y la Iglesia de la Sagrada Familia.

En ese mismo espacio, los incas construyeron una gran plataforma llamada *usno*. No se conoce con certeza la forma que tuvo este edificio, pero en varios lugares, a lo largo de los Andes, también se construyeron *usnos* de diferentes formas: eran el símbolo del poder inca.

La ciudad del Cusco se consideró el centro del universo andino y el *usno*, el centro del centro. En la plataforma de la plaza del Haucaypata, se realizaba la ceremonia del *Intiraymi*, la fiesta del Sol, que el Inca Garcilaso de la Vega denominó la “fiesta de la pascua inca”.

La Plaza de Armas se convirtió en el escenario de las principales ceremonias católicas, como el Corpus Christi, instituido poco tiempo después de ser ocupado el Cusco, y la del Señor de los Temblores, a raíz del terremoto que asoló la ciudad en el siglo xvii.

◀ Celebración del Corpus Christi.



Retablo del Señor de los Temblores.

## EL SEÑOR DE LOS TEMBLORES

### Origen del culto

El culto al Señor de los Temblores surge tras el terremoto de 1650, que remeció y destruyó gran parte de la ciudad. Años después, Diego de Esquivel y Navia, en *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, escribió:

*Día 31 de marzo, jueves, después de la dominica Laetare, cuarta de cuaresma, estando la luna en conjunción (que pasó a las once horas y diez minutos del día) [...] acaeció en esta grande ciudad del Cuzco y sus provincias un terremoto, el más formidable de cuantos se habían experimentado en estas partes. Acerca de la hora varían las relaciones, en el cuadro que para memoria de este lamentable caso mando pintar don Alonso Cortés de Monroy y está a la entrada de la Iglesia Catedral a mano derecha, se lee haber sido a la una y media de la tarde. En el tercer libro de Cabildo eclesiástico, a fojas 172, se dice como a las dos. [...] Fray Diego de Córdoba [...] lo pone a las dos [...]¹.*

El terremoto fue devastador, la duración [...] fue de más de dos credos rezados [...]. De acuerdo a la cartela del cuadro de Monroy duró [...] por tiempo de casi un cuarto de hora².

Esquivel y Navia continúa señalando los destrozos ocasionados por el terremoto:

*Fue tan horrible que en este breve espacio echó por tierra los mejores edificios de aquella nobilísima ciudad, sus casas, los conventos, las iglesias suntuosamente fabricadas. No se reduce a razón, ni explicación humana la turbación de este conflicto: porque fueron muchas las desdichas que concurrieron para hacerle de todas maneras espantables, pues se vieron los hombres tan aprieta desposeídos de sus haciendas y asaltados de la muerte, que apenas les daba lugar a llamar la madre al hijo, a la mujer el marido, y el amigo a sus compañeros³.*

El relato refleja el impacto del terremoto, la destrucción de la ciudad y también el origen del culto al Cristo, conocido popularmente desde entonces como Señor de los Temblores y Taytacha Temblores.



Los espantados cusqueños sacaron en procesión imágenes de diversa devoción de la Catedral, sin que hubieran cesado los movimientos. Según la leyenda, alguien se fijó en un cajón recién llegado de España, al que no habían prestado atención hasta ese momento. Al abrirlo, encontraron la imagen de Cristo crucificado. Fue el último que sacaron en procesión; de inmediato, cesaron los temblores y volvió la calma a la población.

Así comenzó el culto multitudinario a la imagen, popularmente conocida como Señor de los Temblores. Con el transcurso del tiempo, han surgido otras denominaciones, como Patrón Jurado del Cusco y Taytacha Temblores, que es el más popular. "Tayta" es una palabra castellana a la que se añade el sufijo quechua "-cha", que la convierte en



Detalle de la salida en procesión del Señor de los Temblores en el cuadro de Monroy.



---

diminutivo y expresa afecto en grado sumo. En el habla cusqueña, denota amor y cariño, aunque erróneamente se supone que “tayta” es quechua.

Esquivel y Navia también da cuenta de que don Alonso Cortés de Monroy, devoto de la Virgen de los Remedios, mandó pintar un cuadro de grandes dimensiones, con escenas realistas y dramáticas del terremoto: casas sin techo y agrietadas, incendios, gente arrodillada que imploraba protección divina. También figura la procesión del Señor de los Temblores, con gran acompañamiento de vecinos del Cusco. Observando el cuadro puede recorrerse el Cusco del siglo XVII: figuran las plazas de Huacaypata y Cusipata, y la de San Francisco, con el templo del mismo nombre, en aparente edificación. Las calles centrales y la gran plaza son similares a las actuales.

El óleo es conocido como el cuadro de Monroy y el pintor es anónimo. Actualmente se encuentra en la capilla de Santiago Apóstol, en la nave del Evangelio de la Catedral.

### **Recorrido de la procesión**

La procesión del Señor de los Temblores se celebra el Lunes Santo. Excepcionalmente, se ha desarrollado en otras fechas, como la del 21 de mayo de 1950, cuando la ciudad sufrió otro terremoto. Esta es la procesión de mayor importancia del Cusco, por la concurrencia y la participación de fieles. El recorrido tradicional de siglos fue ampliado hace unos setenta años y se modificó nuevamente en el 2007. La decisión se tomó por el inmenso número de fieles que se concentraban en la Plaza de Armas y alrededores, tratando de ingresar a la plaza para recibir la bendición del Taytacha.

El actual recorrido procesional comienza a la dos de la tarde. El Señor de los Temblores deja la Catedral, precedido por el clero cusqueño, autoridades civiles, policiales y militares, e integrantes de las denominadas terceras órdenes de mujeres y varones.

El primer descanso se realiza en el templo de Santa Teresa, del convento de la misma denominación. Allí le cambian el sudario, mientras interpretan canciones propias de esta celebración.

Al reiniciarse la procesión, se dirige hacia la plaza de San Francisco, donde se halla congregada una multitud de fieles. La muchedumbre que se reúne ha motivado que, en este lugar, el Taytacha bendiga a los concurrentes. Luego reinicia su recorrido por la calle del Marqués e ingresa al templo del Convento de La Merced. Aquí se produce el segundo descanso.

La ampliación del recorrido de la procesión se llevó a cabo debido a que la Plaza de Armas se colmaba de fieles de tal manera, que era imposible ingresar después de las seis de la tarde. Para evitar el riesgo de estas aglomeraciones, se amplió el recorrido por la plaza de San Francisco.

La procesión se reanuda, saliendo del templo de La Merced, con la idea de llegar a la Catedral a las siete de la noche. Al ingresar a la Plaza de Armas, la imagen es recibida

---



Salida del Taytacha el Lunes Santo.

Autoridades civiles, militares y religiosas acompañan al Taytacha durante su recorrido. ►







---

por una inmensa y densa multitud que colma este espacio. Es la única vez al año que la plaza está totalmente ocupada por un mar humano, como gustan decir los cusqueños.

El Taytacha se dirige lentamente hacia el atrio de la Catedral. Desde ahí imparte la bendición a los devotos de la plaza y a los que, no estando presentes, residen en la ciudad.

La procesión concluye con el lento ingreso del Cristo a la Catedral. Al mismo tiempo, por el este asoma una luna llena, esplendorosa, que ilumina los cerros circunvecinos. Este es otro momento esperado por los fieles antes de retirarse a sus hogares.

El Cristo Moreno, como también se le denomina, ocupa durante el año una capilla lateral de la Catedral, en la que sus devotos celebran misas diarias. Las flores siempre lucen frescas por el continuo mantenimiento de las devotas, que se esmeran en colocar flores de calidad, que traen de otros lugares.

El Taytacha deja su capilla y es llevado al altar mayor cuando se ingresa al tiempo de la Cuaresma. Esta ceremonia es tarea de la Confraternidad del Señor de los Temblores, cuyos miembros, como deferencia especial, permiten que algunos devotos y devotas colaboren o toquen con la yema de los dedos alguna parte de la sagrada escultura. Es el inicio de la procesión del Lunes Santo y, a partir de este momento, se le ofrecerán misas diarias.

Las misas se acompañan con canciones propias de esta celebración, compuestas con versos en lengua quechua. Las interpretan cantoras, llamadas cariñosamente *ch'ayñas*, "jilgueros". El Cusco posee un riquísimo acervo de estos cantos, que sigue incrementándose gracias a la labor de compositores actuales. Algunos versos y fragmentos de estas canciones se encuentran en catecismos antiguos, como el que escribió fray Luis Jerónimo de Oré, de la orden franciscana, en 1598. Algunos versos de las canciones de este libro se encuentran en canciones posteriores. El maestro Castro Pinto, organista de la Catedral durante años, compuso y recopiló un notable corpus musical religioso. Entre las canciones clásicas figuran *Qanmi Dios Kanki* ("Tú eres Dios"), *Apu Yaya Jesucristo* ("Padre Señor Jesucristo"), *Qollana María* ("María la Primera").

Cantoras y músicos gozan del aprecio y consideración de los devotos de diferentes cultos de la ciudad y existe una gran demanda de sus servicios. Sus canciones salen del alma, afirman con frecuencia los devotos y son infaltables en los servicios de la Semana Santa y otras festividades del extenso calendario católico cusqueño.

La veneración del Lunes Santo en la Catedral comienza alrededor de las once de la mañana. Arpas, violines, mandolinas, queñas, *pampapianos* –nombre local del armonio–, ofrecen un concierto que solo se escucha en la Semana Santa cusqueña. Son dos grupos de cantoras y músicos. Uno se ubica a la izquierda, hacia el este, y el otro a la derecha, hacia el oeste, *lloqe* y *pañña* en quechua. Cada grupo cuenta con orquesta propia. El número de ejecutantes y variedad de instrumentos está en permanente crecimiento de un año a otro. Los dos grupos recuerdan la organización dual, de relación entre este y oeste, propia y característica de la ideología andina del pasado y del presente. Las canciones se van intercalando entre los dos grupos.

---



Cerca de las dos de la tarde, la actividad se traslada de los devotos del culto popular, especialmente la veneración de las *ch'ayñas*, a las autoridades y miembros de las órdenes eclesiásticas, las autoridades civiles, judiciales y educativas. Las terceras órdenes religiosas y los estudiantes de los colegios católicos ya aguardan en la plaza. La Confraternidad del Señor de los Temblores tiene a su cargo las actividades previas a la procesión, así como la organización necesaria para su ejecución. Luego de un breve servicio religioso y la alocución del arzobispo, se da inicio a la esperada procesión. Las *ch'ayñas* acompañan al Taytacha, interpretando canciones en quechua, hasta la puerta principal de la Catedral. Aquí termina su participación.

El Señor de los Temblores recibe honores militares, propios de su rango. Así comienza el recorrido procesional del culto más importante de la ciudad.

### **El Señor de las Tormentas**

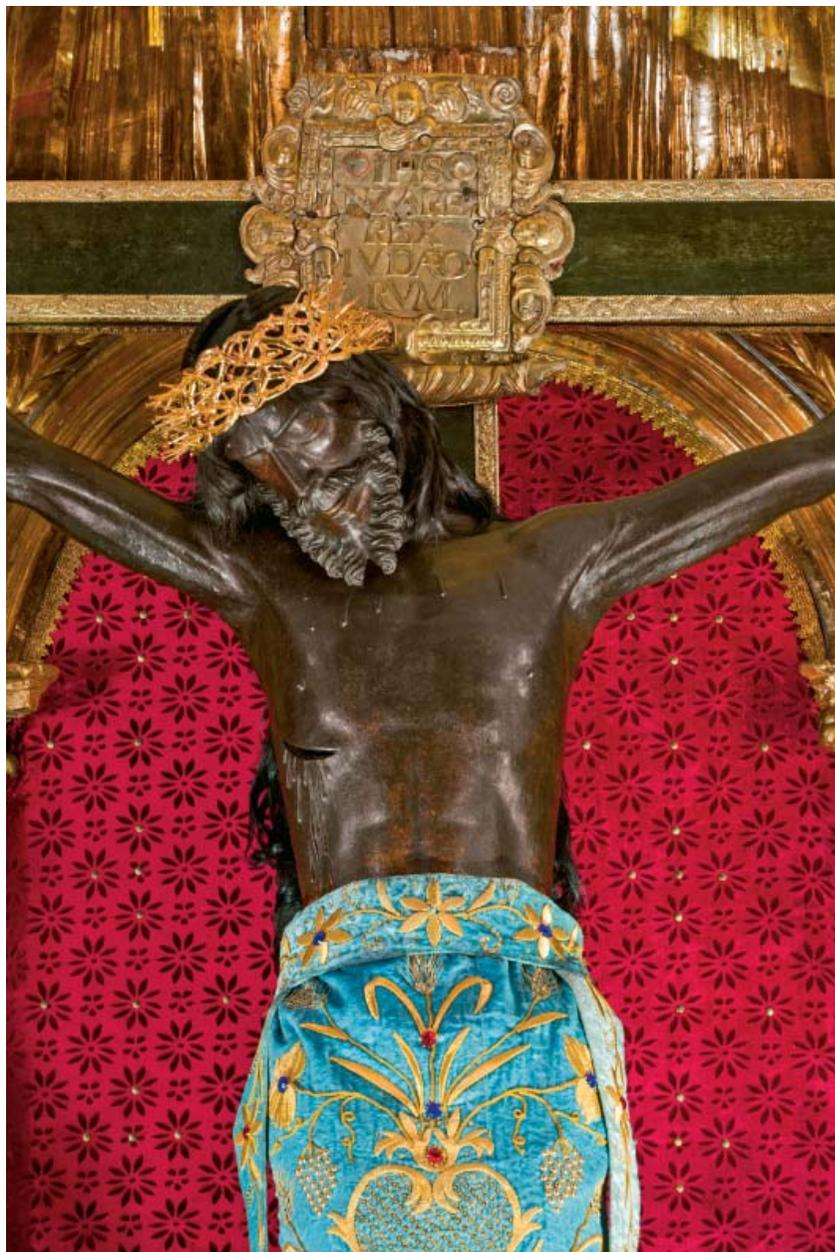
Según la tradición, el terremoto que asoló el Cusco en 1650 pudo ser detenido cuando se sacó en procesión al Cristo que se hallaba en un cajón de la sacristía de la Catedral.

El barco que lo traía de España fue sorprendido por una tormenta en altamar. Los rezos y súplicas de los navegantes no llegaban a calmar la furia del mar. En su desesperación, se fijaron en el cajón que contenía la imagen de Cristo y lo sacaron, pidiéndole un milagro para salvarse. De inmediato cesó la tempestad y pudieron llegar sanos y salvos al puerto de su destino. Por este suceso llamaron Señor de las Tormentas al Cristo que estaba destinado a la Catedral del Cusco, que detuvo la tempestad.

Durante años se ha discutido la procedencia del Cristo de los Temblores. La versión que relata cómo, tras los incesantes temblores del terremoto de 1650, alguien se fijó en el cajón del Cristo de las Tormentas traído de España, establecería que es de factura española. Incluso se aducía que un profesor español, al ver al Taytacha de los Temblores, opinó que esa era su procedencia [...] *por ser idéntico al Cachorro de Sevilla* [...] <sup>4</sup>, aunque en realidad no se parece. Sin embargo, también hubo opiniones interesantes, que apuntaban a la factura local del Patrón del Cusco. Jesús Lambarri, un vecino notable, versado en arte colonial, escribió en los siguientes términos:

*Desde los orígenes de la ciudad y la creación de la diócesis en 1538, en el primitivo que hacía las veces de Iglesia Mayor se rendía culto muy especial al Santo Cristo de la Buena Muerte, en una imagen pequeña que existe hasta hoy día en la Iglesia del Triunfo. Es a partir de 1560 que se venera la actual imagen del Señor de la Buena Muerte, llamado Señor de los Temblores, luego del terremoto de 1650.*

El Obispo Manuel Mollinedo y Angulo, en carta al rey Carlos II fechada en 1686, enumera las obras realizadas en el Obispado destacando lo siguiente: "Hice donación de unas andas de plata repujada, para sacar en procesión al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado hoy de



Detalle de la talla del Taytacha en el que se observa la llaga por la que los fieles han introducido sus cartas.

los Temblores, en la que anualmente se le hace cada 31 de marzo, en memoria del terrible temblor de tierra que asoló esta ciudad”; esta procesión se repite ininterrumpidamente en ese día hasta 1741, en que se cambia al Lunes Santo, como inicio de los cultos de la Semana Santa, tal como se realiza hasta nuestros días<sup>5</sup>.

Añadió también las siguientes observaciones: [...] la presencia de trozos de maguey en los hombros y nuca del Taytacha. La cabeza, los brazos y los pies son tallados en madera muy liviana y recubierta toda en tela encolada, quedando el tórax hueco y dando acceso al mismo por la llaga del costado [...]<sup>6</sup>. Es a través de esta llaga por donde se introdujeron las cartas halladas en la segunda restauración de la imagen.

Estas observaciones han sido confirmadas con el tratamiento de conservación y restauración, realizado el año 2005, por el entonces Instituto Nacional de Cultura. Los informes de los restauradores coinciden con la opinión de Jesús Lambarri.

### Restauración del Señor de los Temblores

El año 2005, devotas del Señor de los Temblores fueron avisadas, por los cuidadores del Taytacha, de severos daños en la escultura. Las devotas iniciaron sus gestiones y solicitaron la restauración del Taytacha al Instituto Nacional de Cultura, petición que encontró la acogida de su director, el antropólogo David Ugarte Vega Centeno.

Hechas las necesarias e indispensables coordinaciones con monseñor Juan Antonio Ugarte, arzobispo del Cusco, y la Confraternidad del Señor de los Temblores, el Taytacha fue llevado al taller de restauración y conservación del Instituto Nacional de Cultura. El recorrido fue apoteósico, de pleno fervor popular, puesto que nunca antes se había visto algo parecido. En las poblaciones de la ruta salían los devotos a saludar al Cristo a su paso por el lugar con grupos musicales y danzas. También sacaron las imágenes patronales y de culto de los templos, [...] para saludar al Taytacha<sup>7</sup>.



Una vez que ingresó al taller de restauración del INC, quedó al cuidado y tratamiento de los expertos, que le prodigarían su arte y su ciencia. Durante el proceso acudían delegaciones de devotos al taller, para comprobar la restauración. Una vez concluida esta tarea, el Señor de los Temblores retornó a la Catedral, en medio de expresiones de fe colectiva y alegría por haber “sanado” el Taytacha.

En el proceso se verificó que el tórax es de tela encolada y otros materiales de la región, confirmando así que fue obra de artistas locales. En el tórax se encontraron cartas que merecieron un análisis especial. Imelda Vega-Centeno, la única antropóloga que tuvo acceso a ellas, publicó el resultado de su estudio en la *Revista Andina* en el 2006<sup>8</sup>.

Expresiones de esta naturaleza son tema del folclor escrito. Efraín Morote las denominó cartas a Dios. Las misivas halladas en el Taytacha se introdujeron por la herida del costado del tórax; son sesenta cartas y la más antigua data de 1782.

La restauración del 2005 fue la segunda del Señor de los Temblores. En 1980 fue restaurado por el artista y restaurador cusqueño Jesús A. La Torre, que explicó los detalles del proceso en su libro *Restauración y conservación de la historia de la cultura cusqueña*.

## Octubre sin procesión

La procesión del Taytacha el Lunes Santo es, para muchos cusqueños, la única celebración en el año. No es muy conocido que, en 1928, se instauró un día especial para rendir homenaje al Señor de los Temblores. La decisión fue tomada por monseñor Pedro Pascual Farfán de los Godos, como arzobispo del Perú, tal y como figura en la documentación de la época. Mediante una exhortación pastoral, dispuso que se festejara al Señor de los Temblores el último domingo de octubre, en el día de Cristo Rey.

Por la importancia de la exhortación, transcribimos partes de ella. El documento de 9 de octubre de 1928 dice así:

*Amados hijos en Cristo Redentor:*

*El último domingo del presente mes de octubre; celebra la Iglesia la festividad de Nuestro Señor Jesucristo como Rey del Universo; y habiendo nosotros juntado, con muy buen acuerdo, a esta festividad la de Nuestro Señor en su amadísimo título de los Temblores, a quien venera el Cuzco, como a su Patrón y Rey; justo es que todos, movidos por estas causas, nos preparemos debidamente con prácticas espirituales a celebrar dicha fiesta tal, como verdaderos vasallos de nuestro Rey, Cristo Jesús.*

*Son dos, en efecto los motivos que nos conmueve a la digna y solemne celebración de esta fiesta: El ser católico y el ser cuzqueño.*

*[...] El otro motivo para celebrar dignamente esta solemnidad: que en ella celebran en el Cuzco la festividad de su agosto Patrón el Señor de los Temblores proclamado Rey del Cuzco.*

*Dos homenajes rinden el Cuzco a esta veneradísima imagen: en el Lunes Santo y*



---

*el día de Cristo Rey, desde 1926, año en que su Santidad Pío XI, gloriosamente reinante estableció esta festividad.*

*El primer homenaje o sea del Lunes Santo, es penitencia, porque conmemora aquella fecha del año de 1650, en que un formidable terremoto asoló esta ciudad; y en medio de las calamidades fue consolada con la presencia de esta Santa Imagen, que desde entonces recibió el nombre con que la conocemos, y el Cuzco entero juró guardar vasallaje al Señor Crucificado en esta milagrosa imagen.*

*Tanto por ser días de Semana Santa, que son días de recogimiento y de oración, que no permiten fiestas de regocijo: Cuanto por la fecha que se conmemora, que, como ha hecho, es de penitencia: Fue necesario establecer otra fiesta de gratitud, de reconocimiento en honor del Señor de los Temblores, y en efecto se fijó el 14 de setiembre, festividad trasladada hoy, por ser mas propia a la de Cristo Rey.*

*[...] y si quisiéramos encontrar algo especial en la Santa Imagen de que hablamos: a sus pies está el Escudo del Cuzco, en señal de que todos los cuzqueños le pertenecemos, a todos nos gobierna, a todos nos cuida, a todos nos protege. [...] Dado a los 9 días del mes de octubre de 1928.*

Esta exhortación pastoral sugiere la importancia religiosa de la celebración de octubre. Se organiza con mucha discreción, hasta tal punto que parte de los cusqueños no la perciben, ni tienen conocimiento de este culto. La principal razón puede ser que no hay procesión, pues es inimaginable una procesión del Taytacha en octubre. Hace algo más de veinticinco años, en la década de los ochenta del siglo pasado, surgieron nuevas formas de festividad, algunas públicas y otras reservadas a los cofrades, que participan activamente en la celebración, colaborando con los mayordomos.

Las actividades culturales, más otras expresiones externas del culto, se desarrollan en espacios y tiempos claramente establecidos. Durante tres días (sábado, domingo y lunes), se efectúan variedad de actividades: la entrada, el sábado en la tarde; el domingo, el día de fiesta o día grande; el lunes concluye con una reunión reservada de los *carguyoq* –“los del cargo”–, sus familiares y colaboradores.

Este culto sigue, por lo general, la organización de las fiestas patronales del Cusco urbano. El *carguyoq* y su esposa son los principales organizadores y responsables de la fiesta en sus aspectos religiosos y profanos. Las actividades profanas se han añadido al culto religioso en las últimas dos décadas y comparten las características de otras celebraciones patronales rurales y populares urbanas. Esta tarea es llevada a cabo, en la actualidad, por dos cargos: el mayor y el de albazo. El primero, también llamado principal, es el responsable de organizar el culto al Señor de los Temblores; compromete a los que ofrecen misas de culto y obtiene su colaboración en la parte social de la celebración. El segundo, cuya tarea era antes responsabilidad del cargo mayor y que se creó hace no

---



más de quince años, cumple diferentes actividades y no depende del cargo mayor, ni está subordinado a él, aunque es claro que existe cierta asimetría, porque este cargo es de menor importancia. Los dos *carguyoq* desarrollan, en forma conjunta, actividades sociales públicas.

La fiesta de octubre tiene dos momentos. Uno sigue la tradición religiosa local, con misas en las mañanas que mandan a celebrar los devotos, por lo menos desde un mes antes del último domingo de octubre. Después de las misas, los cofrades desayunan juntos; es el momento para revisar el desarrollo de los preparativos, del culto católico y de las actividades sociales.

La entrada es el sábado en la tarde, víspera de la fiesta de Cristo Rey. Los dos *carguyoq* y sus allegados se reúnen al final de la avenida El Sol, precedidos de músicos y grupos de danzas tradicionales. El estallido de los cohetes anuncia la fiesta. Ambos *carguyoq* visitan a sus sucesores del próximo año, y los invitan a dirigirse a la Catedral. Los mayordomos del albazo van precedidos por los encargados de encender cohetes. Forma parte del cortejo el Negro, que jala un burro con esquila y apero coloridos. La *Waylaka* es un varón vestido de mujer desgarbada, poco femenina, que en ocasiones está maquillado y luce vestidos elegantes, que ponen en duda su real identidad. Ambos personajes buscan divertir a los espectadores. Acompañan al cargo mayor los devotos que asumen la responsabilidad de organizar la celebración del próximo año. Los grupos de danzantes tradicionales del Cusco bailan durante todo el trayecto a la Catedral.

Los dos grupos ingresan a la Catedral para entregar al deán los regalos que donan para el culto, especialmente el relacionado con el Taytacha. Se donan vinajeras, botellas de vino para misa, cirios, manteles, joyas, cantoneras, clavos de plata para la cruz y un sinnúmero de bienes propios del culto. En una oportunidad incluso donaron una corona de plata con piedras preciosas. También donan pelucas, plumas de avestruz para los floreros del anda del Taytacha y muchos otros objetos de acuerdo con el criterio y devoción de los cofrades. Todas las donaciones se registran en un libro especial, firmado por los donantes y los encargados de recibir las donaciones.

Con los mayordomos, ingresan a la Catedral los grupos de danzas. Terminada la recepción de donaciones, interpretan sus danzas y coreografías. Es un privilegio especial bailar para el Taytacha y es importante resaltar la seriedad e indudable fe con la que danzan, al punto de conmover a los presentes. El ambiente es de severidad, alegría y respeto, hecho que refleja la fe de los concurrentes.

La noche se llena de fuegos artificiales: la sucesión de explosiones y luces multicolores de los castillos iluminan la plaza, divirtiendo a la multitud allí reunida, que puede saber o no la razón del espectáculo.

El domingo se oficia la misa de fiesta, a la que asisten los cofrades e invitados. Al concluir la misa se retiran para compartir el almuerzo con *chiriuchu* como plato central.

---



PÍO XI ELEVA BA  
LA INSIGNE CATEL  
A PETICIÓN DE O  
PEDRO PASCVA  
INAUGVRO E NV  
MONS. CAYETAN  
24 DE SETIEMBRE DE 1928

Detalle de lienzo de Francisco González Gamarra realizado con motivo de la consagración de la Catedral del Cusco como Basílica en 1928.



ASÍLICA MENOR  
ORAL DE CUZCO  
BISPO MONS.  
AL FARFÁN  
NCIO B. S. S.  
O CICOGNANI.  
González Camarero pintó 1935



## EL CORPUS CHRISTI

La fiesta del Cuerpo de Dios es una de las celebraciones más importantes del catolicismo. Fue instituido por el Papa Urbano IV, en 1264, guiado por la visión de la beata Juliana de Cornillon. Debido a su poca difusión fue refundado por Juan XXII en 1317. A mediados del siglo XIV, fue de observación general en el mundo católico europeo<sup>9</sup>.

El Cusco contemporáneo celebra apoteósicamente el Corpus Christi, combinando tradiciones andinas y católicas. Participan miles de personas, decenas de instituciones formales e informales, que organizan variedad de actividades religiosas y sociales. La Catedral y la Plaza de Armas forman el espacio ceremonial de esta demostración de fe popular. La primera, por ser sede durante once días de catorce imágenes provenientes de seis parroquias coloniales de la ciudad y tres distritos. La segunda es el escenario de las tres procesiones del Corpus Christi.

No hay información cierta del inicio del Corpus Christi en el Cusco. El virrey Toledo dictó, en 1572, ordenanzas para dar mayor realce a la celebración. Garcilaso de la Vega cuenta que el jueves 1 de junio de 1554, día del *Corpus Christi*, *antes del amanecer, se vio en esta ciudad un cometa*<sup>10</sup>.

El mismo Garcilaso narra el incidente ocurrido el jueves 6 de junio de 1555, en las solemnes celebraciones del Corpus. Cuenta que Francisco Chilche, indio cañari:

*Llevaba en la mano derecha una cabeza de indio contrahecha, asida de los cabellos. Apenas la hubieron visto los Incas, cuando cuatro o cinco dellos arremetieron con el Cañari, y lo levantaron en alto del suelo, para dar con él de cabeza en tierra*<sup>11</sup>.

La celebración del Corpus ya es evidente en 1555. El primer Corpus fue celebrado en 1550, casi veinte años antes de las ordenanzas de Toledo de 1570 y quince después de la fundación española del Cusco. Hay que recordar que, por bula papal de 1 de junio de 1537, el Corpus Christi se incluyó en la lista de días de guardar entre los habitantes del Nuevo Mundo<sup>12</sup>.

Garcilaso de la Vega comenta que, en su época, ya desfilaban imágenes de: *Nuestro Señor, o de Nuestra Señora o de otro Santo o Santa de la devoción del español o de los indios sus vasallos*<sup>13</sup>. Continúa el Inca:

*Los caciques de todo el distrito de aquella gran ciudad venían a ella a solemnizar la fiesta, acompañados de sus parientes y de toda la gente noble de sus provincias. Traían todas las galas, ornamentos e invenciones que en tiempo de sus Reyes Incas usaban en la celebración de sus fiestas [...]*<sup>14</sup>.

Siempre estuvo presente el propósito de ofrecer lo mejor en la procesión del Corpus Christi. En 1733, utilizando un legado del deán doctor Francisco de Goyzueta, se construyó un carro de plata para que saliese el Santísimo Sacramento<sup>15</sup>. El templete de plata, colocado en un vehículo, portaba la custodia, como indica el Inca.



Muchos documentos de los siglos XVIII, XIX y XX continúan remarcando que el Corpus Christi es la principal fiesta católica de la ciudad, por los desfiles procesionales, el número de imágenes, la arquitectura efímera de altares, la comida tradicional, los descansos, las danzas y la multitudinaria participación de cusqueños.

### El Corpus Christi cusqueño

De acuerdo con el santoral católico, el Corpus Christi es siempre un jueves de mayo o junio. En el 2010 fue el 3 de junio; en el 2011, el 23 de junio; en el 2012, el 7 de junio; y en el 2013, el 30 de mayo. La fecha se relaciona con otras celebraciones, como la Pascua de Resurrección, la Semana Santa y el Pentecostés, todas relacionadas con las fases de la luna. La relación más conocida por los cusqueños es luna llena durante el Lunes Santo, que emerge cuando el Taytacha ingresa a la Catedral.

A los devotos que aceptan un cargo para el año siguiente, la preparación les toma todo el año. Las tareas se incrementan a partir de diciembre o enero, y se compromete, con el sistema cusqueño de la *hurk'a*, a decenas de amigos y parientes, para que contribuyan al éxito de la fiesta. Con todas las imágenes se realizan similares preparativos, variando la solemnidad y el boato.

El Corpus Christi comienza con la bajada de la Virgen de Belén. Se dirige al templo de Santa Clara, donde permanecerá hasta el miércoles, víspera del jueves del Corpus Christi, para ir en procesión a la Catedral. Esta procesión es la de la entrada. Durante su permanencia en el templo, se ofrecen misas y las monjas del Convento de Santa Clara cuidan de ella con esmero: la visten y adornan con sus joyas para la procesión del miércoles. La *Mamacha Belén*, como se la conoce popularmente, posee las joyas más valiosas de la ciudad, incluyendo un tupo de oro, obsequio de un inca para que su hija entrara en el convento.



Altar en la Plaza de Armas durante la celebración del Corpus Christi.



Recorrido procesional de Santa Ana.

### La entrada

En esta procesión participan catorce imágenes reunidas en la pampa de Santa Clara y la plaza San Francisco. Al mediodía se dirigen en procesión a la Catedral, siguiendo un orden tradicional que tiene una antigüedad de siglos. El orden es el siguiente: San Antonio Abad, San Jerónimo, San Cristóbal, San Sebastián, Santa Bárbara, Santa Ana, Santiago, San Blas, San Pedro, San José, Virgen de la Almodena, Virgen de los Remedios, Virgen Purificada, Virgen de Belén.

Este orden de las imágenes recuerda y coincide de alguna forma con el llamado altar mayor del Qoricancha, dibujado por Juan de Santa Cruz Yamqui Salcamaygua, alrededor de 1613.

Esta disposición es desde siempre, opinan los devotos de las imágenes, sin dar mayor explicación. La Virgen de los Remedios del Convento de Santa Catalina participa en el Corpus cusqueño desde 1982. En la entrada no participa la Virgen Inmaculada, conocida como *La Linda de la Catedral*, por residir en ella. En la procesión del Corpus Christi se ubica al final de la procesión del día central y de la octava.

En la Catedral ocupan espacios tradicionales, como muestra el diagrama:

NAVE DEL EVANGELIO

- Virgen Inmaculada
- Virgen Purificada
- San Pedro
- Santiago
- San Cristóbal
- San Jerónimo
- San Antonio Abad

### ALTAR MAYOR

- Virgen de los Remedios
- CORO

- Virgen de Belén
- San José
- Santa Ana
- Santa Bárbara
- San Sebastián
- Virgen de la Almodena
- San Blas

NAVE DE LA EPÍSTOLA



## La gran fiesta del Corpus Christi

La Misa Solemne y Te Deum es celebrada por el arzobispo de la ciudad, con asistencia de autoridades religiosas, civiles y militares. Al concluir, comienza la procesión del Santísimo, llevada en el templete de plata del siglo XVIII, en un vehículo motorizado. Hasta la década de los años sesenta del siglo pasado, el orden de la procesión fue inverso. Primero desfilaban las imágenes de culto y, después, el Santísimo.

Al retornar el Santísimo a la Catedral, comienza el movimiento de mayordomos y cofrades, que llegan con bandas de música, estandartes, devotos portando cirios y ramos de flores. Desde hace veinticinco años, acompañan a algunas imágenes grupos de danzas, retomándose así la costumbre vigente hasta la década de los años cincuenta del siglo pasado. Su número aumenta en la procesión de la octava, que es la última del Corpus Christi cusqueño. La procesión toma más tiempo cada año y no es extraño que concluya pasadas las seis de la tarde. Se recuerda que antiguamente finalizaba al mediodía.

Las imágenes de los santos y vírgenes retornan a la Catedral y se ubican en los espacios que ocupan desde siempre. El orden sugiere diferentes interpretaciones. No hay otras actividades hasta el siguiente jueves, día de la procesión de la octava, salvo las visitas de los fieles cusqueños.

Para la octava los preparativos comienzan temprano, en las residencias de los cofrades, como llaman a los devotos de cada imagen. La procesión comienza a las tres o cuatro de la tarde, por el perímetro de la Plaza de Armas, en el mismo orden del día central. San Jerónimo se ubica en la esquina de la calle Santa Catalina Angosta, para “saludar y ser saludado por los santos”. En este momento se produce un ir y venir de imágenes. Algunas, como Santa Ana y Santa Bárbara, se dirigen al templo de Santa Ana, porque “mujeres solas no deben caminar en la noche”. En un aparente desorden, cada imagen tiene su propio itinerario y momento para retornar a su parroquia.

Otras reingresan a la Catedral, para regresar a sus parroquias al día siguiente, según el orden acatado por decenas de años. El viernes se despiden las imágenes que pasaron la noche en la Catedral, como Santiago y San Antonio; este último se dirige al templo de San Cristóbal, donde se halla alojado.



Templete y custodia en la procesión del Santísimo.

Santa Bárbara en su camino al templo de Santa Ana. ►







El mismo viernes retornan a sus templos la Virgen de Belén con San José, Santiago, San Blas, San Cristóbal con San Antonio Abad y San Sebastián. El sábado regresan La Purificada con San Pedro. Desde hace algunos años, el retorno de San Jerónimo al pueblo del mismo nombre tiene características especiales. La parroquia dista más o menos diez kilómetros del Cusco. Parte muy temprano del templo de Santo Domingo, donde “pasó la noche”. Su recorrido procesional, con decenas de grupos de danzas locales y del altiplano, toma todo el día. Para el almuerzo, ocupan la pista de la avenida de la Cultura, que se cierra al tránsito vehicular. El domingo tienen la procesión del retorno en la plaza de la ciudad.

La Virgen de la Almudena retorna a su parroquia la mañana del domingo. La acompañan grupos de jóvenes que interpretan danzas cusqueñas y altiplánicas. La procesión concluye al anochecer. Así se da por concluido el Corpus grande, en el centro de la ciudad. Desde este momento comienza el ciclo de los corpus parroquiales, que durará hasta agosto, momento en que empezarán los preparativos para el Corpus Christi del próximo año.



Cargadores de San Sebastián, uniformados y descalzos.



## La asamblea celestial

La tradición oral cusqueña cuenta que la noche de la entrada y las siguientes se realizan asambleas celestiales, presididas por el Señor de los Temblores como dueño de casa. El registro de este hecho es anotado por ángeles que actúan como secretarios. Las santas y santos dan cuenta de la situación de sus parroquias, sus problemas y cuanto sea de interés. El Taytacha de los Temblores escucha con gran atención, disponiendo lo conveniente, dando soluciones y consejos, buscando el bienestar de todos. Si hay quejas, soluciona los problemas de los devotos y de todos en general.

La parte complementaria, según cuentan otros devotos, es que pueden surgir discusiones y hasta riñas entre los asambleístas. El Señor de los Temblores pone orden. Algunos devotos, preguntan a “los que conocen”, de lo tratado en la asamblea, para saber cómo deben comportarse.

## OTROS CULTOS EN LA CATEDRAL

Casi todas las imágenes tienen cultos propios, incluso las de dimensiones pequeñas, que pueden pasar desapercibidas al observador común. Todas tienen motivos para que los devotos ofrezcan oraciones y pedidos. Un cuadro pequeño de la Virgen María, en la nave lateral, concede tranquilidad. En un retablo muy iluminado y cuidado figura la Sagrada Familia. El retablo es de la devoción de los casados, que solicitan conservar la unidad familiar. En el mismo retablo, otros cuadros de menor dimensión, con escenas de la vida cotidiana de la Sagrada Familia, motivan otros pedidos. Al de San José trabajando de carpintero, le piden que nunca falte trabajo. Ante otro óleo pequeño, de la Virgen María hilando y el Niño Jesús jugando, se pide para que siempre reine la felicidad y la armonía en el hogar.



Detalle del retablo de *La Linda*.



Otros cultos están más formalizados, con muchos devotos organizados de diferentes maneras. Similar devoción se presta a las imágenes escultóricas, San José y el Niño. A los pies de San Antonio con su Niño depositan cartas. Estudiantes de primaria y secundaria, y también universitarios, solicitan su ayuda para aprobar los exámenes. Se solicita su intervención divina para conseguir novio, también, por ser santo casamentero.



Imagen del Señor de Unupunku.

### El Señor de Unupunku

La imagen del Señor de Unupunku es un Cristo cargando la cruz, camino al Gólgota. Su denominación en castellano significa “el Señor de la Puerta del Agua”. Su nombre está relacionado con las características elegidas para edificar la Catedral en ese lugar, las mismas que tomaron en cuenta los incas, que lo consideraban el centro de la ciudad, así como consideraban al Cusco el centro del Tahuantinsuyo.

La Catedral está edificada sobre un espacio de aguas y corrientes subterráneas, que fluyen hacia la Plaza de Armas. Al pie del atrio hubo hace años una caja de agua, en la que podía verse el correr de agua cristalina. Los cusqueños y devotos recogían el agua para beberla y llevarla a sus hogares.

El Señor de Unupunku carga la cruz y su rostro refleja el dolor del momento. Es una bella obra de arte: Jesús está representado de medio cuerpo, adherido por la espalda al panel dorado con el que forma unidad, lo que evidencia que fue parte de un retablo. Según la leyenda sobre su origen, estuvo en poder de una anciana que vivía en Picchu, que tuvo una revelación. Se le apareció el Señor de Unupunku y le ordenó que lo llevara a la Catedral, pues si no lo hacía, la ciudad sufriría un desastre.

El único lugar denominado “Picchu” en el Cusco es la hacienda del mismo nombre,



que se encuentra al noroeste de la ciudad. Fue hacienda de la Compañía de Jesús y pasó a manos privadas tras la expulsión de los jesuitas del país. La capilla de la hacienda tenía un hermoso artesonado de gran calidad y varios retablos con imágenes de santos como la de San Jerónimo Penitente. A fines del siglo XIX, la familia Ochoa Pacheco adquirió la hacienda. La reforma agraria del gobierno militar la expropió. Los otros retablos se encuentran en la casa del Inca Garcilaso, actual Museo de Arte del Ministerio de Cultura.

La celebración del Señor de Unupunku es el 2 de enero, de acuerdo con el santoral católico es el día del Dulce Nombre de Jesús y de la fiesta del Señor del Cabildo. Los devotos, siguiendo el patrón de festejos populares del Cusco, adornan la urna en la que se halla, puesto que no tiene procesión. Se celebran misas en las mañanas durante ocho días, que culminan con la de fiesta el 2 de enero. Los *carguyoq* asumen la tarea de organizar la parte religiosa y festiva. Algunos devotos afirman que el Señor de Unupunku es el mismo Señor de los Temblores.

### **La Santísima Trinidad**

A esta imagen se le atribuye la cualidad de proteger a los viajeros. La celebración se organiza de acuerdo con el sistema del cargo cusqueño y su fecha es variable. Se realiza dos domingos después de la Ascensión y no después de Pentecostés. Sale en procesión por la Plaza de Armas y, en esta ocasión, la paloma del altar, símbolo de Espíritu Santo, es representada por una de plata.

### **Hatun Taqe Wiraqocha**

Saliendo de la Catedral por la puerta principal, en la penumbra, casi oculta por una banca grande y una pila de piedra, se encuentra una piedra tallada y pulida. La mayor parte de asistentes a las misas y otros cultos, así como los visitantes, incluidos turistas, no perciben la presencia de esta escultura, tallada con técnica y pulido propios de la época incaica.

Es el Hatun Taqe Wiraqocha, como se conoce hoy día esta escultura. Está hecha de piedra diorita, muy utilizada por los incas tanto en sus tallas como en la construcción de edificios importantes. Tiene forma cilíndrica, que se va angostando, y por ello, muchos observadores opinan que es de forma ovoide. Mide más de medio metro de altura y, en la parte superior, presenta un desbaste circular a modo de un hoyo. Esta es una práctica común en las creaciones incas, como se aprecia en las esculturas pequeñas de llamas y alpacas. El hoyo servía para poner grasa y otros ingredientes propios de las ceremonias incas, que continúan en la actualidad entre los pastores andinos de llamas y alpacas de la puna, especialmente del sur del Perú.

---



Hatun Taque Wiraqocha.

En las inmediaciones del centro arqueológico de Saqsaywaman, en domicilios particulares y restaurantes, se encuentran ejemplares con la misma forma, tallado y pulido del Hatun Taque Wiraqocha de la Catedral, más grandes o más pequeños. Este hecho permite verificar el origen inca de la talla de la catedral.

Podemos traducir Hatun Taque Wiraqocha como “El Señor del Gran Depósito de Alimentos”. Wiraqocha fue uno de los nombres del Gran Hacedor Inca. El doctor John H. Rowe, importante estudioso de los incas, reconstruyó y tradujo oraciones del siglo *xvi* a Wiraqocha. Uno de sus nombres es Teqsi Wiraqochan, que significa, aproximadamente, “Dios Fundamental”. De las varias denominaciones hay otras que dan idea de la importancia de los nombres con que se dirigían al dios creador andino.

Hace un cuarto de siglo, un incidente que ocurrió con la escultura del Hatun Taque Wiraqocha dio a conocer su existencia al gran público. Por un comentario acerca del significado de la escultura, se hizo que fuera

llevado a un depósito. Las protestas surgieron de inmediato, entre los más diversos sectores de la ciudad, incluidos los católicos devotos del Señor de los Temblores, hecho que tiene especial significado.

Todo concluyó con el retorno de la escultura inca Hatun Taque Wiraqocha no al lugar originario que ocupaba, al lado del Altar del Perdón, donde podía ser visto por los que ingresaban a la Catedral, sino al reservado que ocupa en la actualidad.





# LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL



Manuel Ollanta Aparicio Flores

“El monumento siempre habla” dijo el maestro, y es así que las circunstancias se fueron sumando, primero con la oración cotidiana en compañía de mi madre o cuando recopilábamos música de las *ch'ayñas* muy de madrugada. Luego, con la inolvidable primera visita de las bóvedas en compañía del maestro de la arquitectura Óscar Ladrón de Guevara y con Julio Peña, el alarife de la Catedral del siglo xx, para ver los efectos del sismo de 1986. La restauración después del sismo la emprendimos con el arquitecto Américo Carrillo, maestro y amigo, para finalmente recibir la motivación histórica de mi padre para estudiar el monumento catedralicio.

Estos hechos se sumaron, creando una atmósfera y oportunidad para conocer y sintonizar con el monumento, para que así revele poco a poco sus entrañas y mensajes.

Nos trasladamos en el tiempo, primero para avizorar un territorio tan diverso, vertebrado por los Andes, modelado por sus hombres con sabiduría y con una continuidad de milenios, hasta llegar al esplendor inca y sumar a ello el encuentro de dos mundos mediante la presencia occidental traída por el conquistador. Encuentros y desencuentros

◀ Vista de la nave del Evangelio.



---

que se sumaron durante siglos, dando como producto una nueva realidad donde se amalgaman el predominio de la cultura y la naturaleza de la tradición andina con la hispana. Este encuentro de culturas pervive en la Catedral del Cusco; son las formas europeas que llevan el material inca, son las alturas y formas condicionadas por la naturaleza de los sismos, para dar como resultado un conjunto religioso de transmisión de fe, particular y único.

Llegados los españoles al Cusco en 1533, realizan la fundación de la ciudad hispana el 23 de marzo de 1534, fecha en la cual se dan las primeras disposiciones de repartición y asentamiento de los vecinos llegados.

*Desde los orígenes del descubrimiento es fácil reconocer que uno de los principales intentos de la Corona de España al conquistar estas tierras fué ganarlas para la fé de Jesucristo. Obedeciendo a este propósito se afaná por enviar misioneros que predicasen el Evangelio a los naturales y trató, por todos los medios, que en ellas estableciese la Cruz su pacífico reinado. Al culto de los ídolos debía suceder el del verdadero Dios y los templos cristianos sustituirían a los adoratorios y huacas de la gentilidad<sup>1</sup>.*

El padre Rubén Vargas Ugarte transcribe una de las primeras disposiciones relativas a la edificación de iglesias, que suscribe el 8 de diciembre de 1535, en Madrid, la reina doña Juana, gobernadora de España. Se dirige a Francisco Pizarro y destaca el encargo a fray Vicente de Valverde para edificar iglesias en los pueblos cristianos, para que se pongan sus ornamentos y se les ayude en la construcción con la menor vejación.

Debía darse el cumplimiento de la Corona de dotar a las iglesias de ornamentos, imágenes y todo lo que fuera necesario para el culto, recibidos muchos de ellos en calidad de donativos para armar sus altares. La gran empresa de la evangelización se iniciaba, sin importar los métodos de sumisión consciente o sometimiento, y en la mayoría de los casos se eligieron huacas o recintos religiosos de importancia para el nativo para ahí superponer el nuevo mensaje religioso. [...] *los templos antiguos que generalmente llamaban huacas, todos están ya derribados y profanados y los ídolos quebrados, y el demonio, como malo, lanzado de aquellos lugares, y en su lugar puesta la cruz para temor y espanto del demonio<sup>2</sup>.*

Es así que, en un clima de adversidad, el nativo ve la destrucción de lo que otrora fuera su construcción-símbolo. Los agentes de evangelización edificaban con la misma piedra, como en el caso de la Catedral, un templo cristiano. Tal vez los antiguos quechuas presintieron este hecho; por eso, el material elegido, la piedra de su recinto, fue el más resistente. Fue una forma de desafiar al tiempo y al espacio, para dar testimonio en la posteridad de que, aunque la cortaran, destruyeran y reordenaran, sus moléculas, sus propias entrañas seguirían vivas con diferente ropaje: Wiraqocha estará presente en la Catedral por todos los siglos que han de venir, en arena y piedra.

---



---

## ETAPAS DE LA EDIFICACIÓN DE LA IGLESIA CATEDRAL

### El espacio inca

El Cusco incaico tenía, como concepto de la reproducción del espacio, la partición en cuatro partes. Esta visión, que integraba el espacio-ciudad con la dimensión estatal, consideraba las regiones del Chinchaysuyo, Antisuyo, Collasuyo y Contisuyo.

Los aterrazamientos, a manera de un descenso desde las colinas circundantes, muestran un ejemplo único de adaptación a la topografía, conocimiento del suelo y administración del territorio.

El río Saphi, en su cauce de piedra, cruzaba la gran plaza central dividiéndola en dos partes: al oeste estaba Cusipata, la “plaza del regocijo”, donde se concentraba el pueblo en las fiestas. Al este, Haucaypata, con los muros de piedra de los palacios en tres de sus lados. Como anotan dos cronistas, Juan Polo de Ondegardo y Pedro Sancho de la Hoz en sus *Relaciones*, la tierra del Haucaypata fue trasladada a otros sitios como señal de reverencia, se cubrió de arena hasta en dos palmos y medio, y se sembró de adornos.

Es interesante aclarar que la plaza principal de la que fuera capital del Imperio de los Incas se denominó Haucaypata. Ya en 1926, Luis Eduardo Valcárcel apuntaba que la Plaza de Armas actual ha sido llamada Waqaypata, pero los historiadores más antiguos y fidedignos como Cristóbal de Molina, Pedro Cieza de León y Juan de Betanzos la nombran siempre Auqaypata.

El nombre del emplazamiento de la actual Catedral ha tenido varias imprecisiones; debemos indicar primeramente que la denominación de Quiswarcancha es errada. John H. Rowe, dice: [...] *El responsable de la identificación del galpón de la iglesia como el Quiswar Cancha no es Garcilaso, sino el Jesuita Anónimo (a veces identificado por error como Blas Valera). En el No. 9 de la Revista del Archivo Histórico (1958), Cornejo Bouroncle publicó un “extracto” del libro de Cabildo con la misma identificación. Pero en el texto original del libro de Cabildo (ms, en el Archivo Departamental) no hay ninguna referencia al Quiswar Cancha; esta referencia es una añadidura de Cornejo, o de su paleógrafo, José Pacheco. Es un ejemplo bonito de la contaminación de los textos por editores que piensan saber más que los autores originales*<sup>3</sup>.

Este error de denominar como Quiswarcancha al espacio catedralicio se repite en publicaciones de Jesús Manuel Covarruvias Pozo y se generaliza en diferentes estudios posteriores. De igual forma, en manuscritos antiguos o en consulta con cronistas, no se ha encontrado Quiswarcancha como denominación del sitio de la iglesia antigua, por lo que queda pendiente su verdadera ubicación en el Cusco antiguo.

Se ha pensado también que la iglesia primitiva fue el recinto del Sunturhuasi o que el sitio tuviera esta denominación. El Inca Garcilaso, Blas Valera, Bernabé Cobo, Martín de Murúa, el *Libro Primero de Cabildos de la Ciudad del Cuzco*, entre otras fuentes consulta-



das para el esclarecimiento del nombre de esta cancha inca, no hacen ninguna mención a la relación Sunturhuasi-iglesia antigua.

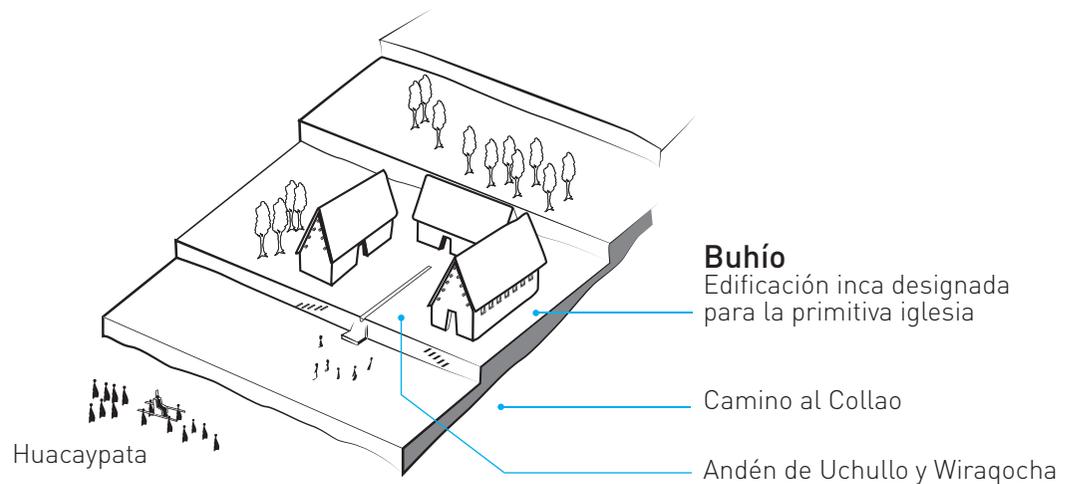
Un hecho histórico relacionado con la denominación de este sitio es el producido por la campaña de Manco II, que sitia la ciudad en 1536 para retomar la soberanía del Tahuantinsuyo y expulsar al invasor.

Igualmente, las inscripciones graficadas en piedra en dos vanos ciegos de forma cuadrada, a los lados de la puerta central de la Iglesia del Triunfo, no mencionan como ese lugar al Sunturhuasi (ver anexo documental n.º 1).

Aproximándose a la real identificación de este lugar, Garcilaso menciona: [...] *Luego está la iglesia Catedral, que sale a la plaza principal. Aquella pieza, en tiempo de los Incas, era un hermoso galpón, que en días lloviosos les servía de plaza para sus fiestas. Fueron casas del Inca Viracocha, octavo Rey; yo no alcancé de ellos más de el galpón; los españoles, cuando entraron en aquella ciudad, se alojaron todos en él, por estar juntos para lo que se les ofreciese. Yo la conocí cubierta de paja y la vi cubrir de tejas. Al norte de la Iglesia Mayor, calle en medio, hay muchas casas con sus portales, que salen a la plaza principal; servían de tiendas para oficiales. Al mediodía de la Iglesia Mayor, calle en medio, están las tiendas principales de los mercaderes más caudalosos. A las espaldas de la iglesia están las casas que fueron de Juan de Berrio y otras de cuyos dueños no me acuerdo<sup>4</sup>.*

Blas Valera refiere el lugar como templo del gran Illa Tecse Wiraqocha; Diego de Esquivel y Navia señala como galpón el lugar de la iglesia y otros denominan “buhío” al espacio de la iglesia primitiva con advocación a Nuestra Señora de la Concepción.

## El espacio inca





Mencionadas las anteriores fuentes como marco referencial, cabe citar dos documentos de vital importancia que nos permiten llegar a una denominación desconocida hasta ahora en el estudio catedralicio: es el nombre *uchullo*, utilizado para designar el actual sitio de la Catedral.

El primer documento del repartimiento de solares indica como lindero de la iglesia antigua la posada del alcalde Beltrán de Castro, el cual es descrito en el mismo folio de la siguiente manera: [...] *Señalose al alcalde Beltran de Castro un solar en las casas donde agora esta llamada Ochullo [?] linderos la iglesia mayor y la Plaça de frontera y la calle del cacique de otra parte*<sup>5</sup>.

El segundo documento es el escrito por Martín de Murúa, titulado *Del llanto que hizo Huayna Capac por su padre y madre y visita de muchas provincias personalmente*, en donde dice: [...] *Dexo en esta ocassion por Governador en el Cuzco a un hermano suyo bastardo llamado cinchiroca el qual hera hombre de gran ingenio e industria en edificios y arquitectura a este mando que hiciese su cassa en cassana porque antes era en uchullo y que fuesen hechas con grandissima Magestad y gasto que a lo que al presente es Yglesia mayor en el cuzco era un buhio muy grande que servia quando estaban en la plaza y Venia algun aguacero grande recogerse dentro del a beber y tambien era como despensa donde los collas que era la gente a quien tocaba y pertenescia esto por mandato del ynga daban ración de carne a los que el ordenaba*<sup>6</sup>.

De todo lo expuesto inferimos que el espacio inca donde se construyó la antigua iglesia de la Catedral se denominaría *uchullo* o *hucchullo*; cuya etimología quechua significa “uno solo”, “una sola”, o “impar”, lo que, interpretado como espacio inca, sería el centro o intermedio entre el Hanan y el Hurin y, para la religión, simbolizaría el templo de Illa Tecse Wiraqocha, el gran dios.

Además, la otra acepción de *hucchullo* sería “lugar de convergencia”, lo cual es corroborado por las citas anteriores, donde se menciona la reunión de gentes en fechas especiales.

Por todo esto afirmamos que el andén inca, en el que se situó la Catedral, se denominaría *hucchullo* y palacio de Wiraqocha.

## Los solares para la Catedral

Al llegar los españoles, el primer lugar que aparece designado es el de la iglesia. Esto se observa tanto en la fundación de la ciudad del Cusco, el 23 de marzo de 1534, como en el repartimiento de solares del 29 de octubre del mismo año, donde se señala el sitio o solar que era un buhío<sup>7</sup>, estructura inca que fue ocupada para la primitiva iglesia en el sitio actual de la Iglesia del Triunfo. Allí se celebró la primera misa, y se cambió así su uso pagano al de la religión cristiana.

En fecha posterior al repartimiento de solares (hacia 1535), Francisco Pizarro había señalado el primer sitio para la Iglesia Mayor entre las casas de los hermanos Pizarro, es decir, en el barrio de Cassana, junto al río Huatanay, hoy Portal de Panes.



Mientras tanto, los oficios religiosos se celebraban en la iglesia primitiva, que desde sus inicios había sido advocada a Nuestra Señora de la Concepción y, más tarde, el 4 de septiembre de 1538, sería cambiada por el obispo Valverde por la de Asunción, cumpliendo una disposición papal<sup>8</sup>.

El 7 de julio de 1541 se establecen cambios referentes al lugar que debía ocupar la Catedral y el segundo sitio señalado fue el Tiánguez y mercado (actuales Plaza del Regocijo y Hotel Cusco).

Ya para esta época se tenía una idea prefijada de dos espacios íntimamente relacionados: la iglesia y el cementerio. Además, ya se contaba con una traza que permitía señalar el espacio requerido, posiblemente un primer modelo traído de ultramar.

Esta búsqueda por encontrar un lugar acorde a la prestancia y majestuosidad de esta ciudad, llevó al Cabildo a fijar otro sitio el 7 de abril de 1546, decisión contradicha meses después. Esta decisión no fue del contento completo del Cabildo, ya que el lugar estaba entre el curso del río Saphi y cercano a la Iglesia de la Merced.

Por último, este recorrido alrededor del Haucaypata, encuentra su sitio final el 17 de mayo de 1552, al regresar al lugar de partida, designando para la Catedral el lugar contiguo a la iglesia primitiva<sup>9</sup>.

Las indecisiones e intereses políticos y económicos caracterizaron esta etapa; casi dos décadas transcurrieron hasta elegir el actual sitio que ocupa la Catedral y que paradójicamente fue, al final, el primero que se designó.

### La iglesia primitiva

Dada la situación de carencia económica, había que volver los ojos a la iglesia primitiva, lugar donde el obispo Solano, en 1549, escribiendo al Consejo de Indias, renovaba su demanda y añadía: *La Yglesia vieja la hice aderezar y alargar y alzar y cubrir de teja y está muy buena para muchos años, mientras se haga la Yglesia que se ha de hazer [...]*.

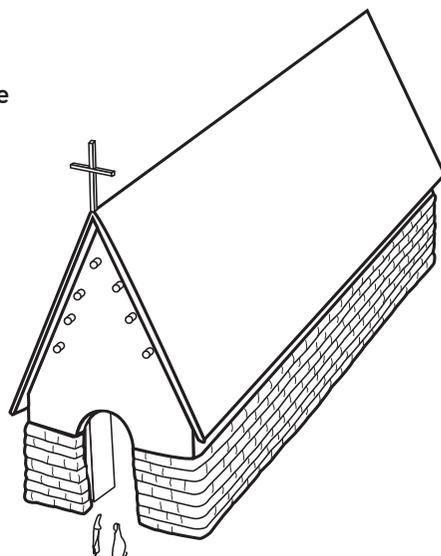
Para esto, las obras de remodelación de la iglesia primitiva tienen su propio cauce y mejoramiento<sup>10</sup>; en las décadas posteriores, esta es transformada sucesivamente, tanto interna como externamente.

En ese entonces, el anhelo de vecinos importantes de la ciudad de asegurarse un sitio como morada para una mejor vida, se recompensaba con limosnas, topos de tierra o con aportes en pesos. Esta actitud es una muestra

### La iglesia primitiva

En sus primeros años, mantiene todavía el techo de paja y la estructura inca.

(Primera mitad del siglo XVI)





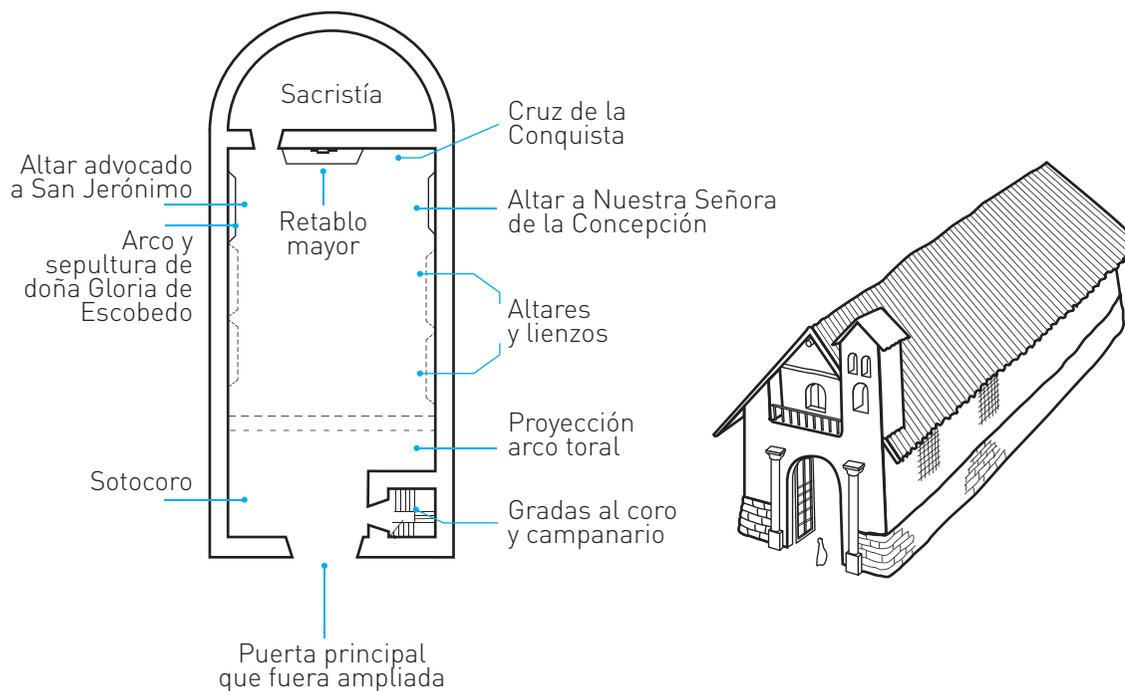
de cómo el creyente va dejando huella física en el edificio religioso. Basándonos en esta información documental, planteamos a continuación un esquema aproximado de la distribución y posición de la iglesia primitiva, que estuvo en pie hasta la década de 1650.

## La idea y el proyecto inicial

Aunque el primitivo edificio había sufrido varias reformas, su estado era bastante modesto en comparación con las intenciones constructivas que se querían implantar en este Nuevo Mundo, a imitación de los modelos catedralicios europeos. Es así que, en estos tiempos, son dos los personajes que destacan: el obispo Solano, ferviente impulsor de las modificaciones de la iglesia antigua y hombre de propósito incansable por ver iniciada la construcción de la nueva Catedral; y, por otro lado, el primer arquitecto o maestro mayor, realizador de estos anhelos<sup>11</sup>.

**Juan Miguel de Veramendi, el primer arquitecto.** Maestro en las artes de la arquitectura, vizcaíno de nacimiento, tenía en su haber varias obras de importancia, como las iniciadas en 1555 para la Catedral de Sucre, La Plata y Chuquisaca, entre otros lugares.

## La primitiva iglesia catedral del Cusco Plano hipotético de la iglesia primitiva



Campanarios y pináculos. ▶







Al parecer, como señala Ramón Gutiérrez, [...] *debía existir una articulación profesional de la producción arquitectónica en la región, ya que varios maestros ejercían una movilidad actuando sucesivamente en varias ciudades; esto explica la transferencia de técnicas y conocimientos así como el desarrollo de formas expresivas que no hubiera aflorado naturalmente si no hubiera existido esta movilidad interna.*

Manuscritos del Archivo Eclesiástico de la Catedral del Cusco contienen la descripción de las formas de aportes económicos para la construcción, el listado de los materiales empleados, etc., en los primeros años.

La fortaleza que se menciona como recurso para la construcción y que desde entonces se utiliza como cantera abierta debió de ser Sacsayhuamán, de donde se extrajeron las piezas líticas menores ubicadas en la parte superior, más ligeras de transportar y que sirvieron para las fundaciones de la nueva iglesia. Una vez más se comprobaba que el mismo nativo, por órdenes del extranjero, destruía sus recintos, otrora testimonio de reverencia y respeto. Así, al arrancar cada piedra, arrancaba parte de su corazón y atestiguaba la destrucción de su ancestro remoto como desgarrando con sus propias manos su propio espíritu.

También el virrey dispone el inicio de la obra, por haber un maestro que lo supiese hacer, este era [...] *Juan Miguel de Veramendi*<sup>12</sup>, *que residía en la ciudad de La Plata, en la Provincia de Charcas, para con él se concertase el dicho edificio, de esta Santa Iglesia [...]*, quien estuvo presente para dicho propósito.

El obispo Solano ya no se encontraba en Cusco, pues se había retirado a la diócesis de Arequipa, y en su representación y buena intención, y firmados los acuerdos, se dio paso a la colocación de la piedra fundamental.

Esquivel y Navia completa otros datos interesantes como la lámina de inscripción y alhajas que se colocaron con la primera piedra.

Veramendi se encargaría de los primeros trabajos, durante un año, y luego se trasladaría a las Charcas. El primer desafío durante su permanencia fue el estado del terreno, relacionado con los ojos del manante. El agua del subsuelo en tiempo de los incas era aprovechada y canalizada, pero con la presencia hispana se destruyeron muchos de estos canales al llevar a cabo la distribución y construcción en los solares de la ciudad. En el caso del terreno de la Catedral, las aguas discurrían por gravedad desde las partes altas hasta las más bajas. En esta situación, el maestro Veramendi debía superar este problema, demoler las estructuras incas y efectuar las fundaciones con el material lítico extraído del sector y el trasladado desde la fortaleza.

### **Las transformaciones en la segunda mitad del siglo XVI: maestros y obras**

**Juan Correa.** El siguiente encargado de las obras de esta iglesia es Juan Correa, maestro mayor desde el 1 de setiembre de 1561. La oferta económica del Cabildo para con el maestro es la mitad de lo pagado a Veramendi.



El maestro Correa tuvo a su cargo la obra hasta 1564, se encargó de hacer el modelo de la iglesia y su participación estuvo mediatizada por los retrasos en el pago de sus servicios<sup>13</sup>.

**Paralización y algunos impulsos.** Luego del inicio e impulso en la edificación dado por Veramendi y Correa, los siguientes años estarían marcados por una etapa de abandono y paralización de las obras. Las razones de esta situación están caracterizadas, primeramente, por un problema que acompañará a la Catedral en toda su historia constructiva: la falta de medios económicos. La segunda razón serán los conflictos de poder (guerras civiles) y la ambición creciente generada por la fiebre de la plata, que hacía de Potosí el centro de interés.

Afirmar que las obras continuaron con los problemas económicos en medio sería irreal. Los documentos que analizamos permiten inferir que, pese a las mercedes que se conceden para lograr el financiamiento necesario, llámese el noveno y medio de diezmos, la casa excusada, el tomín, etc., estas no permiten asegurar el sustento económico deseado por las dificultades de su aplicación. Muestra de ello son las deudas a los maestros mayores, sucesivas paralizaciones y litigios, entre otros.

El virrey Toledo, a su llegada al Cusco, califica las obras que se habían realizado en la iglesia nueva y, mediante unas ordenanzas, establece los medios para reanudar la construcción. Ello demuestra su voluntad de afrontar los problemas políticos y económicos que influían sobre la construcción de la Catedral (ver anexo documental n.º 2).

Toledo, impulsor y renovador de las obras catedralicias, modifica la traza ya avanzada por Veramendi y Correa; y dispone que [...] *se llamasen Oficiales, los que hubiesen en este Reino, y han venido algunos y se trata del precio en que han de hacer y acabar la dicha iglesia y se van juntando materiales y se manda hacer de tres naves, con sus trascoros y portadas y esquinas y pilares de cantería y lo demás todo de ladrillo en que parece vendrá a costar setenta u ochenta mil pesos*<sup>14</sup>.

El virrey plantea una serie de obras para la ciudad, pero al poco tiempo de sus ordenanzas, en 1574, es desobedecido<sup>15</sup>.

En esta acostumbrada controversia, la fábrica continuó lentamente en sus fundaciones. Emilio Harth-Terré proporciona datos sobre los gastos efectuados en la construcción y alcanza una descripción de la Catedral con sus tres naves y dos capillas hornacinas, que incluye sus medidas en pies<sup>16</sup>.

**Francisco Becerra.** La presencia del maestro Francisco Becerra en Cusco es, hasta hoy, un tema discutible. Como contribución al entendimiento del problema, planteamos algunos elementos de reflexión que ayudan a calificar a Becerra, dentro del panorama artístico del siglo XVI americano, como un genuino representante.

Al cesar en su gobierno Toledo, en 1581, le sucedió Martín Enríquez de Almansa, sexto virrey del Perú, impulsor de las obras catedralicias y protector de Becerra, a quien había conocido en México. Francisco Becerra había recibido desde joven el conocimiento

---



de su padre Alonso Becerra, maestro de cantería de tradición familiar en la construcción. Juntos efectuaron diversas obras en España<sup>17</sup>.

Ahora surge una pregunta: ¿cuál fue la participación de Becerra en la Catedral del Cusco? Para responderla, citamos un instrumento documental referido por Harth-Terré donde plantea: [...] *Por ahora, sólo un documento suscrito por el maestro en 1594 prueba que en esta fecha se ausentó de Lima hasta el año siguiente. Aunque nada induce suponer categóricamente que esta ausencia fue para ir al Cuzco, es presumible que así sucediera, acompañado del Maestro Juan Martínez de Arzona*<sup>18</sup>.

Jorge Bernales Ballesteros presenta a Francisco Becerra como maestro mayor del Perú, participando en la traza de la Catedral del Cusco<sup>19</sup>; igualmente, Vargas Ugarte, al citar a M. Toussaint, presenta una información de 1585 sobre la participación de Becerra en Cusco.

Deducimos que al maestro Francisco Becerra se le encargó una nueva traza para la Catedral del Cusco, pero luego este impulso queda trunco, ya que su protector, el virrey Enríquez, fallece en 1583, y eso ocasiona la paralización del proyecto de la Catedral de Lima y, suponemos, lo mismo para el Cusco. En el caso de Lima, se postergan las obras hasta 1596, año en que el maestro realiza obras menores. A esto hay que añadir que el problema de financiamiento dilataría las obras hasta ese año.

La traza de Becerra pudo haberse parecido a la existente, pero la sucesión de otros maestros arquitectos lo alejan de la paternidad. Más aún si el modelo que construye en Puebla o ejecuta en Lima proviene de la inspiración de Andrés de Vandelvira, artífice de la Catedral de Jaén, en España, el mismo que pudo haber sido arquetipo para otros maestros en estas nuevas tierras.

Al referirnos a las obras, se puede ser categórico al indicar que el maestro Becerra no dirigió los trabajos de la Catedral del Cusco, quedando en duda hasta la fecha su presencia en la ciudad en calidad de visitante: en los libros del Cabildo y otros de la ciudad no se encuentra su nombre.

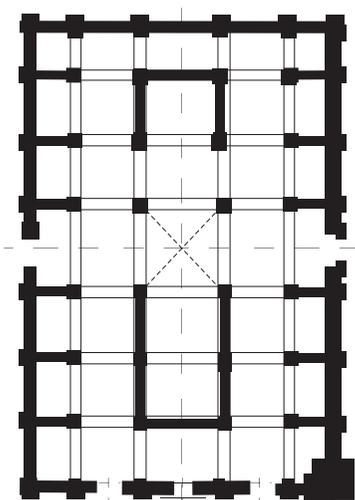
En las dos últimas décadas del siglo XVI, a los típicos problemas económicos que encaraba la construcción de la Catedral, se sumó la serie de pestes y enfermedades que asoló a la ciudad, y que lógicamente influirían en la regular marcha del trabajo.

**Otros maestros.** La acostumbrada discontinuidad en las labores trajo, en 1595, otros dos maestros: Alonso Pérez y Diego de Osorio. De su participación, la siguiente cita da testimonio: *A 5 de setiembre de 1595 se recibió de obrero mayor de la iglesia Catedral Diego de Osorio en virtud de provisión del virrey de 10 de julio de 1595, por muerte del licenciado Alonso Pérez*<sup>20</sup>.

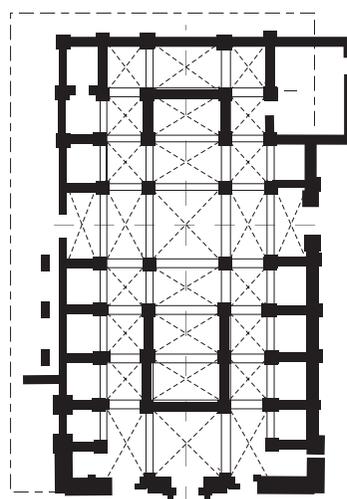
Podría ser su homónimo o el mismo personaje, Alonso Pérez H. de ocupación carpintero: *Era oriundo de Portugal y, con ánimo de hacer fortuna, vino al Perú, aquí le llamó Dios a la Compañía de Jesús, ingresando en el Colegio de Lima el 15 de Mayo de 1568. Prestó útiles servicios como carpintero y debió ser en buena parte obra suya la primera Iglesia que tuvo la Orden en dicha ciudad y se estrenó el 1º de Enero de 1574. Algunos años más tarde continuaba ocupado en estas tareas, pues en la visita realizada por el P. Plaza se dice de él: “es buen carpintero y albañil”*<sup>21</sup>.



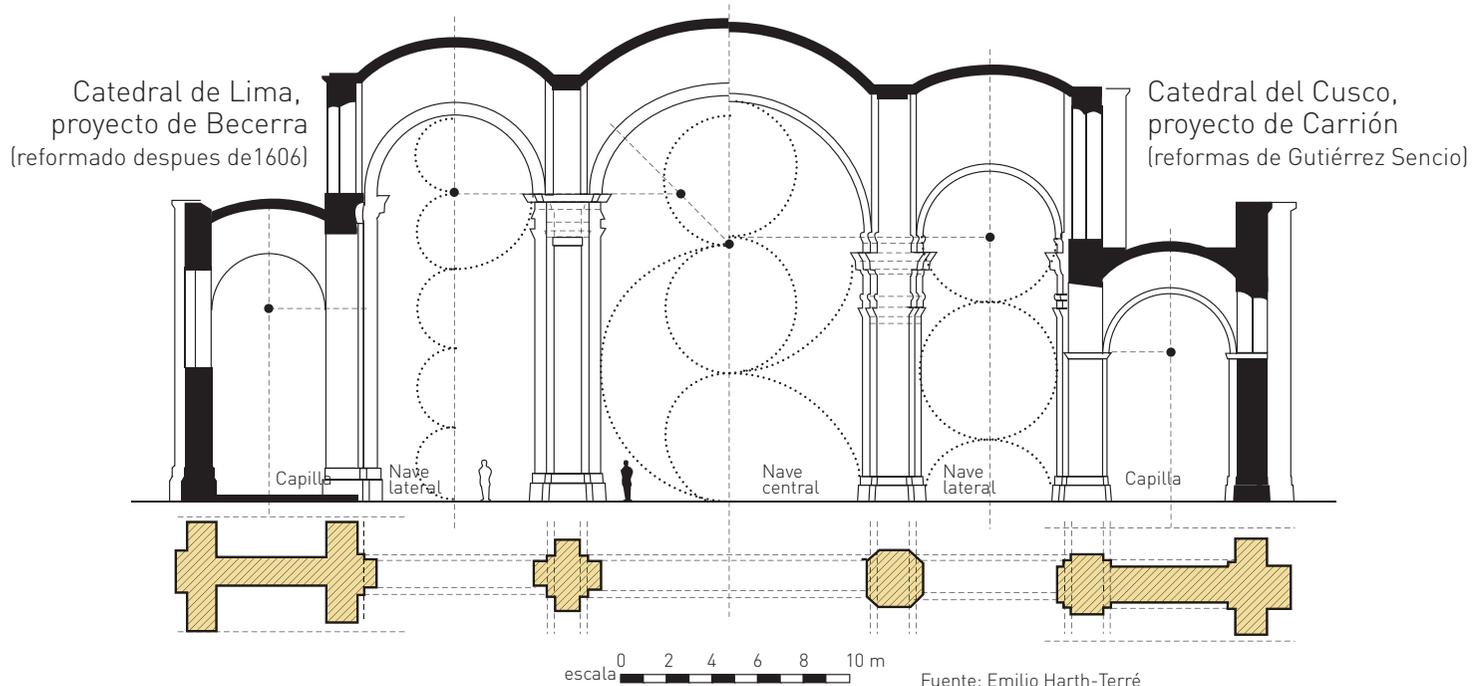
Concluyendo este acápite y en referencia al avance en obra entre 1560 y 1600, se infiere que los trabajos no pasaron de cimentaciones y replanteos varios, sin establecerse todavía en ese siglo la traza definitiva.



Proyecto Veramendi (?) 1560-61  
Virrey Toledo 1571-75



Planta de Carrión 1607  
(actual)



Estudios de plantas y sección de la Catedral.



## Maestros y canteros del siglo xvii, hasta 1640

El siglo xvii debe calificarse como el siglo de las realizaciones definitivas en el arte colonial. Desde Panamá hasta Córdoba del Tucumán, llegan a su término catedrales y se emprenden templos y conventos en mayor número que en otros tiempos.

Como preámbulo para el caso de la Catedral del Cusco, Luis de Velasco, marqués de Salinas y noveno virrey del Perú, que asume sus funciones en 1596, es el nuevo personaje que retoma y enfrenta el problema constructivo de la Catedral. Ya en una carta del 3 de noviembre de 1598, dirigida al rey, informa sobre las catedrales de Lima y Cusco<sup>22</sup>.

*En los comienzos de dicho siglo, dando cuenta al Rey, en carta de 28 de diciembre de 1601, D. Luis de Velasco, de lo que se había hecho y se intentaba hacer en esta materia, le dice: "La obra de la Catedral de Lima sigue adelante y en cuanto a la del Cuzco, por falta de dinero, ha parecido al Obispo y Prebendados que se repare la antigua"*<sup>23</sup>.

**Bartolomé Carrión.** La presencia en el Cusco del maestro Carrión está referida por una provisión de 1603 del virrey Luis de Velasco, donde se le encarga dirigir la construcción de la Iglesia Catedral.

Carrión, hombre de experiencia en las artes de la arquitectura, había nacido en Mallorca y venía a Cusco luego de participar en la obra de la portada de la Catedral de Tunja (Colombia), iniciada en 1598.

En una carta de 1604 ya se lo menciona como maestro mayor en Cusco, dando poder y facultades ante el rey de pedir cualquier merced para Carrión.

Sin duda se puede afirmar que Bartolomé Carrión es el maestro que establece los lineamientos y definiciones generales que debía tener la traza o monte actual de la Catedral. Dos serían las principales condicionantes que, entre otras, indujeron a la elaboración de este plano:

- a. La traza dejada por Becerra, que como elemento de referencia pudo ser el arquetipo para la decisión del Cabildo y el maestro.
- b. La influencia del obispo Antonio de la Raya en asemejar la traza del Cusco a la Iglesia de Jaén, de la cual fue maestrescuela.

No se ha precisado el tiempo de permanencia del maestro Carrión en la obra; se estima que fue desde 1603 hasta los años de 1608 o 1610, aproximadamente. Un dato adicional es que el maestro Bartolomé Carrión tuvo que regresar a Tunja para entregar la obra concluida el 11 de agosto de 1611 al padre Juan Leguizamón, por entonces vicario y mayordomo de la iglesia.



La participación del maestro Carrión fue vital y decisiva; trabajó los cimientos y alzó los muros y pilares algunos pies sobre el nivel del piso para que así continuasen luego otros maestros. Así lo afirma, años más tarde, fray Miguel de Huerta cuando visita la obra de la Catedral.

El sismo de 1609 en Lima afectó notoriamente la construcción de la Catedral metropolitana, lo que suscitó cambios en las concepciones constructivas religiosas, que luego se extenderían a todas las ciudades y, entre ellas, al Cusco.

**Juan de Pontones.** Maestro mayor de la obra de la Catedral del Cusco, entre 1608 y 1610, aproximadamente.

**Domingo de Aguirre.** *Oficial de Cantería. Era natural de la Villa de Vergara (Guipúzcoa) [...] había pasado al Cuzco y allí trabajó en la obra de la Catedral. Testó, a su vez, en dicha ciudad, el 19 de Enero de 1614 y declara en él que debe a Juan de Pontones, Maestro Mayor de dicha obra, cien pesos y que Bartolomé Montero de Espinoza, que, por entonces, ejercía el cargo, le debía a él cierta suma<sup>24</sup>.*

**Bartolomé Montero de Espinoza.** Era maestro mayor de la obra en 1614. Recientemente existe una nueva interpretación sobre este maestro; así la presenta Jorge Escobar: *Una hipótesis que planteamos es que este tenga relaciones de familiaridad o vínculos muy estrechos con Montero Espinoza de la llamada casa de los judaizantes de Tambo de Montero, que fuera puesto al descubierto en 1648<sup>25</sup>.*

**Francisco de la Cueva.** Es el maestro mayor que antecede a Gutiérrez Sencio, y su permanencia no duraría más de dos años, hasta antes de 1616. Entre las obras que llevó a cabo está una puerta que después fue criticada por su concepto arquitectónico no integrado a la Basílica Catedral.

**Miguel Gutiérrez Sencio.** De la documentación encontrada hasta el momento, y confrontada con el hecho arquitectónico, se desprende que una de las mayores figuras en la historia de la Catedral del Cusco fue el maestro de obra Miguel Gutiérrez Sencio. De padres extremeños, oriundos de la villa de Villanueva y de la ciudad de Trujillo, en Cáceres (Extremadura), se traslada a América y se hace presente en Cusco entre 1615 y 1616. Una primera referencia es un contrato celebrado el 25 de agosto de 1616, entre el maestro albañil Rodríguez de Armetra y Juan González de Victoria, vecino y alguacil mayor, donde se indica que los trabajos de escalera y arcos se hagan [...] *según la forma trazada por Miguel Gutiérrez Sencio, Maestro Mayor de la Catedral<sup>26</sup>.*

La cubierta de la Catedral con sus bóvedas y campanarios. ▶







Su participación en la obra es igualmente referida por Esquivel y Navia: A 2 de diciembre de 1616 mandó remitir el Cabildo secular al virrey los modelos de la obra y edificio de la Iglesia Catedral de esta ciudad con las informaciones dadas por los maestros mayores (Miguel Gutiérrez Seusio (sic) y Fernando de Cuevas) [...]<sup>27</sup>.

Es posible que, en este período, se hayan originado serias discrepancias entre los maestros de obra que tuvieron nefastas consecuencias posteriores, e incluso que hubiera dualidad de maestros de obra con el mismo cargo. Esto lo comprueba el hecho de que años más tarde Fernando (también llamado Francisco) de la Cueva, maestro mayor y parte directriz de la obra, desempeñaría el rol de juez de los trabajos, inclusive de los suyos, al integrar la comisión de fray Miguel de Huerta.

Es interesante detenerse en el análisis de la documentación de la visita que realiza fray Miguel de Huerta, en 1616, por encargo del príncipe de Esquilache, para inspeccionar las obras del puente sobre el río Apurímac y la Catedral del Cusco, que se encuentra en los archivos del convento de San Francisco de Lima y que transcribimos íntegramente en el anexo documental n.º 3.

De todo ello se observa que fray Miguel de Huerta visita la obra en compañía de Bernabé de Florines, Francisco Vásquez y Francisco de la Cueva, e indica que la traza dejada por Carrión está bien planteada y que los sucesivos maestros cometieron errores en su prosecución e inclusive no mostraron el plano original. Al hacer mención del maestro encargado de la obra, califican a Gutiérrez Sencio como “un carpintero sin experiencia”.

En la segunda parte del documento, se hacen recomendaciones, sobre todo estructurales, que fueron aplicadas a la obra y se explican los acabados de los arcos y las bóvedas.

El interrogatorio que se hace a Miguel Gutiérrez Sencio brinda datos de valor para la historia de la construcción: en él declara ser autor de la traza, critica el estado de la obra y plantea la reforma de la construcción en base a los tratadistas.

Para 1616, el estado de avance de la obra llegó hasta el nivel del cornisamento en los pilares y muros, que serían después modificados por el maestro Gutiérrez Sencio a partir de 1625, hecho precedido por la autorización de las reformas por los maestros y el virrey en este lapso de nueve años de paralización<sup>28</sup>.

Es interesante ponderar el análisis de este documento, ya que aclara cuánto hicieron los maestros anteriores, el aporte definitivo dado por Gutiérrez en los órdenes, la solución volumétrica y la tipología de la iglesia.

Es posible además que, aparte de la revisión que se hiciera en la metrópoli de este expediente y de la propuesta de Gutiérrez, también se sumarían, en estos nueve años de paralización, los acostumbrados problemas económicos en detrimento de la prosecución de la obra.



La participación del maestro Gutiérrez Sencio sería, pues, decisiva, aunque interrumpida varias veces por la acostumbrada falta de recursos económicos. Llegó a dirigir la obra hasta 1649, año en que fallece. En todo este tiempo desempeñó también el cargo de regidor de la ciudad. Él fue quien levantó la iglesia en base a su traza desde los órdenes de los pilares, a partir de aproximadamente los seis metros de altura, modificándolos, completando muros, dando proporciones de sesquiáltera (un módulo y medio) a la nave central y el transepto y de supra (un módulo y cuarto) a las naves laterales, además de modificar y terminar las capillas hornacinas.

### La década de 1640

Se deben considerar estos años como el tiempo cumbre de la buena disposición para proseguir los trabajos de la Catedral.

El impulsor es el obispo Juan Alonso Ocón, que entró en la ciudad del Cusco en noviembre de 1644 proveniente de Yucatán y quien al asumir su gobierno [...] *traía gran deseo de proseguir la obra de esta Catedral*<sup>29</sup>.

El obispo Ocón promovió y dispuso la contribución proveniente de la Real Cédula, el Cabido Secular, encomenderos e indios.

También en este año se recibía una noticia de trascendencia sobre el rol que debía cumplir la Catedral, contribuyendo en la educación al conferir grados y títulos.

Durante esta década, quienes aparecen dirigiendo la obra simultáneamente son Gutiérrez Sencio y Arias de la Cerda.

**Diego Arias de la Cerda.** El más próximo colaborador del obispo Ocón es el bachiller Diego Arias de la Cerda, cura de la villa de Urubamba del marquesado de Oropesa, quien se hace presente en la historia catedralicia con una notable vocación de constructor; se desempeña primero como administrador y luego como obrero mayor. Desde esta década, su participación en el edificio continúa regularmente hasta los años posteriores a la inauguración de la iglesia.

Su actividad constructiva en la Catedral es demostrada por varios convenios encontrados en el Archivo Departamental del Cusco, donde se compromete la participación de alarifes, fabricantes de ladrillos de crucería para las bóvedas, proveedores de cal y otros materiales (ver anexo documental n.º 4).



Diego Arias de la Cerda participó activamente en la construcción de la Catedral antes y después del sismo de 1650. Lo que sabemos de su conocimiento de las artes de la construcción como obrero mayor y la constatación documental nos permiten atribuirle la construcción del frontis, la determinación de los anchos y alturas de los campanarios, la ingeniosa solución de los pináculos que rematan toda la cabecera de muros, el tallado de la sillería del coro y la conclusión final de la obra.

**Francisco Domínguez Chávez y Orellana.** Luego de la muerte de Miguel Gutiérrez Sencio, en el año 1649, el arquitecto que lo sucede en la maestranza de la obra catedralicia es Francisco Domínguez Chávez y Orellana. Se tiene referencia de su presencia en Cusco

desde 1643, por un préstamo de dinero que hiciera a Antonio de Aillón.

En los siguientes años, su labor constructiva sería abundante, tanto en obras civiles como religiosas: está presente en 1648 en la Iglesia de San Francisco, cerrando bóvedas de crucería en los sectores colaterales, el crucero y el altar mayor; en 1663, en el Convento de Santo Domingo, en las obras del coro y dirigiendo a los oficiales constructores; el mismo año, en la Iglesia de Paucartambo, se lo contrata para hacer

toda la obra desde los cimientos y dejarla terminada, siendo estos solo algunos datos de su extensa labor.

El tratamiento técnico que habría dado a algunas bóvedas de la Iglesia de San Francisco le sirvió como sustento para encargarse, en 1649, del cerramiento de las bóvedas en la Iglesia Catedral. Ese año, el 16 de agosto, firma un contrato con Arias de la Cerda en el que se compromete a hacer y cerrar, en ladrillo de crucería, diecisiete bóvedas en las tres naves, desde el testero hasta el coro, en base al modelo y dibujo que presentara. Le proporcionarían todos los materiales: ladrillo, cal, pies derechos, cerchas, cimbras, etc., y trabajaría con cuatro albañiles.

Se infiere de la documentación que todo el trabajo lo haría en cuarenta meses, a razón de mes y medio por bóveda, y usando todo un año para los acabados (el enlucido y blanqueado). El costo total concertado fue de 4,607 pesos corrientes.

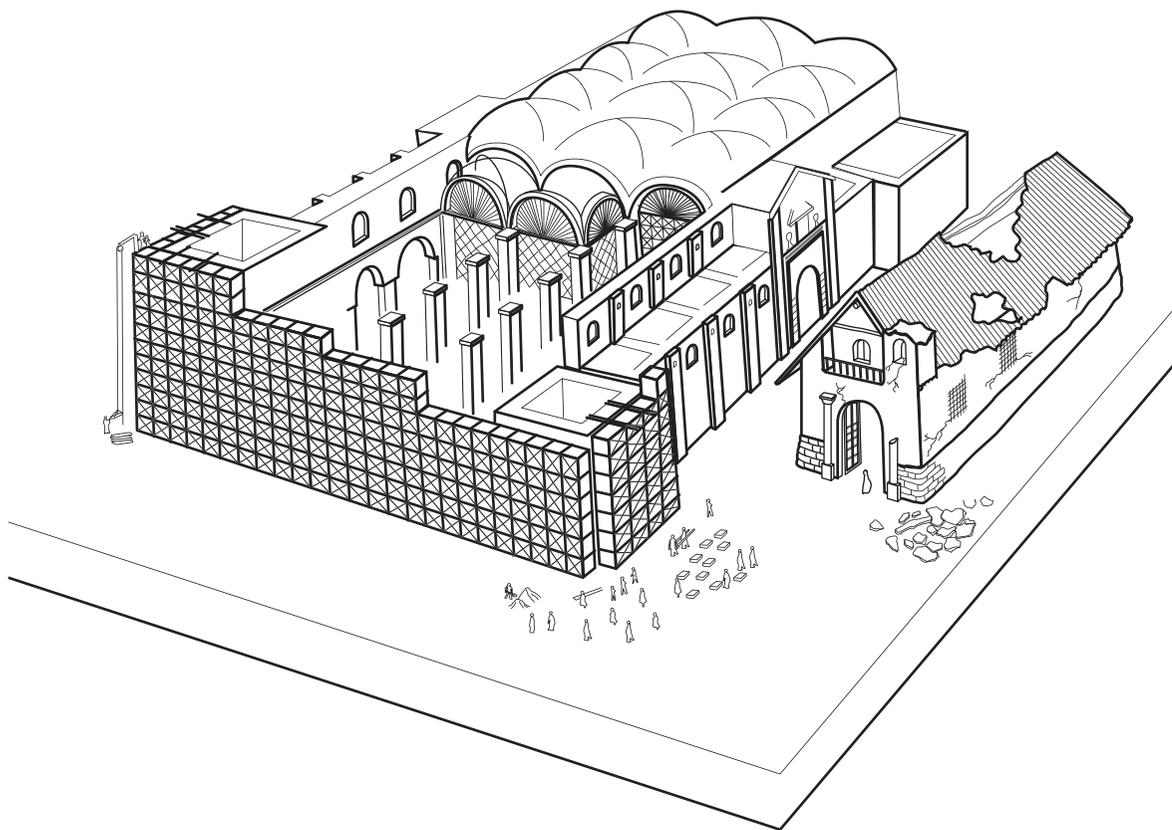
En el contrato solo un detalle queda pendiente: no se define si la bóveda principal del crucero sería cerrada o tendría una cúpula. El sismo de los meses siguientes determinaría que esta última opción no fuera factible.



## El sismo de 1650 y la Catedral

### La Catedral en 1650

Por el efecto sísmico, la iglesia primitiva quedó seriamente dañada y en la Catedral, con daños menores, se cerraron las bóvedas y se prosiguió con la construcción de las torres.



En una carta que escribe al obispo de la diócesis del Cusco fray Juan Alonso Ocón –quien se encontraba por entonces en Lima–, el padre Juan de Córdoba, rector de la Compañía de Jesús en el Cusco, ofrece información pormenorizada sobre los avances en la construcción de la Catedral. Describe el impulso de los trabajos desde 1645, menciona el avance de la construcción de los muros, pilares, bóvedas, fachada y parte de las torres.

La iglesia primitiva seguía en uso, y el cerramiento de las bóvedas de la Catedral estaba casi a la mitad cuando se desató el terremoto del 31 de marzo de 1650, el mayor y más devastador de la casi veintena de sismos registrados en el período colonial.

Sobre este acontecimiento, Esquivel y Navia manifiesta: *La Iglesia Catedral antigua quedó abierta de manera que los señores prebendados no teniéndose por seguros en ella, para*



*celebrar los divinos oficios, erigieron en la plaza sitio, donde en un toldo grande y capaz, colocaron la custodia del Santísimo Sacramento, y celebraron los oficios de la Semana Santa, y se dijeron las misas en cinco altares por muchos días [...]. La Iglesia Catedral nueva recibió algún daño, mas no considerable<sup>30</sup>.*

El mismo padre Córdoba, en otra carta dirigida al obispo, menciona los daños en la Catedral en construcción y en la iglesia primitiva.

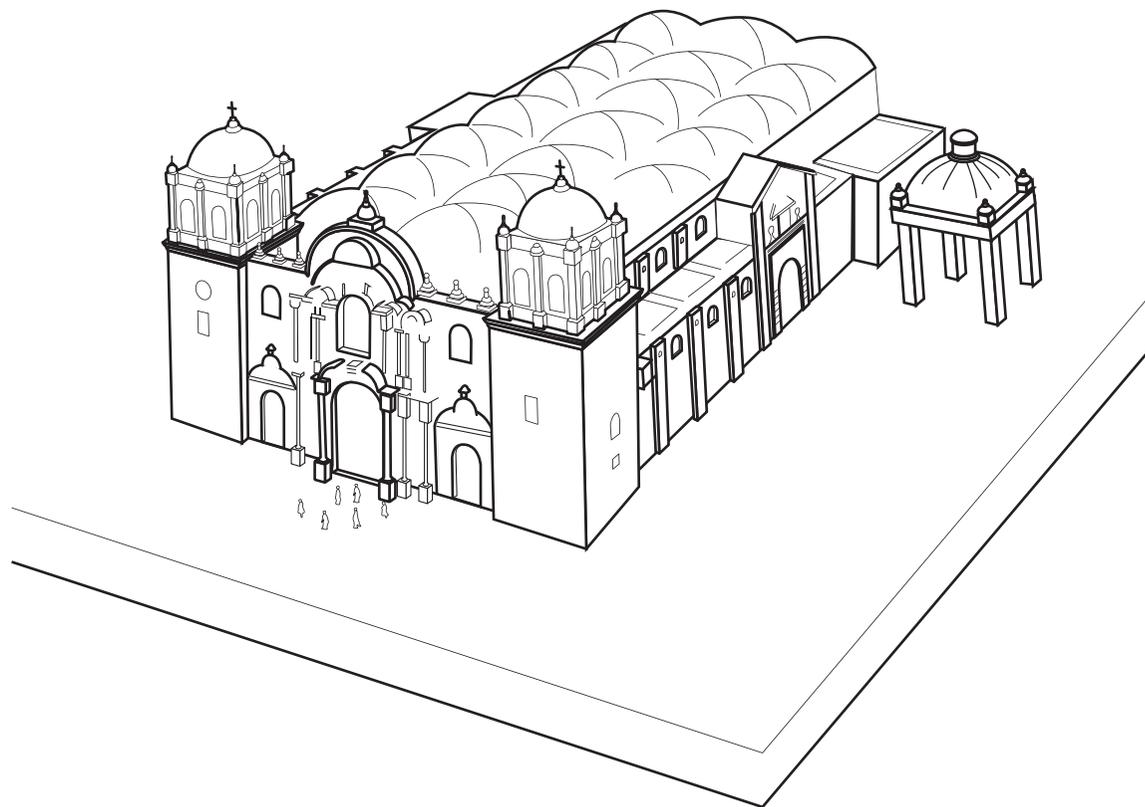
Desde entonces, y a consecuencia de esta calamidad, quedó establecida la procesión de la imagen del Señor de los Temblores, colocado en la Iglesia Catedral, y que salía cada 31 de marzo. Después se establecería su salida cada Lunes Santo.

### **Los años posteriores a 1650: la conclusión de la Iglesia**

El retomar los trabajos suponía, primero, reparar lo dañado, para luego proseguir en el programa de las siguientes etapas.

#### **La Catedral en 1664**

Este año se terminó de construir la capilla abierta del Triunfo y la Catedral se preparaba para ser inaugurada en 1668.





Detalle del lienzo de la Virgen de Belén, donde no figura todavía la Iglesia de la Sagrada Familia.

Continúan al mando de la obra Francisco Domínguez y Diego Arias de la Cerda; los ejecutores que dan vida a sus formas europeas son nativos, mano de obra requerida por su dominio ancestral de la piedra. La actividad es muy intensa y el sismo también habría determinado el cambio del material lítico. Así se observa, por ejemplo, que en la torre de la Epístola, que estaba menos avanzada que la otra, se cambió el procedimiento y ya no se reutilizó ni se desbastó la piedra inca; se emplearon, en cambio, sillares regulares extraídos de canteras cercanas, piezas que sirvieron para cerrar los arcos y construir los dos campanarios. Solo escapa a este cambio de material la fachada, que ya tenía un importante avance.

Los trabajos se concluyeron en cuatro años, tal como estaba previsto. En el mes de julio de 1654 se dio fin al edificio catedralicio, gracias a la decisión del obispo Juan Alonso Ocón y a la trascendental participación del bachiller y luego doctor Diego Arias de la Cerda, quien se desempeñó como maestro mayor.

En el anexo documental n.º 5 se encuentra valiosa información histórica de la gestión económica para la finalización de la obra, la organización, los traslados, los festejos e in-

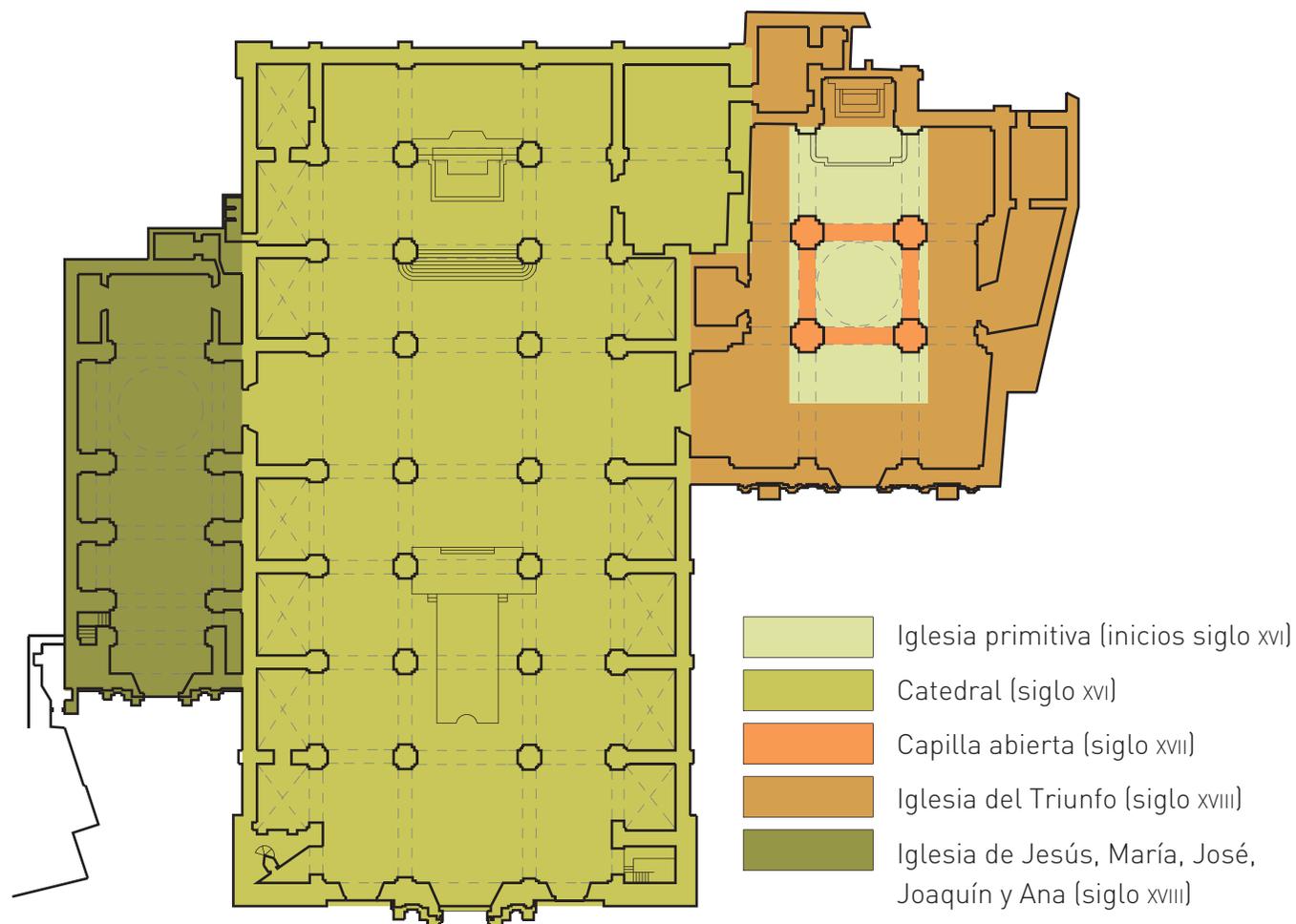


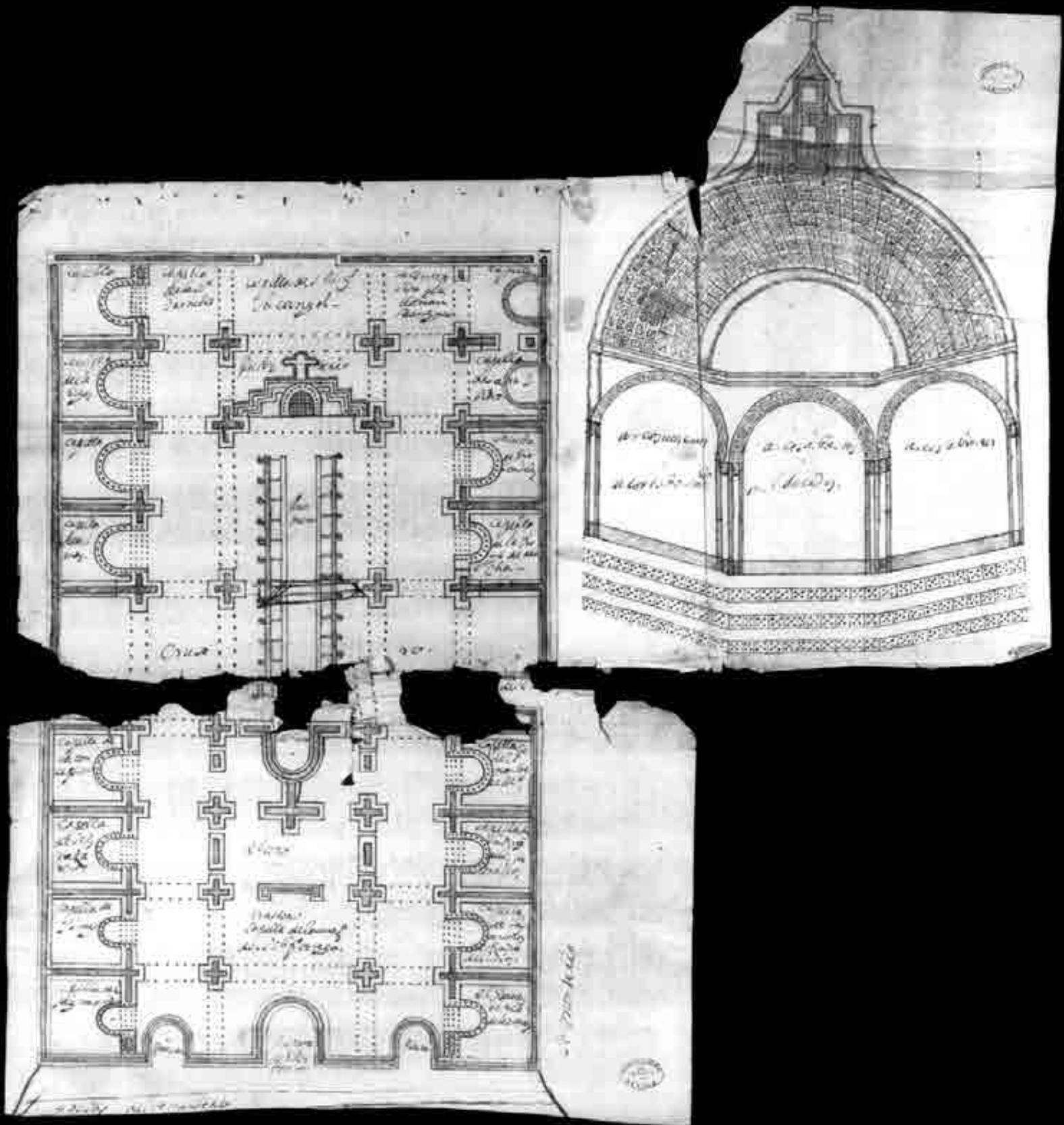
clusive la limpieza, en torno a la ocupación de la flamante Catedral del Cusco, inaugurada el 14 de agosto de 1654, en homenaje a la Señora de la Asunción, titular de la Santa Iglesia.

En 1656 se inicia la empresa constructiva de la campana grande. Se estableció que debía tener 130 quintales y fue designada a una de las torres nuevas. El Cabildo hizo donaciones, pero dado lo elevado del costo, se acordó que el deán: [...] *juntamente con el corregidor de esta ciudad saliese por las calles y plazas a recoger las limosnas y mandas, que graciosamente quisiesen hacer los vecinos y ciudadanos*<sup>31</sup>. Recién en el tercer intento se logra la fundición deseada; su costo fue de más de siete mil pesos, y la zona de trabajo fue [...] *el sitio de la Iglesia vieja que llaman el Triunfo* [...]<sup>32</sup>.

No se tiene certeza sobre el origen del nombre de esta campana grande llamada María Angola. Puede provenir del de una donante con este nombre; en varios contratos y testimonios aparece este apellido perteneciente a esclavos negros. La otra posibilidad está en atribuirle el nombre de una campana del siglo xv, ubicada en la plaza de San Marcos en Venecia, denominada Marangona.

### Etapas constructivas del conjunto monumental de la Catedral del Cusco





Planta de la Catedral del Archivo de Indias (siglo XVII).



---

La consagración de las campanas se efectuó en 1666, comenzando por las del lado del Evangelio. El 22 de noviembre y en imponente ceremonia, el obispo Izaguirre bendice cuatro campanas grandes: la mayor, que está en medio, llamada Asunción de Nuestra Señora; la segunda, San Pedro; la tercera, San Pablo; y la cuarta, Santa Bárbara.

Días después, el 11 de diciembre, se consagran las campanas de la torre de la Epístola, siendo llamada la primera Limpia Concepción Nuestra Señora; la segunda, Santiago; la tercera, San Bernardo; y la cuarta, Santa Catalina de Sena.

Todas las vicisitudes que atravesó el edificio catedralicio llegan a su término cuando se consagra y bendice la Santa Iglesia, el 19 de agosto de 1668. El encargado de este acto es el obispo Bernardo de Izaguirre. Las reliquias sagradas son trasladadas al nuevo edificio y, por consiguiente, se inicia un nuevo tiempo histórico.

### **Las soluciones iniciales y finales**

Se puede concluir diciendo que fueron 26 años los destinados a los cambios de sitio, desde 1534 a 1560, y 108 años de construcción, desde 1560 hasta 1668.

Habían transcurrido, en total, 134 años como historia de la edificación de la Santa Iglesia Catedral; años por los que pasaron maestros y arquitectos en conjunción con artesanos nativos, que hicieron de la piedra original inca un componente vital que desafiara los siglos en un nuevo edificio, para una nueva historia religiosa.

Veramendi, autor de la primera traza, no podría reconocer su huella en el edificio final y es que la continua simbiosis constructiva fue recibiendo el aporte de maestros, que en ocasiones ampliaban la montea y, en otras, la reducían. Sea cualesquiera de estos casos, el pensamiento y la acción de los artífices se suman como el lenguaje de los siglos.

## LA IGLESIA DEL TRIUNFO

Derruida la primitiva Iglesia Catedral como consecuencia del sismo de 1650, el entonces licenciado Diego Arias de la Cerda emprende la construcción de un monumento, la capilla abierta del Triunfo, a partir de 1658<sup>33</sup>.

El concepto de esta edificación fue el de lograr una capilla abierta que, a manera de un templete rematado por una cúpula, sirviera a los fieles como sitio de veneración antes de su paso a la Catedral.

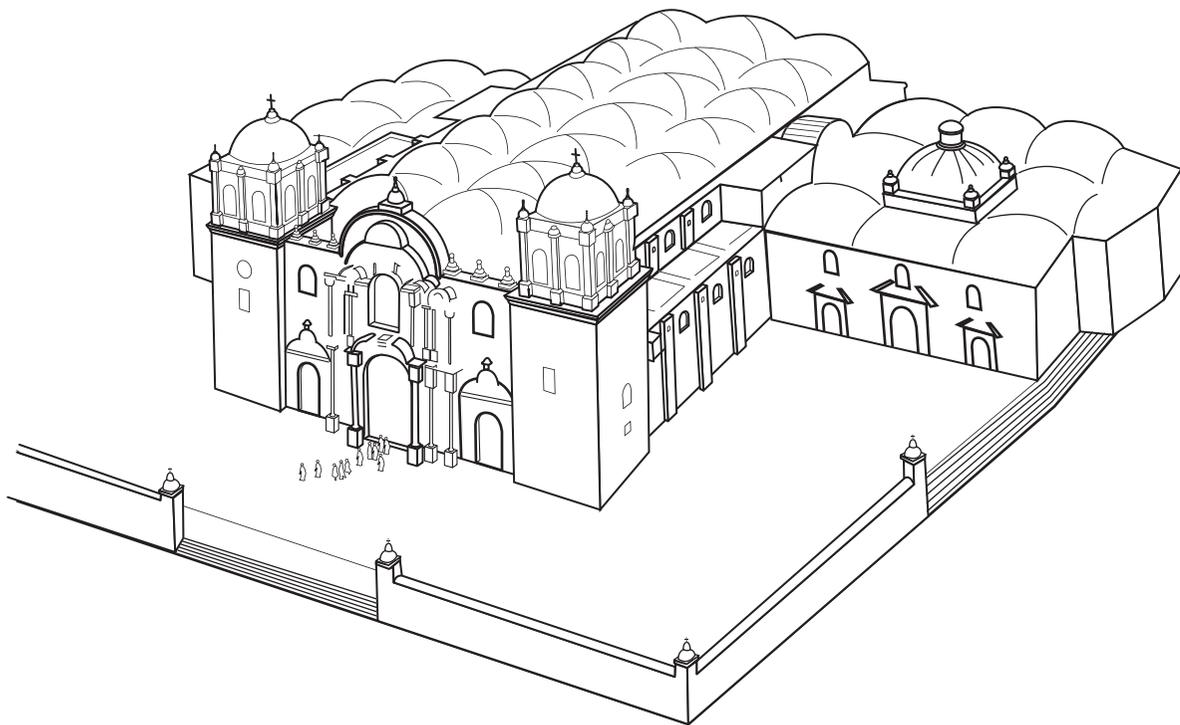
Al llegar a Cusco, el obispo Mollinedo y Angulo impulsa notablemente las obras de arte religioso, y para la Catedral deja una réplica en plata del tabernáculo, posiblemente fabricado en el último tercio del siglo xvii. Se tienen pocos datos de la función y ornamen-

---



## El conjunto catedralicio en la primera mitad del siglo XVIII

Se demuele parte del entorno de la capilla abierta y se transforma el espacio como Iglesia del Triunfo. En años posteriores también se concluye la Iglesia de la Sagrada Familia.



tos del templete, pero una contribución para su conocimiento es el informe de un fuerte temblor acaecido el 30 de diciembre de 1702, en el que se describen los daños ocasionados en dicho lugar y se determina su importancia.

El obispo Bernardo de Serrada, al visitar el sitio del Triunfo, encuentra que este importante lugar para el catolicismo estaba descuidado y maltratado por el tiempo y por la falta de conservación.

Es importante tener en consideración que esta construcción no fue totalmente destruida por excepción: *excepto la bóveda o media naranja de cuatro arcos y otras tantas columnas*. La puesta de la primera piedra, que fue el 26 de octubre de 1729 a las diez de la mañana, se realizó con las ceremonias apropiadas a la importancia del templo.

Paradójicamente, el obispo Serrada, en carta dirigida al rey el 28 de mayo de 1732, informa sobre sus labores constructivas en el Triunfo, describiendo la importancia de



esta Catedral y aseverando ante lo visto [...] *siendo la más hermosa y firme de todas las Catedrales, que he visto, y tiene el Perú*. De esta manera el obispo describe la importancia de la construcción de un edificio que complementa a la Catedral, que sería la Iglesia del Triunfo<sup>34</sup>. También se lee en dicha carta una breve descripción de la construcción, que denota aspectos de cómo y qué superpone al templete del Triunfo en la nueva construcción.

Durante los trabajos de restauración de la Catedral después del sismo de 1986, ha sido interesante observar y deducir los cambios en la historia de este sector del monumento. A consecuencia del cierre de bóvedas que cubrió el espacio circundante a la

capilla abierta o templete rematado con una cúpula en piedra, se presentaron unos cambios constructivos en las bóvedas contiguas de la Catedral.

Al cerrar las bóvedas del Triunfo, estas quedarían más altas que las bóvedas de la capilla hornacina contigua y la sacristía de la Iglesia Catedral.

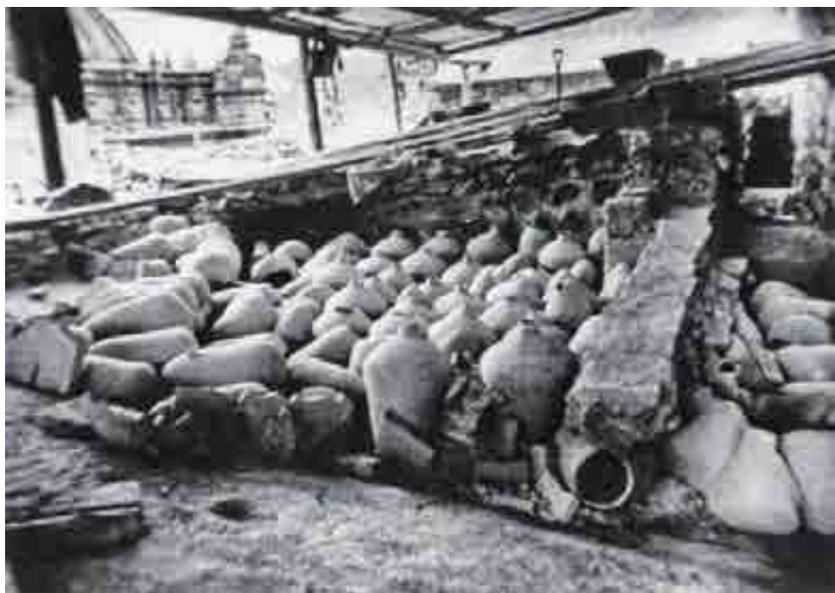
El problema principal estaba en buscar la solución a la evacuación de aguas, ya que al cerrarse las bóvedas del Triunfo, las dos bóvedas catedralicias quedaban en un nivel inferior con las gárgolas obstruidas. Las soluciones, de gran ingenio, fueron dos.

Encima de la capilla hornacina de la Catedral (actual espacio designado a los ornamentos de plata), y sobre la bóveda original, se construyó una bóveda de cañón, con lo que se logró solucionar los problemas de agua y de iluminación, ya que debajo de la

bóveda de cañón se encuentra la ventana superior que ilumina la nave de la Epístola.

Para la sacristía se acusó mayor destreza y técnica; había que encontrar en las bóvedas de arista una nueva pendiente para evacuar el agua y, lógicamente, no se debía sobrecargar las bóvedas, ya que sus características, diferentes a las de una bóveda de crucería, que sí acepta sobrecarga en las pechinas, necesitaba una solución singular. La respuesta fue reutilizar botijas o tinajas de vino que, por su sección, evitaban la sobrecarga y proporcionaban la pendiente deseada.

Esta es solo una muestra de las diferentes etapas constructivas que se mimetizan y superponen en la construcción catedralicia.



La utilización de tinajas fue la solución para evitar la sobrecarga y dar a la cubierta de las bóvedas de la sacristía la inclinación necesaria.



## LA IGLESIA DE LA SAGRADA FAMILIA

Durante el siglo XVIII fue escasa la actividad constructora en el Cusco. La reconstrucción de los edificios destruidos por el terremoto de 1650, llevada a cabo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y que culmina durante el episcopado de Manuel de Mollinedo, había exigido un formidable esfuerzo económico.



Portada de la Iglesia de la Sagrada Familia.



Al acabar el siglo, la ciudad aparecía vuelta a la vida como el ave fénix y no fue necesario acometer nuevas obras arquitectónicas en mucho tiempo.

Los recursos económicos y la pujanza artística de la vieja capital de los incas se aplicaron entonces principalmente a la decoración de templos.

Sin embargo, en la primera mitad del siglo XVIII quedaba aliento para acometer la construcción de algún edificio de cierta importancia como las iglesias del Triunfo y la Sagrada Familia, aledañas a la Catedral y la torre de Santo Domingo<sup>35</sup>.



Elevación del conjunto de la Catedral (apunte del autor).



Para el caso de este edificio religioso adosado a la Basílica Catedral, se han encontrado pocos documentos, que ofrecen información sobre el estado anterior de su construcción.

De 1735 tenemos una descripción del Templo de la Sagrada Familia, que menciona a los promotores y brinda una cuidadosa descripción del monumento<sup>36</sup>.

Finalmente, queremos resaltar que en la ciudad del Cusco son dos los monumentos que, por su masa pétreo y nivel de conjunto, identifican dos períodos: Sacsayhuamán, para la época inca; y el conjunto catedralicio, para la época colonial.





**OREMVS**  
Deus qui beatum Philippum  
confessorem tuum Sanctorum tuo-  
rum gloria Sublimasti: concede propi-  
tius, vt cuius solennitate lætamur,  
eius virtutum proficiamus exem-  
plo per Dominum n̄r̄m



# PINTURA, ESCULTURA Y PLATERÍA



Roberto Samanez Argumedo

Durante siglos, el Cusco fue el centro de una avanzada civilización cuyos dominios llegaron a comprender extensos territorios de América del Sur. Al producirse la conquista, cambió el curso de su historia y fue refundada en 1534 como ciudad española. A pesar de que dejó de ser la capital, al ser desplazada por la Ciudad de los Reyes situada en el litoral, el antiguo centro del poder incaico mantuvo su importancia.

Para ello fue determinante el descubrimiento de los yacimientos de plata de Potosí en 1545. Estos se explotaban con mercurio proveniente de Huancavelica y, al estar situada en un punto intermedio entre esos dos enclaves mineros, Cusco se convirtió en el centro de abastecimiento de Potosí, que se asentaba en un páramo carente de recursos.

La antigua capital incaica se vio revitalizada y transformada en un emporio comercial e industrial que proporcionaba a la villa minera –de más de 160,000 habitantes– productos alimenticios, azúcar, textiles, confecciones, lienzos pintados, muebles y objetos artísticos. La plata potosina explica, entonces, por qué Cusco no languideció y, por el contrario, retomó su auge y esplendor y vivió una verdadera edad de oro durante el siglo XVII. En ese contexto, y a pesar de tener que remediar los daños del terremoto de 1650, se culminó la edificación de su Catedral y se hicieron las más representativas iglesias barrocas.

◀ Detalle del lienzo del Éxtasis de San Felipe Neri (1691), de Basilio Santa Cruz Pumacallo.



La Catedral del Cusco es, sin lugar a dudas, una de las más destacadas de América, comparable solamente con las que se edificaron en México. Sorprenden su recia construcción de piedra canteada, obtenida de los adoratorios incaicos, y su notable patrimonio artístico, que se ha mantenido incólume. Para describir ese patrimonio mueble, empezamos por caracterizar el espacio interior de la basílica y los templos que la complementan desde el siglo XVIII.

El recinto de la Catedral tiene planta de tipo salón, con tres naves que tienen a los costados espacios de menor altura para las capillas. La disposición de los pilares cruciformes, que sostienen las bóvedas, se amplía en la nave central y en el crucero para dar forma a una cruz latina que destaca sobre las naves laterales más angostas. Todo el conjunto está resuelto con bóvedas a la misma altura, con excepción de las capillas que son más bajas y permiten la presencia de ventanas. Para conseguir un arranque uniforme de las bóvedas de diferente tamaño sin alterar la armonía de los pilares, se les agregó encima un entablamento para peraltar la altura.

La planta, de forma rectangular, mide cuarenta y siete metros de ancho por ochenta y cinco de largo y la altura desde el piso al intradós de las bóvedas es de veintiún metros. La nave central y el crucero tienen diez metros de ancho, con lo cual se obtuvo un espacio interior sumamente amplio y elevado.

La austeridad de sus muros de piedra de aparejo regular, la fortaleza de sus macizos pilares cruciformes, distribuidos a lo largo de cuatro ejes, y la presencia poco usual de las bóvedas de crucería con sus expresivas nervaduras góticas le otorgan solemnidad y una atmósfera de recogimiento que solo se percibe en las grandes catedrales del Viejo Mundo.

Al analizar la importancia de las catedrales españolas, el investigador Navascués Palacio dice que: [...] *surgieron así en las Antillas, en Tierra Firme, en la vertiente del Pacífico, aquellas extraordinarias catedrales como las de Santo Domingo, México o Cusco, hijas legítimas de las catedrales de España* [...] <sup>1</sup>, confirmando la similitud a la que nos referimos.

En la época en que terminaron las obras de la Catedral, un personaje de la ciudad, Juan Mogrovejo de la Cerda, escribió su impresión diciendo: *Las naves desahogadas, las pilastras gallardas, proporcionadas las cornisas, los arcos pomposos, primorosos las bóvedas* [...] <sup>2</sup>. Con su prosa cervantina, el testigo presencial nos confirma la vigencia que aún tiene su comentario.

## EL ARTE PICTÓRICO DE LA CATEDRAL

Con gran regocijo para los vecinos del Cusco, en 1654 concluyó la construcción de la Catedral, iniciada más de un siglo antes. Los daños causados por el terremoto de 1650 habían dilatado su conclusión pero ya en la última etapa de las obras se empezó también el embellecimiento y ornamentación interna que recién se pudo terminar catorce años después, en 1668, cuando el prelado de la diócesis celebró la consagración definitiva.



Con la llegada del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, en 1673, se otorgó gran impulso a las artes. A él se debe la introducción del Barroco y la influencia de la Escuela Madrileña de pintura. Provenía de la corte de Madrid, donde había sido párroco de la Iglesia de La Almudena, frecuentada por la familia real. Hombre de gran cultura y gusto por el arte, estaba al corriente de las tendencias de su época. Al llegar a la capital del virreinato, mandó hacer un inventario de sus pertenencias en el que se describen treinta y seis pinturas sobre lienzo. Entre las obras españolas figuran dos de El Greco, otras de destacados pintores madrileños y, también, cuadros flamencos.

Uno de los pintores de mayor renombre en el Cusco fue el indio Diego Quispe Tito, activo en la tercera década del siglo XVII. A él se debe la introducción de escenarios de paisajes flamencos que pintó, inspirado en grabados de Amberes, con un colorido muy rico. En 1681 pintó una serie de doce lienzos para la Catedral con el tema del zodiaco (de los que actualmente solo hay nueve), con el fin de extirpar la ideología de los astros y ayudar a la catequización desterrando las prácticas astrológicas. Las escenas se copiaron de una serie grabada en 1585 que representa parábolas y escenas evangélicas junto a los signos zodiacales, relacionando cada signo con un mes del año. La gran calidad de los lienzos y su concepción identificada con el modelo flamenco hicieron pensar que no habían sido pintados en Cusco.

Otro pintor indio que trabajó junto al obispo Mollinedo fue Basilio Santa Cruz Pumacallo, quien en 1690 recibió importantes encargos para la Catedral. En el transepto, pintó una serie de gran tamaño de diferentes temas escogidos por el obispo, quien anhelaba dar al templo el mismo esplendor de las catedrales españolas. El conjunto consta de catorce lienzos, ejecutados dentro de la tendencia del Barroco clasicista, que se reparten en ambos brazos del crucero. En cada lado existen dos lienzos, notables por sus enormes dimensiones; y, en el muro lateral en torno a las puertas, el espacio se cubre con cinco lienzos de menor tamaño. Como en todas las catedrales hispánicas, uno de los lienzos grandes representa a San Cristóbal como protector contra la peste y otro a San Isidro Labrador, patrón de Madrid, ciudad de la que era oriundo el obispo.

Para los investigadores De Mesa y Gisbert, los mejores lienzos del conjunto son los de San Felipe Neri y San Ildefonso, de gran formato, así como los que representan a La Magdalena y a Santa María Egipciaca. Refiriéndose a los dos últimos, estos autores comentan: [...] *en ambos cuadros no sabemos qué admirar más, si el perfecto conocimiento del desnudo o la maestría de los episodios en el paisaje*<sup>3</sup>.

Santa Cruz recibió el encargo de plasmar dos pinturas para los costados del coro que recogen devociones importantes en la ciudad. Una de ellas se refiere a la Virgen de Belén y relata el hallazgo de su imagen en el puerto de la capital del virreinato y su traslado hasta la parroquia del mismo nombre en el Cusco. Un retrato de Mollinedo junto a la Virgen ocupa el centro de la pintura, rodeado de episodios relacionados con la imagen y la representación del templo de Belén.

En el lado opuesto, en la nave del Evangelio, se exhibe el lienzo de la Virgen de La Almudena, de la que era devoto el obispo. El cuadro está fechado en 1698 y muestra la

Lienzo de Nuestra Señora de la Almudena (1698), de Basilio Santa Cruz Pumacallo. ►







Luneto *Virgo Fidelis y Speculum Justitiae*. Serie de las *Letanías Lauretanas* (1755), de Marcos Zapata.

escultura de la Virgen de Madrid sobre un anda dentro de una hornacina, con los reyes Carlos II y María Luisa de Borbón orando a sus pies. Por la fidelidad del retrato de los personajes reales, se piensa que fue copiado de un original madrileño traído por el obispo.

Otro destacado pintor es el indio Antonio Sinchi Roca, cuya obra estuvo muy ligada a los grabados flamencos y se caracteriza por un colorido de fuertes contrastes con fondos grises. Hizo una serie de cuatro evangelistas, en la que representó a San Lucas, San Marcos, San Juan y San Mateo. En la Catedral también existe otra serie de cuatro doctores y de profetas, cuya autoría se desconoce.

A mediados del siglo XVIII, destaca la figura del pintor Marcos Zapata, que mantiene la tradición de la Escuela Cusqueña. Ganó prestigio al hacer una serie sobre la vida de San Francisco de Asís para el Convento de las Capuchinas de Santiago de Chile, en 1748. Siete años después, fue contratado para la ejecución de cincuenta lienzos sobre las Letanías Lauretanas para la Catedral del Cusco. Las letanías fueron invocaciones colectivas y oración de súplica que se repetían durante las procesiones y rogativas destinadas a cultivar la devoción a la Virgen. El gran conjunto de las letanías de la Catedral está ubicado en los netos de las naves laterales, el testero y los pies, flanqueando las ventanas altas. Los lienzos ocupan una superficie de doscientos cincuenta metros cuadrados, magnitud que no tiene precedentes en las obras pictóricas americanas.

Esta serie, con la que se completó el programa alegórico de la Catedral, constituye, a decir del investigador Schenone, [...] *el momento de la pintura cusqueña más interesante de*



su historia, pues es cuando se alejó de sus pretensiones de imitar los modelos europeos y, por lo tanto, el más creativo<sup>4</sup>. El pintor introdujo cambios en los temas de los grabados europeos para que las pinturas fuesen asequibles a los indios. A él se deben también los lienzos dedicados al Buen Pastor y a la Divina Pastora de Almas, que están en la nave del Evangelio. Para la Iglesia del Triunfo, pintó un lienzo sobre la aparición de la Virgen en el Sunturhuasi, en la que figura rodeada por dos santos y representaciones de incas.

Aparte de las grandes series hasta aquí descritas, destacan, por su calidad artística o por su significado histórico, muchas otras pinturas. Entre las numerosas representaciones marianas es necesario mencionar la *Coronación de la Virgen* de la capilla de Santiago, de autor anónimo, que muestra a la Virgen de rodillas con querubines en la parte inferior y, encima, a la Santísima Trinidad imponiéndole la corona. En la capilla de San José existen dos interesantes lienzos de los siete dolores de la Virgen, en que aparece sentada, rodeada por los símbolos de la pasión de Cristo. Curiosamente, se la muestra dentro de un marco de madera, simulado al interior de la pintura, sostenido por dos ángeles.

Es de notable calidad la *Virgen con el Niño* o *Virgen del pajarito*, pintada sobre tabla en el siglo XVI, que se encuentra en el retablo de la Santísima Trinidad, obra del jesuita italiano Bernardo Bitti. Del mismo pintor manierista es la *Inmaculada* del retablo de la capilla de San José, en el que la Virgen aparece sobre el orbe y media luna, con túnica rosada y manto azul de pliegues geométricos, y rodeada de ángeles que llevan símbolos de las Letanías Lauretanas.

Las representaciones de ángeles y arcángeles, tema muy cusqueño, son también numerosas. Igualmente, los bellos lienzos del siglo XVIII que representan la imagen del Señor de los Temblores, tal como se lo veneraba en esa época, muerto en la cruz con cirios encendidos y jarrones con flores a sus pies. Finalmente, mencionamos el gran lienzo



*Virgen del pajarito*, de Bernardo Bitti. Retablo de la Santísima Trinidad.



---

del terremoto del Cusco de 1650, pintado en el siglo xvii, en el que figura una vista de la ciudad y la Virgen de los Remedios pidiendo clemencia para detener el sismo.

El conjunto de la Catedral, con sus templos de la Sagrada Familia y el Triunfo, atesora la respetable cantidad de 505 pinturas, incluyendo las nueve de la serie del zodíaco que están en el Museo Arzobispal. La gran mayoría son del siglo xviii y de autor anónimo, dedicadas a las diferentes devociones que los fieles tienen a las advocaciones de las capillas y retablos. Si bien no es posible dedicar más espacio al análisis de esas obras en el presente capítulo, las mismas ameritan ser contempladas y admiradas en su emplazamiento en la Basílica.

## LA ESCULTURA EN LA CATEDRAL

### Técnicas e influencias

Siguiendo una tradición que venía desde la Edad Media, la escultura española mantuvo su preferencia por el uso de la madera esculpida durante el Renacimiento y el Barroco. Los medios relieves y las figuras enteras que se ejecutaban, se encarnaban con empaste, para que tuvieran la apariencia de piel humana, y se estofaban, dorando la madera y aplicando color encima, y retirándolo parcialmente con un grafio para dejar visos ornamentales en los hábitos y vestimentas. No ocurría lo mismo con las figuras de santos y mártires, que se labraban para las sillerías de coros de las catedrales españolas, que tradicionalmente se dejaban en madera vista o ligeramente oscurecida.

En América, el trabajo artístico sobre la madera mantuvo esas características hasta fines del siglo xviii, en las figuras denominadas de bulto y en los medios relieves empleados en sillerías y retablos, que utilizaban las proporciones humanas idealizadas durante el Renacimiento. En el Barroco se buscó el realismo de las representaciones no solo en el movimiento del cuerpo, sino también en la reproducción de la musculatura y las expresiones del rostro. La temática de las esculturas era exclusivamente religiosa, con representaciones que se limitaban a Cristo, la Virgen y los santos.

Ante el desafío de catequizar a los naturales y las exigencias didácticas del catolicismo, se recurrió a técnicas indígenas como recurso para la evangelización. En Mesoamérica se aprovechó, para elaborar imágenes y crucifijos, la experiencia prehispánica de hacer esculturas en base a caña de maíz y madera ligera. Se empleaba un molde de arcilla que recibía un soporte de madera y pasta de maíz para dar forma a las facciones y vestiduras, con la ayuda de telas de cáñamo<sup>5</sup>.

En la región andina, al mismo tiempo que se hacían esculturas talladas en madera dura, como la de cedro, se utilizaba el maguey (*agave atrovirens*). Se ejecutaba un esbozo de la figura con tallos cortados en piezas y, sobre él, se hacía el modelado empleando

---



piezas más pequeñas y talladas del mismo material para los detalles. La forma final se conseguía utilizando pasta de aserrín y cola que se cubría con tiras de tela encolada. El acabado era policromado y se empleaba pan de oro para conseguir un colorido brillante.

Existía, además, la escultura en tela, que tenía antecedentes anteriores a la conquista, como los que describe el cronista Bernabé Cobo al referirse a [...] *estatuas de mantas del Templo del Sol o Coricancha*<sup>6</sup>. Esta técnica consistía en preparar un molde básico o maniquí de paja encima del cual se aplicaban capas de tela encolada, a manera de vendaje, que se trabajaba con pasta de yeso. Se utilizaban piezas de madera solo en los brazos y las manos. El acabado final se hacía con pasta de yeso que se policromaba una vez terminada la obra.

El obispo del Cusco Juan Alonso Ocón, designado titular de la extensa diócesis del Cusco en 1644, recibió la obra de la Catedral aún inconclusa. Durante su gestión consiguió



Vista del transepto y nave del Evangelio hacia la iglesia de la Sagrada Familia, desde el altar mayor.



el aporte de las Cajas Reales para impulsar los trabajos que finalmente concluyeron en 1654. En las *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cusco*, se narra que en el último complemento, debido al fervoroso empeño del obispo, se contó con [...] *la eficaz vigilancia del doctor don Diego Arias de la Cerda, prebendado de esta iglesia, obrero mayor en ella [...] quien con su efectiva personal asistencia y económica distribución de las expensas de su cargo, satisfizo al común deseo, dando dichoso fin a la obra y adornándola con almenas, baluartes, puertas, sillerías y tronos del coro, púlpito, ambores, sacristía y demás oficinas que eternizan su memoria [...]*<sup>7</sup>.

Esta referencia histórica permite saber que, a mediados del siglo XVII, cuando concluyeron las obras de edificación, se contaba con el complemento de elementos de carpintería de madera como puertas, las grandes verjas abalaustradas, la sillería del coro y los otros componentes para la liturgia. Se infiere, además, que esas obras de madera se ejecutaron en la gestión del obrero mayor Arias de la Cerda, entre 1648 y 1654.



Vista general del coro.



En el aspecto estilístico, la escultura que se hacía en el virreinato peruano –y en toda Hispanoamérica– dependía en gran medida de la Escuela Sevillana, surgida en torno a la figura del escultor español Juan Martínez Montañés (1568-1649). La admiración por la producción de este artista motivó el encargo de sus obras para templos, conventos y oratorios privados de la capital del virreinato.

Para entonces, las tallas y esculturas habían dejado de lado las tendencias estilísticas del Bajo Renacimiento y el Manierismo, para adscribirse al realismo del Barroco inicial. Fue importante, para ese cambio, la presencia en Lima de escultores directamente vinculados al taller de Martínez Montañés que ejercían su oficio en la Ciudad de los Reyes, donde se creó una escuela escultórica local<sup>8</sup>.

Por otra parte, el modelo de la sillería de la Catedral de Lima, ejecutada entre 1624 y 1626, se convirtió en la cabeza de serie de otras sillerías barrocas posteriores. Apenas cinco años después de concluida la sillería limeña, se ejecutó otra para la iglesia de San Francisco del Cusco, que seguía la composición arquitectónica de la primera con respaldares de asientos muy similares. Dentro de cada tablero se superpone un rectángulo que enmarca la figura del santo y lleva encima un frontón triangular con dos arcos de cornisas terminadas en volutas enrolladas. Este elemento, que podemos llamar frontón curvo abierto o cornisa arqueada, se trasladó de la sillería de San Francisco a los retablos y también se materializó como aporte barroco característico de la arquitectura cusqueña.

## Esculturas

Desde la fundación española del Cusco y la creación de la diócesis en 1538, se rindió culto al Cristo de la Buena Muerte en una imagen que se ha conservado hasta la actualidad en la Iglesia del Triunfo. Esta estaba entronizada en la primera capilla acondicionada en un recinto incaico que correspondía al Sunturhuasi. La efigie se construyó con técnicas de influencia local, con tela encolada y madera de maguey, como se explicó al describir los procedimientos de la escultura en páginas anteriores. La población cusqueña la conoce con el apelativo de Cristo T'eqe, que traducido del quechua significa “que tiene el torso envuelto y ajustado”, como las muñecas de tela prehispánicas.

La imagen del Señor de los Temblores, que ocupa un lugar preferente en la Catedral, es la de mayor veneración en toda la región. Se trata de la representación del Cristo de la Buena Muerte y la devoción que tiene surgió a raíz del terremoto de 1650. Desde entonces, las personas se refieren a la imagen como el Taytacha Temblores, Patrón Jurado de la ciudad. Está hecha de tela, con una estructura de madera que sostiene el torso y los brazos, pero es hueca en su interior.

En el retablo situado en la nave lateral derecha, detrás del altar mayor, está ubicada una imagen en relieve, dorada y policromada, que representa medio cuerpo de Jesús que carga la cruz. Se la conoce en la ciudad como el Señor de Unupunku o “puerta donde

---



hay agua". Es una escultura anónima de inicios del siglo XVIII, hecha de maguey y tela encolada. Se caracteriza por su realismo extremo, sus heridas sangrantes, ojos de vidrio y lágrimas que hacen más intenso el dramatismo.

En la Iglesia del Triunfo adyacente a la Catedral, existe, en el lado del Evangelio, un retablo de la Virgen de la Asunción que tiene una representación de la Santísima Trinidad trabajada también en tela encolada sobre soporte de maguey con acabado dorado y



Talla de la Virgen de la Purísima Concepción, conocida como *La Linda*.



policromado tratado con esgrafiado. Su importancia se debe a que es una de las primeras piezas de concepción barroca hechas en la ciudad. Se trata de una composición de medio relieve en la que los antebrazos y las manos del Padre Eterno y Jesucristo sobresalen hacia fuera. Según los investigadores De Mesa y Gisbert, es obra del maestro ensamblador español Martín de Torres, residente en el Cusco desde 1631 hasta su muerte en 1664<sup>10</sup>.

En la Catedral se venera también una hermosa imagen tallada en madera policromada de fines del siglo XVI, conocida como *La Linda*, que representa a la Virgen de la Purísima Concepción. Posee su propia capilla en la nave del Evangelio. En 1651, los Cabildos Eclesiástico y Secular, con los gremios de oficios de la ciudad, la aclamaron como Patrona Devota de Cusco y todo su obispado.

Entre 1667 y 1699, está documentada la obra del indígena Juan Tomás Tuyru Túpac, ensamblador y entallador de retablos de notable capacidad, pues también se desempeñó como maestro arquitecto. Su fama se extendió hasta Potosí, como refiere el historiador del siglo XVII Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, al señalar que [...] *en el Cusco se hallan otros famosos pinceles, aventajándose a todos un indio comúnmente conocido con el nombre de Tomasillo [...] sin que se le haga dificultoso labrando y esculpiendo en todos metales y maderas [...]* <sup>11</sup>. A él se atribuye la imagen en pasta, bellamente estofada y brocateada, que representa un santo apóstol que lleva en sus manos un libro y una pluma. Está ubicado en el trascoro de la Catedral, en un retablo de estilo Rococó de fines del siglo XVIII. Es una imagen de maguey y pasta policromada, técnica que en ese período era la preferida por los escultores por la rapidez y economía que permitía.

Es importante tener en cuenta que, a pesar de que existían esas razones de orden práctico, se otorgaba preferencia a las imágenes mixtas, que tenían la cabeza y las manos de madera y el cuerpo estrecho, sin proporciones anatómicas, porque se trataba de imágenes de vestir. Otra forma de elaborar las imágenes la encontramos en la escultura de San Andrés Apóstol, situada en el retablo del Señor de la Caída, en la Iglesia del Triunfo. A pesar de estar tallada en madera, se le agregó la vestimenta de tela encolada y pasta de yeso y se le dio su apariencia final con la policromía, el dorado y esgrafiado.

Con esa misma concepción se hicieron esculturas de madera preparadas para ser vestidas, como el Cristo crucificado situado en uno de los pilares de la nave principal. Es una imagen de cuerpo entero de 1.69 m de altura con cruz de madera, con cantoneras de plata dorada. Tiene la cabeza y los brazos articulados para poder vestirla y, recostada, convertirla en Cristo yacente. Tiene ojos de vidrio, corona de espinas de plata y sudario de tela encolada.

Existen, sin embargo, piezas escultóricas del siglo XVIII de gran calidad que no tienen ningún componente de madera tallada. Es el caso de las imágenes que representan a San Francisco de Asís, sosteniendo en la mano izquierda una calavera, y a San Ignacio de Loyola, llevando un libro que lleva escrito el lema jesuita *Ad maiorem dei gloriam*. Están hechas de tela encolada sobre maguey, pasta de yeso con dorado, policromado y esgrafiado. Las vestimentas, de amplios pliegues, están muy bien logradas. Tienen 1.46 m de altura y están ubicadas en el retablo mayor del templo de la Sagrada Familia.



---

Muy llamativas por su barroquismo, expresado en el movimiento de las vestiduras, son las representaciones de ángeles situados en la capilla del Señor de la Sentencia. En ella se observa una figura del arcángel San Miguel, vestido a la usanza romana, hecha de maguey, tela encolada, pasta de yeso y ojos de vidrio. En el mismo retablo están el arcángel San Rafael, con las alas desplegadas; el ángel de la guarda, ubicado encima de la verja de madera que cierra la capilla, dotado de alas y llevando como remate una cruz en la cabeza; y, por último, un serafín que completa esa serie angélica.

Una imagen de gran devoción y arraigo popular es la del apóstol Santiago a caballo. Tiene más de dos metros de altura y se lo muestra blandiendo una espada contra los moros, uno de los cuales está debajo del corcel. Se difundió su culto al ser identificado con *Illapa*, la deidad prehispánica del rayo. El conjunto está hecho con la técnica local a la que nos referimos y ambos personajes llevan ojos de vidrio. Se la venera en la capilla de Santiago Apóstol, en la nave lateral izquierda.

Finalmente, merecen un comentario las numerosas imágenes de Cristo crucificado, empezando por la situada en el coro encima del facistol, del siglo xvii, que es de marfil de procedencia filipina; la esculpida en madera con miembros articulados a la que hemos hecho referencia y varias otras del siglo xviii, elaboradas de maguey revestido con tela encolada. La existente en la capilla de la Platería destaca por la cruz de madera rolliza en la que se ha colocado al crucificado.

Teniendo en cuenta que el conjunto de la Catedral, con los templos de la Sagrada Familia y el Triunfo, cuenta con 205 imágenes de diversas épocas y estilos, no nos extenderemos en su descripción. Solo destacaremos que ese repositorio permite admirar y entender a cabalidad el panorama de la escultura virreinal.

### **Retablos tallados en madera**

Como se dijo en páginas anteriores, desde 1648 hasta 1654, el obrero mayor canónigo Diego Arias de la Cerda se ocupó de supervisar los contratos para equipar el enorme espacio de la Catedral con los elementos complementarios a su arquitectura. Dada la categoría del templo, toda la madera utilizada era de cedro, que se tuvo que transportar desde la vertiente amazónica. Sobre esta especie, el cronista español Bernabé Cobo afirma en su *Historia del Nuevo Mundo*, de 1653, que [...] *el árbol que los españoles llaman cedro en esta tierra, difiere en especie del cedro que nos describen los antiguos, pero hanle dado este nombre por su preciosa madera [...]. Labranse del cedro [...] retablos para los templos, santos de bulto, artesones, bufetes, arcas y otras mil cosas [...]. Es esta madera, como afirman los carpinteros, la más suave de labrar que se halla muy aparejada, para hacer en ella cualesquiera labores y figuras*<sup>12</sup>.

Los retablos adosados a los muros se desarrollaron en España desde la Alta Edad Media, asociados con lienzos pintados y esculturas de bulto. Tenían por objeto albergar

---



un culto determinado y transmitirlo a los fieles de manera individual o colectiva, por lo que cuentan con un receptáculo para la eucaristía. Se organizaban en función de una devoción específica, con la cual se asocian y vinculan los lienzos y esculturas.

En el conjunto de la Catedral y las iglesias de Jesús, María y José y la del Triunfo, hay un total de cuarenta retablos de diferentes características, estilos y tamaños, con acabados que, por lo general, están hechos con delgadas láminas de oro bruñido. Existen algunos que quedaron sin dorar, en madera natural, y otros con escasa policromía sobre fondo blanco, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos.

Nos habíamos referido antes al entallador Martín de Torres, el maestro más importante en el segundo tercio del siglo XVII. Gracias a los contratos que suscribió durante los treinta y tres años que trabajó en la ciudad, se ha podido determinar que ejecutó casi medio centenar de obras<sup>13</sup>. Las referencias indican que se lo contrató para la ejecución del retablo de la Santísima Trinidad, situado en el muro testero de la Catedral y fechado en 1657.

La estructura de ese retablo de más de nueve metros de altura es sencilla: tiene dos cuerpos y tres calles. La central es la más ancha, tiene un ático encima, y emplea entablamentos horizontales con la austeridad que caracteriza a la etapa renacentista. Las columnas que separan las calles tienen capiteles corintios y los fustes del tercio bajo están ornamentados con puntas de diamante. En la calle central, el tabernáculo alberga una imagen que representa a la Santísima Trinidad y, debajo, en el espacio para el sagrario, se exhibe la pintura sobre tabla del italiano Bernardo Bitti. En las calles superiores se muestran pinturas sobre lienzo. En el primer cuerpo hay esculturas.

Al lado derecho del muro testero, adyacente a la sacristía, existe otro retablo de similar tamaño que se denominaba de Nuestra Señora de la Antigua y que, posteriormente, se conoció como del Señor de Unupunku. Su estilo y distribución son muy parecidos a los del que describimos líneas arriba, con el agregado de cartones laterales y recuadros en relieve en los arcos abiertos que rematan los nichos. Es del mismo autor, quien habría sido contratado siete años antes.



Talla de San Miguel Arcángel, capilla del Señor de la Sentencia.



En 1650 se encargó al ensamblador Martín de Torres hacer el retablo del trascoro, designado también como altar de Nuestra Señora de la Antigua y ubicado frente a la Puerta del Perdón. Por razones que no se conocen, ese contrato no se ejecutó y, en 1694, el obispo encargó al retablista Juan Tomás Tuyru Túpac el diseño y entallado del mismo. Se trata de un retablo de tamaño considerable, resuelto con un solo cuerpo y tres calles separadas con grandes columnas salomónicas que siguen el canon clásico de seis vueltas del tratado de Vignola. La calle central tiene un nicho delimitado por columnas salomónicas más pequeñas donde se venera un lienzo de Nuestra Señora de la Antigua.

Representativo del Barroco del siglo XVIII es el retablo del altar mayor de la Iglesia de la Sagrada Familia, concluido en 1735. Es de tres cuerpos y tres calles, con la central más ancha, apoyada en la base sobre un banco revestido en madera dorada. Está elaborado con columnas salomónicas y en él destaca, en la calle central, el tabernáculo con puertas talladas y doradas con relieves de la Sagrada Familia. Encima, la cornisa se curva y abre al centro, para dar paso al segundo cuerpo.

En la misma iglesia está situado el retablo del Señor de la Caída, de un solo cuerpo y una sola calle, que destaca por ser de espejería, modalidad decorativa del Barroco del siglo XVIII. Encima del banco se ubica el espacio para el sagrario y, más arriba, apoyado sobre modillones, está situado el nicho principal con la escultura del Señor de la Columna. Las jambas y el arco están adornados con espejos. Las columnas con capiteles corintios que flanquean el nicho tienen fustes también forrados con espejos.

En la sacristía existe otro retablo barroco de madera sin dorar, con proporciones más alargadas. Está compuesto por dos cuerpos y cinco calles, en formato rectangular, con cornisas fragmentadas rectas, que rematan el primer y el segundo cuerpos. Lleva columnas salomónicas en las entrecalles y, en lugar del banco de apoyo, tiene muebles bajos con cajones.

Como testimonio de los diversos períodos en los que se introdujeron retablos en el conjunto de la Catedral, podemos apreciar el de San Pedro, en el muro testero detrás del altar mayor. Se le conoce como el primigenio, porque debió ocupar un lugar preferente de la nave central, pero no se terminó y se dejó en madera natural. Es del estilo Rococó, que surgió a fines del siglo XVIII por la influencia francesa en el gusto cortesano de la dinastía borbónica en España, introducida en el Perú por el virrey Amat y Juniet (1761-1776). Es de grandes dimensiones y tiene cinco calles con columnas de fustes en forma de atlantes, tallados en madera y ubicados a ambos lados de las calles exteriores. Actualmente está armado con un banco y dos cuerpos encima, pero el tramo que correspondía al segundo cuerpo se exhibe aparte, detrás del retablo mayor.

Representativo del estilo Neoclásico en boga desde fines del siglo XVIII, es el retablo del altar mayor dedicado a la Virgen de la Asunción. No tiene similitud con los retablos de períodos anteriores, por estar concebido con una estructura transparente que ocupa la plataforma elevada del presbiterio. Está situado sobre un banco de base moldurada, forrado con láminas de plata adornadas con guirnaldas. Encima se apoyan tres esbeltas columnas



Vista del altar mayor.



Retablo del altar mayor de la Iglesia de la Sagrada Familia y retablo del altar mayor de la Iglesia del Triunfo, labrado en piedra.

jónicas de fuste liso y doble altura, situadas en ambos extremos del conjunto. En torno a la calle central, ocupada por los nichos del tabernáculo y la imagen titular, existen otras doce columnas similares, pero de menor altura. Un gran arco trilobulado y rebajado remata la parte superior, encerrando un frontón semicircular recortado por el nicho del segundo cuerpo. Corona el conjunto una imagen de la fe. Fue construido de madera a finales del siglo XVIII; el revestimiento con láminas de plata en la cara exterior se terminó en 1803. Fueron necesarios 1,250 kilos de plata fina para su ejecución, que fueron donados por el párroco de la doctrina de Santo Tomás en Chumbivilcas, dueño de las minas de Huanso.

En la Iglesia del Triunfo, que se edificó en torno a un templete de piedra apoyado sobre cuatro pilares cruciformes que existía desde 1664 a un costado de la Catedral, se construyeron diez retablos. Unos pocos de ellos son renacentistas y otros barrocos, pero dos, situados a ambos lados del muro testero, presentan características estilísticas neo-



clásicas. Se trata de los retablos de la Virgen Dolorosa y de Cristo Redentor, similares entre sí, ejecutados con estuco a inicios del siglo XIX.

No podemos terminar la referencia a los retablos sin mencionar otro, ejecutado en el siglo XVIII en esa misma iglesia, y muy diferente por estar labrado en piedra y policromado. Es de una sola calle central y dos cuerpos, con el nicho inferior flanqueado por cuatro pares de columnas de fustes, adornados con escamas y capiteles corintios. En el segundo cuerpo, el nicho alberga la cruz que trajo a Cusco la hueste de Pizarro, conocida como la Cruz de la Conquista.

### La sillería del coro

El coro de la Catedral del Cusco destaca por haberse mantenido en el lugar donde se construyó, en la nave central, a mediados del siglo XVII. La sillería deriva de la tradición montañesina de talla en madera y, estilísticamente, corresponde al período del realismo del Barroco inicial, aunque su autor no ha sido identificado. Se trata, sin duda, de una obra maestra de escultura y ebanistería, elaborada con singular destreza por artífices experimentados.

El coro está construido dentro de un recinto rectangular, cerrado en tres de sus lados, con muros de mediana altura que no llegan a las bóvedas, y que carece de cubierta. La sillería está distribuida en tres lados, con sitaliales en doble fila en los costados y una sola fila en la tribuna central. Su componente más destacado está en los respaldos de los cuarenta y dos asientos adosados a los muros, que tienen tableros con tallas en medio relieve que representan a diversos santos. Cada imagen tallada lleva encima una cartela elíptica con su nombre y los tableros están rematados por una cornisa curva abierta en el centro, característica del Barroco cusqueño.

El segundo cuerpo, encima de una cornisa situada sobre los respaldares, está



Detalle de la sillería del coro, ornamentada con imágenes de santos.

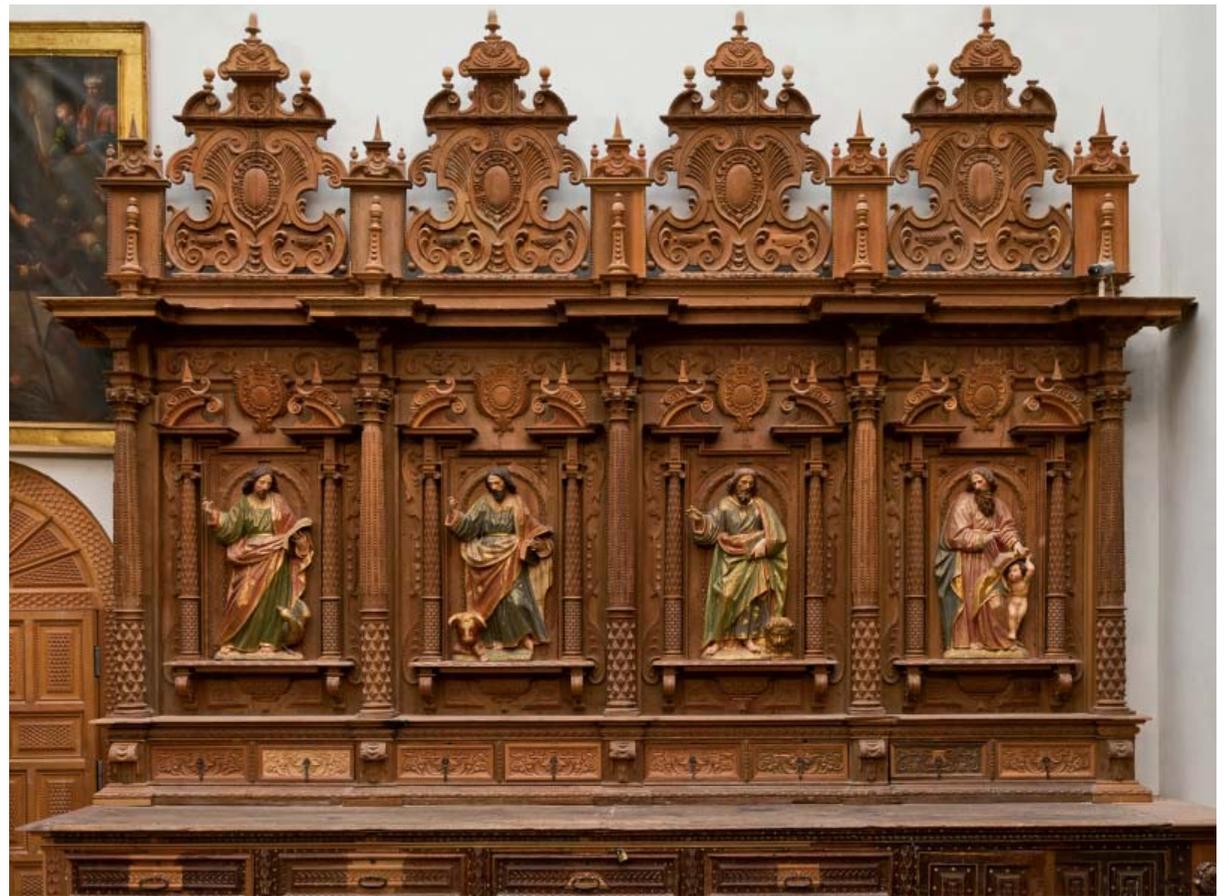


ornamentado con treinta y ocho imágenes que representan a santas y mártires. Ostenta, encima, un coronamiento ejecutado con una sucesión de moldura y arcos rebajados, rematados con ánforas. En la tribuna central, encima del sitial que preside el coro, es notable la escultura de la Virgen María enmarcada por columnas salomónicas, que destaca por ser la única policromada. Ese sector central del conjunto posee, en la parte superior, un remate con el escudo de Castilla y León y la corona real encima. Dos figuras tenantes sostienen un templete con una cruz, situado en la cúspide de esa composición alegórica.

El espacio central delante de la sillería está ocupado por un atril de torno o facistol de forma piramidal. Tiene cuatro caras donde se apoyaban los libros de canto coral y está rematado con un templete que lleva encima un crucifijo de marfil.

### **Ambones, púlpito y mobiliario**

En las basílicas cristianas existían plataformas elevadas, situadas a ambos lados de la nave, que servían para la lectura de la Epístola y del Evangelio. Con el tiempo, se convirtieron en púlpitos de madera, pero sin tornavoz y con la parte superior abierta. Cada una



Talla de los santos evangelistas en el mobiliario de la sacristía.



de esas cátedras recibe el nombre de ambón. Seis años después del terremoto del Cusco, el entallador Martín de Torres fue contratado para ejecutar los dos ambones de la Catedral. Los hizo en madera acabada al natural y los dotó de dobles columnas con fustes labrados con escamas y, en el tercio inferior, con puntas de diamantes, que flanquean los tableros adornados con relieves de santos.

El púlpito de la Catedral, de autor desconocido, fue elaborado después de los ambones, en la década de 1660. Fue concebido con un barroquismo sobrio y equilibrado, en el cual se repite el uso de columnas salomónicas pareadas entre los paneles, con relieves de los santos evangelistas y un respaldo que contiene un nicho con una imagen de medio relieve. El tornavoz que cubre el conjunto muestra el soffito con estrías radiales y la cúpula superior con un conjunto exuberante de molduras curvas y pináculos.

En la sacristía destacan dos tramos de cajonería con respaldares que tienen imágenes en medio relieve, similares a las de la sillería del coro. Son muebles utilitarios con ornamentación, dispuestos en dos componentes de cuatro y dos imágenes, respectivamente. Los respaldos tallados tienen repisas apoyadas en modillones y nichos flanqueados por esbeltas columnas corintias que separan los tableros, rematadas por una cornisa con ornamentos y pináculos. Sobre ese conjunto de madera al natural destacan policromadas imágenes de santos.

Deben mencionarse también, en el mismo ambiente, los grandes armarios de madera de diferentes épocas y estilos. Destaca uno del período barroco, ricamente tallado en toda la superficie frontal y lateral, con tableros rebajados, ornamentados con jarrones de flores y balaustres. No menos llamativa es la banca de cuatro espacios que tiene dos baúles debajo de los asientos tallados con ánforas y follajería.

Una última mención ameritan las verjas de gran tamaño, con seis filas de balaustres torneados revestidos con láminas de oro bruñido, que cierran el exterior de las once capillas laterales y el coro. Esas cancelas transparentes poseen, cada una, remates alegóricos diferentes en la parte superior, que distinguen una capilla de otra.



Detalle de las tallas del púlpito. Destacan las columnas salomónicas pareadas que lo caracterizan.



---

## EL ARTE DE LA PLATERÍA DE LA CATEDRAL

El repujado y acabado a cincel para crear objetos de plata produjo, durante el virreinato, expresiones muy significativas gracias a la capacidad de los artífices locales, que pudieron crear una tradición propia. Desde las primeras expediciones de conquista se percibieron indicios de la existencia de yacimientos de metales preciosos que generaron gran expectativa entre los españoles, por lo que se solicitó a la Corona que derogara la prohibición de trabajar oro y plata en las Indias, con la justificación de que requerían esos metales únicamente [...] *para hacer taças E jarros E otros aderezos de casa* [...] <sup>14</sup>.

Más adelante, la plata del Perú se convirtió en la principal preocupación de la administración del Imperio español, interesada en incrementar la llegada de caudales a sus arcas, por lo que se fomentó su extracción y se buscó evitar la evasión en el pago de impuestos. Con el hallazgo de las vetas de Potosí, el virreinato fue el mayor productor de ese metal en todo el mundo.

Cusco fue un centro artístico destacado en la elaboración de objetos de plata para la vida civil y religiosa. Se hacían, sin escatimar el peso, frontales, cruces, candeleros, ciriales y blandones en serie para cubrir la demanda de los templos. Al respecto, en 1681, el sacerdote limeño fray Juan Meléndez escribía que los objetos de plata eran: [...] *de obra tan maciza que cualquiera de estas pesa más que seis de su tamaño de las que se labran en Europa, donde se estudia la apariencia y no el valor* [...] <sup>15</sup>.

En el Cusco del siglo xvii, la vida lujosa de las élites favoreció el desarrollo de la platería, que alcanzó su esplendor bajo el gobierno episcopal del obispo Mollinedo y Angulo (1673-1699), cuando se contaba con más de un centenar de plateros que abastecían con su producción lugares lejanos del Alto Perú. Contagiados del sentir de las clases dominantes, también los prelados tenían gestos de ostentación. Así, el obispo Bernardo Serrada, que tuvo a su cargo la diócesis entre 1727 y 1733, mandó construir un baldaquino o templete que representaba el construido de piedra que existía al costado de la Catedral. Es un dosel con estructura interior de madera, de dos metros y medio de altura, sostenido por pilares rematados por arcos y cúpula encima, revestido de plata repujada y ornamentada. Se emplearon en su elaboración 170 kilos de plata.

Ese gesto, sin embargo, se queda corto ante el empeño del obispo Bartolomé de Las Heras, a cargo de la diócesis entre 1790 y 1806, que superó a su antecesor al conseguir más de una tonelada de plata en planchas para edificar el altar mayor de la Catedral.

Las obras más significativas que se hacían en el Cusco fueron custodias portátiles, frontales de altares y atriles. Los frontales se hacían de láminas gruesas de plata trabajada al realce por medio de la técnica del repujado y se utilizaban para cubrir los frentes de las mesas de los altares. La decoración en relieve estaba inspirada en grabados manieristas europeos pero, siguiendo la costumbre andina, se tomaban los motivos y se

---



Templete y ornamentos en la capilla de la Platería.



---

hacía una combinación libre, sin apego al ordenamiento del modelo. Es por esa razón que se muestra una profusión de grutescos con mascarones foliáceos, pájaros, frutas, niños, flores y hojas envolventes, roleos vegetales y jarrones. Ese repertorio ornamental se emplea, por igual, en atriles, sacras, gradillas, andas para imágenes, floreros, demandas, vinajeras, coronas, incensarios y otros objetos.

Las andas del Cristo de los Temblores están hechas de madera cubierta con chapas de plata repujada, exornada con decoración en relieve en forma de roleos vegetales y otros motivos del repertorio de los plateros cusqueños. Se construyeron, a iniciativa del obispo Mollinedo, con aportes de los vecinos de la ciudad, con los que compraron plata piña en ciento setenta y seis planchas que se adquirieron en la ciudad de La Paz. Las andas de la imagen de la Virgen María, conocida como *La Linda*, que tiene capilla en la Catedral, son igualmente de plata, donadas por una descendiente de la nobleza incaica en 1781.

En el conjunto de la Catedral están inventariados 256 ornamentos y objetos de plata de diferentes tamaños, una parte de los cuales se exhibe en la capilla de la Platería. Entre otras piezas, se pueden ver ahí un acetre o pequeño caldero para el agua bendita del siglo XVI junto a una cruz procesional de la misma época, así como grandes candelabros –denominados blandones–, cálices, vinajeras, mecheros, lámparas y otros implementos religiosos. Entre las joyas que se guardan con reserva está la admirable custodia labrada por el platero Gregorio Gallegos en 1745, donada por el obispo Pedro Morcillo Rubio de Auñón. Lleva columnas salomónicas en los ángulos y numerosos ornamentos y esculturas sobrepuestas, además de hojarasca, esmaltes y 331 perlas, 62 rubíes, 89 amatistas, 5 zafiros, una ágata, 263 diamantes, 221 esmeraldas, 17 brillantes y 43 topacios. Tiene 1.20 metros de altura y un peso de cerca de 27 kilos<sup>16</sup>.





# LA CURACIÓN DEL TAYTACHA

David Ugarte Vega Centeno



La Catedral del Cusco, uno de los monumentos religiosos más importantes de América, se levanta en la Plaza de Armas, espacio imponente donde subsisten testimonios de nuestra historia ancestral y milenaria y lugar de culto al Señor de los Temblores. Sobre la historia de esta venerada imagen existen varias versiones, dos destacan por ser las más difundidas.

La primera dice que la imagen fue obsequiada por el emperador Carlos V, a pesar de que no existe documento alguno que acredite su veracidad y de una serie de inconsistencias con respecto a la fecha del obsequio y a la técnica utilizada en su factura, que indicaría una procedencia peruana –y no española– de la imagen. La segunda relata que, el 31 de marzo de 1650, un terremoto asoló la ciudad del Cusco y que la población, temerosa por la furia de la naturaleza, sacó en procesión la imagen conocida hasta entonces como el Cristo de la Buena Muerte y que esta detuvo el fuerte sismo. Es a partir de ese momento que se le conoce como Señor de los Temblores y que se le declara Patrón Jurado del Cusco.

Desde hace siglos, durante la celebración de Semana Santa, la sagrada imagen del Taytacha de los Temblores, como cariñosamente se le llama, sale en procesión cada Lunes Santo, entre *ñucchu* (flor nativa de color rojo intenso) y plegarias, seguida por el fervor católico del pueblo cusqueño. Luego de un recorrido solemne y de un diálogo a la vez multitudinario y secreto con cada uno de los convocados, el Señor prodiga su bendición,

◀ Retablo del Señor de los Temblores.



---

acto que enciende la fe de los cusqueños hasta el próximo año. En la memoria colectiva del pueblo están registradas las veces en que la ciudad fue sacudida por sismos o terremotos. Y, en cada una de ellas, los fieles sacaron en procesión la venerada imagen para calmar la furia de la naturaleza.

El fervor religioso que despierta, de gran arraigo popular, así como su gran valor histórico y artístico, supusieron una enorme responsabilidad al momento de someter la imagen al proceso de restauración del que aquí damos cuenta<sup>1</sup>.

A fines del 2004, el doctor Jorge Flores Ochoa, reconocido catedrático de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), en su condición de creyente y miembro del Consejo Regional de Cultura del entonces Instituto Nacional de Cultura (INC-Sede Cusco), me propuso, en mi condición de director regional de Cultura, la posibilidad de someter a la sagrada imagen a un proceso de restauración. A causa del paso de los años, la imagen del Taytacha de los Temblores sufría un serio deterioro y requería la intervención de los especialistas.

Conversamos sobre el profundo significado de este hecho y su trascendencia para un pueblo hegemónicamente católico y acostumbrado a ver la imagen salir de la Catedral el Lunes Santo de cada año. Sacarlo de su recinto para restaurarlo sería un hito sin precedentes para el pueblo católico cusqueño. Sin embargo, el doctor Flores Ochoa me aseguró que, para la Confraternidad del Señor de Los Temblores, la restauración era un profundo anhelo y que la organización ya había aceptado dar su consentimiento para realizarla. Solo faltaba que la Iglesia y el Instituto Nacional de Cultura dieran su consentimiento y se comprometieran con el proceso.

Luego de realizar las coordinaciones del caso con monseñor Juan Antonio Ugarte, arzobispo del Cusco, señalamos la fecha. A monseñor, en una amena conversación previa, le había preguntado: “¿Cómo tomaría este hecho el catolicismo popular? ¿Qué lectura tendría sobre la noticia del traslado del Taytacha al centro de restauración?”. Monseñor respondió: “Teniendo la aceptación de la Iglesia y de la Confraternidad del Señor de Los Temblores, sería un acontecimiento particular y grandioso para el pueblo: sabiendo que el Taytacha de los Temblores está ‘enfermo’ y que debe ser ‘sanado’, querrán acompañarlo”. Monseñor Ugarte habló como si estuviera viendo ya al pueblo volcado en las calles, no solo ávido de ver al Taytacha en busca de restablecer su salud, sino de recibir sus tan necesarias bendiciones. Y así fue.

En su momento, el arzobispo comunicó a la Confraternidad del Señor de los Temblores que el Taytacha estaba enfermo, que debía ser restaurado. Debía ser internado en el Centro de Restauración del INC para un tratamiento técnico, puesto que en estudios realizados en el marco de un convenio suscrito entre el Arzobispado y el INC del Cusco se identificaron graves daños en la estructura de la venerada imagen. Fue grande el impacto que causó la noticia. Los miembros de la confraternidad, a pesar de ser conscientes del deterioro de la imagen, no hubieran deseado jamás escuchar lo que se les comunicaba. Se hizo evidente una colectiva sensación de inseguridad, desespe-

---



ranza, temor y tristeza, a la vez que se abría paso la necesidad de esperanza y consuelo y el anhelo de ver al Taytacha sano y salvo en un futuro próximo.

El día establecido para el inicio del proceso, la asistencia a la Catedral fue masiva. Allí estaban las autoridades (el alcalde, el director del INC y el arzobispo, entre otros) y miembros de la sociedad civil. Y ante el repicar de las campanas, la población cusqueña se fue congregando poco a poco. Antes de la celebración de la Misa, en un acto conmovedor, la sagrada e imponente imagen del Taytacha de los Temblores fue bajada de su retablo y trasladada cuidadosamente por los miembros de la confraternidad a una unidad móvil especialmente acondicionada para trasladarla con la solemnidad del caso. La cabeza y los brazos fueron sostenidos por cuatro acólitos sentados y el resto del cuerpo descansó sobre una mesa en la unidad móvil, para que los fieles pudieran ver el íntegro de la imagen en todo su trayecto al centro de restauración. El vehículo cruzó la puerta de entrada y ahí se preparó para el traslado de la imagen<sup>2</sup>.

La feligresía observaba la sagrada imagen con rostros compungidos y llenos de fe. Hombres y mujeres lloraban. Todo era conmovedor. El Taytacha de los Temblores estaba enfermo y ellos sentían ese dolor. Era como una despedida final. Con el temor de no volver a verlo, le expresaban el amor sentido y dialogar con él era una necesidad imperiosa. No faltaron algunos que hicieron oír algunas amenazas a la comitiva del INC, pues desconfiaban de la posibilidad de un trabajo garantizado de restauración. La adoración a la sagrada imagen era tal que muchos temían posibles alteraciones a su figura.

El vehículo inició su marcha. La multitud se arremolinaba, ubicándose poco a poco detrás de la imagen, en procesión. Lo acompañaban con cánticos, rezos y letanías. Serían las nueve y media de la mañana cuando el Taytacha de los Temblores tomó la dirección de la avenida El Sol, acompañado por la banda del Ejército que entonaba piezas sacras.



Hermanos de la Confraternidad del Señor de los Temblores bajan la imagen del Taytacha, para su traslado al centro de restauración, el 14 de enero del 2005.



La gente corría presurosa a las puertas y balcones de sus viviendas y de los locales institucionales. Le echaban *ñucchu*, le entregaban ofrendas, enviaban peticiones, le imploraban milagros. La ciudad estaba envuelta en un clima cultural y religioso, distinto al de las fiestas tradicionales. Se presenciaba un hecho singular.

Todas y cada una de las instituciones religiosas, educativas y de otra índole se habían organizado para saludar al Taytacha. Previa coordinación con los miembros de la Confraternidad del Señor de Los Temblores, se establecieron paradas en todo el itinerario. Fue única la experiencia vivida por la población cusqueña, pero sobre todo por los hermanos de la confraternidad, que asumieron una enorme responsabilidad, jamás imaginada por ellos, y que la afrontaron ejemplarmente. Fue un hecho que quedó grabado en el imaginario de todos los pastores de la iglesia, para contarlo luego, de seguro, de generación en generación.

La responsabilidad de organizar el traslado del Patrón Jurado del Cusco al centro de restauración suponía sopesar el impacto que causaría, entre la población devota, ver salir a la venerada imagen por la puerta principal de nuestra Basílica Catedral y no verla regresar por un tiempo indeterminado. Por primera vez, en más de trescientos cincuenta y cinco años de veneración, el Taytacha de los Temblores abandonaría la Catedral. La gran expectativa popular y religiosa que ello generaba hacía imprescindible una impecable organización<sup>3</sup>.

Por otro lado, el tiempo que debía emplearse para la restauración de la imagen debía ser corto, pues el Señor de los Temblores debía estar en la Catedral para la próxima procesión y bendición del Lunes Santo. Se tenía que diagnosticar con precisión cuáles eran los males que padecía el Taytacha, luego planificar y organizar la intervención y el retorno de la imagen recuperada a su lugar en la Catedral<sup>4</sup>.

## EL TRASLADO DEL TAYTACHA

Custodiada por la feligresía, la imagen del Taytacha de los Temblores inició su marcha hacia el centro de restauración. Ante los ojos de la población católica del Cusco, el 14 enero del 2005, nuestro Patrón Jurado fue transportado hacia la “clínica” elegida para su curación. Dada la preocupación generada por el traslado, los hermanos de la Confraternidad del Señor de los Temblores cuidaban de que no se produjera el menor daño emocional a los miles de fieles que seguían con detenimiento el peregrinaje. Ellos, los miembros de la confraternidad, fueron los encargados de planear y considerar los aspectos centrales de la travesía. Dos eran sus preocupaciones: el vehículo en que sería trasladada la imagen y la logística de toda la operación<sup>5</sup>.



La imagen del Taytacha recorre la Plaza de Armas del Cusco, camino a su restauración.

La movilidad la proporcionó el INC del Cusco y su acondicionamiento recayó en los miembros de la confraternidad, quienes debían garantizar la sobriedad del resultado final. El garaje del INC se designó como el lugar en que se realizaría la adecuación del vehículo, que debía cumplir con requisitos como la protección de la sagrada imagen, su visibilidad durante el traslado y el debido ornato. La Catedral del Cusco cobijó por una noche al móvil del Taytacha, que fue dotado con una urna para acoger la imagen del Patrón Jurado de la ciudad. Con el Señor de los Temblores aún en el altar, monseñor Juan Antonio Ugarte ofició una solemne Misa en presencia del pueblo cusqueño, que acudió masivamente para la ocasión. Así se dio inicio a las diversas actividades del gran día. Luego de la liturgia, el Señor fue bajado del altar por los miembros de la confraternidad<sup>6</sup>. La población del Cusco, los periodistas y las autoridades estaban presentes con los ojos puestos sobre el Taytacha, atentos y vigilantes para que nada le pasara.

Con el pueblo reunido en espera de que se emprendiera la gran marcha, la procesión empezó entre cánticos, llantos y murmullos. El vehículo, acondicionado como una carroza, llevaba la imagen en la cruz, que avanzaba acompañada por las singulares voces de tristeza de las *ch'ayñas*. Junto al resto de la multitud, [...] *llevaban a su Patrón Señor*



El Taytacha, a su llegada al Centro de Restauración del Instituto Nacional de Cultura en Tipón.

*Taytacha de los Temblores, enfermo, a curarse. La imagen viajaba echada y llevada sobre las rodillas de cuatro miembros de la confraternidad. Sobre ellos descansaban los brazos y el cabezal de la Cruz<sup>7</sup>. Al salir el vehículo de la Basílica Catedral, se observaba una multitud que abarrotaba la plaza, lo que resaltaba más la sacralidad del lugar, pues este se llenaba con sentimientos y solicitudes de piedad, de solución de necesidades espirituales y materiales individuales que, sin embargo, se perdían en lo colectivo, en las emociones conjuntas. Una preciosa experiencia que, al fin, se convertía en auténticos valores de espiritualidad y creatividad, de agrupación y participación.*

Los hermanos de la Confraternidad del Señor de los Temblores manifestaban que, por primera vez, el Taytacha salía para realizar un largo periplo –que podía durar varios días o, tal vez, meses–, después de trescientos cincuenta y cinco años o más de salir de la Catedral solamente los Lunes Santos. Salía enfermo, sin sus majestuosas andas de plata labrada. La feligresía, entre lágrimas de dolor y de temor, lo acompañaba. Entre lo humano y lo divino, entre lo sagrado y lo natural, el pueblo cusqueño emprendió la procesión en la que acompañaría, doloroso, al padre enfermo. Esa feligresía era mudo testigo de la *cirugía católica*<sup>8</sup> que realizarían los especialistas del INC.



---

Bajó el Patrón Jurado por la Cuesta del Almirante y dio la vuelta por una de las esquinas de la Plaza de Armas. Luego, por las calles Plateros y Mantas, para enrumbar hacia la avenida El Sol. Empleados públicos y privados, trabajadores independientes, empresarios y desocupados; niños, mujeres, ancianos y discapacitados, el pueblo cusqueño en pleno y de manera masiva acompañaba al Señor. Con lágrimas en los ojos, mucha gente humilde contemplaba el desplazamiento de la urna a paso de procesión. La comitiva que marchaba delante del gentío avanzaba al compás del movimiento del Taytacha. Ahí estaban también, disciplinadamente, todas las autoridades –eclesiásticas, políticas, culturales y educativas, entre otras–, las personalidades del Cusco rendidas ante la imagen sagrada.

Todo el Cusco estaba paralizado. La ciudad estaba quieta pues la gente había interrumpido sus labores cotidianas para ver transitar a su Patrón Jurado rumbo a su recuperación. En los cientos y miles de rostros de hombres y mujeres, se dibujaban la pena, la veneración, la admiración por el Taytacha. Compungidos por esta inusual travesía que marchaba entre *ñucchu*, diversas flores y plegarias, veían pasar al Taytacha que, esta vez, no daba la bendición acostumbrada. No era Lunes Santo. La motivación era otra: el Señor estaba enfermo y, por eso, dejaba su hogar. ¿Por cuánto tiempo? No se sabía y esa era la fuente del temor entre labios.

La procesión siguió su recorrido por las avenidas Garcilaso, La Cultura y su prolongación. Así llegó e hizo su paso por el distrito de San Sebastián, donde el Taytacha fue recibido por su pueblo. Sorpresivamente, rompió a llover, cayó un fuerte chaparrón serrano, pero, luego, nuevamente se iluminó el cielo con un intenso sol que cesó ni bien el Taytacha había traspasado los límites del lugar. Ello se prestó para la especulación del pueblo, que busca y encuentra en estos hechos causas y explicaciones, señales y augurios que, para ellos, siempre deben ser tomados en cuenta.

Siguiendo su travesía, el Señor llegó al distrito de San Jerónimo. Ahí lo esperaba el santo patrón del pueblo, San Jerónimo, quien salió presuroso a su encuentro para darle el saludo esperado. Era todo un desborde popular. En cada lugar se hicieron alfombras de flores para el paso del Taytacha, ahora desvalido, enfermo; aún así, los fieles buscaban su bendición, su protección. Pasó por Saylla, antes de llegar a Tipón, que era el destino final, donde están los talleres de restauración del Ministerio de Cultura, en el hermoso local del Marqués de Valle Umbroso. En Saylla también fue ungido y venerado por los pobladores del lugar y numerosos visitantes que habían acudido a esa localidad. En Tipón, lo esperaban los trabajadores del entonces INC con una recepción especial, la adecuada para tan importante y celestial huésped de honor. En acto solemne, se trasladó la venerada imagen al ambiente donde sería restaurada. Inmediatamente se realizó el diagnóstico oficial y se firmó la documentación respectiva.

Los homenajes abundaron en todo el trayecto. Las muestras de afecto y la entrega de ofrendas no cesaron. Todos brotaban de la espontaneidad y naturaleza de la gente. El Instituto Nacional de Cultura coordinó algunos homenajes que se realizaron en el

---



---

trayecto y los sitios de descanso del Señor. En el hermoso local de Valle Umbroso estaba el Centro de Restauración de la Dirección Regional de Cultura. Ahí, el Patrón Jurado del Cusco quedó en manos de los especialistas. Ellos debían asumir el alto cometido de sanar el cuerpo divino con la absoluta conciencia de que no era posible ni imaginable el menor error o equívoco ni ningún contratiempo. El INC del Cusco se llenó de un júbilo particular y, francamente, era un soplo de tiempo muy diferente, distinto a la cotidiana práctica de todos los días para quienes tenían las manos acostumbradas a trabajar sobre los mayores y mejores valores de nuestro patrimonio cultural material. Esta vez la tarea era otra, curar al Taytacha, a la imagen sublime de pura espiritualidad para el pueblo del Cusco. ¡Tremendo encargo!

Los restauradores limpiaron no solo sus manos, sino también su intelecto y su misma alma para iniciar el trabajo. Sabían que cada acto suyo sería bendecido. Los días que siguieron fueron irrepitibles, tanto para quienes participaron en el proceso de restauración como para los que permanecían observando desde alguna distancia la curación. Por ello, durante ese tiempo, las visitas al Señor fueron constantes. Los fieles iban a orar al Taytacha, pero también a fiscalizar y hacer un seguimiento de la acción técnica del proceso de restauración.

## EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

Desde la mañana siguiente a su llegada y en los días sucesivos, la imagen del Taytacha de los Temblores fue sometida a una serie de rigurosos exámenes. Se la encontró sumamente deteriorada. *La imagen escultórica del Señor de los Temblores se encontraba en mal estado de conservación y con grave riesgo de perderse debido a la infestación de agentes biológicos localizados en la cabeza y pies [...]. La imagen presentaba craquelaturas y desprendimientos de policromía en la planta del pie izquierdo, era una de las zonas más afectadas por la acción de las carcomas, observándose pérdida de estratos, resequedad del estrato pictórico y la base de preparación, causando ennegrecimiento de la policromía, además de acumulación de suciedad entre los dedos; en el brazo izquierdo se notaba concentración de polvo ligero, detritos de insectos, grasa, cera de velas, residuos de combustión de velas y resinas formando una capa gredosa<sup>9</sup>.*

El INC del Cusco cuenta con grandes artistas y restauradores, herederos de Diego Quispe Tito y continuadores de la Escuela Cusqueña. La excelencia de su trabajo se expresa en el conjunto de pinturas e imágenes hasta hoy restauradas. De todos modos, se seleccionó, en coordinación con la directora del centro de restauración, la antropóloga Ana Gálvez, a lo más capacitados entre el personal para realizar tan importante trabajo.

---

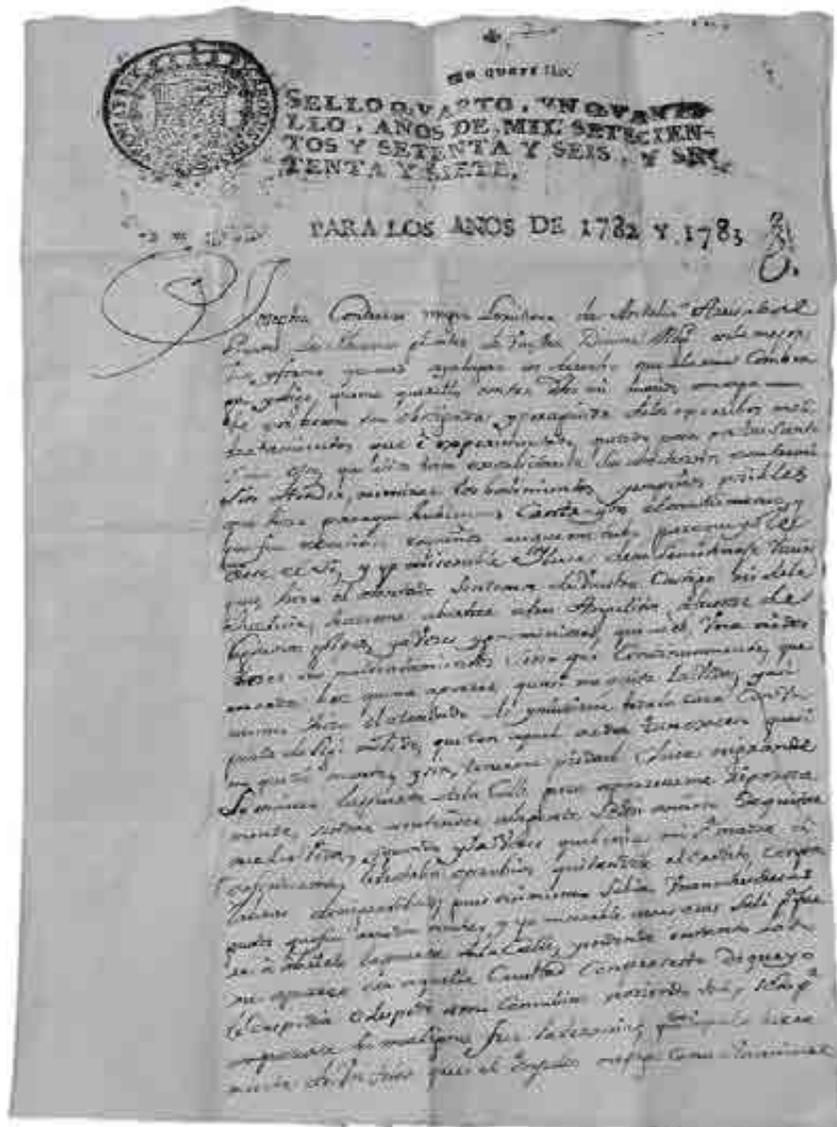


Durante los siguientes días del proceso de restauración, muchos feligreses se acercaban a las instalaciones del INC para ver cómo ‘evolucionaba el paciente’. Y esas visitas se volvieron inacabables. ¿Qué harían con el Taytacha? Esa era la pregunta que todos los visitantes traían en los labios. Se les recibía y se les mostraba la imagen. Se formaban largas colas de feligreses que venían a expresarle un saludo a la venerada imagen.

Con la ayuda de la Iglesia, se logró limitar la numerosa presencia diaria de los pobladores que impedía avanzar con el difícil y delicado trabajo de restauración. La Iglesia explicó a los feligreses que la imagen estaba siendo cuidada y vigilada, que no sucedería ningún inconveniente, que todo estaba garantizado. Sin embargo, los devotos no dejaron de asistir al lugar donde se encontraba su Señor. Llegaban allí portando comida y bebidas para los restauradores, como una forma de agradecimiento por tan hermosa labor, y les hacían recomendaciones para que tuvieran los mayores cuidados y les recordaban que Dios los estaba iluminando.



Especialistas del INC someten a la imagen del Taytacha a diversos análisis para determinar su estado de conservación y establecer los procedimientos necesarios para restaurarlo.



Una de las cartas halladas al interior de la imagen del Señor de los Temblores. Las misivas eran introducidas en la imagen por la herida en su costado derecho. Esta data de 1782.

El proceso de restauración arrojó un hallazgo sorprendente. Al trabajar sobre la llaga abierta en el lado derecho del pecho del Taytacha –que tiene conexión con el fondo vacío del cuerpo– se encontraron sesenta cartas, algunas de las cuales datan de 1782. Estas misivas se podrían clasificar en las siguientes categorías: cartas propiamente dichas, papeletas rápidas y directas, y transcripción de algunos documentos judiciales. Las cartas contenían pedidos y quejas, fundamentalmente contra curas, autoridades y otras personas. Algunas pedían que Dios castigara a los enemigos de sus autores; otras, que les devolviera al amor que partió, entre otras solicitudes.

Años atrás, el doctor Abraham Valencia, prestigioso antropólogo, escribió un libro sobre el Taytacha de los Temblores y recogió la creencia popular de que la gente rica y los favorecidos por la gracia de Dios mediante los milagros, depositaban pepitas de oro en la imagen, introduciéndolas por la llaga abierta, en signo de agradecimiento. Esa creencia cobró vida nuevamente durante el proceso de restauración y se comenzó a decir que habíamos encontrado no solo pepitas de oro, sino perlas finas y preciosas. No faltaron los detractores que decían que el director y la cúpula del INC estaban negociando con ellas y enriqueciéndose. Sin embargo, para no

manchar nuestra importante labor, no le dimos ninguna importancia a esos comentarios y, poco a poco, fue desapareciendo el rumor. Era mayor la preocupación del pueblo, que quería curado a su Señor.

Gracias a los estudios realizados en el taller del Centro de Restauración de Tipón, se pudo establecer que la imagen del Señor de los Temblores fue elaborada en el Cusco con la técnica denominada *taucca*, empleando materiales de la zona (maguey, madera balsa y fibra de lino). También quedó claro que la imagen ostenta dos estilos marcados: el indígena y el español.



Los restauradores del área, un químico, un historiador y varios especialistas invitados de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco y de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco participaron de las reuniones previas a los procesos de intervención a los que fue sometida la imagen. Ellos determinaron, luego del diagnóstico correspondiente, que el estado de conservación de la imagen era delicado y acordaron los trabajos que debían ser ejecutados en el taller del centro de restauración.

Así, para recuperar integralmente la imagen, iniciaron la intervención y la desarrollaron siguiendo las pautas establecidas en las cartas y normas internacionales. Antes, durante y después de su intervención, se realizó un exhaustivo registro fotográfico. Asimismo, se llevó a cabo un examen organoléptico que determinó el grado de deterioro de la imagen, se tomaron muestras y se realizaron análisis con rayos X y luz ultravioleta. El paso siguiente fue la identificación del agente biológico de degradación y la eliminación del foco de contaminación. Se procedió luego a la limpieza superficial, la eliminación de estratos deteriorados por causa de agentes biológicos, la consolidación y restitución de soportes en la estructura, la reintegración de lagunas y color, y, posteriormente, el proceso de protección final<sup>10</sup>.

Los trabajos de conservación y restauración de la imagen del Señor de los Temblores se iniciaron el 14 de enero del 2005 y concluyeron el 10 de marzo del mismo año. La imagen retornaría a la Catedral inmediatamente después de finalizado el proceso, acompañada por la documentación con las recomendaciones correspondientes para su permanente conservación y mantenimiento.



Detalles de la restauración de la imagen del Taytacha.



El equipo de restauración junto con las autoridades de la Iglesia y del Instituto Nacional de Cultura.

## PROCESOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

A continuación ofrecemos una lista de los procesos de conservación y restauración a los que fue sometida la imagen del Señor de los Temblores<sup>11</sup>.

**Registro documental.** Proceso que consistió en realizar un registro fotográfico exhaustivo de cada uno de los detalles de la escultura, tanto antes como durante y después de la intervención.

**Examen organoléptico.** Este proceso se realizó con la finalidad de determinar el grado de deterioro y degradación de la imagen del Señor de los Temblores y establecer su estado de conservación para una intervención adecuada.

**Examen radiológico (RX).** Para poder visualizar la estructura interna de la imagen se tomaron placas radiográficas de los pies, tórax, cabeza, rodillas, tobillos y brazo derecho. Este último había sido objeto de una intervención anterior, por lo que se observó una clavija de aluminio, que atraviesa todo el largo del brazo, y la presencia de tres pernos utilizados para fijar el hombro.



**Luz ultravioleta.** Sirvió para poder registrar el estado de las intervenciones anteriores, como los repintes.

**Análisis físico-químico.** Estas muestras se obtuvieron de distintas zonas de la escultura y se hicieron con el fin de estudiar cada uno de los materiales empleados en los estratos en la obra, además de cada uno de los componentes empleados, así como de las posibles alteraciones que se presentaron en la imagen. A través de los análisis químicos se determinó la composición y el estado de conservación del soporte, el aglutinante y el origen de los distintos pigmentos empleados en su ejecución y anteriores intervenciones.

**Análisis biológico.** Este análisis se desarrolló en el interior de la imagen (cabeza y pies) donde se encontraron diferentes variedades de insectos.

**Desinsectación de microorganismos.** Esta prueba se realizó en una cámara cerrada de plástico, donde se colocaron pastillas gasificadas durante seis días.

**Limpieza superficial.** Esta limpieza se realizó en forma mecánica y química para eliminar polvo, sustancias inorgánicas y otros agentes, utilizando brochas y pinceles de cerdas suaves, así como bisturíes para la eliminación de las mixturas y *ñucchus* adheridos al cuerpo.

**Exploración y eliminación de estratos deteriorados por agentes biológicos.** Trabajo de exploración y eliminación de la parte del soporte en el pie derecho, que se encontraba afectado por xilófagos y presentaba desgaste en las galerías dejadas por los coleópteros. Se desarrolló de forma mecánica y puntual.

**Restitución de soportes deteriorados por ataque de xilófagos.** Se realizó la restitución del área afectada por agentes biológicos. En este proceso se utilizó material de similares características al original.



Proceso de limpieza superficial.



---

**Reintegración de lagunas.** La reintegración de lagunas se realizó con carbono de calcio y coleta en medio acuoso, con la ayuda de pinceles de cerdas suaves y espátulas. Se aplicó en la cabellera y el paño de pudor.

**Reintegración de color.** Luego de realizar un exhaustivo análisis histórico y estético, por ser esta una imagen de culto y de gran valor histórico, religioso y social, se consideró su valor estético, por estar a la vista de los fieles. Se realizó por ello la reintegración del color en forma puntual, con pigmentos naturales aglutinados con barniz dammar y trementina. Se aplicó un componente químico que ayudase a activar el color de los pigmentos, debido a que el paso del tiempo hizo que se perdiera la tonalidad original de la policromía. Se decidió aplicar una fina capa de cera.

**Fijado de protección final.** El proceso de protección final de la imagen contra agentes externos, como la humedad y el asentamiento de polvo y tierra, consistió en uniformizar indirectamente las gamas de la policromía, devolviéndole la calidez del color. Para ello se utilizó barniz dammar.

## EL RETORNO DEL TAYTACHA, SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Transcurridas las cuatro semanas que se necesitaron para cumplir con el proceso encomendado, los restauradores del INC informaron que se había concluido la labor y que el gran reto se había superado. Se habían subsanado todos los daños que, a causa del paso del tiempo, sufría la imagen. Para ello se habían implementado las acciones técnicas exigidas por una restauración de estas características. El INC, hoy Dirección Regional de Cultura, no había escatimado recurso técnico alguno. Llegó, entonces, el momento de comunicar al arzobispo del Cusco, a las autoridades locales y a la Confraternidad del Señor de los Temblores que el Patrón ya estaba en condiciones de regresar, plenamente restablecido.

Reunidos en el centro de restauración, era sobrecogedora la emoción que daba la certeza de haber cumplido a cabalidad con una de las más importantes misiones recibidas en los últimos tiempos. Procedimos entonces a coordinar todo lo necesario para el retorno del Señor a la Catedral. Es imposible olvidar la impresión que nos produjo la imagen del Taytacha restablecido. Quedamos profundamente conmovidos y fue inmediato el recogimiento auténtico de cada quien en una suerte de reencuentro renovado con aquella fe que reconoce a quienes, desde siempre, escuchan y reciben la bendición del Señor. Había que fijar la fecha para el retorno del Patrón Jurado a la Catedral del Cusco y, por consenso, se fijó como el mejor momento el 12 de marzo de ese 2005. El arzobispo Juan Antonio Ugarte le encomendó nuevamente, a la Confraternidad

---



Los hermanos de la  
Confraternidad del Señor de  
los Temblores sacan la imagen  
del Taytacha restaurada para  
emprender el regreso a la  
Catedral (12 de marzo del 2005).



del Señor de los Temblores, la tarea de la organización del traslado. El Taytacha volvía a su hogar.

El hecho se convirtió de inmediato en la noticia del día en el Cusco. La nueva de que el Señor regresaba corrió como reguero de pólvora<sup>12</sup>. Todos los medios comunicaban a la ciudadanía la fecha y hora del retorno. La feligresía católica expresaba su reconocimiento y agradecía la labor del INC. En la organización del traslado se debía considerar la gran expectativa de todo el pueblo, que mostraba su impaciencia y anhelo por el retorno de la imagen a su hogar. Las oraciones, las plegarias y las súplicas de cada quien habían estado contenidas ya por demasiado tiempo. Todos ansiaban volver a ver al Señor sano y salvo, plenamente restaurado.

Las instituciones públicas y privadas cuyas sedes estaban en el tramo entre Tipón y la Plaza de Armas del Cusco fueron invitadas a participar en esta santa peregrinación. Todas aceptaron –no podía ser de otra manera– y se pusieron en actividad para preparar de la mejor forma su participación. Solicitaban información sobre los detalles del retorno.



La imagen del Taytacha, a su paso por San Jerónimo, recibe el saludo del Santo Patrón del pueblo.



Los teléfonos del INC, los de la Confraternidad del Señor de los Temblores y los del Arzobispado timbraban sin cesar. La ciudad estaba inquieta y ansiosa, todos esperaban el gran día, hora tras hora. Los rostros reflejaban felicidad y curiosidad. Para que la organización resultara impecable, se hizo un reconocimiento del recorrido y se estableció el tiempo de los probables homenajes. Los miembros de la Confraternidad del Señor de los Temblores dispusieron que las instituciones tendrían un minuto y treinta segundos para rendir sus homenajes.

Las coordinaciones fueron permanentes, antes y durante el glorioso retorno. Fueron días inagotables de trabajo, horas interminables de consensuar ideas. Todos cumplieron con sus respectivas responsabilidades. Todos estaban muy contentos y conmovidos. El INC nuevamente contribuyó con el vehículo para el transporte, así como los miembros de la Confraternidad del Señor de los Temblores asumieron nuevamente la organización del retorno. Todo estaba listo para el día 12 de marzo. En Tipón, los trabajadores del centro de restauración expusieron, en el patio a la entrada del local, un periódico mural en el que se mostraban fotos ampliadas de la imagen antes y después de la de intervención. La Iglesia quedó muy contenta y satisfecha con el trabajo y, sobre todo, con el compromiso asumido a plenitud.

Era un día que resultaría inolvidable. Toda la feligresía estaba alegre, pues había llegado el momento del retorno del Señor a su morada. Y la vuelta sería más imponente que la ida. El Taytacha, renovado, saldría del local de Valle Umbroso después de una misa solemne, cargado en brazos, entre cánticos y salmos, incienso e invocaciones y rezos. El INC recibió el agradecimiento público del arzobispo del Cusco, a nombre del pueblo católico de la ciudad, por la curación plena del Taytacha. Misión cumplida.

Una larga caravana de carros y una gran multitud se alineaban ya para la partida inmediata cuando, de pronto, llegó una comitiva del Municipio Provincial de Quispichan, acompañada por el alcalde distrital de Oropesa y la Confraternidad del Señor de Qoylloriti. Venían a solicitar que la santa imagen visitara el pueblo de Oropesa. La comunidad volcaba sus oraciones al Señor, rogando por la presencia del Taytacha para colmarlo de ofrendas, de flores, de amor y de solicitudes del perdón necesario para aquietar sus conciencias y pedir milagros. Ante esta circunstancia, la programación para dar inicio a la gran marcha se tuvo que variar y se amplió el itinerario proyectado, pues no se podía pasar por alto la fe religiosa de ese pueblo de base indígena quechua. Se aceptó la visita a Oropesa.

No importaba atrasar la llegada de Taytacha a su morada: era designio de Dios contentar a esa feligresía que quería encontrarse con su Señor y con su fe. Y así fue. Se tomó la carretera hacia el sur, rumbo hacia Oropesa. Al ingresar por la calle principal de la localidad, grande fue la sorpresa al constatar la prolija organización del pueblo para el gran recibimiento: afiches conmemorativos elaborados por la Municipalidad, danzantes de tijeras, comparsas del distrito, bandas de músicos vernaculares, todos estaban esperando allí congregados.

---



---

Era la primera vez en la historia que el Taytacha ingresaba a esa localidad. La población bañaba con flores multicolores la urna en que viajaba el Patrón. La plaza principal de Oropesa lucía colmada de feligreses alborozados, quienes, con los brazos extendidos, exclamaban su júbilo y, con lágrimas en los ojos, la alegría que sentían por la presencia del Señor. El atrio de la iglesia principal se hallaba repleto de fieles y las principales imágenes de la parroquia descansaban en andas. Las autoridades políticas y eclesiásticas, los hombres y las mujeres del campo y de la ciudad, todos estaban confundidos en un solo sentimiento<sup>13</sup>. Después de una emotiva ceremonia de recibimiento y condecoración a cargo de la Municipalidad de Oropesa y su pueblo, el Señor inició el gran retorno hacia Cusco, acompañado por una multitud a la que progresivamente se sumaban más y más devotos de cada pueblito a lo largo del recorrido. El camino que había por delante era largo, e intenso el trabajo aún por hacer.

Los lugares donde se debía detener el Taytacha fueron escenario de actos conmovedores de fe. La gente lloraba al verlo pasar, le pedían a gritos sus milagros y sus bendiciones, con la seguridad de que sus voces traspasarían la distancia de los tramos de la carretera. Las calles de los pueblos estaban cubiertas de alfombras de flores y se entregaban ofrendas por doquier. Los fieles, apostados en los arcos triunfales llenos de flores, se regocijaban con su paso. Se hacía interminable la colorida caravana de carros, que se incrementaba en cada sitio por donde pasaba la venerada imagen. En la localidad de Tipón, al pie de la carretera, se dio inicio al segundo homenaje, después del de Oropesa.

La meta trazada por los miembros de la Confraternidad del Señor de los Temblores era ingresar a la Catedral del Cusco a las siete y media de la noche aproximadamente: la hora tradicional del retorno del Taytacha luego de la procesión del Lunes Santo. Los miembros de la confraternidad decían que todo estaba exactamente cronometrado: el recorrido por la carretera se realizaría a cierta velocidad, para ingresar luego a las localidades a ritmo de procesión y solemnidad<sup>14</sup>. En Saylla, nos aguardaba la muchedumbre y, al ingresar, una lluvia de flores cayó lentamente sobre la urna del Taytacha. El discurso del alcalde de la municipalidad del distrito, en dulce quechua, sintetizaba las expresiones de la gran fe de ese pueblo. Un discurso cuyo contenido era la búsqueda de paz, de encuentros, de diálogo en la Tierra y con Dios. El clamor de un pueblo que, como los otros, pedía piedad, perdón, pero no olvido. Todos los que estuvieron en esa plaza fueron testigos de esa fe infinita, inagotable.

Partimos hacia San Jerónimo, distrito que colinda con Saylla, y allí nos esperaban, como en la ida, las autoridades políticas y eclesiásticas de la localidad, acompañadas por sus autoridades campesinas y un pueblo ferviente. La multitud, ansiosa, esperaba con estoicismo religioso el regreso del Taytacha. En el trayecto, la imagen recibía honores y era objeto de grandes expresiones de amor. En las puertas de cada casa se habían dispuesto mesas con imágenes del Patrón Jurado entre incienso y mirra, y velas que se consumían entre nubes de flores y *ñucchu*. La presencia del patrón San Jerónimo era el

---



---

complemento perfecto para ese recibimiento ofrecido al Señor de los Temblores. Lo esperaba a la entrada del pueblo para darle la bienvenida. Los grupos organizados le expresaban admiración, bailando sus danzas y orándole. Ahí estaban las numerosas y variadas hermandades y confraternidades religiosas, incluida la de San Jerónimo, cuidando de cada detalle y asegurándose de que ningún hecho perturbara el santo retorno.

La feligresía san jeronimiana, con su patrón en hombros, recibió al Taytacha de los Temblores. San Jerónimo marcaba el camino que debía seguirse rumbo a su plaza principal. Miles de fieles lo aguardaban, las casas estaban embanderadas con adornos multicolores, y eso configuraba una celebración sin cotejo alguno. Las autoridades del distrito, las bandas de músicos enfilando sus instrumentos y el pueblo aglutinado, entre alabanzas, aplausos, sollozos y llantos, recibían al Taytacha. Ingresaba el Patrón Jurado a la plaza principal del distrito y, desde los balcones, se desprendían canastas con flores que, al paso de la urna, hacían caer una granizada de pétalos de rosas, margaritas, claveles y violetas sobre la imagen venerada<sup>15</sup>.

Con discursos, bendiciones, buenos deseos y pedidos de cambio y de mejora para el pueblo creyente, se dio el homenaje en la plaza principal. Las horas transcurrían y había que seguir adelante. El patrón San Jerónimo, junto a su pueblo emocionado, se despidió del Señor de los Temblores hasta su próximo encuentro en Corpus Christi. Y, cuando se decidió que ya era hora de continuar hacia el norte, hacia San Sebastián, de pronto se abrió la puerta del penal de Quencoro. El vehículo urna se detuvo y, en la lejanía, observamos a hombres, creyentes y no creyentes, que oraban e imploraban pidiendo indulgencia. Era necesario quedarse un tiempo más para dar unos minutos de avenencia y quietud a esas almas desacompañadas, ávidas de comprensión, de amor y esperanza. Todos entraron en un profundo silencio. Todos, sentenciados y no sentenciados, culpables e inocentes, desde el interior de sus almas pedían que el Taytacha se apiadara de ellos.

Inmediatamente después se continuó con la marcha santa hacia el distrito de San Sebastián. Allí aguardaban al Taytacha, de igual forma, el patrón de la localidad, las autoridades, miles de fieles, músicos, danzantes, todos alegres y unidos en una procesión nutrida de flores multicolores. La larga avenida estaba paralizada, sin tráfico. Todo el pueblo estaba alborozado en las calles para ver al Taytacha y aclamarlo. Las andas del patrón San Sebastián marcaban la ruta que debía seguirse. Las calles del pueblo estaban adornadas con alegorías. Era una fiesta católica con el cometido de mostrar a los desvalidos ante el Patrón Jurado, para recibir su complacencia. No solo el pueblo sebastiano estaba regocijado, estaban congregados ahí fieles de todas las latitudes del Cusco. Ya no se distinguía su procedencia, pues todos estaban ahí en una gran comunidad que no dejaba de orar, de contemplar a la imagen venerada y asegurarse una y otra vez de que estaba restablecida. Ni la lluvia torrencial que volvió a caer en San Sebastián apagó el fervor cristiano. Algunos sectores de la feligresía femenina murmuraban que las lluvias eran señal de desagrado del Señor ante el crecimiento de casas de citas, centros de juego y prostitución en San Sebastián. Muchos sebastianos se azoraron por el comentario.

---





Así fue transcurriendo el pausado, jubiloso y apoteósico retorno. Delegaciones de colegios y universidades, de hospitales y otros centros de salud, así como de muchas otras instituciones, alegres por ver al Taytacha restablecido, le daban a su paso, la bienvenida. Nuevamente, la plaza de armas del poblado fue el escenario de un homenaje a cargo del alcalde y la autoridad eclesiástica del lugar. A esas horas de la tarde, entre el júbilo y la emoción, empezaba a preocupar la distancia que aún faltaba para llegar a la Catedral del Cusco. Sin embargo, la devoción expresada en ritos y simbologías demandaba algunos minutos más. El Taytacha fue despedido por el patrón San Sebastián, por las autoridades y el pueblo champa<sup>16</sup>, quienes lo acompañaron hasta la salida del distrito.

Una multitud impresionante aguardaba al Taytacha de los Temblores en la avenida de La Cultura, ya en la ciudad del Cusco. La presencia de la Policía Nacional era una necesidad para preservar el orden en todo el recorrido, a pesar de las protestas de los fieles que señalaban que en marchas santas no se justificaba su presencia. Sin embargo, lograr que el retorno de la venerada imagen se realizara sin incidentes que lamentar fue una preocupación permanente de los miembros de la Confraternidad del Señor de los Temblores. Enorme responsabilidad que, creemos, fue asumida de manera totalmente satisfactoria. La efervescencia de la fe y el catolicismo del pueblo cusqueño marcaron todo el periplo. El Cusco entero estuvo presente. Todos estaban apostados en calles y avenidas. Las diferentes delegaciones de las instituciones le rendían homenaje al Patrón Jurado en cada lugar designado. Había comitivas que se sumaban a estas expresiones de amor y afecto. La televisión cusqueña transmitía el retorno en directo para los miles y miles de familias que, en sus hogares, estaban sentadas frente a sus televisores, habiendo dejando de lado las actividades mundanas y cotidianas. Esperaban ahí, sentados, el paso venerable del Taytacha.

Las delegaciones situadas en la parte superior de la avenida de La Cultura y la avenida El Sol preguntaban por qué se demoraba su llegada. En otras inmediaciones, usaban sus pequeños aparatos de comunicación para averiguar cuáles eran las causas de tal situación. La religiosidad del pueblo, expresada por las instituciones, levantaba al altar sus imploraciones. Poco a poco se fueron sumando las diversas instituciones y organizaciones de la sociedad cusqueña para rendir el justo homenaje a su Patrón. Querían verlo, orarle, venerarlo y, así, aquietar sus almas y sus vidas. Ir al encuentro con el Señor, revitalizar cuerpos y mentes, para continuar por el largo camino doloroso y adverso de la existencia cotidiana. El Taytacha ya estaba próximo a ingresar a la avenida El Sol, un trayecto encendido por los colores del *ñucchu* y un sinfín de flores multicolores. Era impresionante lo que los ojos de los feligreses veían. La avenida El Sol, arteria principal del centro histórico de nuestra ciudad, estaba colmada de una multitud fervorosa. Viendo la procesión desde el Correo, no se alcanzaba a divisar dónde acababa el mar de cabezas humanas. Cerca de las siete de la noche, el Señor de los Temblores, acompañado por la masiva comitiva, entró a la avenida El Sol, donde las ofrendas y discursos de los representantes de las instituciones no se hicieron esperar.

◀ El Señor de los Temblores en todo su esplendor.



---

Fue ahí y entonces que apareció monseñor Ugarte, quien se contagió de las emociones que, uno tras otro, producían los homenajes. Se oían las voces de los coros contratados por las instituciones, cánticos de paz y amor al ritmo del paso del Taytacha de los Temblores. El recorrido por El Sol tomó dos horas. Fueron más y más instituciones las que se ubicaron en las veredas de la céntrica avenida. Cada una quiso rendir su ofrenda, la debida distinción. La iluminación que llegaba desde el atrio del Palacio de Justicia iluminaba el vehículo urna y le daba un impresionante resplandor a la imagen recostada sobre la cruz cuando el presidente de la Corte Superior del Cusco le rendía su emotivo homenaje.

Cerca de las nueve de la noche, el Taytacha de los Temblores, con el rostro resplandeciente, hizo su ingreso triunfante y glorioso a la Plaza de Armas, que estaba llena por miles y miles de fieles, que solo él podía convocar. Imponente y seguro, paso a paso, se encaminó hacia su morada, acompañado por las autoridades eclesiásticas, políticas, militares y civiles. El atrio de la Catedral estaba vestido tal como en la fiesta del Lunes Santo. Desde la esquina de la calle Mantas con la avenida El Sol, hasta el ingreso por la puerta principal de la Basílica Catedral, la gente realizaba sus ritos de culto, oraba, clamaba perdón y entre sollozos lastimeros pedía que el Taytacha nunca más se alejara de su hogar.

Ingresó a la Catedral acompañado del ulular de las sirenas de los carros de los bomberos y los patrulleros de la Policía, despidiéndose hasta el próximo Lunes Santo, día en que realizaría su recorrido habitual y bendeciría nuevamente al pueblo amado y pecador. Finalmente, retornaba a su hogar, sano y restablecido. El vehículo ingresó a la Catedral en retroceso y, a su paso, se cerró la puerta. Miles y miles de conciencias sosegadas retornarían en paz, también, a sus moradas. Al interior de la Basílica Catedral, la comisión que organizó la procesión dio por cumplida su misión y se aprestó a recibir a la venerada imagen para nuevamente ubicarla en el altar mayor. Todos llenos de júbilo, con calma y tranquilidad en el espíritu y lágrimas en los ojos, sabían que la gran gesta había llegado a su fin.

Una breve ceremonia y la entrega de la documentación del proceso de restauración de la imagen por parte del director regional de Cultura al arzobispo del Cusco precedieron al acto de situar a la sagrada imagen en su venerado altar. Finalmente, con los rostros refulgentes de calma, salieron de la Catedral. Teníamos Taytacha para rato, la restauración había sido impecable. Nos encontrábamos impactados y conmovidos por esa gran movilización religiosa hecha posible gracias a la fe del pueblo. Esa religiosidad popular configurada como elemento capaz de imprimir orientaciones de seguridad que condicionan su vida, sus aspiraciones, su desarrollo. Como dijera Max Weber: *La religión tiene un papel importante en el proceso de racionalización del mundo, entendido como proceso de clarificación, sistematización de ideas vistas en su fuerza vinculante, por lo que se convierten en motivaciones eficientes del obrar social*<sup>17</sup>. La religiosidad mostrada por este pueblo ante las circunstancias vividas, representa ese papel innovador, factor de cambio social de aquí para adelante, porque es una renovación de fe y garantía para el futuro de sus vidas. Fue una experiencia inolvidable.

---





# EL RESCATE DE LA CATEDRAL (1997-2002)



Liliana Saldívar Antúnez de Mayolo

La restauración integral de la Basílica Catedral del Cusco fue posible gracias a la participación de Telefónica del Perú, que fue la entidad que la patrocinó por cinco años y medio, mediante convenio, firmado el 6 de marzo de 1997, con el Arzobispado del Cusco. Durante todos esos años, el Arzobispado supo llevar adelante ese desafío de forma eficaz, trabajando bajo las normas internacionales de restauración y protección del patrimonio histórico monumental, lo que no hizo otra cosa que mejorar y clarificar los objetivos de este proyecto.

Los primeros dos años, Telefónica aportó trimestralmente 50,000 dólares. Desde 1998, al ver que dicho monto era insuficiente, dada la magnitud del proyecto y el tiempo demorado, se contrataron más obreros especialistas en conservación de monumentos arquitectónicos y veinte restauradores de obras de arte, por lo que se llegó a un acuerdo para que también el Arzobispado del Cusco, por deseo de su arzobispo, monseñor Alcides Mendoza Castro, aportara capital. La idea era ayudar específicamente a la res-

◀ Detalle de la cúpula y linterna de la Iglesia del Triunfo.



tauración de obras de arte con el pago a los restauradores y la ejecución de algunas obras puntuales, como fueron los drenajes en la cripta de la Iglesia del Triunfo, en la capilla del Señor de los Temblores, la construcción de baños, el reforzamiento de los muros de contención en el perímetro de la Catedral, la refacción de los pisos del coro y de las graderías del presbiterio, así como la restauración de los dos ambones tallados y el coro de la Catedral. Por otro lado, Telefónica incrementó el presupuesto inicial para la modernización e implementación de toda la iluminación al interior de la Catedral, la intervención en las bóvedas secundarias pertenecientes a la capilla de la Virgen de los Remedios, la capilla de Santa Rosa, la capilla del Señor de la Sentencia, la señalética y los acabados finales. Los trabajos no solamente se realizaron en la Basílica Catedral, sino en todo el conjunto arquitectónico, que se compone de la Basílica Catedral, la Iglesia de la Sagrada Familia y la Iglesia del Triunfo, que tienen conexión directa con la Catedral y que forman parte de todo este circuito turístico y también religioso. Los trabajos se ciñeron a los cronogramas y los planes establecidos y fueron concluidos en los plazos fijados, habiendo cumplido así con el desafío de poner en valor el monumento más importante de Latinoamérica: la Basílica Catedral del Cusco. El proyecto incluyó, además de la reestructuración arquitectónica, la salvaguarda y restauración de todo su contenido artístico, que por sus peculiares características no era recomendable ni técnico dejar sin intervenir en forma simultánea. Felizmente, como ya se mencionó, la participación directa del Arzobispado del Cusco permitió conseguir las metas fijadas y cumplir el compromiso con Telefónica del Perú.

## EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

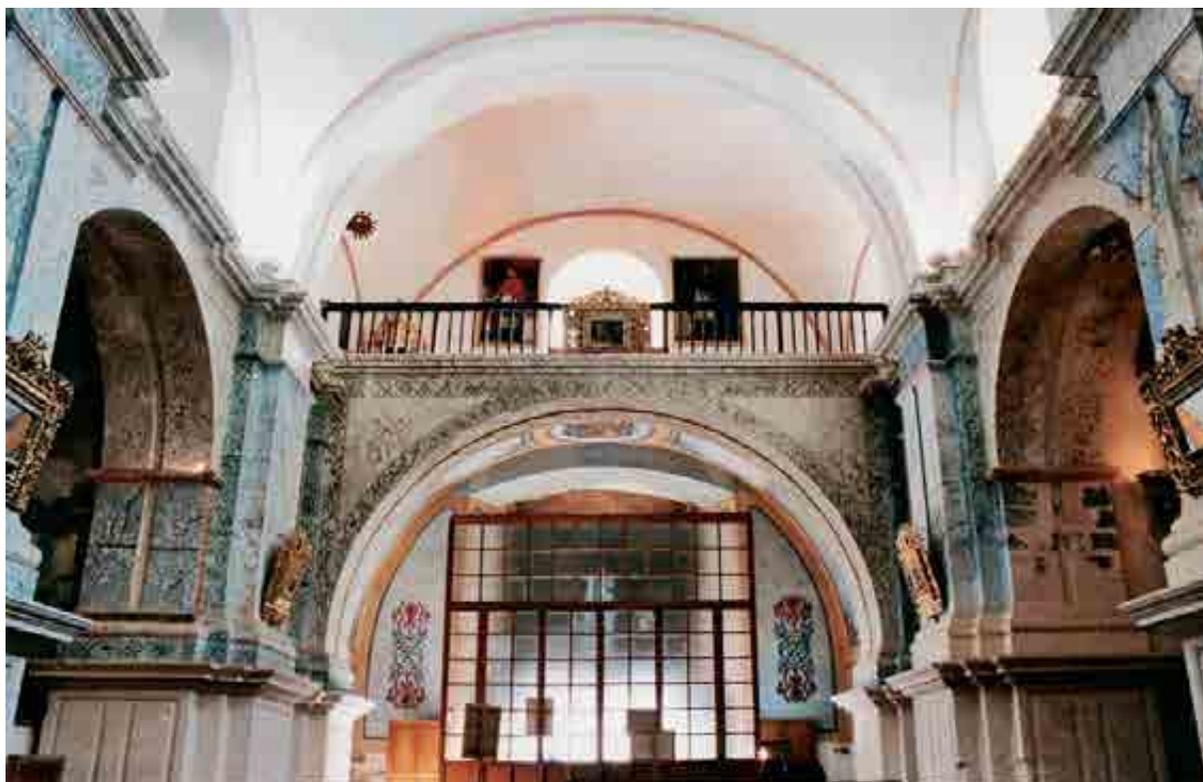
Como parte de la programación de los cinco años y medio que duró el proyecto, se planteó un trabajo paralelo, en el que se intervendría la Basílica Catedral, con la restauración de sus bóvedas, pilares, pisos, drenajes, etc., y, a la vez, se restaurarían integralmente las iglesias de la Sagrada Familia y el Triunfo. El proyecto integral de intervención se dividió en tres etapas:

**a. Primera etapa (1997).** Se realizaría la restauración integral de la Iglesia de la Sagrada Familia, que comprendía la intervención de su arquitectura por el exterior e interior de las cinco bóvedas vaídas de la nave central, que conforman el techo. También se intervendría en las cubiertas de las hornacinas laterales, bajo las cuales se ubican sus cinco retablos, y en el retablo del altar mayor, la sacristía y los depósitos. Además, se trabajó sobre las esculturas, pinturas y retablos: retablo de Cristo Redentor, retablo del Señor de la Caída, retablo de la Virgen de Copacabana, retablo de la Virgen Dolorosa,



retablo de la Virgen del Carmen y el retablo del altar mayor. Por último, se intervino el coro de la Iglesia.

Este templo había estado cerrado al público por más de treinta años y había sido usado como almacén, ya que, producto de la intensa humedad que presentaba el piso, era imposible su uso. Esta humedad subió por capilaridad a los paramentos líticos y a los retablos, deteriorando irreversiblemente gran parte de la pintura mural de los paramentos líticos, las bases de las estructuras de madera y parte de las bancas policromadas de los altares de los retablos. Para investigar y determinar el origen de la humedad, se realizaron exploraciones arqueológicas bajo el piso de esta iglesia.



Pintura mural en el interior de la Iglesia de la Sagrada Familia. El deterioro por efecto de la humedad hizo necesario realizar la consolidación de estas pinturas de mediados del siglo XIX.

Para realizar los trabajos de prospección arqueológica, se tuvo que solicitar la participación de arqueólogos de la Dirección Regional de Cultura de Cusco, quienes realizaron un proyecto de prospección arqueológica y las excavaciones que determinaron que el problema de la humedad lo generaba un antiguo canal colonial, que transporta las aguas de la napa freática y de manantes ubicados detrás de los muros de la Catedral a un colector de aguas ubicado fuera de la Iglesia. Este canal se encontraba fracturado en varios

---



Restauración de escultura.

sectores, y eso hacía que el agua no discurriera y quedara estancada en el piso de la nave. Se restauró todo el canal, se habilitó el drenaje de toda la nave de la Iglesia, se colocaron tubos cribados en el piso de la nave y se concluyó el trabajo con la colocación de ladrillos pasteleros y lajas de piedra en todo el piso de la iglesia.

Al mismo tiempo, se realizaron trabajos de conservación de la pintura mural de los paramentos líticos, con la desinfección en todos los muros donde todavía se encontraba pintura mural y su consolidación y adhesión al muro de piedra para evitar su deterioro posterior. Este trabajo exhaustivo evitó el avance del deterioro de esta pintura mural, realizada a mediados del siglo XIX.

En la parte baja, donde ya no existía pintura mural, se consolidó y restituyó el encalado de los muros. También se intervinieron las gradas de piedra del coro y el presbiterio, así como esculturas, lienzos, retablos y marquetería. Este trabajo se realizó al mismo tiempo que la restauración de tres bóvedas de la Basílica Catedral y se concluyó en 1997.

**b. Segunda etapa (1998-1999).** En 1998, los trabajos se centraron en la restauración integral de la Iglesia del Triunfo, espacio que, tanto por su contenido artístico como por su conformación arquitectónica, exigió el desarrollo de todas las disciplinas de la restauración: consolidación arquitectónica, intervención de lienzos, esculturas, pintura mural, marquetería y carpintería, en las que se aplicó técnicas y criterios aceptados internacionalmente. Estos fueron, en resumen, los trabajos realizados:

\* Refacción de cinco bóvedas, tanto por el intradós (superficie interior cóncava de una bóveda o arco) como por el extradós (superficie exterior convexa de una bóveda o arco). Este trabajo consistió, por el exterior, en la restitución de los la-



drillos pasteleros de las cubiertas en mal estado, la refacción de los canales de evacuación de las aguas pluviales de todas las bóvedas, la rectificación de las pendientes de los canales de aguas pluviales, así como la rectificación y mejoramiento de las cajas de piedra inferiores, que es donde se recibe el agua que cae de las gárgolas.

\*Intervención del interior y exterior de la cúpula de piedra. Se realizó un trabajo de desalinización y eliminación de líquenes y hongos. Por el interior se liberaron los empastes de las bóvedas en mal estado, se los restituyó con un nuevo mortero y se los pintó con la técnica de cal.

\* Cambio de todas las instalaciones eléctricas e iluminación. Se cambió todo el sistema eléctrico antiguo, que se encontraba en muy mal estado, con cables fracturados y partidos, y se sustituyó la totalidad del cableado eléctrico, el tablero y las llaves termomagnéticas.

\* Intervención en los lunetos. Emplazados en los remates de los paramentos de los arcos, estos trece lienzos de gran formato representan diversos temas de carácter religioso y tienen la particularidad de que, en cada uno de ellos, se representa a él o los donantes que contrataron la ejecución del lienzo. Estos donantes son representados de manera muy clara con el rango o nivel social de su época. En el lado derecho posterior, se representa a los donantes con la vestimenta española, vestidos como alféreces reales y, al otro costado, a sus mujeres representadas con su vestimenta original.

\* Restauración de treinta y dos lienzos de formato regular, ubicados en los muros de la iglesia.

\* Intervención de seis retablos de madera dorada y bruñida en hoja de oro y dos retablos de yeso del siglo XIX. Junto con el altar mayor de piedra, se intervinieron las esculturas.

Paralelamente al trabajo en la Iglesia del Triunfo, en esta etapa se realizaron trabajos en la Basílica Catedral, como la intervención de sus bóvedas tanto por el intradós



Desalinización y liberación de líquenes de la cúpula de la Iglesia del Triunfo.



Cúpula de la Iglesia del Triunfo después de la intervención.

como por el extradós. Se trabajó en tres bóvedas, ubicadas en el sector 8 de la nave del Evangelio, la nave central y la nave de la Epístola; y, a finales de 1999, se intervinieron tres bóvedas ubicadas en el sector 1, colindante con el muro de pies, nave del Evangelio, la nave central y la nave de la Epístola. Asimismo, se intervinieron las bóvedas secundarias de menor área, que correspondían a las cubiertas de las capillas de la Virgen del Carmen, del Patrón Santiago, de San José, y de la Inmaculada Concepción o *La Linda*.

**c. Tercera etapa (1999-2002).** A finales de 1999, los trabajos se destinaron exclusivamente a la restauración completa de la Basílica Catedral del Cusco. Se consolidaron estructuralmente las bóvedas ubicadas en los sectores 2, 3, 4, 5, 6 y 7 de la nave del Evangelio, la nave central y la nave de la Epístola, un total de quince bóvedas restauradas en su totalidad, tanto por el extradós como por el intradós, lo que se finalizó en el 2002.

Además, se consolidaron los pilares exentos 2 y 3 de la nave de la Epístola, se realizaron las excavaciones e investigación de humedades en la cripta de la capilla del Señor de los Temblores y el tratamiento de humedad en la nave central y la nave de la Epístola; se repararon las instalaciones eléctricas; se finalizaron los lienzos de gran formato (lu-



Antes.



Después.



Consolidación y construcción de muros de contención en los terrenos colindantes con el muro exterior posterior de la Catedral.



netos) de la serie lauretana, ubicados en las enjutas de las bóvedas, y se restauraron las capillas de la Virgen de los Remedios, de Santa Rosa de Lima, del Señor de la Sentencia y del Señor de los Temblores, la sala de exposición de los elementos de platería; los retablos de San Pedro, del Señor de Unupunku, así como el altar mayor de plata, ubicado en el presbiterio.

Explicar en detalle todos los trabajos realizados en los cinco años y medio sería muy extenso; por ello, se hará una explicación detallada de algunos trabajos puntuales que resultaron los más relevantes entre los realizados en el conjunto catedralicio.

## LA INTERVENCIÓN EN LAS BÓVEDAS

En 1654 se concluyó con la construcción de las bóvedas de la Catedral del Cusco. Años más tarde, sus estructuras sufrirían varios sismos; el más fuerte de los cuales fue el terremoto de 1950. Producto de los daños causados por este sismo, se realizaron obras de emergencia en las bóvedas de la Catedral para su reparación superficial: se llevó a cabo el sellado y reparación de ladrillos pasteleros de la parte externa de la estructura; en el interior, se rellenaron con empaste las zonas fisuradas y se pintaron las bóvedas en su totalidad. Posteriormente, las estructuras se debilitarían aún más con el paso de los años y con el sismo acontecido en 1986. Esto ocasionó agrietamientos, fisuras



Construcción de andamios de madera.

y desprendimiento de ladrillos, sobre todo en las bóvedas ubicadas cerca de los muros en el sector 1, que colindaban con el muro de la fachada y los campanarios; estas son las que recibieron empujes de ambos lados y fueron las más afectadas. El mortero de las bóvedas, compuesto por cal, arcilla y arena, terminó reseco y desintegrado, ocasionando una pérdida de cohesión y resistencia; a pesar de la situación en la que se encontraba, no se ejecutó una intervención profunda.

En 1997, gracias al convenio realizado con Telefónica del Perú, se dio inicio a la restauración profunda de las veinticuatro bóvedas de las tres naves de la Basílica Catedral, tanto por el intradós como por el extradós. Además, se repararon superficialmente las bóvedas de las iglesias de la Sagrada Familia y del Triunfo. Los trabajos de restauración de las veinticuatro bóvedas de la Basílica Catedral se realizaron simultáneamente con la restauración de los elementos arquitectónicos y las obras de arte de ambas iglesias.

En la Catedral, el peso aproximado de cada una de las bóvedas medianas oscila entre 3,000 y 3,200 kg y sus dimensiones son de 12 m x 10 m; las bóvedas de dimensiones grandes, que son las que se ubican en la entrada, en el muro de pies y el cruce-ro, miden 12 m x 15 m y su peso oscila entre 2,980 y 3, 200 kg.

Para intervenir una bóveda, previamente se construía un andamio de madera, generalmente de dimensiones de 15 m x 10 m, que debía estar muy sólido, ya que tenía que soportar pesos de hasta una tonelada, puesto que sobre él iban a trabajar, como mínimo, ocho obreros y acumular material de restauración y desmonte de la misma bóveda. Por esta razón, se confeccionaron andamios de madera rolliza, cuyas vigas tenían espesores de cinco, seis y siete pulgadas, que cubrían toda la superficie horizontal de las bóvedas intervenidas, sobre la cual se construyeron internamente tres cuerpos más que permitieron llegar a todos los lados de la bóveda, llegando hasta una altura de 21 m. Toda esta



plataforma se cubrió con malla de protección, para evitar posibles caídas de material intervenido y evitar el polvo.

La metodología empleada en la intervención de las bóvedas fue diferenciar los trabajos por intradós y extradós. Se inicia siempre la intervención por el extradós, para lo cual se registra la altura final de la bóveda y de cada una de las capas de las que está compuesta. Para esto se marca con estacas fuera del perímetro de la bóveda, se grafica la disposición original de los ladrillos pasteleros, los canales de evacuación, las alturas de los canales a las gárgolas y se registran fotográficamente todos los procesos.

### Intervención de una bóveda por el exterior



Liberación de ladrillo pastelero y mortero en mal estado. Colocación de nuevas tejas.



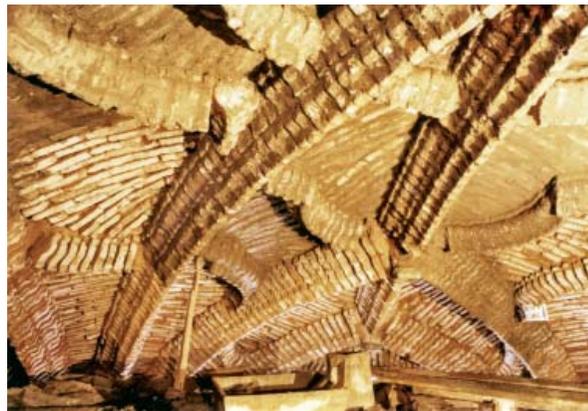
Colocación de piedra puzolana sobre la teja y acabado final.

La intervención se inició con el retiro de, aproximadamente, 3,600 ladrillos pasteleiros ubicados en la superficie externa de la bóveda. Después se retiró la capa de mortero fino que cubría las tejas coloniales; esta liberación se efectuó con mucho cuidado para no malograr las tejas que se encuentran debajo del mortero. El siguiente paso fue retirar



1,868 tejas coloniales ubicadas bajo el ladrillo pastelero, las cuales, en su mayoría, se encontraban en pésimo estado de conservación (rotas y fracturadas en varios lugares); luego, se procedió a retirar el mortero antiguo, ubicado entre las juntas de 4,150 ladrillos pasteleros aplantillados de cada bóveda, para sustituirlo con otro mortero nuevo con similares características.

#### Intervención de una bóveda por el interior



Liberación del mortero en mal estado. Acabado final y pintado.

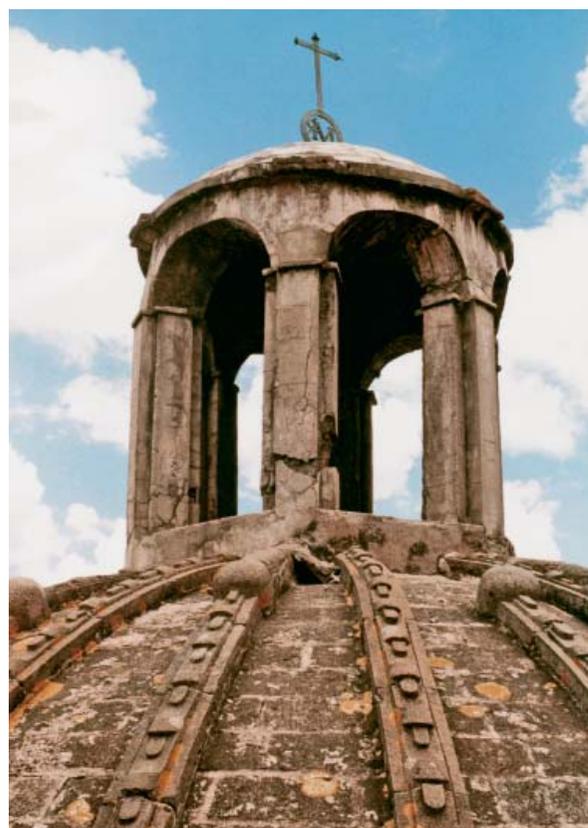
La intervención por el intradós consistió en liberar todo el empaste de yeso que fue acumulado durante las intervenciones realizadas antes, que en muchos casos llegó a tener un espesor de más de 20 cm. Una vez liberado todo el empaste, se pudo visualizar la disposición de los ladrillos aplantillados, colocados como las hojas de un libro suspendido, y ver la situación real de la bóveda, para lo cual se retiró el mortero antiguo que aún quedaba en las uniones entre los ladrillos y se repuso por un mortero nuevo de similares características. Para evitar el desprendimiento de los ladrillos se colocaron ganchos de acero galvanizado que también sirvieron para anclar en ellos el reforzamiento exterior. Como proceso final y de acabado, se cubrieron todas la bóvedas con una capa fina de yeso y se cubrieron completamente con pintura látex color blanco.



## LA LINTERNA DE LA IGLESIA DEL TRIUNFO

La linterna que se ubicaba en la cúpula central de la Iglesia del Triunfo estaba edificada con mampostería de ladrillo moderno, pues fue reconstruida después del terremoto de 1950. Su estructura estaba en pésimas condiciones y presentaba deficiencias en cuanto a su arriostre y estabilidad. Los ladrillos estaban fracturados y desintegrados, por lo que fue necesario retirarla y sustituirla por una nueva.

Para el diseño se recurrió a antiguos grabados que se encuentran en el Archivo de Indias; y para su confección se utilizó un material pétreo similar al de la cúpula del Triunfo, que es en piedra andesita. Se tuvo especial cuidado en aligerar su peso para lo cual, en la base de piedra de la linterna, se crearon orificios en cuyo perímetro se dispusieron seis nichos coincidentes con las nervaduras de la cúpula. Estas sirvieron para anclar las seis columnas de fierro arriostradas a las pilastras de piedra por medio de ganchos de fierro. Las pilastras de piedra rematan en capiteles tallados, compuestos con volutas y hojas de acanto, sobre los cuales descansan seis arcos de medio punto confeccionados con ladrillos en cuyas molduras se aprecian rosetones. El cupulino ha sido construido con un vaciado de concreto y piedra puzolana, para



Linterna de la Iglesia de Triunfo en mal estado.



Tallado de la piedra para las columnas y arriostre de las columnas talladas.



Linterna restaurada. Arriostramiento y base de piedra de la linterna.

aliviar pesos, y cubierto con ladrillo pastelero. El peso de la linterna retirada fue de 5,200 kg, mientras que el peso de la nueva linterna es de 3,877.12 kg, incluida la cruz metálica original. Esta variación de peso se produjo debido a la densidad de la piedra puzolana, con lo que se consiguió una cúpula más liviana.

## LA CÚPULA DE LA IGLESIA DEL TRIUNFO

La cúpula de piedra de la Iglesia del Triunfo tiene características muy peculiares, como las formas de las dovelas de piedra de las que se compone. Esta se encontraba en buenas condiciones estructurales, lo que solo se repararon algunos desprendimientos de mortero y se reemplazaron las lajas de piedra externas que cubren el tambor de la cúpula. Sin embargo, por la excesiva presencia de musgo y líquenes en su parte externa, se realizó el tratamiento de desalinización y eliminación de líquenes. La intervención fue totalmente natural y sin químicos.



Para no desestabilizar la estructura química de la piedra, se utilizó agua destilada, arcilla libre de sales y jabón neutro, con lo cual se preparó un empaste que cubrió toda la cúpula. Este empaste, a los tres o cuatro días, se desprende solo de la piedra, dejándola libre de líquenes y musgo. De todos modos, la operación se repitió dos veces.

## LOS PILARES

En la Catedral, se identificaron dos pilares que presentaban serios problemas de estabilidad. Se trataba de una intervención de mucho riesgo, por lo que se contó con el apoyo de ingenieros especialistas en estructuras. El trabajo consistió en el cambio de 35 piezas (17 en un pilar y 18 en el otro), que se encontraban muy deterioradas, fracturadas y sin traba. Para la intervención de cada pilar fue necesario construir un andamiaje alrededor de la columna con madera rolliza de 8 pulgadas de espesor y 5 m de largo. Se consiguió piedra andesita y se labraron piezas nuevas con las mismas dimensiones, de las piezas fracturadas.

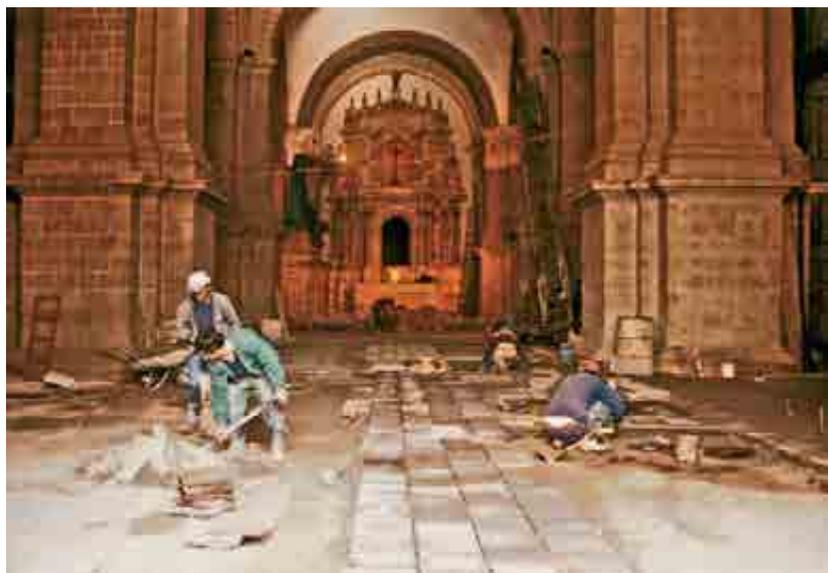


Restauración de un pilar.

---



## PISOS Y DRENAJES



Intervención en drenajes y pisos en la Iglesia del Triunfo.

El entablado de madera del piso de la Iglesia de la Sagrada Familia estaba totalmente deteriorado y con presencia de humedad, por lo que antes de su intervención se realizó un trabajo de exploración arqueológica. El resultado fue impresionante: se evidenció que, después del entablado de madera, se encontraba el piso original de ladrillo pastelero, cuyas dimensiones eran de 0.24 x 0.16 m. Debajo de este ladrillo pastelero, se descubrió un antiguo drenaje colonial construido en piedra, que era el que permitía que las aguas colectadas del exterior de la Catedral salieran a un colector de aguas ubicado en el exterior de la iglesia y, de este, a las instalaciones de la red pública. Al estar obstruido y fracturado, ocasionó la acumulación de humedad en todo el piso. A esto se sumó la cantidad de años (más de treinta) que estuvo cerrada la iglesia, hecho que impidió que la humedad se disipara. Se refaccionó el canal colonial y, adicionalmente, se colocó una red de drenaje con tubos cribados en toda la nave de la Iglesia, para evitar la presencia de humedad.

En época de lluvias, el nivel de agua en la cripta de la Iglesia del Triunfo subía a más de 20 cm, lo que la hacía inaccesible. Para poder intervenirla y dotarla de un sistema de drenaje se realizó previamente un trabajo de prospección arqueológica en toda la nave central y se excavó en el medio de la nave aproximadamente 4.5 m, hasta encontrar el nivel de la napa freática, para luego colocar tubos cribados. Esta tubería desemboca en un colector principal, ubicado delante de la puerta principal de la iglesia, y de ahí se conecta con el colector público de aguas pluviales.



### La cripta de la capilla del Señor de los Temblores

Luego de haber realizado la investigación arqueológica para determinar la posible ubicación de la cripta ubicada debajo de la capilla del Señor de los Temblores, clausurada después del terremoto de 1950, se abrió la cripta y se encontró en su interior un muro de contención de esa fecha, ya que tenía como mortero, además de cal, cemento y arena. Se retiraron las losetas de piedra y el mortero de la base del suelo hasta encontrar la puerta de la cripta, que estaba clausurada con piedras y cemento. Se encontró gran cantidad de osamentas disturbadas y la presencia de agua de la napa freática. Para realizar el drenaje, se procedió a cavar una zanja en el medio de la cripta y se colocó una tubería cribada, trabajo similar al que se realizó en el medio de la nave central de la Iglesia del Triunfo. Además, se colocaron rejillas de ventilación cada diez metros, lo que ha dado muy buenos resultados, para airear y ventilar el suelo y aminorar la presencia de humedad en los pisos.



Trabajos en la cripta de la capilla del Señor de los Temblores.

---



Durante la prospección arqueológica a la Catedral del Cusco, se encontró un canal colonial de 50 cm de diámetro y un pozo colector de agua pluvial colonial ubicado en el suelo delante del retablo del Señor de Unupunku, con unas dimensiones de 5 m x 5 m y una profundidad de 2 m, ambos construidos en piedra. El canal se desplaza por detrás del muro de cabecera y recorre toda la nave del Evangelio hasta llegar a un colector de piedra delante de la puerta lateral izquierda, muro de imafrente, en el cual se ha conectado un tubo que lleva el agua a la red pública. Se observó que en algunos sectores se había reparado la tubería, posiblemente después del terremoto de 1950, ya que tenía cemento, que fue colocado en exceso y llegó a obstruir el paso del agua, por lo que se

tuvo que refaccionar los sectores obstruidos puntualmente, y retirar cuidadosamente el cemento.



Taller de restauración de obras de arte ubicado al interior de la Catedral.

## LAS OBRAS DE ARTE

Las obras de arte, en general, se encontraban en mal estado de conservación. Tenemos conocimiento de que en todo el conjunto catedralicio se encuentran más de 480 lienzos de diferentes formatos, 201 esculturas y 61 retablos, sin contar con los objetos de plata, oro y muebles pertenecientes a los siglos XVI, XVII y XVIII.

Los trabajos de restauración fueron ejecutados por restauradores de obras de arte de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco. Todo el proceso fue documentado minuciosamente en forma gráfica y escrita, y archivado en forma catalogada y ordenada en el Arzobispado del Cusco y en Telefónica del Perú.

### **Intervención en los lienzos**

En general, todos los lienzos, por el paso de los años, los sismos y la incorrecta manipulación presentaban deformaciones, alabeos,



Proceso de intervención en el lienzo *Regina Angelorum*.

destensados, roturas, huecos, golpes puntuales, bordes cortados, injertos y parches, lo que afectó la capa de preparación e hizo que se perdiera en algunos casos la cohesión y adhesión al soporte. Se clasificaron los lienzos en dos grupo: los que tuvieron una intervención anterior, generalmente lienzos que fueron intervenidos después del terremoto de 1950, y los que nunca habían recibido intervención. Los primeros, en general, presentaban una exagerada acumulación de barniz en la capa de protección, lo que con el paso del tiempo oxidó, amarilleó y oscureció el estrato pictórico. El mayor problema en todos los lienzos fue la excesiva acumulación de polvo, hollín y cera ocasionada por las velas de los fieles durante más de trescientos años, lo que afectó la correcta lectura de los lienzos en general.

Estos lienzos intervenidos en la década del cincuenta del siglo pasado después del terremoto, se ubican en las enjutas de las bóvedas y son conocidos como lunetos. La intervención realizada en esas fechas tuvo la particularidad de que



Detalles de la consolidación.



no se retiraron los lienzos de su ubicación y se realizó la restauración superficialmente, solo por el anverso.

Con Telefónica se trabajaron todos los lunetos ubicados en la Catedral y en la Iglesia del Triunfo. Para su intervención se retiraron de su lugar y se restauraron estos lienzos en el taller de implementado en la misma Catedral. Los primeros procesos se realizaron

sobre una gran mesa de trabajo de madera, muy bien confeccionada a nivel y sin aberturas. La superficie fue previamente masillada y la restitución cromática se realizó sobre caballetes.

Se intervinieron los 49 lunetos de la Catedral, cuyas dimensiones son, aproximadamente, de 3.6 x 2.5 m. El autor de estas maravillosas pinturas fue el famoso pintor cusqueño Marcos Zapata, del siglo XVIII, quien utilizó como temática para estos lienzos las Letanías Lauretanas (1755), relacionadas con la historia bíblica de la Virgen María. Esta serie se basa en los grabados de *Eulogia Mariana* y de *Inventa et Delineta* de C. B. Schaefer, impresos por Martino Engelbrecht en 1732. Los títulos de cada alegoría los podemos encontrar en la cartela inferior de cada pintura.

Entre los cuadros de gran formato de Marcos Zapata se cuentan *La Última Cena*, que se ubica en el muro de la Epístola, detrás de la sacristía, y el lienzo *La visión apocalíptica de los Siete Sellos*, que se ubica en la nave del Evangelio, detrás de la sala capitular, y cuyas dimensiones son de 6.35 x 5.74 m.

Otros dos lienzos de mucha importancia histórica y de gran formato que fueron restaurados son *La historia de la Virgen de Belén*, ubicado en la nave de la Epístola, detrás del coro, y el cuadro *Nuestra Señora de la Almudena*,

de 1698, ubicado en la nave del Evangelio, detrás del coro. Ambos miden 3.10 x 5.40 m y fueron ejecutados por el famoso pintor cusqueño Basilio Santa Cruz Pumacallo.

Como se mencionó líneas atrás, también se intervinieron los trece lienzos de considerable proporciones, ubicados en las enjutas de la Iglesia del Triunfo, emplazados en



Reintegración cromática y acabado final.



los remates de los parámetros de los arcos de esta iglesia, con una técnica y tratamiento cromático muy bueno. Sus títulos son *El sueño de San José*, *La oración de la Virgen*, *La adoración de los pastores*, *El sueño de Jesús*, *La anunciación de la Virgen*, *La Virgen de la descensión con alféreces reales y sus mujeres*, *Jesús entre los doctores*, *José y María*, *La epifanía o adoración de los Reyes Magos*, *La adoración de los Reyes Magos II*, y *el Rey David*. En esta serie se observa a personajes de la zona y a los donantes, que eran los que contrataban y realizaban el pago por la pintura. Llama la atención, en particular, el lienzo *La Virgen de la Descensión con alféreces reales*, porque representa a los personajes de la zona y a los que ostentaban en la época muy claramente el rango de alféreces reales, acompañados por sus consortes. Los vestidos de estos personajes muestran de manera precisa su origen social. Esta serie de lienzos fue ejecutada en el taller del maestro Zapata, en 1750.

Además de estos cuadros de gran formato, se intervinieron en total 86 lienzos de la Iglesia del Triunfo y 37 lienzos de la Iglesia de la Sagrada Familia.

### El proceso de restauración

En la restauración de los lienzos se emplearon técnicas aprobadas internacionalmente, como las de análisis organoléptico, en las que se utilizaron el microscopio y lentes de aumento; se realizó la documentación fotográfica, antes, durante y después de la intervención, por el anverso y el reverso, con fotografías con luz normal, luz rasante y luz transversal. Para los procesos de conservación se utilizaron materiales totalmente reversibles, como las bandas de beva gel 371. Para la limpieza de los repintes y barnices excesivos se necesitó el apoyo de un ingeniero químico, que realizó pruebas de solubilidad para utilizar materiales que no afectasen la capa pictórica, como solventes en gel. Para la reintegración cromática se utilizó Maimeri y la técnica empleada fue la de veladuras, en algunas zonas, y el puntillismo, sobre todo para los encarnes. Para el barnizado final se utilizó la resina dammar semimate.



Antes. *La Virgen de la descensión con alféreces reales*. Proceso de restauración.



Después. Proceso de restauración terminado.

El retiro de los lienzos del lugar donde se encontraban para ser intervenidos fue difícil. Al estar ubicados en la parte alta de la Catedral y la Iglesia del Triunfo, a más de 15 m, y debido a sus dimensiones, fue necesario construir andamios que llegaran hasta ellos. Se observó que estos fueron colocados en los muros con clavos hechizos fabricados en la época en que los cuadros fueron emplazados originalmente, que traspasaban el marco de madera o bastidor, lo que hizo más difícil su retiro. Se procedió a tomar todas las precauciones para evitar un mayor deterioro del lienzo al momento del retirarlo. Los bastidores se encontraban en pésimas condiciones, totalmente apolillados, deformados y fracturados, y se tomó la decisión de cambiar la mayoría de ellos por otros de madera de cedro, que no debían tener elementos metálicos. Su confección se hizo con ensamblaje de espiga y cuñas de madera, y se fabricaron con dos meses de anticipación para que la madera estuviera bien seca antes del montaje del lienzo. Los bastidores se saturaron con cera resina al calor, para protegerlos de los xilófagos y de la humedad.

## LAS ESCULTURAS

En la Catedral y en las iglesias del Triunfo y la Sagrada Familia encontramos más de 201 esculturas, de la que el 70% fueron restauradas. En la Iglesia del Triunfo cabe resaltar la restauración del *Cristo Crucificado de T'eqe*, escultura realizada en tela con pasta sobre armazón de madera (cruceta) de maguey, con tirantes de tiento. Unas veces se le denominaba El Cristo de Trapo, y otras, por su técnica, El Señor de T'eqe, nombre en quechua que describe la técnica prehispánica de las muñecas o esculturas amarradas. Esta técnica fue mejorada por los jesuitas y se convirtió en la base de las futuras esculturas de la Colonia. La importancia de esta escultura del cristo crucificado radica en que es una



Estado de conservación de Cristo de maguey. Proceso constructivo con maguey y pasta.

de las primeras realizadas en América, pues data de los años 1537 o 1538. Su estructura estético-anatómica es de proporciones bastante simples, pero es el mejor ejemplo de las primitivas obras de arte escultórico realizadas en el Cusco.

## LOS RETABLOS

Se intervinieron dieciocho retablos de la Catedral, seis de la Iglesia de la Sagrada Familia y nueve de la Iglesia del Triunfo, cuyas características comunes son su estructura de madera de aliso y sus tallados en madera de cedro, los cuales fueron empastados y bruñidos con hojas de pan de oro. En la Catedral del Cusco solo tiene características particulares el retablo del altar mayor, que está confeccionado en madera de cedro y cubierto con láminas de plata –y que recibió una importante intervención– y el retablo del Señor de Unupunku, que tiene la particularidad de estar dorado y bruñido por el exterior con hojas

---



de pan de oro y tener los tallados en las columnas al interior, cubiertas con hojas de pan de plata, como símbolo del día y la noche, el bien y el mal.

En la Iglesia del Triunfo también encontramos particularidades en los retablos de La Dolorosa y el del Cristo de la Sentencia, que son de yesería, y en el altar mayor, el dedicado a la Virgen de la Descensión, que está realizado en piedra y posteriormente cubierto con empaste y pintado de un color plomizo.

### Estado de conservación y tratamiento realizado

Debido al transcurso del tiempo, a la falta de mantenimiento, a la presencia de xilófagos y a la humedad constante, estas obras se encontraban en un estado lamentable: suciedad, deterioro, pérdida de empastes y pan de oro, así como mutilación de algunas tallas, que posteriormente se fueron encontrando y fueron devueltas al lugar donde pertenecían. Como consecuencia de esto, se tuvo que intervenir desde su estructura, cambiando, en muchos casos, maderas totalmente apollilladas y desintegradas por la humedad. En



Trabajos en carpintería. Restitución de piezas faltantes en uno de los ambones de la Catedral.



la intervención de estos retablos se consideraron dos aspectos fundamentales: la conservación de la pieza en general y la restauración de las pérdidas que había sufrido. Para esto se siguió el siguiente procedimiento: registro fotográfico, toma de muestras estratigráficas para determinar los estratos y sus componentes, y propuesta de solventes para su limpieza. Primero se los limpió y desinfectó superficialmente, retirando el polvo y la tierra acumulada; luego se consolidaron los estratos, una de las más importantes fases del proceso de conservación, y se reintegraron las piezas faltantes con técnicas que nos permitieran diferenciar las originales, pues, si bien gran parte se encontraban desprendidas, en algunos casos excepcionales se tuvo que tallar nuevamente las piezas. Luego se reintegraron lagunas con sulfato de calcio y se reintegró la policromía mediante la técnica del regatino con acuarelas. En algunos casos, se utilizó la hoja de pan de bronce. Por último, se realizó el fijado de protección con el barniz paraloid B72 .

El altar mayor de la Iglesia del Triunfo, al ser un retablo totalmente tallado en piedra, sufrió varias modificaciones externas, como el haber sido pintado varias veces, por lo que se procedió a liberar las pinturas y dejar el retablo como fue en un inicio. Al hacer las calas de exploración, se encontró que las hojas de pan de oro que cubrían los tallados de piedra habían sido cubiertas con pintura: se retiraron todos los repintes y se dejó la decoración original.

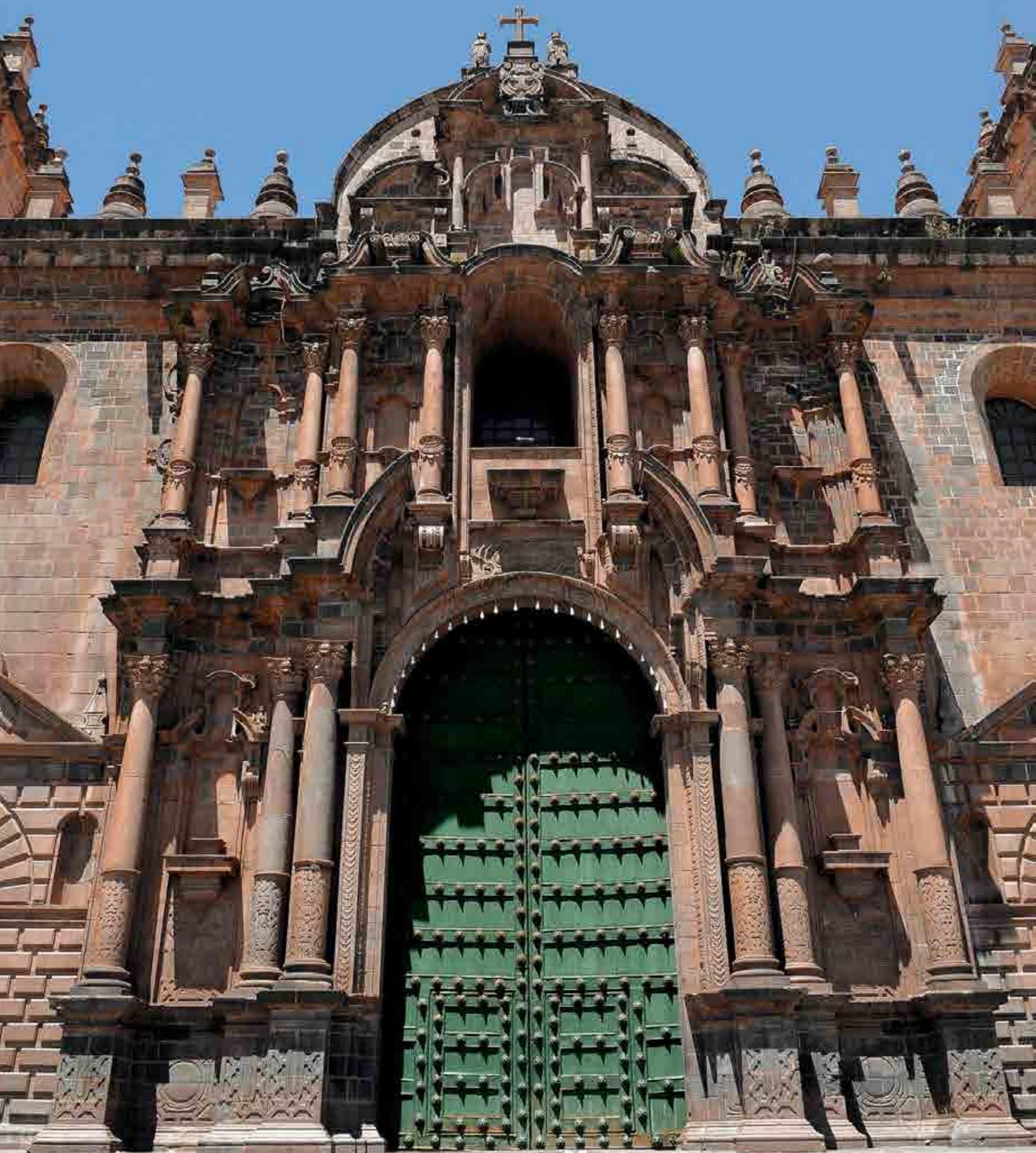
## ILUMINACIÓN

La Basílica Catedral, al igual que las iglesias del Triunfo y la Sagrada Familia, presentaban una deficiente iluminación. La luz natural era insuficiente por la altura de sus muros y de las ventanas, lo que impedía resaltar los detalles de su arquitectura y la belleza de sus obras de arte. Durante más de dos siglos se utilizaron velas y mecheros para el culto, cuyas emanaciones de humo y grasa ocasionaron grave daño a las obras de arte. Para efectuar la nueva iluminación fue necesario retirar más de 800 kg de cable de plomo, que se distribuían en todas las naves de la Catedral y cambiarlos por cable flexible indoprene. Se retiraron las luminarias antiguas, ubicadas en las cornisas de los pilares y enjutas, que estaban deteriorando los lienzos por estar colocados muy cerca de ellos. La nueva iluminación fue instalada considerando las necesidades del culto y las de apreciación de los espacios arquitectónicos y las obras de arte. En cada capilla se instaló un tablero independiente, que permita tener baja iluminación para el culto o que progresivamente se incremente para mostrar su contenido artístico. Para esto se utilizaron dicroicos y portalámparas de color dorado, que se mimetizan con el pan de oro de los retablos. Además, se cambiaron todos los tableros de luz antiguos y obsoletos por unos termomagnéticos nuevos, y también se instaló, en el altar mayor, en el coro y en las capillas más importantes, un sistema de sonido integral con micrófonos y parlantes.

---







# UN RECORRIDO POR LA CATEDRAL



La Catedral del Cusco y las iglesias de la Sagrada Familia y del Triunfo, que integran el conjunto catedralicio, constituyen uno de los monumentos religiosos más hermosos y destacados de América. Su importancia para la religión católica tiene como parangón una excepcional riqueza artística, expresada en las formas de su arquitectura y en centenares de magníficas obras de arte.

Además de lugar de culto, la Catedral es expresión del sincretismo cultural y religioso producto del encuentro de los mundos andino y español. Los 33 retablos, 505 pinturas, 205 esculturas y 256 objetos y ornamentos de plata que albergan sus naves, además del púlpito, los órganos y las sillerías del coro, entre otros tesoros, dan cuenta de la manera en que artistas y artesanos dieron forma al particular modo de comprender las imágenes y los símbolos de la fe católica en el Cusco.

Mostrar todas esas maravillas requeriría, sin duda, de varios libros como este. Por ello, lo que ofrecemos a continuación es un recorrido por las naves del conjunto catedralicio y un inventario que, si bien resulta inevitablemente parcial, reúne lo más destacado de la riqueza artística y religiosa de la Catedral.

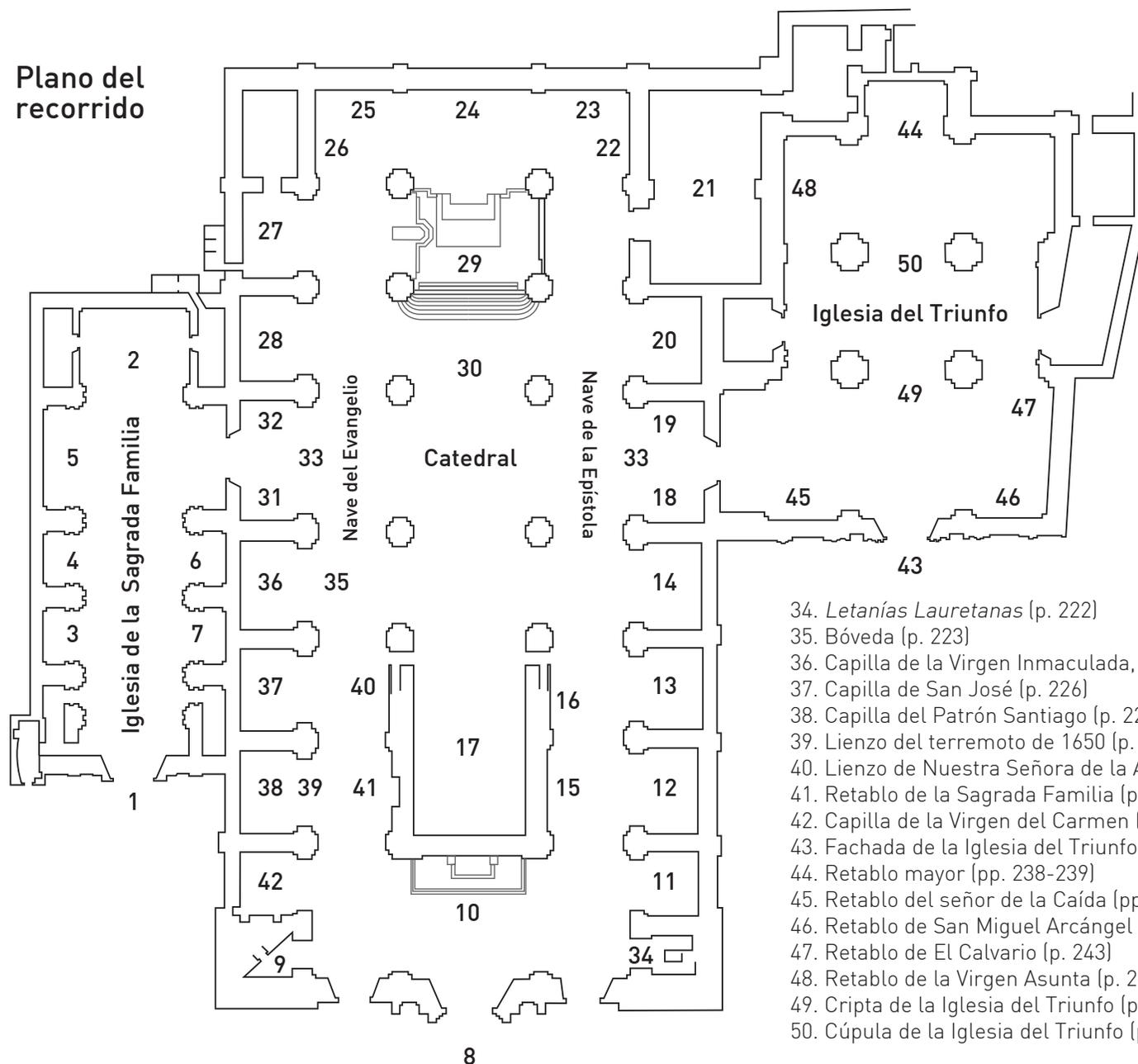
El recorrido se inicia en la Iglesia de la Sagrada Familia, luego se interna en las naves de la Catedral y concluye con un paseo por la Iglesia del Triunfo. Una muestra sucinta pero representativa de los tesoros de la Catedral del Cusco.

◀ La imponente fachada de la Catedral del Cusco.

1. Fachada de la Iglesia de la Sagrada Familia (p. 157)
2. Nave de la Iglesia de la Sagrada Familia y retablo del altar mayor (pp.158-159)
3. Retablo de Cristo Redentor (p. 160)
4. Retablo del Señor de la Caída (p. 161)
5. Retablo de la Virgen de Copacabana (pp. 162-163)
6. Retablo de la Virgen Dolorosa (p. 164)
7. Retablo de la Virgen del Carmen (p. 165)
8. Fachada de la Catedral (pp. 166-167)
9. Torres y campanas de la Catedral (pp. 168-169)
10. Altar y retablo de la Virgen de la Antigua (pp. 170-171)
11. Capilla de la Virgen de los Remedios (p. 172)
12. Capilla de Santa Rosa de Lima (p. 173)
13. Capilla del Señor de la Sentencia (pp. 174-175)
14. Retablo del Señor de los Temblores (pp. 176-177)
15. Retablo de San Antonio de Padua (pp. 178-179)
16. Lienzo de la Virgen de Belén (pp. 180-183)

17. El coro (pp. 184-187)
18. Lienzo de San Isidro Labrador (pp. 188-189)
19. Lienzo de San Cristóbal (pp. 190-191)
20. Capilla de la platería (pp. 192-193)
21. La sacristía (pp. 194-197)
22. Lienzo de la última cena (pp. 198-199)
23. Retablo del Señor de Unupunku (pp. 200-201)
24. Retablo de San Pedro (pp. 202-203)
25. Retablo de la Santísima Trinidad (pp. 204-205)
26. Lienzo de la adoración del Cordero Pascual (pp. 206-207)
27. Capilla de la Virgen de las Nieves (pp. 208-209)
28. Capilla del Santísimo (pp. 210-211)
29. Altar mayor (pp. 212-215)
30. El púlpito (pp. 216-217)
31. Lienzo del éxtasis de San Felipe Neri (p. 218)
32. Lienzo de la imposición de la casulla a San Ildefonso (p. 219)
33. Transeptos (pp. 220-221)

## Plano del recorrido



34. Letanías Lauretanas (p. 222)
35. Bóveda (p. 223)
36. Capilla de la Virgen Inmaculada, *La Linda* (p. 224)
37. Capilla de San José (p. 226)
38. Capilla del Patrón Santiago (p. 227)
39. Lienzo del terremoto de 1650 (p. 228)
40. Lienzo de Nuestra Señora de la Almudena (pp. 230-233)
41. Retablo de la Sagrada Familia (p. 234)
42. Capilla de la Virgen del Carmen (p. 235)
43. Fachada de la Iglesia del Triunfo (p. 236)
44. Retablo mayor (pp. 238-239)
45. Retablo del señor de la Caída (pp. 240-241)
46. Retablo de San Miguel Arcángel (p. 242)
47. Retablo de El Calvario (p. 243)
48. Retablo de la Virgen Asunta (p. 244)
49. Cripta de la Iglesia del Triunfo (p. 245)
50. Cúpula de la Iglesia del Triunfo (pp. 246-251)



**Fachada de la Iglesia de la Sagrada Familia (Jesús, María, José, Joaquín y Ana).** Este templo es una obra típica de la propuesta arquitectónica local del siglo XVIII. El detalle más destacado es, sin duda, el entablamento compuesto por dos espadañas idénticas, que albergan tres campanas cada una, y las tres hornacinas centrales. Por ser un templo menor respecto a la Catedral, le corresponden no solo campanas menores, sino también espadañas y no campanario. Las hornacinas ubicadas en el frontón se asocian a la advocación del templo: la central alberga las imágenes de la Sagrada Familia y las laterales, a Santa Ana y San Joaquín.



**Nave de la Iglesia de la Sagrada Familia y retablo del altar mayor.** Clásico retablo barroco del siglo XVIII, ordenado en tres pisos o niveles horizontales, en los que se encuentran hornacinas ordenadas verticalmente y separadas entre sí por hermosas columnas salomónicas. El trabajo de pan de oro, aplicado a toda la superficie del retablo, remata con una imponente imagen de Dios Padre. La imagen central, que abre al tabernáculo mayor, lleva pintada la escena de la Sagrada Familia, que se repite en bulto en la hornacina inmediatamente superior. Destaca el frontal del altar mayor trabajado en plata repujada.





**Retablo de Cristo Redentor.** Se trata de uno de los retablos más importantes de la iglesia de la Sagrada Familia. Organizado en dos pisos y tres calles verticales, está íntegramente bruñido con láminas de pan de oro de dieciocho quilates. Destaca la escultura de bulto redondo ubicada en la hornacina central: un Cristo Redentor flanqueado por dos ángeles. En este conjunto se aprecia, como en el retablo de San Pedro Primigenio de la Catedral, la presencia de tallas a manera de cariátides. Es igualmente singular la imagen de Cristo en majestad que se aprecia en la hornacina superior de la calle central.



**Retablo del Señor de la Caída.** Retablo de un solo cuerpo y una sola calle, con dos columnas simples en las que destaca el trabajo de tallado en los capiteles. Sin que sea común en el conjunto de este templo, este retablo presenta, además de la aplicación de pan de oro, una profusa decoración de más de 250 espejos. La imagen central representa a Cristo camino al Calvario, llevando la cruz sobre el hombro izquierdo y levantándose después de una de las caídas. El retablo incluye un altar con un paño frontal pintado con policromía.





**Retablo y detalle de la Virgen de Copacabana.** Perteneciente al estilo plateresco, en este retablo destaca la imagen de la Virgen de Copacabana, conocida también bajo la advocación de Virgen de la Candelaria, uno de los cultos marianos más antiguos en nuestro continente. En el segundo cuerpo, cabe destacar la imagen de la Virgen de la Asunción. El retablo, trabajado en madera de cedro, presenta dos pisos y tres calles verticales, en cuyas hornacinas se observan las esculturas de San Juan Bautista y el Señor de la Columna, Santa Ana y un Ecce Homo.



**Retablo de la Virgen Dolorosa.** De un solo cuerpo, este retablo destaca por presentar una decoración distinta: columnas con capiteles de reminiscencia corintia y profusión del uso de espejos y casetones, de madera tallada y labrada, con aplicaciones en pan de oro de altísima finura. La advocación a la Virgen Dolorosa se conoce también como la Virgen de las Siete Lanzas, en alusión a la sentencia que hiciera el sabio Simeón durante el rito de la presentación del Niño en el templo. La imagen de la Dolorosa aparece revestida con traje de luto, hermosamente bordado con hilos de plata.



**Retablo de la Virgen del Carmen.** Este retablo fue íntegramente trabajado en cedro y dorado con pan de oro de dieciocho quilates. Está elaborado en el más puro estilo del barroco cusqueño, lo que puede apreciarse en los adornos laterales, calados con gran maestría y las columnas salomónicas, que enmarcan el punto central. Presenta solo dos hornacinas: la mayor, con una hermosa talla de la Virgen del Carmen; y la segunda, en la parte superior pero de menor tamaño, con una imagen de la Virgen con el Niño. Por existir cierta disonancia con el conjunto, se estima que la coronación superior que remata el retablo fue añadida posteriormente.





**Fachada de la Catedral.** La primera piedra de la Catedral fue colocada el 11 de marzo de 1560, durante el gobierno del virrey Diego Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete. Tras un largo proceso de construcción, marcado por diversas paralizaciones, la Catedral fue consagrada e inaugurada el 19 de agosto de 1668, por monseñor Bernardo de Izaguirre, XIII obispo del Cusco. Es uno de los mayores monumentos religiosos y artísticos de América.





**Torres y campanas.** La Catedral del Cusco posee dos torres o campanarios de forma casi cuadrangular, visibles desde bastante distancia. La torre de la Epístola cuenta con cinco campanas y la del Evangelio, con ocho. De ellas, cabe mencionar dos: la denominada “María de la Asunción”, que es la más antigua —su fundición data de 1550— y la denominada “María Angola” —fundida en 1659—, que es, con sus casi cinco toneladas de peso, la más conocida. Por la calidad del material y la hermosura de sus repiques estas campanas podían escucharse hasta a treinta kilómetros de la Plaza de Armas. La tradición señala que el nombre de la María Angola le viene de una esclava liberta originaria de Angola, que por devoción entregó doce kilos de oro fino para la fundición de la campana. Por tener una rajadura considerable, su sonido se ha modificado y solo se la escucha en fiestas y circunstancias muy especiales.



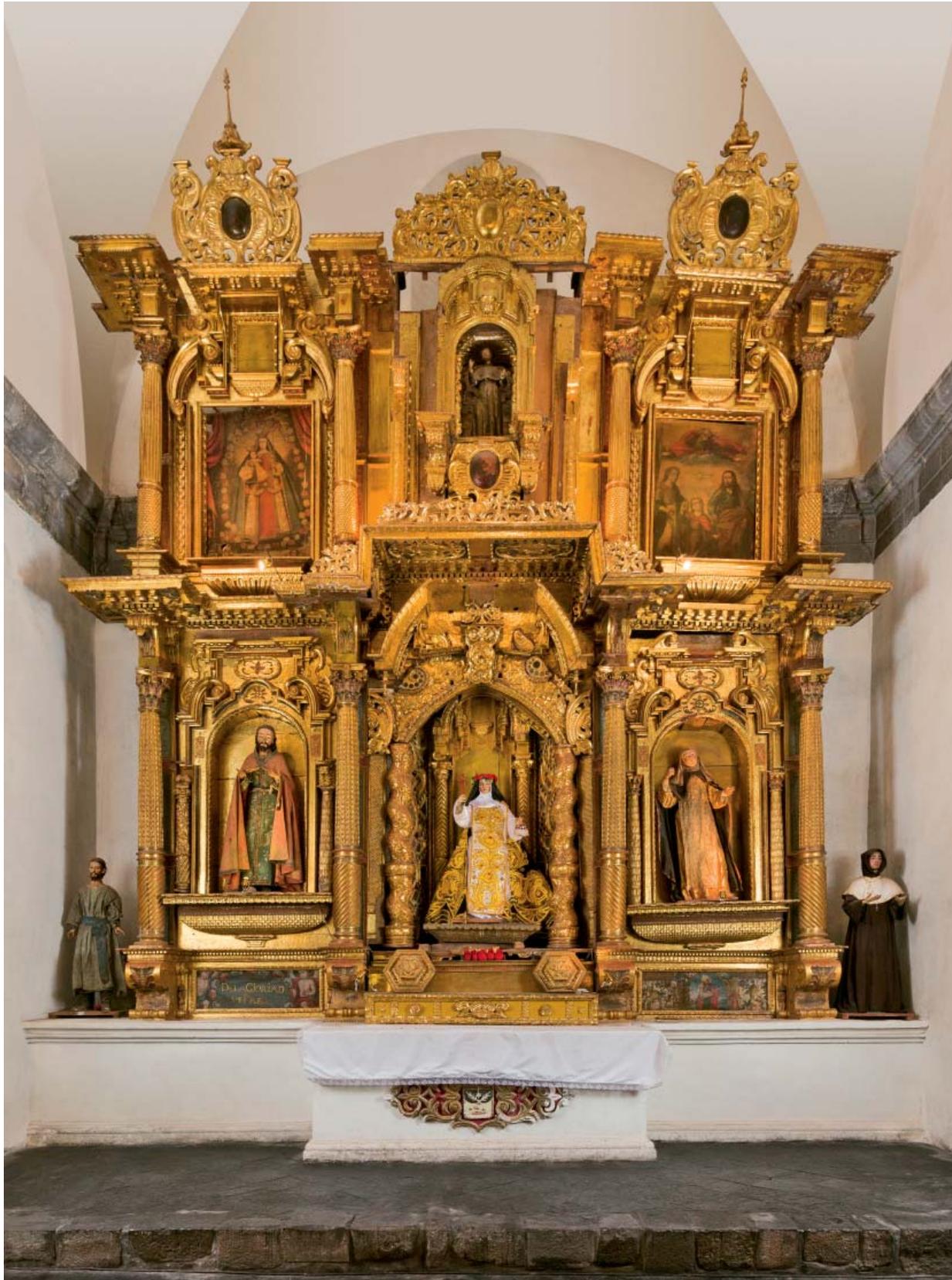
**Retablo y detalle de la Virgen de la Antigua.** Este imponente retablo recibe a los visitantes al ingresar a la Catedral. En él destaca la hornacina central, trabajada íntegramente en madera tallada y revestida con láminas de pan de oro de veintidós quilates. Allí se ubica un hermoso lienzo de la advocación mariana de la Virgen de la Natividad o Virgen de la Antigua, cuyo culto se remonta a tiempos remotos y parece haber surgido en la región de Andalucía, en España. El lienzo, donado al Cusco por el emperador Carlos V, muestra la influencia del arte bizantino en España, que se hace evidente en la aplicación del dorado y brocateado, así como en la composición de la imagen. En ella vemos a la Virgen María de pie, con un manto que la cubre de cabeza a pies, una rosa en la mano derecha y al Niño en brazos, que juega con un jilguero.







**Capilla de la Virgen de los Remedios.** En este retablo, muestra del arte platero cusqueño, destaca el lienzo de la Virgen de los Remedios, que lleva en brazos al Niño Jesús, ambos coronados con aureolas de plata sobrepuestas. Según la tradición, este lienzo fue colocado allí en 1646, donado por Alonso de Monroy y Cortés, descendiente de Hernán Cortés, el conquistador de México.



**Capilla de Santa Rosa de Lima.** De estilo plateresco y elaborado en madera de cedro dorada con hojas de oro de dieciocho quilates, este retablo alberga la imagen de Santa Rosa de Lima. Esta se encuentra en la hornacina central, adornada con hermosas columnas salomónicas.

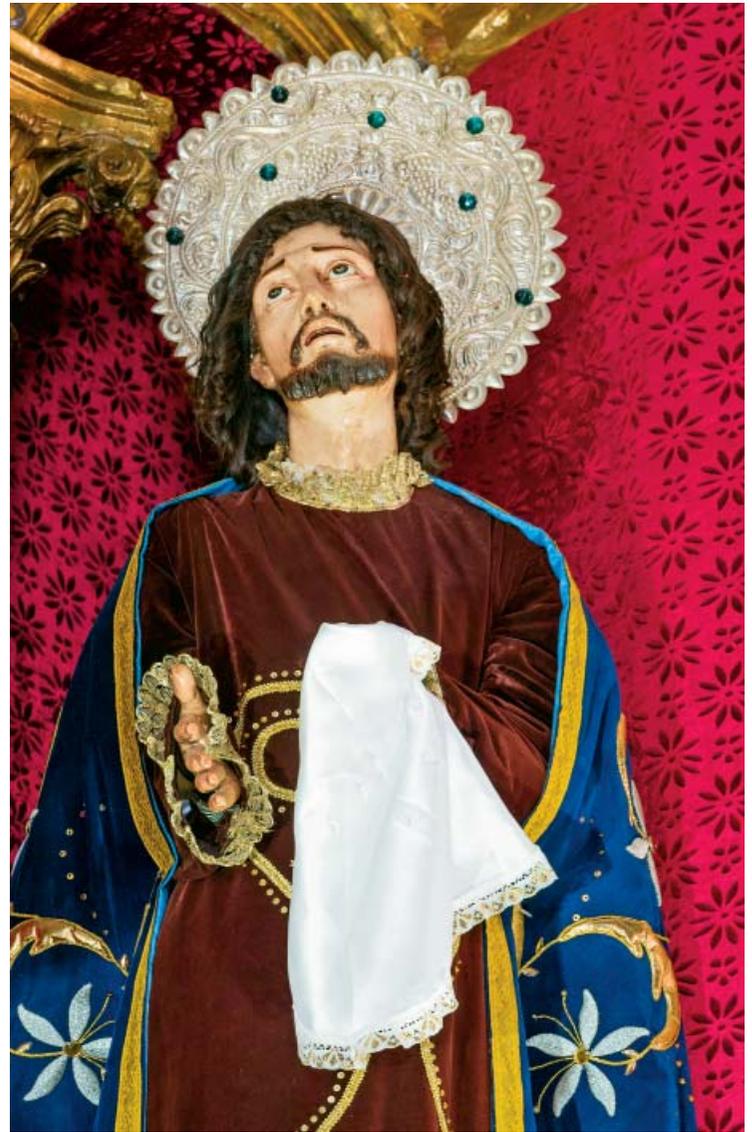


**Capilla del Señor de la Sentencia.** Trabajado con relieves y decorados con láminas de pan de oro de dieciocho quilates, este retablo alberga la talla del Señor de la Sentencia, denominada así porque representa el momento en que Cristo escucha que es sentenciado a muerte. En la tradición popular cusqueña, esta imagen es conocida también como el Señor de la Vara o el Señor de la Justicia.



**Detalle de San Miguel Arcángel.** En la hornacina superior de este retablo encontramos una muy expresiva talla del arcángel San Miguel. En la tradición cristiana, el arcángel San Miguel es el gran enemigo del demonio, a quien vence para ofrecer a las almas la oportunidad de su conversión antes de la muerte. A él se le atribuye la custodia de la Iglesia de Cristo en la Tierra.





**Retablo del Señor de los Temblores y detalles de San Juan y la Virgen Dolorosa.** Esta imagen del Cristo de la Buena Muerte es la que mayor devoción despierta en el Cusco. Cuenta la tradición que, al ser sacada en procesión durante el terremoto de 1650, aplacó el terrible sismo. Desde entonces se la conoce como el Señor de los Temblores o Taytacha Temblores y es el Patrón Jurado del Cusco.

La imagen, una escultura en bulto hecha de madera de maguey y tela encolada, sale en procesión cada Lunes Santo y reúne a una multitud de devotos, que le lanzan pétalos de *ñucchu*, flores de intenso color carmesí asociadas con el culto de los incas. La imagen del Taytacha Temblores se encuentra acompañada por dos esculturas en bulto que representan a la Virgen Dolorosa y al apóstol San Juan. Las imágenes, que son especialmente expresivas, llevan un delicado encarnado en el rostro y la cabellera ha sido elaborada con pelo natural.





**Retablo de San Antonio de Padua y detalles de la Virgen María y San Juan Evangelista.** Ubicado en la nave de la Epístola, frente a la capilla de Santa Rosa de Lima, este retablo albergó anteriormente a la imagen de la Virgen de las Nieves. Hoy se ubica allí una talla de San Antonio de Padua. Flanquean la imagen del santo, nacido en Lisboa, dos bellos lienzos que representan a la Virgen María sentada con el Niño en brazos y acompañada por Santa Rosa de Lima (a la izquierda), y a San Juan Evangelista, con un libro en la mano izquierda (a la derecha). Destaca, en el retablo, el lienzo ubicado en la hornacina superior central, de dimensiones casi cuadradas, que muestra lo que se conoce como el "tránsito de la Virgen", es decir, la dormición o muerte de María. Como otros retablos en la Catedral, este es de estilo barroco, tallado en madera y recubierto con láminas de pan de oro de dieciocho quilates.

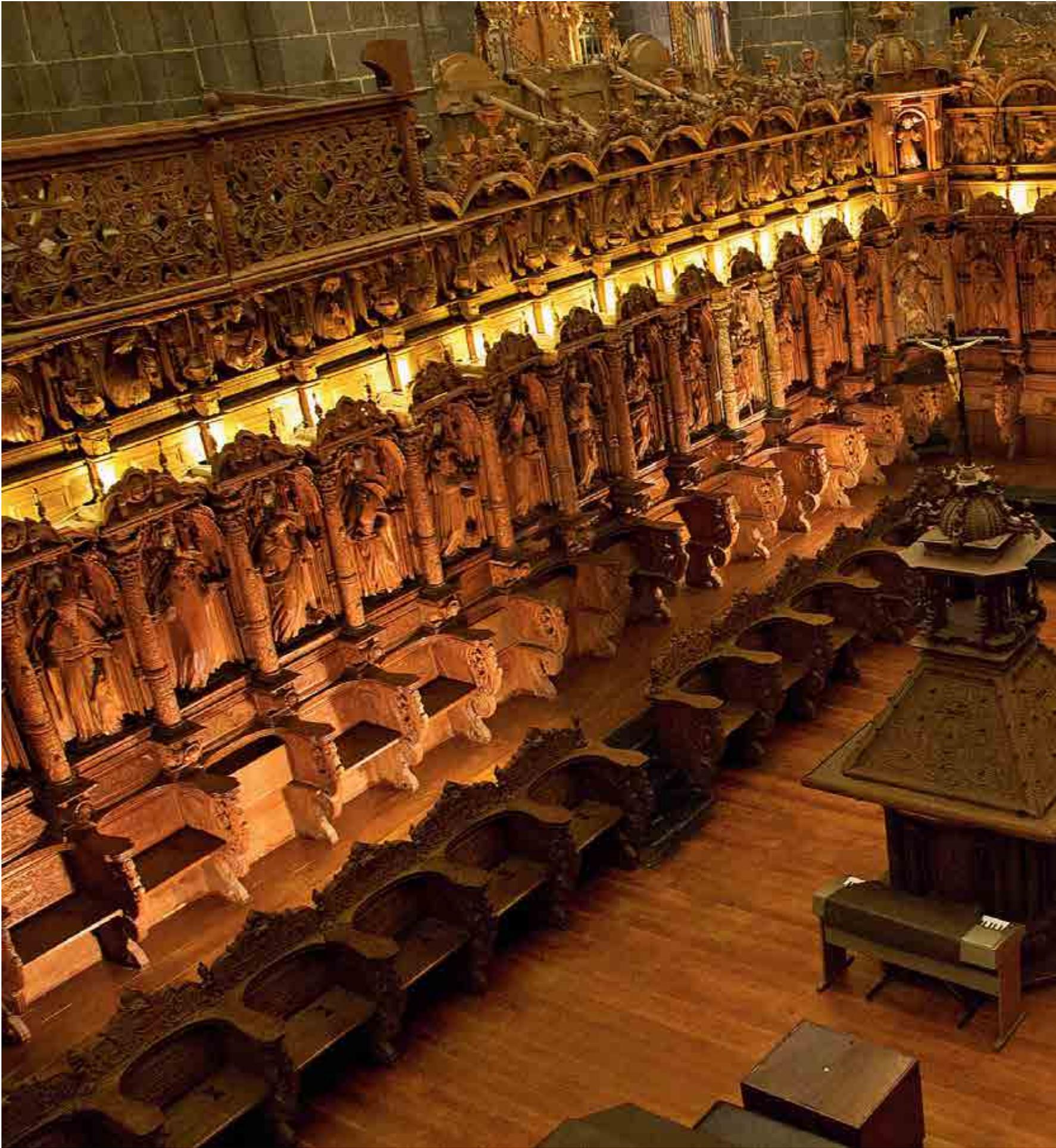








**Detalles del lienzo de la Virgen de Belén.** A ambos lados de la figura central del lienzo se aprecian imágenes que explican el culto a la Virgen de Belén. A su derecha vemos diversas escenas de la vida de un joven devoto de la Virgen llamado Selenque: arriba, aparece salvando a su venerada imagen de caer durante una procesión, pero en la parte inferior lo vemos sumirse en el pecado. En el centro, María le implora a Cristo en su trono por el alma del pecador. A la izquierda de la Virgen se narra cómo su imagen fue hallada por pescadores al interior de una caja a orillas del mar del Callao y cómo, según señala la tradición, se llevó a la ciudad del Cusco por sus propias indicaciones.





**El coro.** Al igual que en el esquema del Barroco español, el coro se ubica en la parte central de la Catedral, casi hacia el crucero y los transeptos. Las hermosas tallas han sido atribuidas al religioso Diego Arias de la Cerda, aunque se cree que más bien fue quien lo diseñó y quien supervisó la realización de la obra, a manos de muy buenos artistas locales. Estos tallaron las cuarenta y dos imágenes de santos que se pueden apreciar en el coro, junto a treinta y ocho representaciones de la Virgen María y algunas santas. Se encuentran representados los escudos de Castilla y León, así como la imagen de la Inmaculada Concepción.



**Las sillerías y los órganos del coro.** Atribuidas al tallador cusqueño Melchor Huamán, las sillerías del coro están adornadas con imágenes de santos, cada uno identificado con sus respectivos atributos. El artista incluyó, además, detalles que expresan el sincretismo religioso propio del Cusco, como imágenes femeninas que se asocian con la tierra o Pachamama. En la parte central de la pared del fondo, se ubica la silla episcopal, que destaca por sus dimensiones y la calidad especial del tallado. La Catedral cuenta con dos órganos del siglo XVII, situados en la parte alta de las paredes del coro. En la imagen vemos el órgano de la Epístola, construido con material recuperado de un órgano anterior y atribuido a Lorenzo Aranibar. Gracias a la cooperación de la Embajada de Francia y la organización Les Chemins du Baroque "Le Couvent", ambos órganos fueron restaurados y volvieron a sonar luego de siglos de silencio.





DA ANTRIA MISE RICORA DEVS BEATO ISIDORO AGRICOLA CONFESSORIO IN TERRA CHENITE. SUPERBIVANAS PLER  
SEDIVS MERITIS & TACITIS PLACITIBUS SEMPER HUMILITATE DESERVIT  
PER DOMINUM NOSTRUM



**Lienzo de San Isidro Labrador y detalles.** Ubicado en el transepto de la nave de la Epístola que da acceso a la Iglesia del Triunfo, este enorme lienzo de 6.35 por 4.53 m representa, en todo su esplendor, la vida y la obra del santo, patrono de la agricultura y la ganadería. En la imagen central vemos al santo en el momento en que logra que emerja agua de un pozo ya casi seco, al que había caído el hijo de su patrón, Juan de Vargas. El niño sería rescatado con vida y, en el futuro, conocido como San Illán. El motivo central del lienzo va enmarcado con una serie de imágenes referidas a la vida del santo y a los milagros que lo hicieron famoso. Cabe destacar la leyenda escrita por el propio artista, Basilio Santa Cruz Pumacallo, quien rubrica la obra en 1693.





**Lienzo de San Cristóbal y detalle.** Este lienzo de 6.35 por 4.70 m se encuentra también en el transepto de la Epístola, que abre hacia la Iglesia del Triunfo. Muestra la imagen de un gigante que lleva sobre sus espaldas al Niño Dios, quien porta el mundo. El nombre Cristóbal significa, propiamente, “el que carga a Cristo”. La tradición refiere que este personaje tenía como misión ayudar a los viajeros a cruzar un extenso vado de aguas y que, cuando cargó al Niño, el peso de los pecados del mundo lo obligó a utilizar una sólida palmera como bastón y soporte. El lienzo, de la mano de Basilio Santa Cruz Pumacallo, es bastante proporcionado y muestra con buen detalle los efectos del agua y del esfuerzo del cargador.





**Capilla de la platería y detalle de ornamentos.** En esta capilla de la nave de la Epístola, vecina al ingreso de la sacristía, se conservan y exhiben algunos de los elementos más destacados de la orfebrería en plata que posee la Catedral. Destaca un templete de grandes dimensiones en el que se coloca la custodia menor del templo para la procesión del Corpus Christi y que fue hecho a imagen de la cúpula de la Iglesia del Triunfo. Hecho con plata proveniente de las minas de Chumbivilcas, fue donado por el obispo Bernardo Serrada en 1736.

Cabe observar el pelícano que aparece en la parte central delantera. Desde tiempos medievales, se creía que los pelícanos alimentaban a sus polluelos con su propia sangre y, por ello, su imagen quedó asociada a la simbología de Cristo y la Eucaristía. En esta capilla se puede observar, también, un frontal de altar, grandes incensarios, el anda que lleva en procesión a la imagen del Taytacha Temblores y grandes candelabros, conocidos también como blandones, en los que se colocan los cirios procesionales, elaborados de manera exclusiva para esas ocasiones solemnes.





**La sacristía.** Es el espacio en donde se guardan los objetos litúrgicos y se revisten los sacerdotes que van a celebrar misa. En la Catedral del Cusco, se ubica en la nave de la Epístola, al mismo nivel del altar mayor, y destaca por la decoración que lleva en las enjutas o parte superior de los arcos que conforman el techo de esta sacristía. Destacan, en ella, el mobiliario y el retablo, así como el denominado episcopologio o serie de retratos de los arzobispos que han ocupado la diócesis del Cusco y han tenido su cátedra en esta Catedral.



**Retablo del Cristo de la Agonía.** En la sacristía se ubica un hermoso retablo barroco que llama la atención por la finura de su tallado en madera de cedro. En la hornacina central encontramos un hermoso lienzo, algo tenebrista, conocido como el Cristo de la Agonía, imagen de gran realismo y expresividad. Los estudiosos no se han puesto de acuerdo aún acerca de si ese lienzo puede atribuirse a la mano de Van Dyck o es obra de Alonso Cano, destacado pintor español cuya obra se difundió profusamente en América.



**Cuadros de las enjutas en la sacristía y episcopologio.** Las enjutas de la sacristía se encuentran íntegramente cubiertas por grandes lienzos, salidos de la mano del artista cusqueño Marcos Zapata, que representan paisajes de la vida de la Virgen María y referencias a diversas advocaciones marianas como La Inmaculada, Nuestra Señora de los Ángeles, Nuestra Señora de Aránzazu, la Virgen María en el momento del Juicio final y otros detalles. Adicionalmente, se aprecia una serie de nueve lienzos de gran tamaño, dedicados a los santos fundadores, los apóstoles y obispos mártires.

El episcopologio es una serie de retratos de algunos de los cuarenta y dos obispos y arzobispos de esta sede catedralicia. Algunos de los lienzos son de muy buena factura. La serie comienza con un retrato de fray Vicente de Valverde, quien fue parte del grupo de los primeros conquistadores y a quien se atribuye el intento inicial de adoctrinar al inca Atahualpa en Cajamarca. Fue nombrado obispo del Cusco en 1538. En la parte inferior de la imagen de esta página, vemos a los obispos noveno a decimocuarto.



**Lienzo de la última cena.** Este lienzo de grandes dimensiones se ubica en la nave de la Epístola, en la pared cercana tanto a la sacristía como al altar del Señor de Unupunku y al muro testero del templo. Es obra del artista cusqueño Marco Zapata, quizás el último de los grandes artistas de la Escuela Cusqueña que logró afianzar el estilo barroco andino. Por ello, la obra plasma el sincretismo religioso que se produjo en los Andes durante el proceso de evangelización. El lienzo, de 6.35 por 5.67 m, presenta la imagen de la última cena de Jesucristo con sus apóstoles, que tuvo lugar antes de iniciarse la pasión. Si bien la composición es clásica, presenta elementos muy singulares.



**Detalle del lienzo de la última cena.** El elemento más saltante resulta el reemplazo del pan, que simboliza y se transforma en el cuerpo de Cristo, por una vizcacha, animal al que se le asigna el poder de custodiar a los apus o montes sagrados. Debe notarse, también, cómo la mesa aparece enriquecida con otros elementos locales como frutos (una papaya y ajíes frescos y secos) y vasos en forma de queros para representar la chicha, bebida local, en vez del vino. En el lienzo también se aprecia a uno de los apóstoles que, a diferencia de los demás, mira al espectador del cuadro. Por la bolsa que tiene en la mano y, para algunos, por el color de su piel, la tradición lo ha identificado como Judas.

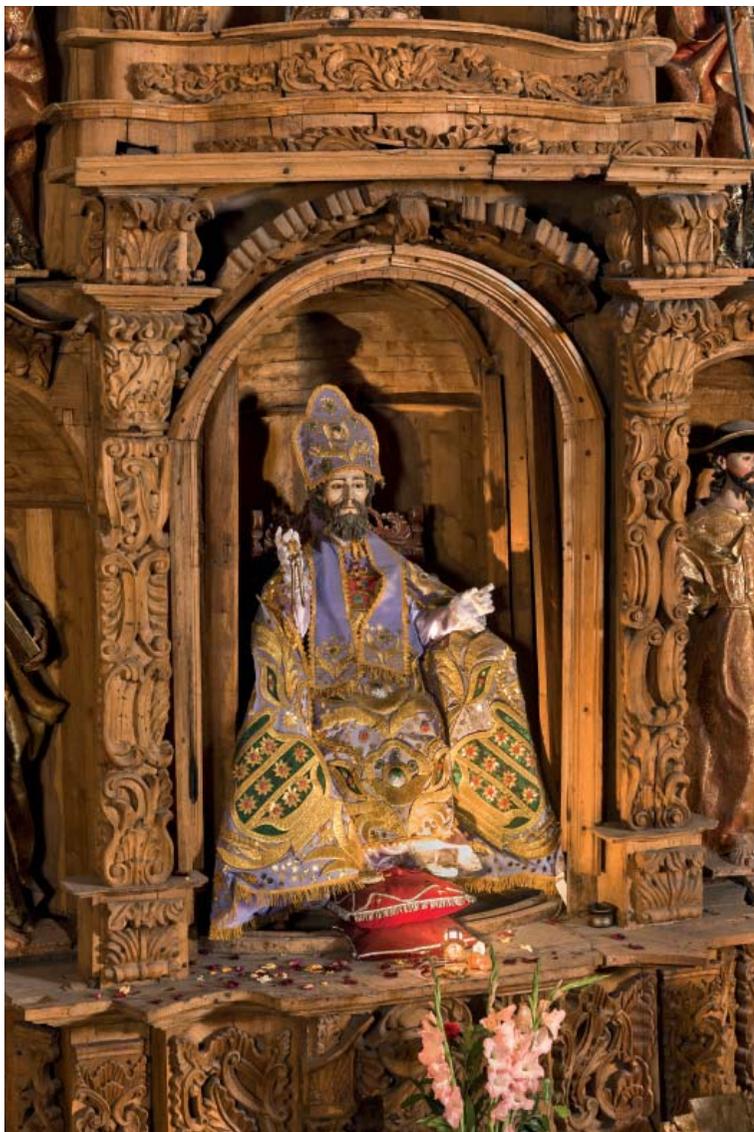


**Retablo del Señor de Unupunku.** Ubicado hacia el lado derecho del muro testero del templo, este retablo debe su nombre a una expresión quechua que asocia ese lugar con una fuente de agua, ya que en ese punto la napa freática aflora. En el segundo nivel de la calle central se aprecia una copia de época de una obra de Rubens denominada *El descenso de la cruz*.



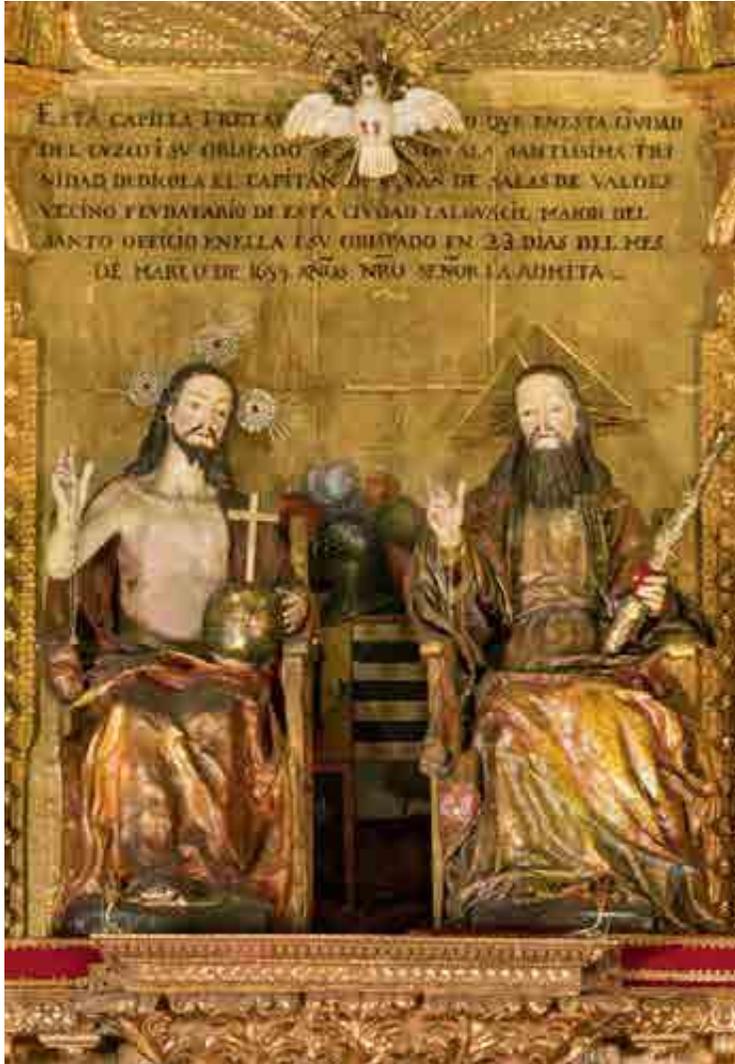
**Detalle del Señor de Unupunku.** Esta imagen de maguey y tela encolada destaca no solo por la devoción que despierta, sino por su gran realismo. Las heridas sangrantes, los ojos de vidrio y las lágrimas que la caracterizan le dan un marcado carácter dramático, muy acorde con el sufrimiento de Cristo al cargar la cruz.





**Retablo de San Pedro o Retablo Primigenio y detalles.** Pieza de gran valor artístico, este retablo, trabajado íntegramente en madera de aliso, es uno de los pocos que ha conservado la madera al natural y que no posee dorado alguno. Se lo identifica popularmente por el lugar en donde se lo colocó, que correspondía al altar original o primigenio de la Catedral, de ahí su apelativo. Destaca la calidad del tallado en estilo Rococó, que incluye vistosas columnas a manera de cariátides, querubines y algunos atlantes. Se ve en su hechura la maestría del tallador Martín de Torres.





**Retablo de la Santísima Trinidad y detalles.** El nombre de este retablo se debe a las imágenes en bulto de la Santísima Trinidad, ubicadas en la hornacina central y enmarcadas por un arco de medio punto abocinado: el Espíritu Santo, representado como una paloma en actitud de posarse, Dios Padre y Jesucristo, que aparecen en majestad, el primero con el báculo del poder y el segundo, con el mundo coronado por una cruz latina.

En el espacio más destacado del retablo, apreciamos una hermosísima obra de Bernardo Bitti, quien introdujo el Manierismo en el Perú. En esta pintura, conocida como *La Virgen y el Niño con el pajarito*, observamos las características de las obras de este pintor jesuita, que adoptó plenamente las propuestas artísticas establecidas por el Concilio de Trento: la luminosidad de las imágenes, la candidez de las expresiones y la hermosura del conjunto.

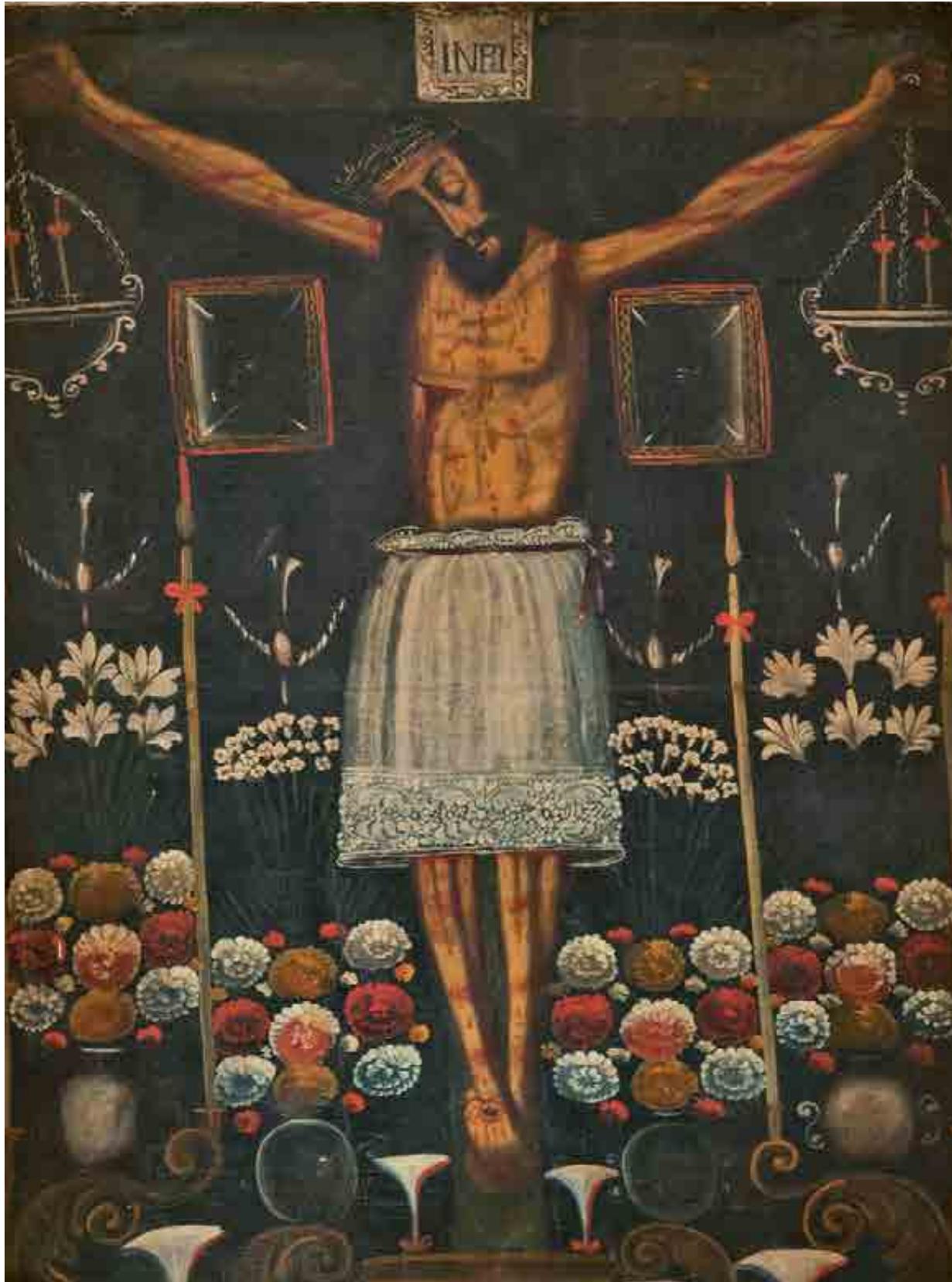




**Lienzo de la adoración del Cordero Pascual y detalle.** Este lienzo de extraordinario formato fue pintado por Marcos Zapata y se ubica en la nave del Evangelio, casi al llegar al muro testero. Representa una imagen muy especial de la narración del Apocalipsis y hace destacar al Cordero Pascual, sentado sobre el libro de los siete sellos y adorado y custodiado por los veinticuatro ancianos. La escena está dividida por el conocido mar de cristal, lo que da lugar a la representaciones de escenas alusivas al rey David y a los apóstoles Pedro y Juan.



**Capilla de la Virgen de las Nieves o Cristo Redentor.** El retablo de la Virgen de las Nieves o de Cristo Redentor cuenta con dos pisos y tres calles verticales, en las que destaca la imagen en bulto que muestra a Cristo resucitado y triunfante. A sus lados vemos dos lienzos con escenas de la advocación de la Virgen de las Nieves.



**Lienzo del Taytacha Temblores.** En la hornacina superior del retablo del Cristo Redentor se encuentra un hermoso lienzo en que vemos al Taytacha Temblores representado en el más puro estilo de la pintura regional cusqueña. Presenta un paño de pudor a manera de faldellín, sendos cirios a los lados y un fondo de flores que atenúan el dramatismo de la escena.



**Capilla del Santísimo.** Ofrece un hermoso labrado, muy típico del estilo barroco andino e íntegramente tallado y cubierto con repujado en láminas de pan de oro. Sin contar con el espacio dedicado al sagrario, vemos dos pisos y tres calles verticales, en cuyas hornacinas destacan esculturas y lienzos de muy buena factura. Son importantes las pinturas murales que completan la decoración de este espacio sagrado y de gran devoción local.



**Detalle de la Virgen de Chokonchaca.** En la hornacina central de este retablo destaca la imagen de la Virgen de Chokonchaca, referida a un culto local y asociada a la Virgen de la Asunta o Asunción de María. La imagen va ricamente ataviada y sus trajes se cambian de acuerdo con las solemnidades marianas.





**Retablo del altar mayor.** El altar mayor es un retablo propio del estilo neoclásico, trabajado en madera de aliso y enchapado en láminas de plata, proveniente de las minas de Llusca, en la provincia de Chumbivilcas. Se utilizó más de una tonelada del precioso metal para esta decoración.

Fue realizado en 1803, a pedido del arzobispo Bartolomé de las Heras, quien ordenó reemplazar al primigenio que databa de 1603 y que había sido elaborado por Martín de Torres, siguiendo los lineamientos del estilo plateresco cusqueño. Esta obra fue íntegramente destruida luego de un severo incendio que alcanzó a dañar la capilla del Señor de Unupunku.

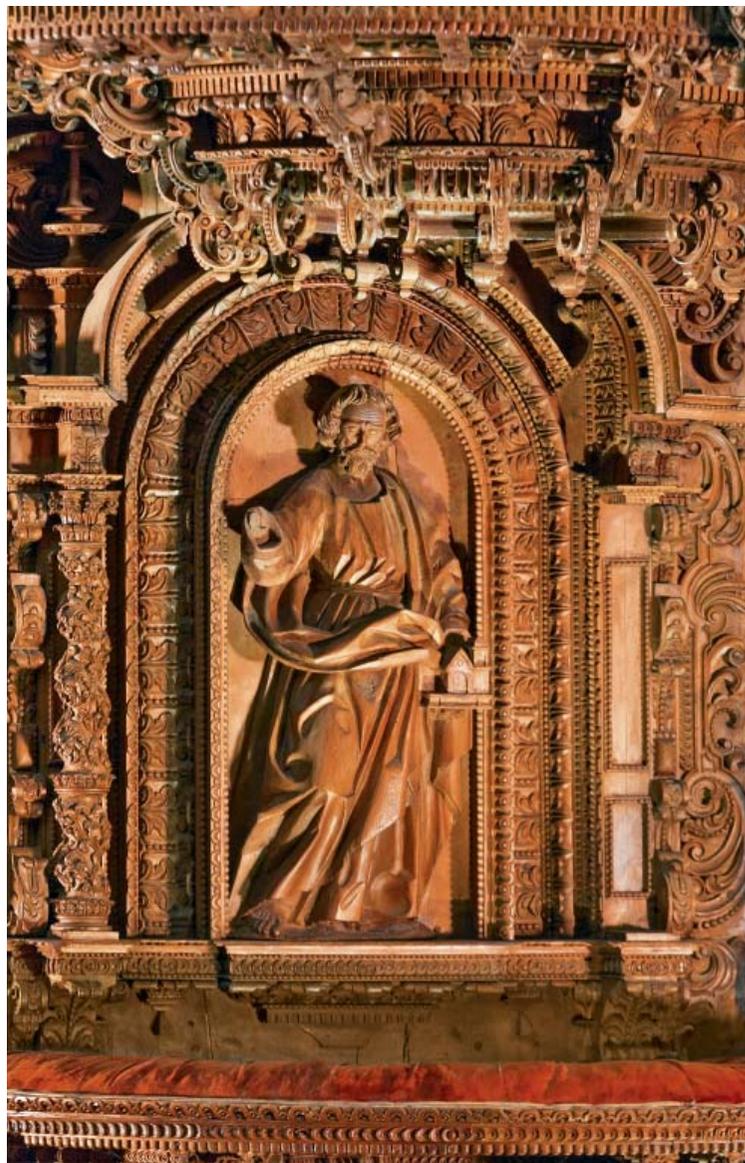


**Frontal de la mesa del altar mayor.** Hecho a partir de una gruesa lámina de plata trabajada por medio de la técnica del repujado, el hermoso frontal de la mesa del altar mayor recoge una estética inspirada en grabados manieristas europeos pero transformada según la costumbre andina. Los motivos se combinan de manera libre en una profusión de grutescos con mascarones foliáceos, pájaros, frutas, niños, flores y hojas envolventes, roleos vegetales y otros elementos.



**Tabernáculo del altar mayor.** El tabernáculo o lugar de exposición del Santísimo Sacramento ocupa el lugar central del altar mayor de la Catedral y, al igual que todo el conjunto, se encuentra enchapado en gruesas láminas de plata. La decoración del sagrario es muy poco abigarrada, lo que la diferencia de los trabajos propios del estilo barroco. Aquí vemos un conjunto de racimos de uva, unidos entre sí por una única rama. La simbología es clara: la uva está asociada a la sangre de Cristo y la unión de todos los frutos se entiende como el llamado a que los sarmientos, es decir, los cristianos, estén unidos al tronco de la vid.





**El púlpito y detalles.** Tallado en madera de cedro, el púlpito de la Catedral es una de las mejores manifestaciones de la talla barroca andina, obra del artista mestizo Martín de Torres, aunque hay quienes ven allí la mano diestra de Juan Tomás Tuiru Túpac. Como corresponde a un púlpito tradicional, destacan en él tres elementos: la taza o lugar de predicación, que lleva una hermosa talla que representa a la Virgen de la Asunción; el antepecho o contorno, que muestra una balastrada finamente trabajada; y el tornavoz o coronación principal, en donde se muestra una delicada talla de bulto redondo, con que culmina su singular y contundente decoración. A este conjunto, se une la escalinata que parece ser de estilo neoclásico, sin que ello afecte la unidad ni reste belleza al púlpito.



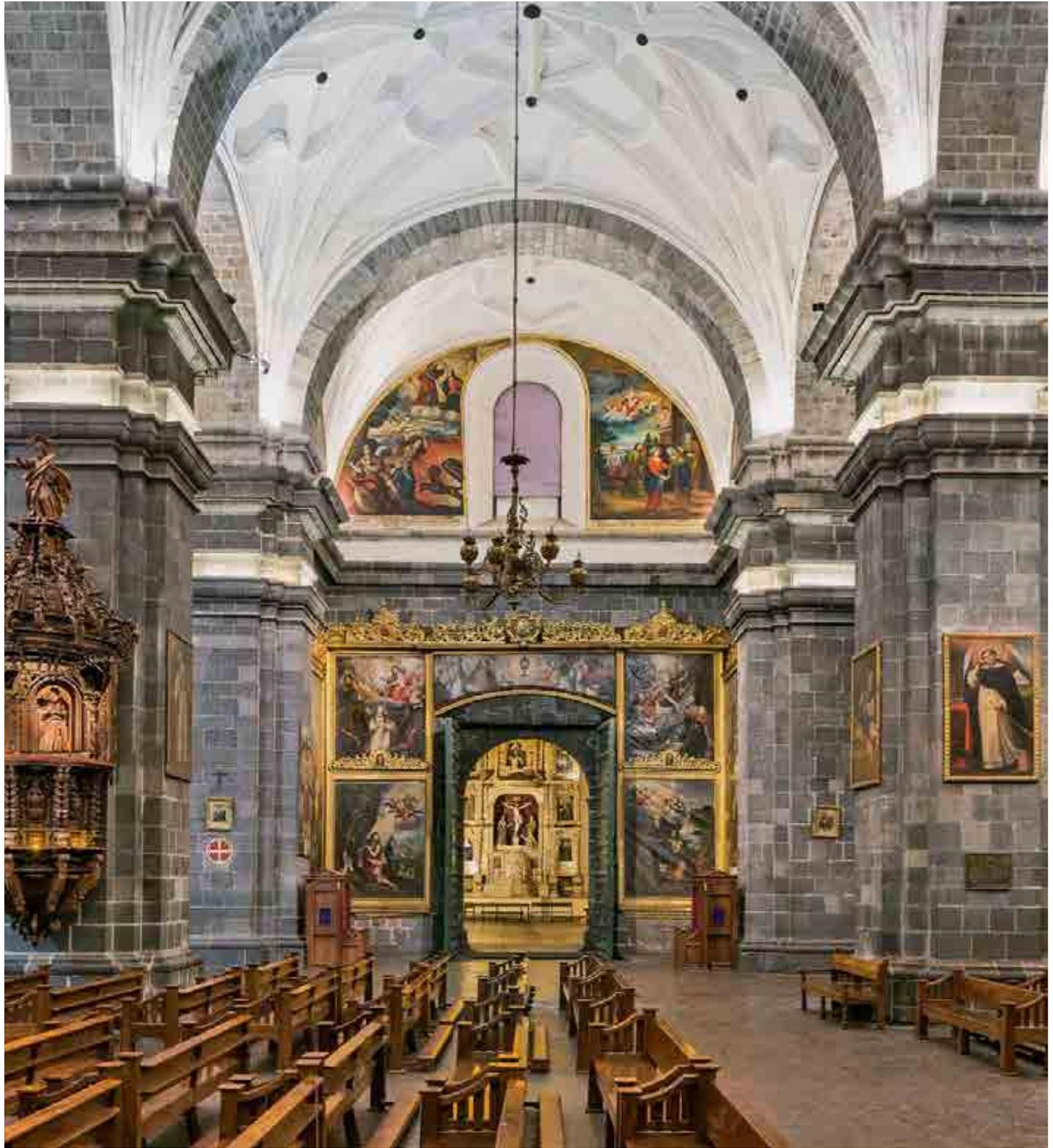
**Lienzo del éxtasis de San Felipe Neri.** Ubicado en el transepto del Evangelio, es obra del artista Basilio Santa Cruz Pumacallo y data de 1691. Es obra típica de la propuesta barroca cusqueña y representa el momento del conocido milagro de San Felipe y su devoción a la Virgen María, a la que venera en indudable actitud de éxtasis.



**Lienzo de la imposición de la casulla a San Ildefonso.** También obra de Basilio Santa Cruz Pumacallo, este lienzo representa el momento en que la Virgen María, rodeada por el coro celestial, se le aparece al santo. Según la tradición, al entregarle la casulla, la Inmaculada Concepción le dijo: “Tu eres mi capellán y fiel notario. Recibe esta casulla la cual mi Hijo te envía de su tesorería”.



**Transeptos.** La catedral del Cusco fue construida con una base típica de planta basilical rectangular de 86 por 46 m, de tres naves delimitadas por catorce grandes pilares o columnas cruciformes. Se logró una forma de cruz latina a partir del crucero ya que los transeptos abren a las iglesias de la Sagrada Familia (en esta página) y del Triunfo (en la página siguiente). Todo el conjunto ha sido trabajado con bloques de piedra volcánica del tipo andesita.





**Letanías Lauretanas.** En la parte superior de los arcos se encuentran 50 enormes lienzos que ocupan también los lunetos y enjutas. Se trata de la serie denominada *Letanías Lauretanas*, pintada por Marcos Zapata, y que data de 1755. Las imágenes son representaciones alegóricas de las distintas alabanzas y súplicas propias del culto mariano. En esta imagen vemos las tituladas *Virgo Fidelis* y *Speculum Justitiae*.



**Bóveda.** Con arcos de medio punto y columnas cruciformes se forman las bóvedas de crucería adornadas con hermosas nervaduras. Las bóvedas más altas corresponden a la del ingreso y a la del crucero, y se puede identificar un total de 52 arcos, sobre los que se han ubicado, en los denominados lunetos, hermosos lienzos que completan la decoración pictórica del templo.





**Capilla de la Virgen Inmaculada, La Linda, y detalles.** Se trata sin duda de la más destacada e impresionante de las capillas de la nave del Evangelio, por la riqueza de su decoración, las tallas y la excelencia del estilo barroco expresado en cada detalle. Se llama *La Linda* a una escultura de Inmaculada Concepción que destaca por la dulzura en la expresión de la Virgen. Va apoyada sobre una delicada luna, cuyos extremos, orientados hacia arriba, rematan en querubines. En esta capilla vale la pena admirar el trabajo realizado en el sagrario, que lleva, además, la imagen del Niño Dios tocado con un sombrero tipo montera, propia de la región andina.



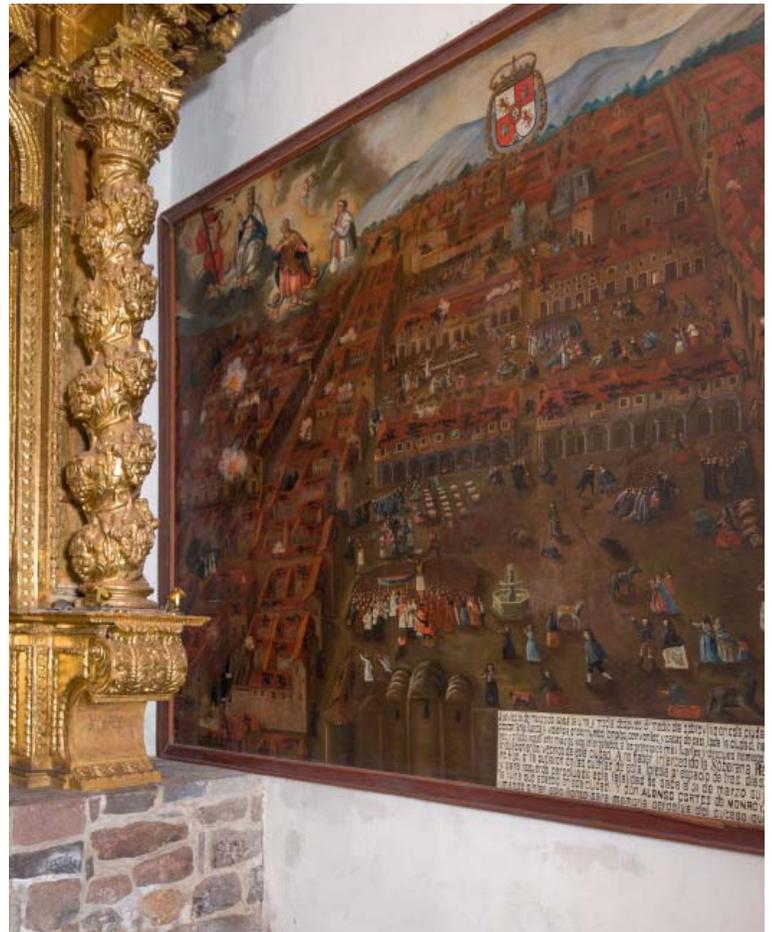
**Capilla de San José.** Este retablo destaca por la imagen en bulto de San José con el Niño Jesús y por un lienzo que representa a la Virgen María bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, del jesuita Bernardo Bitti. En él, la Virgen María parece una niña más que una joven. Conmueven la dulzura y el candor de su expresión.



**Capilla del Patrón Santiago.** Esta capilla está dedicada al apóstol Santiago el Mayor, que en 1651 fue reconocido como patrono de la ciudad del Cusco, al atribuírsele el milagro de lograr para los españoles la victoria sobre Manco Inca en 1536. El apóstol aparece sobre un brioso caballo blanco, transformado de Santiago Matamoros, como se le conocía, en Santiago Mataindios.



Jueves 31 de marzo de 1650 a la una y media despues de medio d...  
dos con tanta fuerza y violencia q' derriboo templos, conventos y cas...  
res y q' todo aquel año mas de 1500 interpolados a los principios mu...  
tribucion en los vecinos de esta ciudad. A no haber inter...  
no Hijo, q' la pusieron en las puertas de esta Iglesia p...  
y para recuerdo pero eluo de esta fatalidad se sac...  
la ruina que acaecio en esta ciudad. Y don ALONSO  
mando pintar este lienzo para memoria, pero



**Lienzo del terremoto de 1650.** En el muro izquierdo de la capilla del Patrón Santiago, se conserva un lienzo anónimo de grandes dimensiones, que plasma la magnitud del terremoto que asoló la ciudad del Cusco en 1650. Este lienzo, mandado a hacer por Alonso de Monroy y Cortés, es un testimonio gráfico muy importante para comprender la organización urbana de la ciudad. A un lado apreciamos la imagen del Taytacha Temblores, sacado en procesión para aplacar el terrible sismo.

Los documentos de la época señalan lo siguiente: "El Cusco fue destruido por un estrepitoso terremoto el 31 de marzo de 1650: duró lo que duran tres credos y fue de tal magnitud que derrumbó templos, conventos, casas reales, haciendas. Le siguieron más de 400 temblores".

Imagen de S.<sup>ta</sup> Maria la Real de la Almudena, cuyo milagroso original venera catbolica la Imperial Corte de Madrid en el mas antiguo de sus Templos, en que los Reales animos de nuestros Catolicos Monarcas venian con fiel reconocimiento su celestial amparo.

Hallandose los Moradores de Madrid sitiados por el Rey Moro de Toledo la segunda vez que los Africanos pretendieron señorear a España; apretò el asedio con tal viveza de armas, que afligidos los Christianos de la hambre trataron de bazer a pesar de su valor la entrega; pero quando mas de dos alde con sueldo intentaban por medio de su escleruidad mirar las vidas de la fiereza de aquel Barbaro, vieron q<sup>d</sup> se alzò un lienzo del muro caia de el tanta abundancia d' trigo, q<sup>d</sup> bastò a sacarlos del aprieto obligado con este socorro al Enemigo, a q<sup>d</sup> cò de credito de sus armas le rãta se el cerco: reconocieron los Christianos la muralla y ballarò en vno d' sus cubos a esta soberana Señora, q<sup>d</sup> tomò desde entòces el nòbre de la Virgen de la Almudena, porq<sup>d</sup> el trigo con q<sup>d</sup> piadosa la favoreció le rãta se a Madrid por almudenas: Estuvo oculta en este paraje 372 años q<sup>d</sup> corrieron desde q<sup>d</sup> un Sacerdote anciano la ocultò en el por librarla d' la infidelidad d' los Moros, hasta q<sup>d</sup> con esta maravilla bizo patete a los Españoles suberrosos.

El Honroso S.<sup>to</sup> Padre de la Corte de Madrid entrò a bazer oraçiò en la berrmita d' esta S.<sup>ta</sup> y auindo de jado a la puerta y sumitillo en q<sup>d</sup> se venia a la piadoso templo ballò al felix q<sup>d</sup> sobos se le auia de ser de searle: volviò segund a vez a bazer oraçiò, y no solo vio q<sup>d</sup> el sumitillo y uia, pero que con berrtida su cobarde naturaleza a mlã generosidad de Leon, avia triumphado d' sus dos enmigos de fãdo los muertos a sus pies.

Trajo esta S.<sup>ta</sup> Imagen de fãdo Madrid el Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>to</sup> D.<sup>o</sup> Manuel de Mollinedo y Angulo Obpo de esta Ciudad, y en memoria de la feruorosa deuociò q<sup>d</sup> la venera mandò delinear esta copia. Año de 1698.



### Lienzo de Nuestra Señora de la Almudena.

Este lienzo de grandes dimensiones (3.10 por 5.40 m) se ubica en la nave del Evangelio. Fue pintado en 1698 por Basilio Santa Cruz Pumacallo, quien sin duda tuvo referencias de este tema por parte de monseñor Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo del Cusco que había sido párroco de la Iglesia de la Almudena en Madrid y encomendara la realización de esta obra. En la imagen central, la Virgen, vestida con traje brocado, aparece con el Niño en brazos, representada en una composición piramidal.

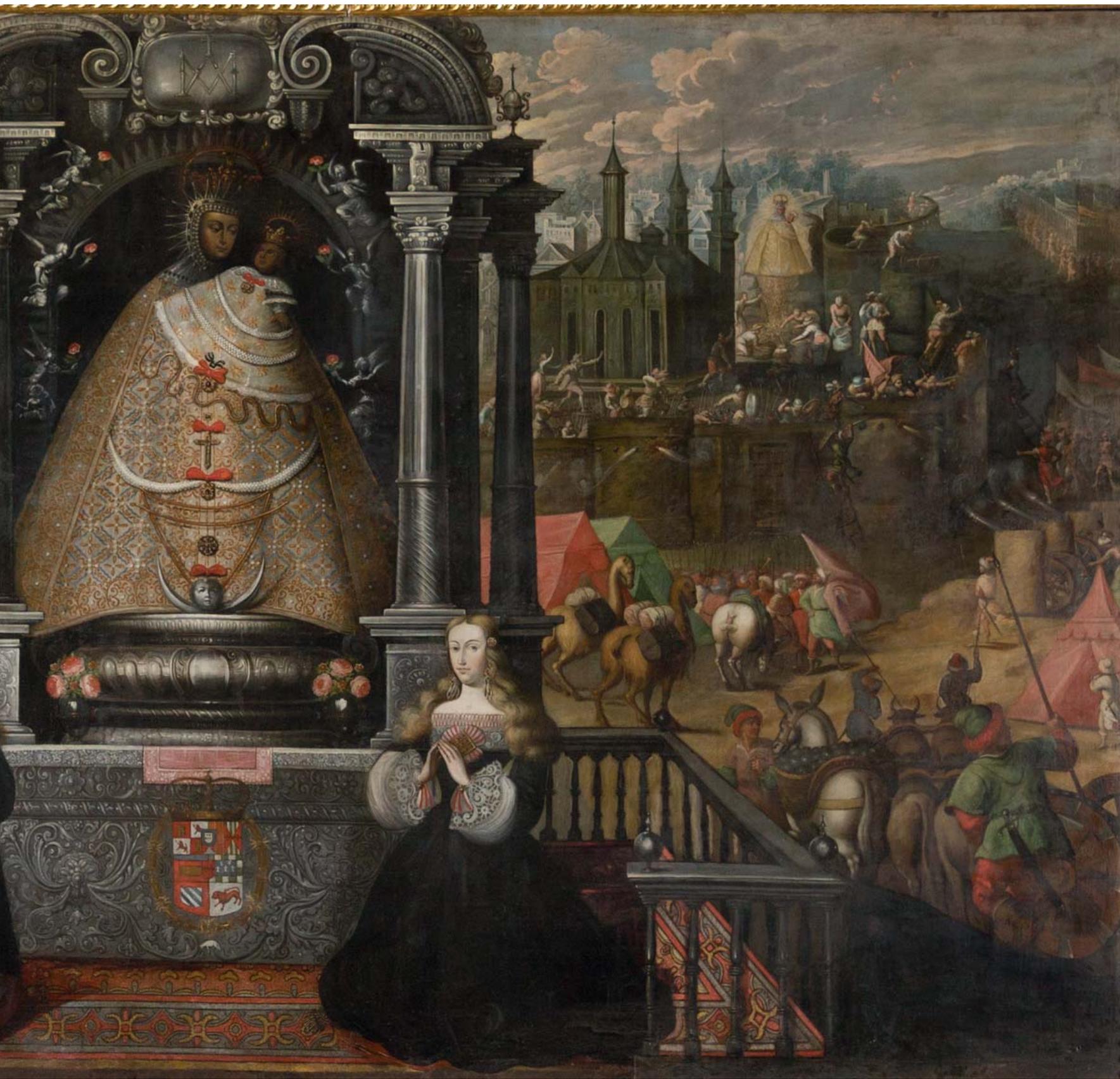


Imagen de S.<sup>ta</sup> Maria la Real de la Almudena, cuijo milagroso original venera catbolica la Imperial Corte de Madrid en el mas antiguo de sus Templos, en que los Reales animos de nuestros Catolicos Monarcas veneran con fiel reconocimiento su celestial amparo.

Hallandose los Moradores de Madrid sitiados por el Rey Moro de Toledo la segunda vez que los Africanos pretendieron señorear a España; apretó el asedio con tal viveza de armas, que estigidos los Chyristianos de la hambre trataron de bazer a pesar de su valor la entrega; pero quando mas dados al desconsuelo intentaban por medio de su esclavitud redimir las vidas de la fiera de aquel Barbaro, vieron q. d. se sacado vn lienzo del muro, caia de el tanta abundancia de trigo, q. bastó a sacarlos del aprieto, obligado con este socorro al Enemigo, a q. co. de credito de sus armas le v. a. t. a. se el cerco: reconocieron los X. p. t. i. a. nos la muralla y ballaron en vno de sus cubos a g. ta soberana Señora, q. tomó desde entóces el n. o. b. r. e. de la Virgen de la Almudena, por q. el trigo con q. piadosa los favoreció, le rece. v. i. a. los d. Madrid por almudenas: Estuvo oculta en g. te. para q. se 372 años q. corrieron desde q. vn Sacerdote anciano la ocultó en el por librarla de la infidelidad de los Moros, hasta q. con esta maravilla hizo patente a los Españoles su hermosa figura.

El glorioso S. S. Sidro Patron de la Corte de Madrid entro a bazer oración en la hermita de esta S.<sup>ta</sup> y auirido de lado a la puerta vn humetillo en q. se lia venir a t. a. piadoso empleo balló al salir q. dos lobos se le auir de p. e. d. a. zado: volvio segunda vez a bazer oración: y no solo vio q. el humetillo v. u. i. a, pero que convertida su cobard naturaleza en la generosidad de Leon, a via triunfado de sus dos enemigos de q. d. o. los muertos a sus pies.

Trajo esta S.<sup>ta</sup> Imagen de la Corte de Madrid el Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>to</sup> D. D. Manuel de Mollinedo y Angulo Obispo de esta Ciudad, y en memoria de la feruorosa deuocion con q. la venera mandó delinear esta copia. Año de 1698.



**Detalles de la leyenda del lienzo y de Ana María Luisa de Borbón.** A la derecha del lienzo, una leyenda escrita por el pintor narra el milagro de la Virgen de la Almudena. Como Manuel de Mollinedo y Angulo fue propuesto como obispo del Cusco ante la Santa Sede por los reyes Carlos II y Ana María Luisa de Borbón, ambos personajes aparecen en posición de orantes a los pies de la imagen de la Virgen.



**Detalles del milagro de la Almudena.** A la izquierda de la Virgen, el lienzo representa el sitio de Madrid por los moros y la milagrosa aparición de Nuestra Señora de la Almudena que permitiría a los habitantes resistir al invasor. Destaca el detalle de las huestes moriscas, cuyos camellos son representados como llamas por Basilio Santa Cruz Pumacallo. Una muestra más del sincretismo cultural propio del barroco cusqueño.



**Retablo de la Sagrada Familia.** De estilo plateresco, este retablo, situado en la nave del Evangelio, al lado del lienzo de la Virgen de la Almudena, presenta diversas escenas asociadas con la vida de Jesús, María y José. En el sagrario se aprecia una pintura que representa la Promesa de la Santa Familia coronada por el Padre Eterno.



**Capilla de la Virgen del Carmen.** En el retablo de esta capilla destaca, en la posición central, una escultura en bulto de la Virgen del Carmen que, como corresponde a la iconografía tradicional, lleva al Niño Jesús en brazos. En la hornacina superior, la imagen del Sagrado Corazón adquiere visibilidad y recibe con mucha frecuencia las manifestaciones del culto popular.





**Fachada de la Iglesia del Triunfo.** El nombre de esta iglesia conmemora la victoria de los españoles sobre los nativos y es aquí donde se construyó la iglesia primitiva, en 1538. Tras los graves daños sufridos con el sismo de 1650, se mandó destruir y se comenzó a construir la capilla abierta del Triunfo a partir de 1658. La idea era que sirviera como un lugar de veneración para los fieles antes de entrar a la Catedral. La construcción, como la conocemos hoy, concluyó en 1732. En la fachada destacan dos inscripciones de 1664 que recuerdan el origen de la iglesia.



**Retablo mayor.** El altar mayor del templo del Triunfo es propio del Barroco cusqueño, si bien su factura es del siglo XVIII. Trabajado en piedra labrada, algunos sectores están recubiertos con láminas de pan de oro. Presenta dos pisos, con dos hornacinas principales, en una única calle, y una coronación. En la hornacina inferior se ubica una talla de la Virgen de la Asunción o Virgen Asunta y, en la hornacina superior, aparece la Cruz de la Conquista.



**Detalle de la Cruz de la Conquista.** Esta fue presentada por el sacerdote Vicente Valverde al inca Atahualpa en Cajamarca y después llevada al Cusco. Ante esta cruz se celebró la primera misa en esta ciudad. Hoy aparece bordeada de un marco de plata y simboliza el inicio de la evangelización cristiana en el Perú.



**Retablo del Señor de la Caída.** Este retablo perteneció al convento de los agustinos, que sufrió duros embates a lo largo de su historia hasta su casi total destrucción. Hoy, en parte de ese recinto se levanta un conocido hotel, donde se han rescatado algunos elementos del conjunto. Se estima que el retablo data del siglo XVIII y, en él, destacan dos imágenes. En la parte superior, la imagen de Cristo crucificado, de extraordinario realismo, llamado popularmente Cristo de Trapo, reconocida como una de las tallas más antiguas hechas en América, probablemente en 1538.



**Detalle del Señor de la Caída.** En la hornacina central de este retablo aparece una talla de severa crudeza que representa a Cristo, con la cruz a cuestas, en una de sus dolorosas caídas camino al Calvario. El tallador no escatimó recurso alguno para plasmar el dramatismo de la escena y conmover a quienes vieran la imagen.



**Retablo de San Miguel Arcángel.** Este retablo, de apariencia menor, fue rescatado del convento de los betlemitas, congregación presente en el Cusco desde el inicio de la evangelización. Con el terremoto de 1650, el convento sufrió graves daños y el retablo fue trasladado durante el proceso de reconstrucción que encabezó el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo. Se encuentra íntegramente recubierto con láminas de pan de oro de veintidós quilates y, en la hornacina central, presenta la imagen del arcángel San Miguel, ricamente vestido y en actitud de combate, flanqueado por tallas menores de arcángeles.



**Retablo de El Calvario.** En el muro de la Epístola, encontramos este retablo de tres pisos y tres calles, en cuya hornacina central se ubica un conjunto de muy buena factura que representa a Cristo en la cruz, con la Virgen y san Juan al pie. En las hornacinas del nivel superior se aprecian, a derecha e izquierda, dos típicos arcángeles arcabuceros, propios de la iconografía de la Escuela Cusqueña.



**Retablo de la Virgen Asunta.** Trabajado íntegramente en madera de aliso y cedro, es un excelente exponente del barroco andino, con sus tres calles y dos pisos. El nivel superior presenta lienzos de San Joaquín, el arcángel San Miguel y Santa Ana. En la hornacina principal destaca la imagen de la Virgen de la Asunción o Virgen Asunta, ricamente vestida y con una aureola de notables dimensiones. A los lados, se aprecian lienzos de San José con el Niño Dios y la Virgen de Belén. Como coronación se observa el escudo del obispo Manuel de Romaní y Carrillo, quien donó el retablo en 1768.



**Cripta de la Iglesia del Triunfo.** En el templo del Triunfo es posible acceder a una pequeña cripta en la que destaca el lugar donde reposan parte de los restos del cronista mestizo Inca Garcilaso de la Vega. Hijo del capitán español Sebastián Garcilaso de la Vega y de la princesa inca Isabel Chimu Ocllo, su condición de mestizo le permitió conocer la historia del Cusco y entenderla desde ambos puntos de vista. Esa visión extraordinaria quedó plasmada en obras fundamentales como los *Comentarios reales* y *La Florida del Inca*. Murió en Montilla, Córdoba, y parte de sus cenizas llegaron al Perú en 1978.



**Cúpula y linterna de la Iglesia del Triunfo.** La cúpula de la Iglesia del Triunfo parece replicar los detalles del baldaquino de plata que puede verse en la capilla de la Platería de la Catedral; son iguales el tambor, la linterna y los detalles de la cobertura semiesférica. En el interior, la cúpula nos aguarda majestuosa, íntegramente estructurada con ladrillos labrados, que ofrecen una visión espectacular de la perfección de la construcción.





**Pechinas de la cúpula de la Iglesia del Triunfo.** En 1764, el obispo Manuel Jerónimo Romaní dispuso la ornamentación de las pechinas de la cúpula. De autor anónimo, estas imágenes representan a los cuatro evangelistas, cada uno identificado con una iconografía particular. En esta imagen vemos a San Lucas con un buey a sus pies, símbolo de sacrificio y espíritu de mortificación.



**San Juan.** Este evangelista tuvo una posición privilegiada entre los apóstoles, junto con Pedro. Acompañó a Jesús en las bodas de Caná y en el huerto de los olivos. Su atributo es el águila, porque es el ave que más alto vuela y la que más se acerca al sol. En esta versión cusqueña, el águila se asemeja a una paloma y aparece sujetando con el pico el tintero del santo.



**San Mateo.** Apóstol, evangelista y mártir, conoció a Jesús cuando era recaudador de impuestos, antes de su conversión. Habitualmente, la iconografía lo muestra sentado en la mesa donde cobraba los impuestos, odioso oficio que el santo nunca negó, pero en esta representación aparece acompañado por un ángel.



**San Marcos.** Muy vinculado con San Pedro, con quien predicó en Alejandría, San Marcos murió martirizado. Su atributo principal es un león alado; sin embargo, en esta representación, el felino ha perdido sus alas y ha visto su cara humanizada, rasgo propio del arte popular cusqueño.









# ANEXOS, NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

## EL CULTO POPULAR

### Anexo

#### Fiesta de las cruces

En el exterior de la Catedral, hacia la Iglesia del Triunfo, se encuentran dos cruces. Son de piedra, levantadas sobre pedestales semicirculares del mismo material y están pintadas de verde. En la parte delantera muestran tallas de hojas a los lados de una cruz y, a los costados, se han tallados ángeles en actitud orante. Son cruces de devoción y culto, que se velan la noche del 2 de mayo, a lo que sigue el festejo y culto del día siguiente. De acuerdo con el calendario católico, el 3 de mayo es el día de la Invención de la Santa Cruz, culto creado por iniciativa de la emperatriz Santa Elena, devota del máximo símbolo del mundo católico. Esta celebración es también conocida como la Fiesta de las Cruces de Mayo.

De acuerdo con la tradición cusqueña, la celebración de la Cruz, popularmente denominada Cruzvelakuy, dura dos días. La tarde del 2 de mayo se dedica al arreglo de las cruces: las adornan con flores, luces y cadenetas de papeles de colores. También ponen tallos de maíz, puesto que la cosecha de este grano se realiza en esta época. El momento en el que visten las cruces es de recogimiento y devoción; las visten con sudarios nuevos, que las cubrirán hasta el Cruzvelakuy del próximo año. Los sudarios se confeccionan con telas muy finas y están bordados con hilos metálicos, a semejanza de los vestidos de las imágenes de los templos. La familia que asume el cargo tiene la colaboración de sus parientes y devotos, que ayudan en las otras tareas que demanda la celebración.

La tradición cusqueña se centra en el culto de la noche del 2 de mayo y es una de las devociones más populares del Cusco urbano y rural. Las cruces de templos, puentes, cumbres de los cerros que circundan la ciudad, incluido el de Sacsayhuamán, son veladas hasta altas horas de la noche, incluso hasta al amanecer.

A las cruces de la Catedral se las vela de forma similar, aunque esta no se prolonga más allá de las nueve o diez de la noche. Solo permanecen los cirios encendidos por los devotos, que arderán hasta consumirse y serán reemplazados el 2 de mayo del próximo año.

#### El Tribunal del Santo Oficio

El Santísimo Sacramento se expone en un pequeño edificio, denominado Capilla del Santísimo Sacramento, construido en el espacio abierto delante de la Iglesia de la Sagrada Familia, como parte del conjunto arquitectónico de la Catedral. La parte posterior de esta capilla es la actual Cuesta del Almirante.

El edificio está construido con piedras de buena factura y en él resaltan los tres arcos, con orientación sur, que forman un ambiente abierto por el que se ingresa a la capilla. A la izquierda de la Iglesia de la Sagrada Familia, en un extremo del espacio abierto, se halla una puerta. Encima está la talla de una calavera cruzada por dos tibias, una iconografía aso-



Culto de las cruces durante la noche del 2 de mayo en la Catedral.

ciada con la muerte o con un lugar de castigo. La cercanía de los edificios es, tal vez, la que dio origen a la versión local de la Santa Inquisición en el Cusco. Este edificio figura en varios óleos. El de mayor nitidez, que no deja dudas de su existencia, es del siglo xviii. El tema del óleo es el inicio de la procesión del Corpus Christi, que forma parte de la colección de óleos del Templo de Santa Ana. En la actualidad se expone en el Museo de Arte Religioso del Cusco.

En otro óleo, fechado entre 1720 y 1750, también se observa el supuesto local del Tribunal del Santo Oficio. La ventana que da al oeste está dibujada con gran claridad, así como los templos de la Sagrada Familia y del Triunfo, que integran el

conjunto de la Catedral. El pintor se concede la licencia de pintar el Templo de la Compañía en el mismo plano que la Catedral. Este óleo se encuentra en el Museo Pedro de Osma, en Lima.

No se sabe con exactitud cuándo y por qué surgió esta versión que adjudica al edificio descrito el ser Tribunal del Santo Oficio, conocido localmente como la Santa Inquisición. De acuerdo con la estructura de esta organización, el Tribunal de la Inquisición funcionaba solo en Lima. Los casos que merecían ser juzgados debían ser trasladados a Lima; quizá el edificio pudo servir de prisión para los acusados que esperaban ser conducidos a Lima.

## Notas

- 1 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 90
- 2 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 91
- 3 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 91
- 4 Tradición oral
- 5 Lambarri, 1991: 252
- 6 Lambarri, 1991: 252
- 7 Ugarte, 2009: 123-130
- 8 Vega-Centeno, 2006: 9-43
- 9 Rubin, 1999: 31-46
- 10 Esquivel y Navia, 1980: 143, 165
- 11 Garcilaso de la Vega, 1972: 800
- 12 Fiedler, 1985: 280
- 13 Garcilaso de la Vega, 1972: 811-812
- 14 Garcilaso de la Vega, 1972: 808
- 15 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 252-253

## Bibliografía

Aparicio Vega, Manuel Jesús. "Suma y Compendio de la Historia del Cusco". *Revista Inti Raymi*, n.º 85, 1992.

Esquivel y Navia, Diego de. *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Wiese, 1980.

Fiedler, Carol Ann. *Corpus Christi in Cuzco: Festival and Ethnic Identity in the Peruvian Andes*. Tesis de doctorado. Nueva Orleans: Tulane University, 1985.

Flores Ochoa, Jorge A. "La fiesta de los cuzqueños: la procesión del Corpus Christi". *En su resistencia y continuidad*. Cusco: Centro de Estudios Andinos Cusco / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1990.

Flores Ochoa, Jorge A. *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 2009.

La Torre, Jesús. *Restauración y conservación de la historia de la cultura cusqueña*. Cusco, 2012.

Lámbbarri Bracesco, Jesús. *Imágenes de mayor veneración en la ciudad del Cuzco: escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

Molinié, Antoinette. *Celebrando el Cuerpo de Dios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Morote Best, Efraín. *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1988.

Oré, Fray Luis Jerónimo de. *Symbolo Catholico Indiano*. Lima: Antonio Ricardo, 1992 [1598].

Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan de Santa Cruz. *Relación de Antigüedades deste Reyno del Piru*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1993 [1613].

Rubin, Miri. *Corpus Christi: The Birth and Development of a Late Medieval Feast*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Valencia Espinoza, Abraham. *Cuzco religioso*. Cusco: Dirección Regional de Cultura del Cusco, 2007.

Ugarte Vega Centeno, David. *Curando las heridas del Taytacha de los Temblores. Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 2009.

Vega-Centeno, Imelda. "Sollozos del alma. Confidencias con el Taytacha Temblores". *Revista Andina*, n.º 42, 2006.

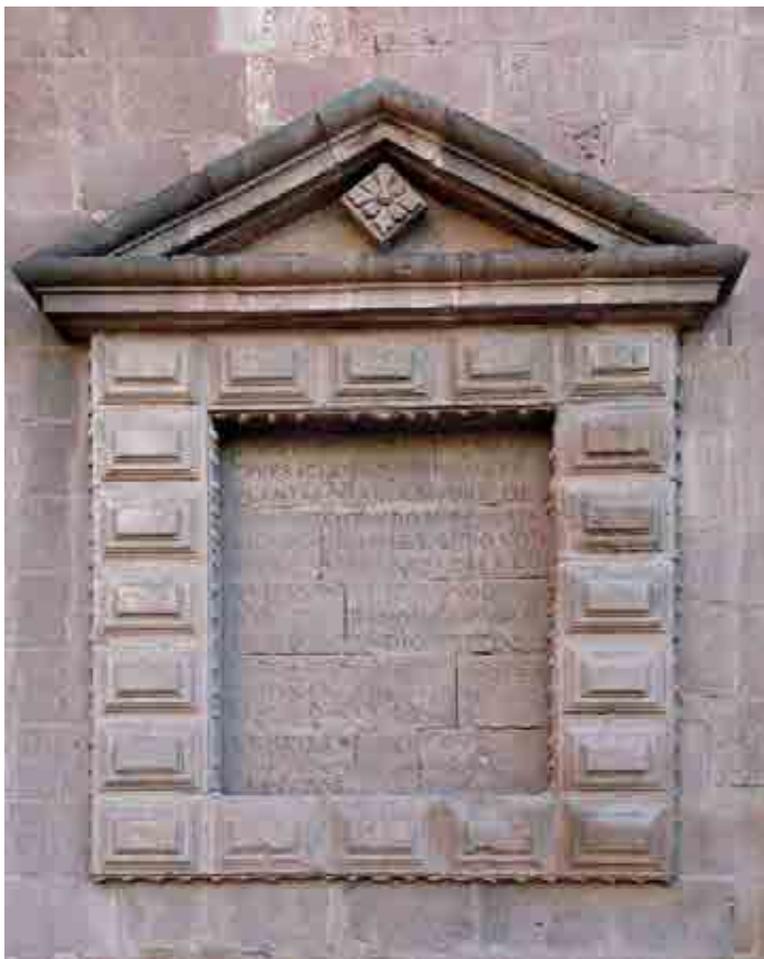
# LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEDRAL

## Anexo documental n.º 1

### Transcripción de las inscripciones en piedra del frontis de la Iglesia del Triunfo

En el lado izquierdo de ingreso a la Iglesia.

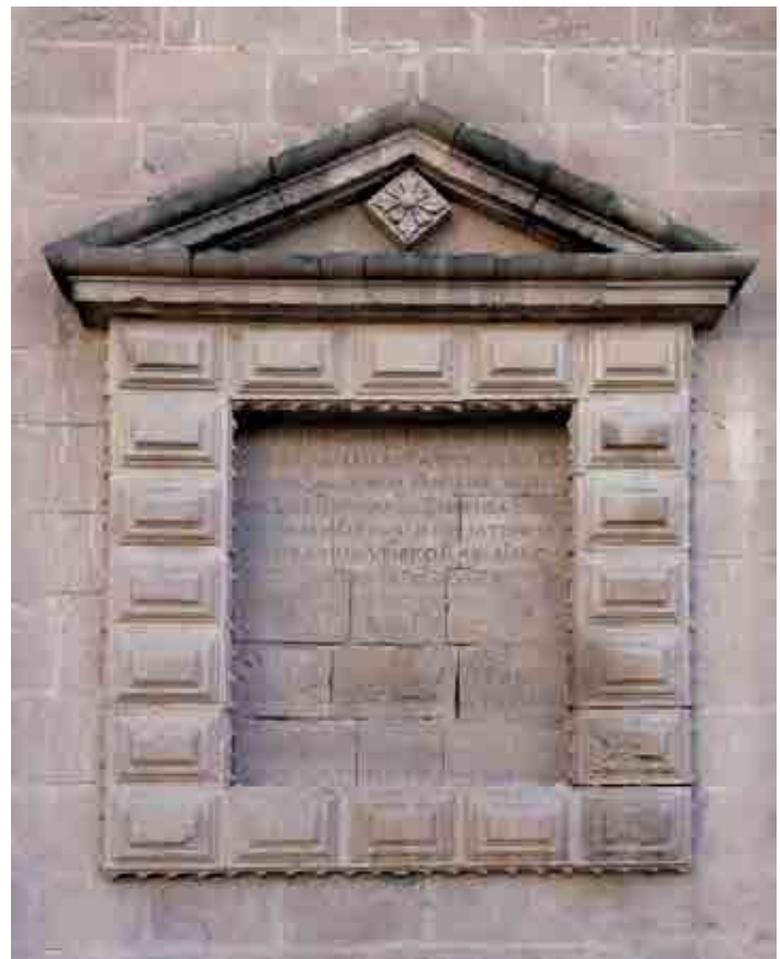
En este lugar, galpón antes, después iglesia, donde puso sus plantas María madre de Dios ostentando su poder haciendo cielo ese sitio, victoria, la batalla feliz conquista, deslumbrando innumerables indios, apagando el incendio destes Várbaros, amparando a los españoles, plantando la fe y convirtiendo el gentilísimo: se dedica como a Patrona estas triunfantes aras. Año 1664.



En el lado derecho de ingreso a la Iglesia.

De este mismo sitio fue visto salir a caballo el Patrón de las españas Santiago Apóstol a deribar Los Barbaros en defensa de la predicación evangelica, i atonita la idolatría, veneró Rayo al hijo del trueno, rindiendo nuevos mundos al cetro hispano, que reverente le consagra esta eternidad de su reconocimiento, por genio de su felicidad, por patron de sus armas por quia de sus conquistas, por asombro de la gentilidad por lumbrera de la cristiandad. Año de 1664.

(Las partes subrayadas no aparecen completas en el texto original y han sido reconstruidas.)



## Anexo documental n.º 2

### Disposiciones del virrey Toledo sobre la Catedral del Cuzco

En la ciudad del Cuzco a 28 días del mes de agosto de 1571, el Excmo. Sr. D. Francisco de Toledo, visorrey de estos Reinos, habiendo visto las cuentas que mandó tomar al Deán y Cabildo de la Santa Iglesia del Cuzco y que por ellas parecía la mucha cantidad de pesos de oro que estaban gastados en solo el reparo de la dicha iglesia y en las demás cosas necesarias para el servicio del culto divino, sin tener, ni le restar a la fábrica de la dicha Iglesia posible para hacer iglesia conveniente a la autoridad de esta ciudad y obispado y que la que de presente hay estaba en un bohío con mucha indecencia y por una cédula real se manda que las iglesias catedrales se hagan por tercias partes y que la una pague Su Magestad y la otra los vecinos y encomenderos y la otra los indios y que sobre esto había pleitos y diferencias entre el dicho Cabildo eclesiástico y los dichos vecinos y encomenderos y que estaban todos necesitados por excusar los tales pleitos, y la parte que a Su Magestad le podría caber en esto, y que si no se tomase algún medio se estaría la dicha iglesia como está de tantos años a esta parte; habiendo tratado esto muchas veces con el dicho Cabildo y vecinos de esta ciudad y asimismo lo mucho que convendría al servicio de Nuestro Señor se pusiese en ejecución en este Obispado lo que el Sacro Concilio tridentino dispone acerca de los colegios seminarios pues en ninguna parte de la cristiandad eran tan necesarios como en estos Reinos, por ser todos planta nueva y haber en este dicho Obispado mucha cantidad de muchachos y tener tan poca doctrina y enseñanza en las cosas que le convenía saber, mayormente que los más de ellos eran mestizos y por la parte que heredan de las madres comúnmente de ruines inclinaciones, se asentó acerca de lo susodicho y con acuerdo y conformidad de todos lo siguiente:

Primeramente, que para hacer la dicha Iglesia sin mucho daño de las partes que habían de contribuir para el edificio de ella, se hiciese ante todas cosas rebaja de los salarios, que se daban en este Obispado a los clérigos religiosos que estaban en doctrinas por ser excesivos, lo cual se había suplicado a Su Excelencia desde la ciudad de Huamanga por los vecinos de ella y de esta ciudad. Pues los dichos sacerdotes tendrían menos trabajo y costa de aquí

adelante, por causa de la reducción y se sufría ser menos el salario y se les rebajase de cuatrocientos y cincuenta pesos ensayados que se pagaban a cada sacerdote setenta y cinco pesos, de los cuales se acudiese para la obra de la dicha iglesia con los cuarenta y cinco pesos, por seis años, por la tercera parte que los vecinos de este Obispado están obligados a contribuir y que con pagar esto de cada doctrina no fuesen obligados a más los dichos encomenderos para la obra de la dicha iglesia hasta ser acabada.

Item, Su Excelencia por la parte que cabe a Su Magestad hizo merced y limosna para la obra de la dicha iglesia en lo que le cabe a Su Magestad de los diezmos de esta ciudad que son dos novenos, por seis años, atento que por Su Magestad y Marqués de Cañete se habían dado desde el año de cuarenta hasta el de sesenta y uno para el dicho efecto y con esto Su Magestad quedase libre de su tercia parte y de las rebajas de las doctrinas que están a su cargo, las cuales no fuese obligado a acudir con ellos a la obra de la dicha iglesia.

Item, que por la tercera parte que los indios habían de contribuir, conforme a la dicha cédula, pagase cada indio de tasa del distrito de este Obispado un tomín para la dicha obra, que es el jornal de un día, lo cual les era más útil, atento a que si hubieren de venir a trabajar en ella de sus tierras, por estar los más de ellos muy lejos, habían de ocupar muchos días en la venida, estada y vuelta y sería causa de que algunos pudiesen y queriendo trabajar en sus propias tierras, sin mudar temples, en un solo día podrían ganar el dicho tomín y que los visitadores tuviesen cuidado de lo hacer cobrar y enviar al Receptor de la dicha obra, por que los indios no se ocupasen en traerlo.

Item, que de la renta de la fábrica de la dicha iglesia se gastase cada un año en la dicha obra dos mil y quinientos pesos y, no los habiendo, las dos partes que montase y la otra quedase para el gasto de ornamentos y cosas necesarias al culto divino y de ello hizo obligación el dicho Cabildo eclesiástico de acudir al Receptor con ello y más se gastase la mitad del alcance que se les hizo en las cuentas que se le tomaron, que fue diez mil y tantos pesos, como consta por las dichas cuentas donde va la razón de esto.

De Toledo, Francisco: Disposiciones Gubernativas para el Virreynato del Perú, 1569-1574. Sevilla: Publicaciones V Centenario, 1986, pp. 131-132.

### Anexo documental n.º 3

#### Archivo del Convento de San Francisco de Lima, Registro 15, Parte 5ta. Provincia del Cuzco.

Catedral del Cuzco

Exelentísimo Señor:

Miguel de Huerta dice que en la junta que V. Excia. hizo de Artífices para tratar del reparo del templo de la iglesia mayor, se halló presente en la dicha junta, y a lo que V. Excia. propuso en ella, se le ofrece lo siguiente:

Lo Primero, que para el reparo principal dela testera del templo se trató en la dicha junta que para asegurarlo se estribase y que fuesen los estribos suficientes para tener la pared asegurada. Pues habiendo subido después a ver la dicha obra y tantear el reparo que mejor había menester y lo que habían de salir los estribos conforme al daño. Me ha parecido por haberlo mirado con el gran cuidado que se requiere no ser de consideración este remedio, porque cuando se fortalezca la pared con los estribos, no se fortalece la bóveda por estar desmentida una de otra en algunas partes y según esto, como digo, no será remedio suficiente para lo que adelante puede suceder y ahora se me ofrece advertir a V. Excia. que para perpetuar esta obra, será necesario hacerla de capillas hornacinas para que venga en correspondencia la testera de los dos ángulos y macizando las paredes de la nave principal desde los pilares hasta la testera, como eran las otras de los lados, se podrán levantar los estribos muy fuertes, de manera que con ellos se repare lo demás del templo questá bueno y después de hechas las Capillas bajas y levantados los estribos, se deshagan las bóvedas y la pared hasta el cornisamiento, y desta manera quedará, según me parece fijo, por ser obra buena y no ser remiendo como lo será la de los estribos si se hiciere y quedará el templo por adentro en correspondencia, y la dificultad que en todo lo que he dicho se puede ofrecer de bajar las capillas, es que en la nave principal no se podrá hacer de medio punto el arco, porque para que venga en correspondencia el templo del movimiento de los capiteles destes arcos, se han de hacer, por ser muy ancha, como tengo dicho; siendo de medio punto no puede venir el cornisamiento en correspondencia de lo demás que es lo principal que la arquitectura nos advierte, y será mucha fealdad,

y para que sea esto a propósito y quede con fortaleza y hermosura quedando mayor este arco como lo es la nave principal que los de los colaterales; me parece se saque de cada lado arrimado al pilar un pilastrón hasta el movimiento del capitel que tenga dos varas de ancho para que deste pilastrón salgan dos impostas para mover dos arcos, uno escazano que se sustente asimismo y este sirva para hermosear la Capilla, y el otro se levante de medio punto y este sirva de sustentar lo restante de la pared hasta cerrar el arco. Y desta manera me parece quedará muy fuerte y en correspondencia de lo demás del templo, que si estos dos arcos se hubieran hecho en las dos capillas que tienen los arcos escazanos, de manera que no trabajara el arco escazano más de solo sustentarse así y cargara sobre el de medio punto lo demás, no fuera perecedero como se ha visto. Es lo que acerca desto entiendo y me parece.

(Al margen, se lee: "Y lo que más acerca de la fortaleza del templo me ofrece por estar maltratado por los ángulos por la falta de los estribos, me parece convendrá para que esté fuerte para siempre, que en los estribos que están hechos de parte de fuera, se añadan en cada uno 6 u 8 pies de vuelo más; y desde las capillas ornacinas donde estos estribos han de rematarse se hagan otros que vengan a modo de cordones que empiecen desde el lienzo donde este estribo ha de rematar y vaya a fenecer al arquitebe de los arcos altos. Este reparo me parece de los más importantes para la seguridad del templo y los estribos de los caracoles sean del mismo vuelo que estos").

Lo segundo que se trató del reparo de las Capillas Hornacinas: digo lo que me parece es que se haga un arco de medio punto que reciba el arco escazano para que desta manera quede seguro y lo que ocuparen las impostas deste arco de medio punto al escazano se haga algún adorno para ocupar aquel lugar de alguna arquitectura y haciendo el arco de medio punto queda en correspondencia de todas las demás capillas, y es lo mejor y lo más fuerte que para este reparo puede haber.

Lo tercero, de lo que se trató de la adición que se había puesto en las torres de no ser las paredes arto gruesas para lo que promete levantar en la montea, me parece que llevando la pared, como lleva ocho pies de grueso e ir trabada e incorporada con los ángulos del templo que le ayudan a fortificar mucho. Demás de que el Caracol que lleva le ayuda ansimismo a la fortaleza y le sirve a la delantera

de mucho adorno; y en lo que dicen de que las Capillas que van debajo de las torres se macizen, no me parece que por eso tendrán más fortaleza, porque según he visto algunos templos en España, particularmente el de San Benito el Real de Valladolid, que en la puerta principal del templo, sobre dos torres pequeñas y sobre el testero de la iglesia, se mueven cuatro arcos de medio punto sobre los cuales van levantando la torre principal y hemos haber muchos años que se hizo y no haber recibido ningún daño; y así me parece que pues que aquella ha durado mucho tiempo no yendo con tan buena trabazón como va esta, por ir trabada con los dos ángulos de las esquinas y tener como he dicho ocho pies de gruesa la pared della; y según esto y lo que la Arquitectura nos enseña de que una columna suelta que tiene ocho pies de grueso, se le permite echar 80 pies de alto. Si juntásemos cuatro de estas, incorporadas unas con otras, paréceme se le podría por la fortaleza que en sí tendrían por estar todas juntas en cuadro la mitad de los ochenta pies que vendrían a ser ciento y veinte pies de alto, y vendrá a levantar sobre el templo cuarenta pies y será bastante elevación por los temblores que cada día vemos en esta tierra, y así me parece que no hay necesidad de macisar las Capillas ni innovar en esto ni en que vayan desincorporadas del templo, sino que se prosiga con la obra como va. Y esto es lo que en conciencia me parece que conviene que se haga en todo lo que referido tengo, etc.

Lo demás que se me ofrece que los estribos que están sobre las puertas del Crucero se derriben por el gran daño que se ve haber hecho en el lienzo principal del templo y por el que pueden hacer no derribándose por el gran peso que arriba tienen y no tener desde abajo el fundamento que ha menester y estar formados estos estribos sobre repisa y obra falsa y reprobable para cualquier género de edificio, particularmente para este lugar que es el Crucero y las capillas que estriban en estos estribos no pueden estar seguras por ser más altas que las demás.

**Apéndice n.º 5** “Interrogatorios que hace Miguel Gutiérrez, maestro de la Catedral del Cuzco, acerca de la misma”.

#### INTERROGATORIOS

Por donde se han de examinar los Maestros que han de declarar en razón de la obra de la Santa Iglesia desta ciudad del Cuzco, así

en la obra que hizo Juan de Pontones, maestro que fué della como la que en tiempo de Francisco de la Cueva que le sucedió, e la que yo, Miguel Gutiérrez, Maestro que al presente soy y hago, es lo siguiente:

1. Primeramente si saben que esta Iglesia es de tres naves, principal e colaterales, teniendo por la una parte seis capillas hornacinas y en el cuerpo del medio donde están las puertas, una capilla de cuarenta pies de hueco que con ella hace crucero la iglesia, y por la otra parte sin topa que ocupa la sacristía.

2. Segunda Pregunta. Que si saben que la Iglesia era empezada de orden toscana y así tiene todas las bases della y que es de pilastras cuadradas y traspilastras y tímpano de la pared, haciendo resalto las pilastras de un pie de salida y las traspilastras otro pie del tímpano de la pared y que tienen las pilastras de grueso cinco pies de vara de grueso y las traspilastras siete pies de grueso.

3. Tercera Pregunta. Que si saben que teniendo el grueso arriba referido, los capiteles con que yo, el dicho Miguel Gutiérrez hallé encapiteladas las dichas pilastras, no tienen de alto más de medio pie habiendo de tener dos pies y medio.

4. Cuarta Pregunta. Que si saben que encima de ese capitel que hallé no entraron alquitrave ninguno, sino que el dicho capitel corre por toda la iglesia e capillas e hornacinas no abiendo de echarse más de empilastras e traspilastras.

5. Quinta Pregunta. Que si saben que abiendo de tener el friso dos pies e medio de alto según su columna no tiene más de un pie de friso e que aviendo de tener la cornisa toscana, tiene una cornisa que ni es toscana, xón (ica), ni dórica ni corintia ni compuesta sino barbaramente sin ninguna horden ni concierto, pues no tiene toda ella más de un pie de grueso teniendo (habiendo) de tener según Vignola, tres pies e quatro quintos de un pie e aver de ser la cornisa como yo la muestro en la monteada de la dicha iglesia.

6. Sexta Pregunta. Que si saben que esta cornisa que tiene asentada está comprometimiento, de mover las hornacinas y naves colaterales todas a un peso por donde, traspasadas las cornisas por la frente y todos los pilares e traspilares e impostas de las hornacinas por donde si se cerrasen de allí, no era posible cerrarse la nave ma-

yor por faltalle los estribos e ser fuerza el caerse toda la yglesia, e puesto casso no ubieren de cerrarlas avían subido las hornacinas a treinta pies de movimiento por donde era imposible negallo porque venían a tener solas las hornacinas de hueco quarenta e un pies sin el diente del arco y no poder hacer obra por echar en una misma pilastra por una misma frente dos capiteles y dos cornisas.

7. Séptima Pregunta. Que si se haría barvaramente la cornisa que echavan, costava cada vara de cornisa más de treinta Patacones e gastarse solo en la cornisa mas de cien mil pesos malgastados.

8. Octava Pregunta. Que si saben que una puerta que eligió (¿erigió?) Francisco de la Cueva, maestro que fué, no tiene miembro guardado conforme a buena arquitectura que ansí en el alto como en todo está corrompido, porque después de tener la columna de diámetro por donde se asienta en la basa doce pies de alto, tiene nueve el pedestal no habiendo de tener más de siete a lo más largo y que no aviendo de tener las traspilastras más ancho que tiene la columna por lo baxo della, tiene tres pies de ancho que la basa de la columna e bassa de pilastras no se muestran mal de por un lado por donde traspegadas la caña de la columna y pilastra por abajo a cuya causa no se puede encapitelar ni la pilastra ni la columna sino con notable fealdad; que las tarjetas que el dicho en la dicha portada son superfluas y de grandísimo gasto para su magestad por ser tantas que cada tarjeta es de un palmo y no pedillas la arquitectura, e tan duras las piedras como se vé que rresciven pulimento, por lo qual se deve quitar por el gasto excesivo y que la dicha puerta la echó e rasgó a el revés de la de dicho la rasgó a la calle y ansí no tiene tras dos ni alme(i)res para las puertas teniendo las puertas de alto casi treinta pies con quirós y de ancho cada uno ocho pies. Carga tan pessada y ¿qué remedio les parece que se haga en ella para que amí agora ni en tiempo alguno me pare perjuicio?

9. Novena Pregunta. Que si en aquel estribo que sacó el dicho Francisco de la Cueva es suficiente para cargar el arco toral, supuesto que no tiene más de diez pies y tener dicha nave quarenta de empujo, demás de que el ángulo donde recibe todos los torales de la yglesia; que diga su parecer.

10. Décima Pregunta. Si yo, el dicho Miguel Gutiérrez habiendo considerado la Yglesia haciendo planta y montea nueva por no haberme entregado ninguna, he remediado esta iglesia poniéndola en

Orden haciéndola por regla e puéstola, según buena arquitectura, bajando las capillas hornacinas debajo del alquitrave, friso y cornisa poniéndolas en proporción sexquialtera e haciendo las pilastras de treinta e cinco pies de alto, con bassa de capitel que es según el Maestro de Vitruvio en orden toscana, tiene siete gruesos de su alto y ansí teniendo cinco pies de grueso viene a tener los dichos treinta y cinco pies y el traspilar tiene cinco gruesos de alto de suerte, que teniendo siete pies de grueso tiene la quinta parte que son los treinta e cinco, tiene el alquitrave, friso y cornisa de alto, respecto de no hallar piedras acomodadas, seis pies de alto, siguiendo en todo la orden toscana, sin mezcla de otra ninguna, y ansí vienen a quedar todas las capillas y naves principales con notable gracia por guardar sus proporciones desta manera: la yglesia tiene todas las capillas del primer cuerpo, de largo quarenta pies de hueco y ansí estas tienen de ancho, las colaterales veinte e siete pies, la nave mayor tiene quarenta pies de hueco y el crucero de la capilla mayor que passa por todo el ancho de la yglesia tiene los mismos quarenta pies de hueco, de suerte que en toda la yglesia no hay más que quatro capillas de la nave segunda que tenga veinte e siete pies de hueco y el trascoro de suerte que levantada la dicha yglesia a el peso que yo la tengo levantada e estar miradas todas proporciones de suerte que toda la nave mayor tiene por todas partes proporción sexquialtera y el crucero tiene proporción sexquialtera y las naves colaterales la tienen supra, por donde tengo reducida la yglesia a reglas e puestos de arquitectura.

11. Undécima Pregunta. Que todas las ventanas elegidas (¿eregidadas?) que empezó Pontones se han de quitar e subirlas en las formas de las capillas respecto de estar muy bajas y estar metida la yglesia en un tan grande valle y hoyo.

12. Duodécima Pregunta. Que si siguiendo la iglesia como yo la tengo elegida la montea se ahorrará mucha cantidad de Pesos a su Magestad respecto a la buena horden.

13. Pregunta. Que la cornisa que yo hallé asentada conviene que se pique y se quite por los llanos referidos e porque es de notable fealdad.

14. Pregunta. Si haciendo la Yglesia quatro carretas, ahorrará cada año su Magestad más de seis mil pesos.

15. Pregunta. Que haciendo un torno con rueda de pie conque se suba el material ahorrará su Magestad mucha plata cada un año.

16. *Pregunta. Que habiendo madera para andamios, que no labren de cabeza también ahorra su Magestad muchos Pesos y las paredes irán más bien labradas e fabricadas.*

17. *Pregunta. Que fiscan (poniendo) muchos oficiales, canteros, albañiles e peones ahorrará su Magestad muchos Pesos de salario e se acabará más presto la obra; todo lo qual pido las declaraciones para guarda de mi derecho e para que agora ni en tiempo alguno me pare perjuicio como en mi interrogatorio tengo pedido.*

Miguel Gutiérrez.

*Concuerda con el Interrogatorio original, Simón López Marín, Escribano Público y de Cavildo*

Archivo del Convento de San Francisco. Registro 15. Parte 5ta. Provincia del Cuzco

## Anexo documental n.º 4

### Conciertos de Diego Arias de la Cerda

19 de febrero de 1646. *Francisco Gómez de Dávila, se compromete con el Administrador de Obras de la Catedral Diego Arias de la Cerda para sacar piedras de la Fortaleza por tiempo y espacio de un año.*

En ADC Notariales. Protocolo Juan Flores de Bastidas. 1646. f.169.

28 de Abril de 1649. Concierto y obligación de Diego de Lacoba con el canciller, Diego Arias de la Cerda.

*[...] que estaban convenidos y concertados en tal manera que el dicho Diego de Lacoba, se obligó de dar y entregar para la obra de la dicha fábrica, toda la cantidad de ladrillos de formas de crucería y rampansel (sic) de tercelesel y combadillos que fueren menester y se le pidieren por el dicho canciller Diego Arias de la Cerda, para las bóvedas de las tres naves de la dicha fábrica y asi mismo a de dar y entregar toda la cantidad de sera que se le pidiese para cubrir las dichas bóvedas, todo bien cocido y sasonado de dar y tomar a satisfacción del dicho obrero mayor, de tamaño en lo largo y ancho cada ladrillo puede señalarse*

*en las formas que se le han de dar para que los haga, los cuales ha de ir entregando al dicho obrero mayor y puestos en la dicha fábrica en la forma y manera siguiente para en fin de mes de julio que vendrá del presente año de 1649 a de entregar en la dicha fábrica mil ladrillos formas y otros mil ladrillos de crucería y otros mil ladrillos de tercelesel y otros mil ladrillos de combadillos que por todos son cuatro mil ladrillos y desde el dicho dia fin de julio en adelante a de ir entregando en la dicha fábrica en fin de cada un mes otros cuatro mil ladrillos en la forma que los demás referidos, la teja la ha de ir entregando como y cuando y en la cantidad que se le pidiese avisándole un mes antes para ello los cuales dichos ladrillos se la han de pagar por el dicho canciller Diego Arias de la Cerda, en esta manera por cada millar de ladrillos formas a razón de treinta pesos y cada millar de combadillos a setenta pesos y por cada ladrillo de tercelesel a doce y medio reales por cada millar de tejas a razón de treinta pesos y para en cuenta de lo que montaren los dichos ladrillos y tejas a recibido del dicho Diego Arias de la Cerda, mil quinientos pesos corrientes de a ocho de que se dio por entregado [...].*

En ADC. Esc. Juan Flores de Bastidas. Prot. 92. ff. 272.

26 de Junio de 1649. Obligación Diego de Lacoba a la fábrica de la Santa Iglesia Catedral.

*Por tres mil fanegas de cal muerta a razón de cuatro reales la fanega, que hacen 1500 pesos, que se entregará "como se fuere pidiendo" desde el 1 de Marzo, del año que viene de 1650, hasta haber acabado de dar y entregar.*

En ADC. Esc. Juan Flores de Bastidas. Prot. 92. ff.395.

26 de Junio de 1649. Obligación Diego de Lacoba al Canciller Diego Arias de la Cerda.

*[...] la dicha fábrica fuese darse seis cientos pesos corrientes [...] para efecto de que se las haya de pagar en ladrillo para la dicha fábrica [...] los cuales seis cientos pesos pagare al dicho canciller Diego Arias de la Cerda [...] en el dicho ladrillo de media tercia de largo y una cuarta de ancho y de dos dedos y medio de grueso que es conforme al molde y tamaño que me tienen dado puestos y entregados en la obra de la dicha Santa Iglesia para en fin del mes de Agosto que vendra del presente año [...] y a precio de treinta y nueve pesos de a ocho cada millar del dicho ladrillo [...].* En ADC. Esc. Juan Flores de Bastidas. Protocolo 93. ff. 90v.

28 de Julio de 1649. Obligación Juan Ramírez Carros a la fábrica de la Iglesia Mayor. [...] mil y cien fanegas de cal bien medidas [...] a razón las cien mil fanegas de ella de cuatro reales cada uno, que montan quinientos pesos corrientes [...] las otras cien fanegas de cal que van a decir al cumplimiento de las dichas mil y cien fanegas las doy de limosna [...]. En ADC. Esc. Juan Flores de Bastidas. Prot. 92. ff. 468.

29 de Julio de 1649. Carta de pago Lorenzo Marín al Bachiller Diego Arias.

[...] Diego Arias de la Cerda, haber recibido del dicho Lorenzo Marín, seis mil ladrillos compra-dos para la dicha fábrica a razón de treinta y seis pesos el millar que montan doscientos diesiseis pesos [...]. En ADC Esc. Juan Flores de Bastidas. Prot. 92. ff. 518.

31 de Agosto de 1649. Concierto y obligación El Licenciado Lazaro de Valencia con el Bachiller Diego Arias de la Cerda para hacer ladrillos. En ADC. Esc. Juan Flores de Bastidas. Prot. 92. ff. 533v.

## Anexo documental n.º 5

### Sobre la conclusión de la Iglesia

Debiose lo principal de su fábrica y el último complemento a la fervorosa [y] activa aplicación del ilustrísimo señor doctor don Juan Alonso Ocón, obispo de esta diócesis y arzobispo de la Plata, según es notorio y consta del tercer libro de Cabildo, donde a fojas 189 está una acta de 30 de julio de 1654 del tenor siguiente: "Propuso el señor deán, diciendo, que como era notorio al Cabildo, estaba próxima la translación de la iglesia vieja de la catedral a la nueva, que había de ser a los catorce de agosto primero de este año [(sic)], con solemne procesión por ambas plazas, llevando al Señor y sagradas imágenes con toda demostración de alegría y regocijo, y colocar al Señor en su sagrario y sagradas imágenes en sus capillas y retablos y para ello se iba disponiendo lo necesario, y el Cabildo secular y gremios del común estaban dispuestos y preparadas diversas invenciones de fuegos, máscaras, fiestas militares y otras muchas demostraciones de alegrías por haberse servido Nuestro Señor que la fábrica e iglesia nueva de la catedral de esta ciudad se

hubiera acabado en toda perfección, por medio del trabajo y cuidado incansable que el ilustrísimo reverendísimo señor doctor don Juan Alonso Ocón, obispo que fue de esta ciudad y de presente arzobispo de la Plata, había puesto, solicitando por su persona con cartas y amonestaciones saludables de sus ovejas moviéndolas a que diesen y ofreciesen limosnas considerables para la prosecución de la obra, como las dieron en gran suma. Demás de esto solicitó, con los señores virreyes de este reyno, que con sus informes concediese su Majestad, que Dios guarde, como de hecho concedió, arbitrios, que por seis años continuos se diesen ciento y cincuenta mil ducados pagados por tercias partes una su Majestad de sus Reales Cajas de esta ciudad, otra los encomenderos, y la tercera los indios de este obispado pagando un tomín cada uno. Y con estos efectos y los de dichas limosnas, que llegaron a más de ochenta mil pesos que juntó con su mucho cuidado y santo celo, comenzó a reedificar la dicha iglesia nueva por el año pasado de seiscientos cuarentaicinco y se concluyó en este presente de cincuenta y cuatro, habiéndose comenzado esta obra por otros señores obispos, mas había de cincuenta años (eran más de noventa) y muchos que paraba, si ponerse piedra en la obra y por esta obra, que así se ha acabado, por su mucha industria y trabajo, tan insigne, de tres naves, toda de cantería, cual se ve de las mejores que se conocen en este orbe, por tan gran beneficio, etc.". Y luego determinaron se cantase una misa todos los años en el día de San Juan por dicho señor obispo. A cuyo piadoso empeño no poco coadyuvó la eficaz vigilancia del doctor don Diego Arias de la Cerda, prebendado de esta iglesia, obrero mayor en ella, nombrado por provisión del marqués de Mancera de 29 de Febrero de 1648, quien con su efectiva personal asistencia y económica distribución de las expensas de su cargo, satisfizo al común deseo, dando dichoso fin a la obra y adornándola con almenas, baluartes, puertas, sillerías y tronos del coro, púlpito, ambones, sacristía y demás oficinas que eternizan su memoria.

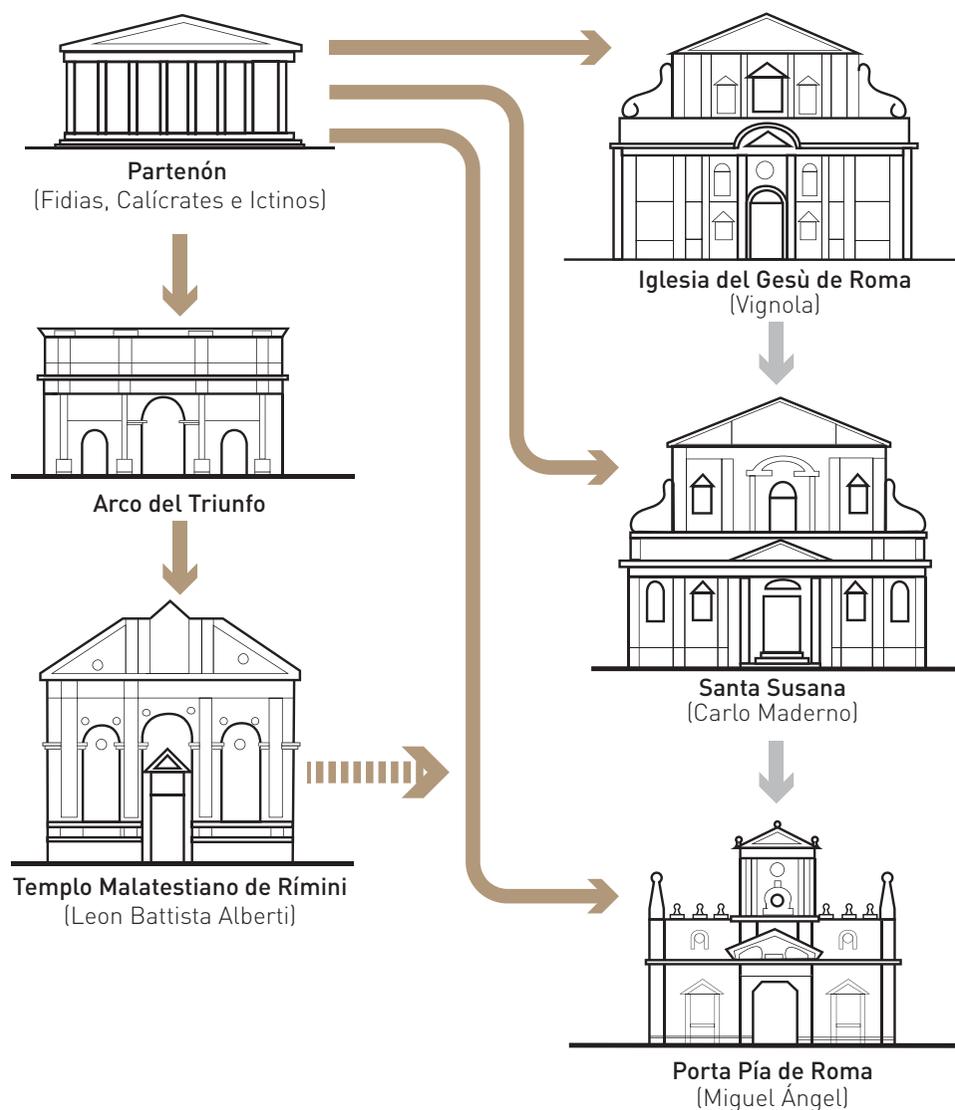
Fray Diego de Mendoza en su *Crónica de la provincia de San Antonio de [los] Charcas*, libro 1, capítulo 4, dice lo siguiente, hablando de esta iglesia: "Es toda de piedra de sillería con primor labrada de cinco naves, cubiertas de bóvedas, y arquería, con sus capillas hornacinas de lo mismo. Digna de perpetua memoria fue la ejemplar acción de toda aquella ciudad al estreno de aquella iglesia que para haberla de limpiar de tantos años que duró la fábrica, comenzó el Cabildo eclesiástico a sacar la tierra en esportillas de

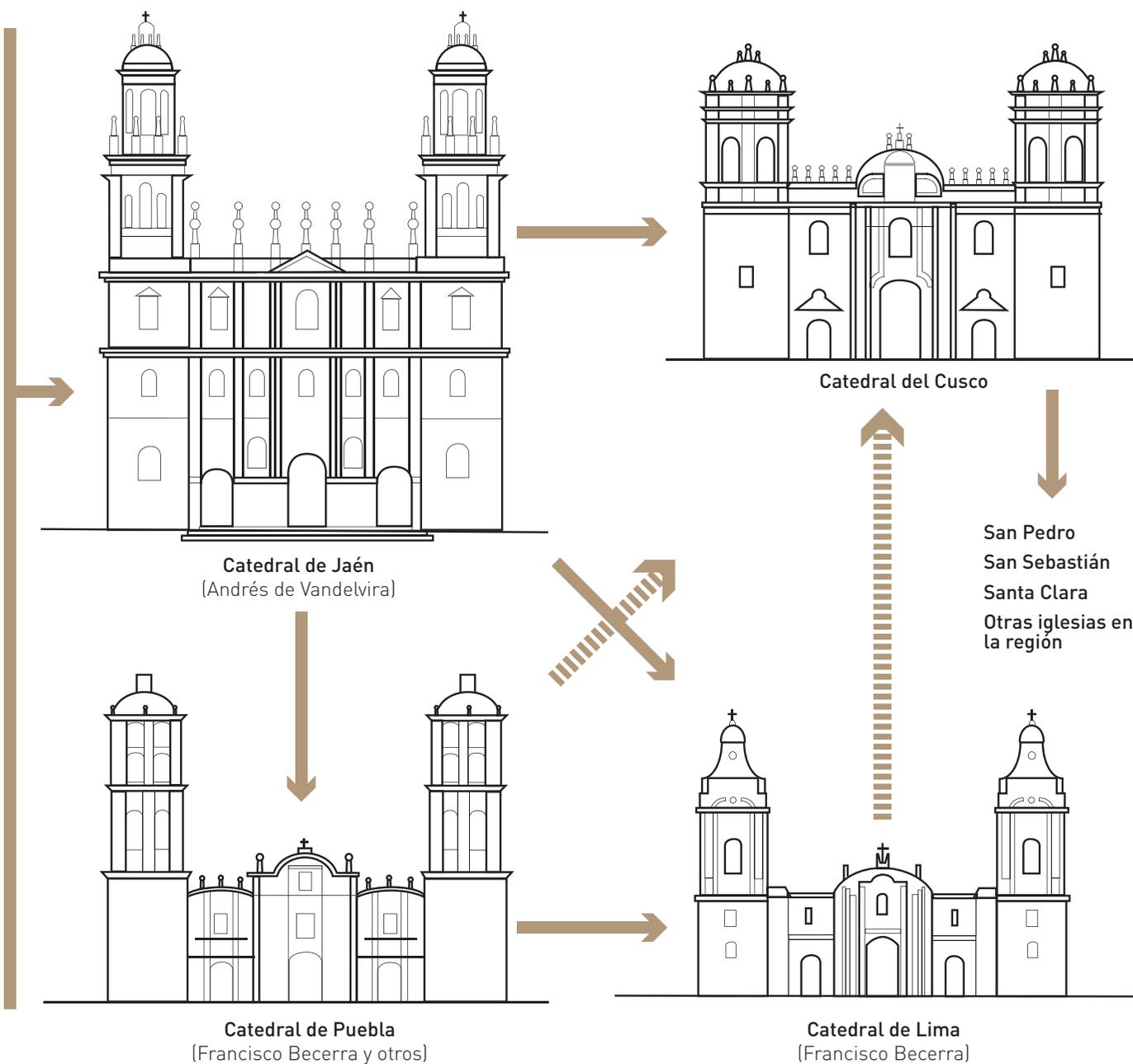
melinje y el corregidor don Joseph de Idiáquez, caballero del hábito de Calatraba con su Cabildo, y cuatro caballeros de habito hicieron la misma acción, a quien siguieron las religiones y clero todo lo noble y plebeyo, las mujeres principales, de día, y de noche, y todo el pueblo, con gran devoción y cristiano celo que fue de singular ejemplo a los indios con que en breve se desembarazó la iglesia y quedó con todo aseo, etc.”.

Viernes 14 de agosto por la tarde (habiendo precedido por la mañana la bendición y misa que previene el ritual romano) se celebró la colocación del nuevo templo e Iglesia Catedral de esta gran ciudad del Cuzco con una procesión muy solemne que salió de la iglesia antigua (donde hoy es el Sagrario, llamado el Triunfo) con el Santísimo Sacramento y sagradas imágenes, asistiendo en ella ambos Cabildos, el clero y las comunidades; dieron vuelta por las dos plazas, bien adornadas de altares, arcos triunfales, y mucha tapicería, con todo género de bailes, en la forma que se acostumbra el día de Corpus Christi. El Santísimo Sacramento fue colocado en el altar mayor en su Tabernáculo y las imágenes en sus capillas. Celebráronse luego con toda solemnidad las vísperas de la Asunción de Nuestra Señora, titular de esta santa iglesia. Y el día siguiente, sábado 15 de dicho mes, se estrenó con la misa y sermón de dicha festividad, continuándose por toda la octava la frecuencia y devoción de la ciudad y por cada noche de la octava, varios y costosos fuegos y máquinas pirotécnicas y hasta principios de septiembre [duraron] los festejos de máscaras muy lucidas, comedias, corridas de toros y otras invenciones con que los ciudadanos oficiales y gremios demostraron el común regocijo, aun excediendo sus ánimos de lo dispuesto por ambos Cabildos.

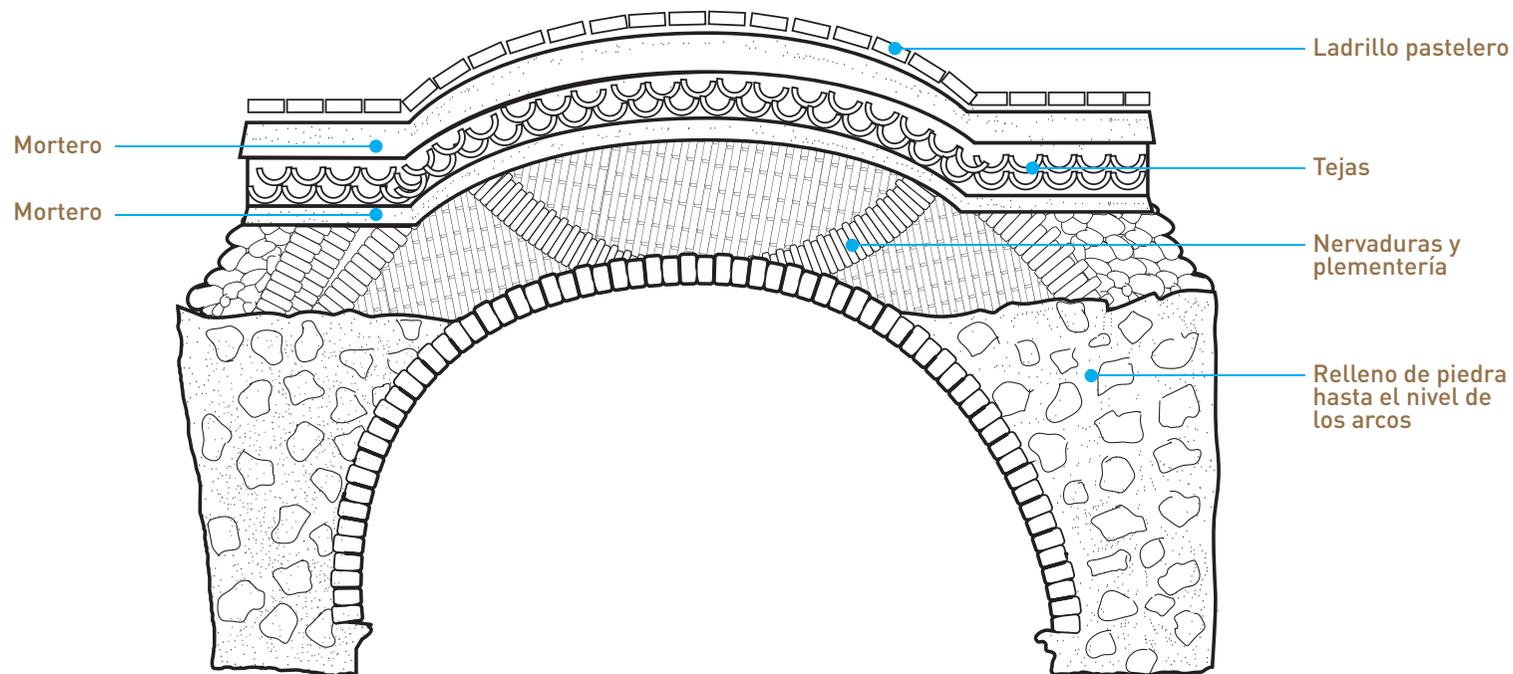
Fue esta colocación y estrena a los 121 años que se tomó posesión de esta ciudad por los Reyes Católicos, y 116 de la erección de esta Iglesia Catedral, al décimo del pontificado de Inocencio X. Siendo rey de España y de las Indias el señor Felipe IV. Obispo de esta diócesis el ilustrísimo señor doctor don Pedro de Ortega Sotomayor, y corregidor del Cuzco don Joseph de Idiáquez Isasi, del orden de Calatrava. Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 109-110.

## Evolución e influencias estilísticas

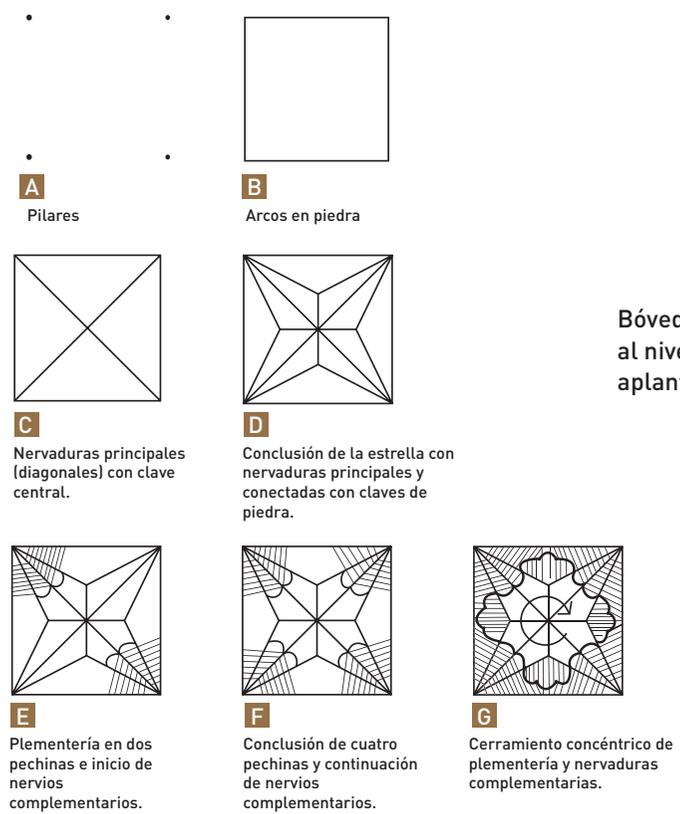




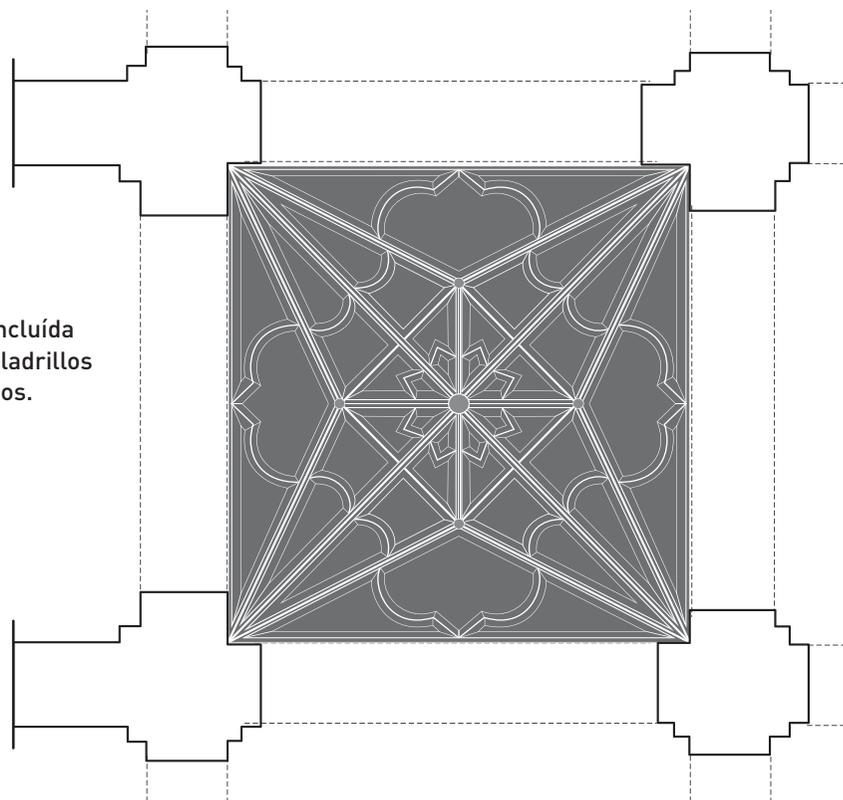
## Estratigrafía de una bóveda



## Secuencia constructiva de una bóveda



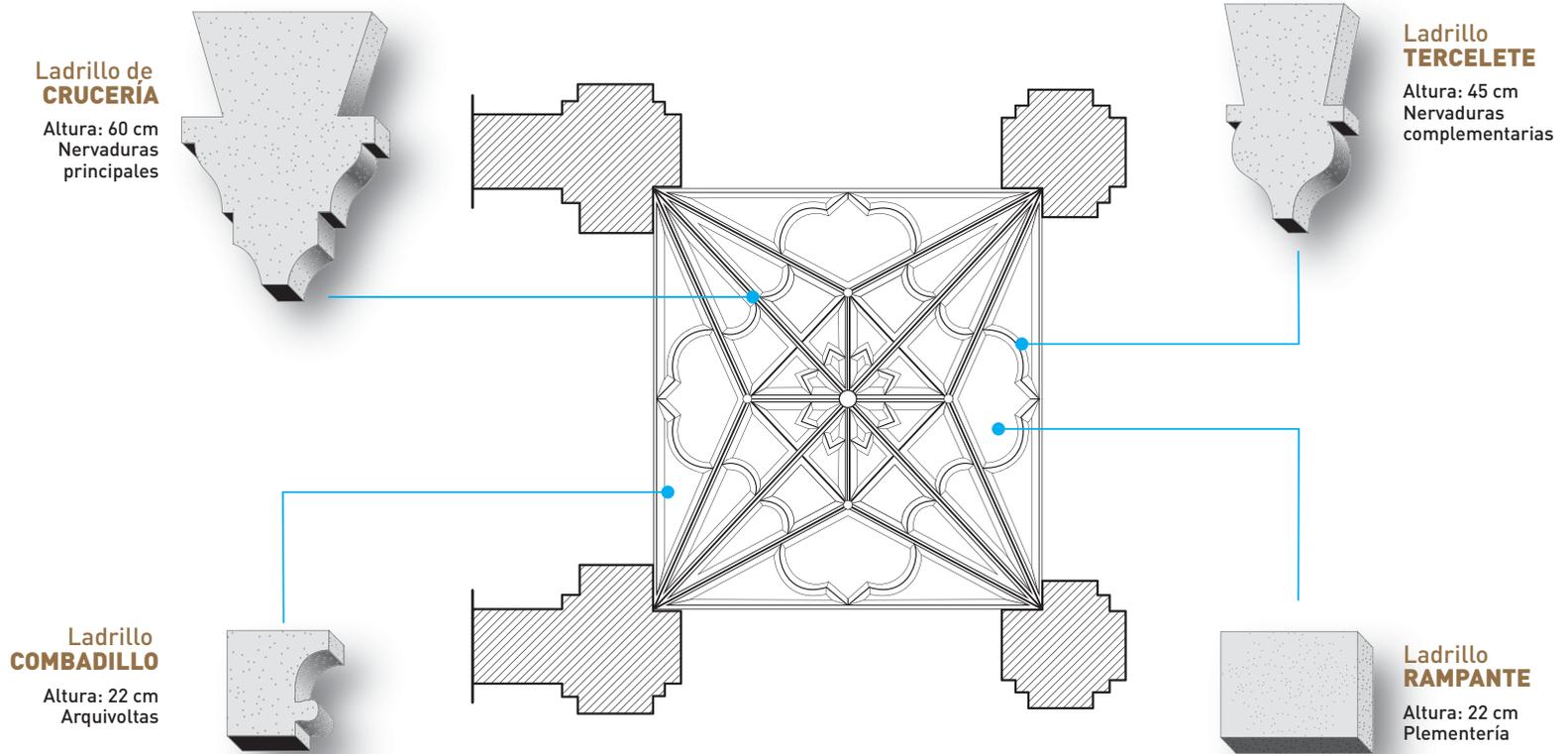
Bóveda concluída al nivel de ladrillos aplantillados.



# Aplantillados de una bóveda

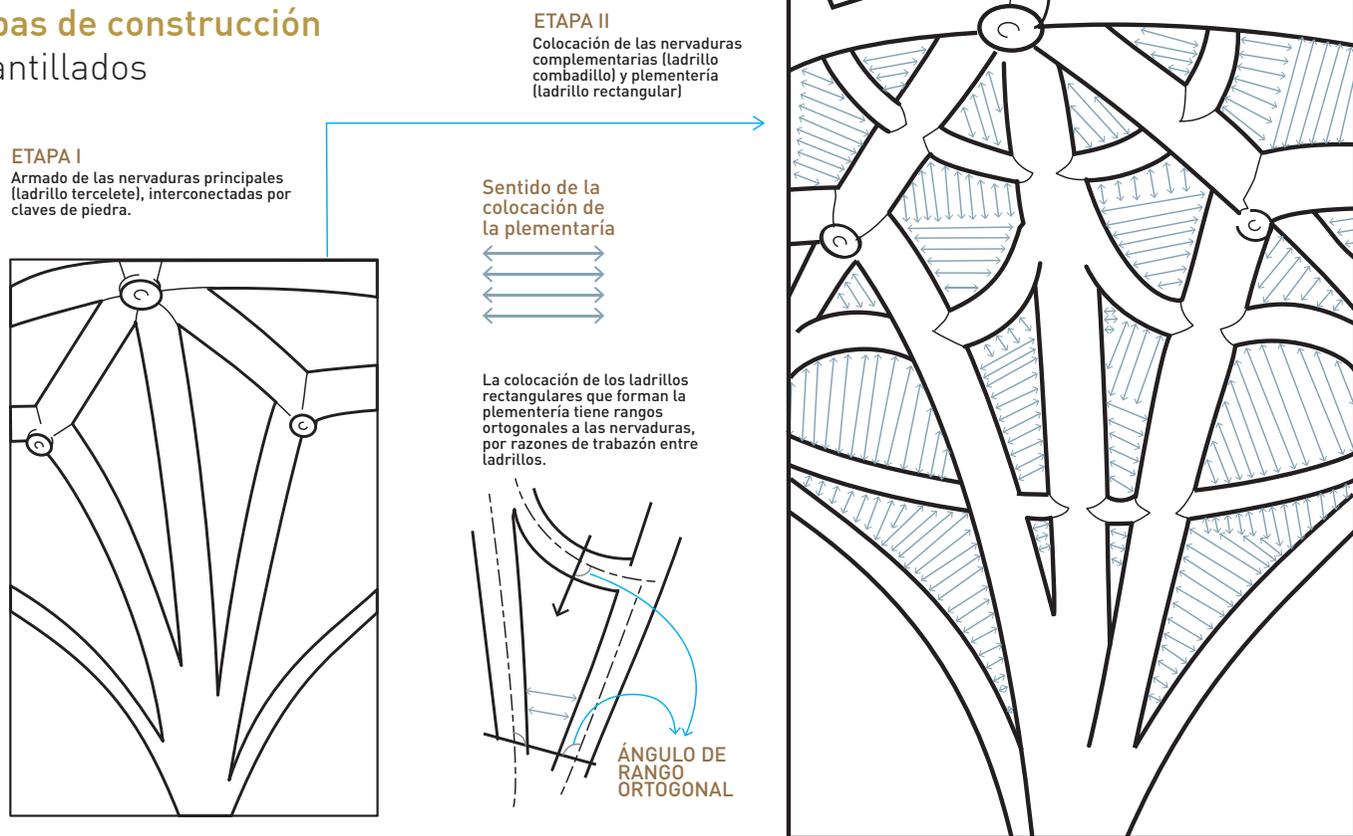
## Bóveda 4-6 nave lateral

Fuente: Archivo Departamental del Cusco. Escribano Juan Flores de Bastidas. Protocolo 92 f-272, 28 de abril de 1649.



# Etapas de construcción

## Aplantillados





Evolución del atrio catedralicio. Se observa el andén y su transformación en gradas. La foto superior corresponde a la segunda década del siglo xx y la inferior a la cuarta.

## Notas

- 1 Vargas Ugarte, 1947: 8
- 2 Cieza de León, 1550: 224
- 3 Informe personal del doctor John H. Rowe.
- 4 Garcilaso de la Vega, 1959: 393
- 5 Rivera Serna, 1965: 469
- 6 Murúa, 1616: 45. Este dato nos fue amablemente proporcionado por el doctor John H. Rowe, del manuscrito de Martín de Murúa que él poseía. No nos ha sido posible cotejar con la edición que posteriormente hizo el doctor Juan Ossio.
- 7 *Buhío: una casa de una sola pieza. La palabra es de origen antillano y se usaba comúnmente en el español americano como término despectivo para una casa indígena de una sola pieza con techo de paja.* Rowe, 1981: 223
- 8 *Miércoles 4 de setiembre de 1538 años, el ilustrísimo señor doctor don fray Vicente de Valverde, obispo del Perú, erigió en catedral esta santa iglesia del Cuzco, en virtud de comisión y facultad Apostólica de la Santidad de Paulo III, por bula de 1536, con el título de la Asunción de Nuestra Señora. Instituyó cinco dignidades, que son las de deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero, diez canongías, seis raciones enteras, seis medias raciones, seis capellanes, un sacristán mayor, un pertiguero, un ecónomo, un organista y otros ministros, asignando a cada uno suficiente renta de las decimales de este obispado, mandando que en los oficios divinos se conforme esta iglesia con la de Sevilla. como todo consta por el auto de la dicha erección, que se guarda en el archivo de esta catedral y lo refiere a la letra el ilustrísimo don fray Gaspar de Villarroel [...].* Esquivel y Navia, 1980: 109
- 9 *A 17 de Mayo de 1552, se juntaron ambos Cabildos con el obispo don fray Juan Solano en el coro de la iglesia mayor a tratar sobre el sitio más cómodo para edificar la iglesia nueva. El Cabildo secular dijo que respecto de estar ocupado el sitio de Cassana con el convento de San Francisco; y el otro sitio del tiánguez, que se había señalado a 7 de abril de 1546, era pequeño y muy cercano al convento de la Merced; les parecía lugar más a propósito el de la iglesia vieja (que es donde ahora está la catedral) y que se ampliase, comprando el Solar de Alonso de Mesa contiguo, y dando la ciudad lo necesario de la plaza. Volvióse a tratar esto el mismo día, en que se resolvieron ambos Cabildos y lo firmaron ante el canónigo Ruiz, notario, a fojas 228 del primer Libro de la iglesia y ante Benito de la Peña, escribano público y cabildo, en su Libro cuarto a fojas 179 y 180.* Esquivel y Navia, 1980: 160-161
- 10 *[...] unos cuadros para adornar los retablos que se encargan en 1545 al pintor Juan Ñiño de Loyola y la sillería del coro a Francisco de Torres. Y por un inventario del año 1553 que está inserto en el Libro de Actas del Cabildo, entrevemos la riqueza que tenía en su aderezo interior, en gran contraste, ciertamente, con la rusticidad de su exterior que sólo revelaba su calidad eclesiástica por la espadaña en la que colgaban tres campanas, que según el mismo inventario estaban advocadas a Santa María la Asunta, a Santiago y a Santa Bárbara.* Harth-Terre, 1949: 13
- 11 *Por una R. C. fecha en Valladolid el 4 de abril de 1550 y firmada por S. M. la Reina, se había concedido al Cabildo del Cuzco los diezmos durante seis años para la construcción de la Iglesia; como ésta no se hubiese llevado a cabo en los años siguientes, en 1556, el Virrey Marqués de Cañete, dió una provisión el 7 de Setiembre, prorrogando por otros seis años la concesión de los diezmos. Diéronse entonces los pasos por el Obispo Solano y el Corregidor Bautista Muñoz para la construcción de la Iglesia y se mandaron poner cédulas para que acudiesen Oficiales a hacer la obra y, no habiendo en la ciudad un buen Maestro cantero, se mandó llamar a Veramendi que por entonces estaba en La Plata. Según el Canónigo Diego de Esquivel autor de los "Anales del Cuzco".* Vargas Ugarte, 1947: 107
- 12 *Día 10 de Octubre de 1559 (Primer Libro). En reunión de Cabildo, se especifica que [...] Juan Miguel de Veramendi, maestro ágil y suficiente en el arte de simetría y de hacer trazas para semejantes edificios se encargue de la obra [...] él cual estando presente mostró una traza que le tenía hecha del dicho edificio. Veramendi indica que [...] mandando sacar los cimientos, y dar en toda la traza y poner toda su industria conforme a maestro mayor por espacio y tiempo de un año*

- [...] le diesen 5,000 pesos de oro ensayados y marcados y casa en que hubiese de comer y vino de Castilla [...]. Archivo de la Catedral del Cusco: f.99v
- 13 En el manuscrito del 22 de setiembre de 1562: [...] señalaron por su trabajo y partido 1,500 pesos en plata ensayada y que tiene recibido 650 pesos en la dicha plata y que lo demás se lo deben y que les piden y suplican que lo demás restante que es 850 pesos, sus mercedes se lo manden pagar... El canónigo Juan de Quellar, mayordomo de la Santa Fábrica, que en presente estaba, dijo que la fábrica está alcanzada y no tiene de que pagar [...] y en ello fué acordado que Pedro Arias, clérigo, tiene ciertos pesos de oro de la parte que carga al Hospital de esta Santa Iglesia de la renta de coca del año pasado, y de este que mandaba que de allí se tomen prestados del dicho Hospital y se pague al dicho Juan Correa [...]. Archivo Catedral del Cusco: f.108 v
- 14 Toledo, 1986: 133
- 15 Don Martín Dolmos, procurador general de la ciudad, se presentó en dicho día 22 de enero ante el Cabildo, Justicia y Regimiento, pidiendo se hiciese instancia al señor Obispo sobre que se prosiguiese la obra de la iglesia catedral, que había cesado después de haber salido del Cuzco el virrey don Francisco de Toledo. Acordó el Cabildo el pasar con algunos vecinos a suplicar al señor obispo se continuase la obra con los veinte mil pesos de bienes de la fábrica, en que el dicho virrey había hecho alcance al Cabildo eclesiástico, como consta a fojas [20 y] 21 del Libro 10 de Cabildo. Y a 24 de enero fueron a hablar al señor obispo sobre esta materia Damián de la Vadera y Gerónimo de Figueroa de parte del cabildo secular. Respondió el Obispo que no quería se gastasen los veinte mil pesos en la obra, sino en otras cosas precisas de la Iglesia. A 29 de enero se le requirió con apercibimiento de litigio. Volviéronle a suplicar a 1 de marzo, estando juntos en su casa el corregidor, alcaldes y regidores. Y viendo que no admitía ningún medio, sino que quería saliese toda la obra a costa del rey, vecinos e indios, sin gastar los pesos que debía la Iglesia, se resolvieron en que el procurador de la ciudad comenzase el pleito hasta ocurrir al Gobierno y Consejo Real [...]. Esquivel y Navia, 1980: 233-234
- 16 Harth-Terré, 1962: 27-28
- 17 En 1573 pasó a México donde tuvo decidida participación en el trazo y obras iniciales de la catedral de Puebla. Desde entonces y con toda probabilidad, su fama y obras, debieron ser más de lo que se supone y conoce en Nueva España. Hacia 1580-81 lo encontramos en Quito, donde trazó los planos de las iglesias de Santo Domingo y San Agustín; y de ahí pasó a Lima, llamado para efectuar la planta de la nueva catedral. En 1584 fue nombrado maestro mayor de la catedral de Lima, cargo que mantuvo hasta su muerte, en 1605, con un intervalo de 1596 a 1602. Bernales Ballesteros, 1969: 10-11
- 18 Harth-Terré, 1962: 9
- 19 En 1585, el 2 de abril, elevó Becerra a la Corona un escrito, pidiendo se le confirmase como maestro mayor del Perú, acompañando información de méritos y servicios, con declaración de testigos -según uso de la época- a fin de dar mayor probanza a su petición; en dicho documento menciona su intervención en importantes monumentos del arte hispanoamericano, entre ellos la traza de la catedral de Cuzco, intervención no documentada [...]. Bernales Ballesteros, 1969: 11
- 20 Esquivel y Navia, 1980: 268
- 21 Vargas Ugarte, 1947: 96
- 22 La antigua que ahí se celebra, que es pobre, pequeña y desautorizada, y pareciéndome que la traza de la nueva y lo que estaba hecho había encaminado a mucho gasto, demasiada grandeza y poca seguridad para los terremotos que aquí suelen haber, lo hice reformar todo y reducir a una medianía conveniente, de suerte que la costa sea menos y la obra más segura. Y se acabe a breve tiempo y en el poco que ha que se apriete en ella va pareciendo y luce bien lo que se gasta. Lo mismo he ordenado se haga en la del Cuzco que también estaba días ha comenzada, y de la manera que uno y otro he ordenado y dispuesto, daré cuenta a V. M. en la flota y procuraré que la obra se continúe que es cosa muy indecente que al cabo de tantos años, en reino donde tanto oro y plata se han sacado estas dos iglesias que son las más principales no estén acabadas [...]. Bernales Ballesteros, 1969: 15
- 23 Vargas Ugarte, 1947: 17
- 24 Vargas Ugarte, 1947: 119-120
- 25 Escobar Medrano, inédito: 9
- 26 Revista del Archivo Histórico del Cusco n.º 4, 1953: 183

- 27 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 30
- 28 Cristóbal López Nieto, *maestro herrero, se concierta con Miguel Gutiérrez Sencio, Maestro Mayor de la obra y fábrica de la Iglesia Catedral, por el término de un año, para labrar y componer todas las herramientas de la fábrica de la Catedral, tales como picos, porras, arnagenes, escudas, escuadras, clavos, clavazones, cucharas cinceles y otras herramientas, tanto de acero como de hierro, pagándosele por su trabajo 750 pesos corrientes de a ocho reales cada un peso; proporcionándose dos negros para que le ayuden, a quienes les dará de comer dicho maestro López. Cuzco, 17 de noviembre de 1625.* Covarrubias Pozo, 1958: 19
- 29 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 79
- 30 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 93
- 31 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 113
- 32 Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 144
- 33 [...] *levantó una bóveda grande o media naranja de cantería de cuatro arcos, sobre cuatro columnas, y dentro un tabernáculo hermosísimo de piedra, que constaba de cuatro facies de igual primor, y en la principal que miraba al poniente colocó una imagen de Nuestra Señora de la Asunción titular de esta iglesia, de piedra blanca de singular belleza, en memoria de haber descendido la Soberana Reina de los Cielos sobre el galpón favoreciendo a los españoles, a 21 de mayo de 1536, en el cerco y guerra de Manco Inca, de donde tomó este sitio el nombre de Triunfo, cuya obra con su baluarte de tres puertas se acabó el año de 1664 [...].* Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 144-145
- 34 [...] *passé a ver el sitio contiguo a la puerta del costado de la Yglesia Cathedral llamado el Triumpho [...]. Llegué al expresado sitio, le hallé espacioso en el quadro de su capacidad, y campo, y en su medio un edificio de arquitectura dórica con quatro pedestales de piedra con sus sócalos, y alquitrales, quatro columnas de la misma fábrica de quatro baras de grueso en quadro, sobre q. estrivan quatro arcos, su cornisa y media naranja y debaxo de ella en su medio un altar con quatro caras, y su retablo a las quatro, todo de piedra moldado con todo primor, y arquitectura, donde se venera una escultura de María Santísima, que todo lo fabricaron a su costa los españoles antiguos para monumento en que se conservasse la memoria de tan especiales marauillas, milagros, y beneficios.* Vargas Ugarte, 1947: 205
- 35 Íñiguez, Dorta y Buschiazzo, 1945-1950, tomo III: 401
- 36 Año de 1735. *El devotísimo santuario y templo da la Sacra Familia y advocación de Jesús, María, José, Joaquín y Ana, que desde el año de 1733, después de acabado el sagrario o Triunfo, construyó la religiosa piedad de los dos señores prebendados de esta iglesia doctor don Juan José de la Concepción Rivadeneira, tesorero (hoy arcediano), y doctor don Martín de Espinoza [de los Monteros], canónigo penitenciario, a expensas propias y de algunos devotos en el sitio donde el señor obispo doctor don Gabriel de Arregui había comenzado el de la Purísima Concepción; se concluyó el día sábado 3 de septiembre de 1735, en un bienio. Fábrica de las más hermosas de esta ciudad, toda de cantería, de una nave, en forma de crucero, de exacta arquitectura y simetría. Blanqueadas sus bóvedas y capillas, y puesto en la [capilla o altar] mayor un precioso tabernáculo y retablo, se celebró su colocación desde el día viernes 25 de noviembre de 1735, en que habiendo precedido la bendición, que previene el ritual, se ordenó por la tarde una procesión, muy solemne, con las sagradas imágenes de toda la Sacra Familia, la del Glorioso San Pedro apóstol y las de los patrones con sus comunidades. La fiesta fue de un triduo, con la del desposorio de Nuestra Señora, 26 de noviembre, hasta el día 28, ocupando el sugesto [o púlpito] los dichos señores tesorero y penitenciario, y el reverendo padre fray Tomás Figueroa de la Sagrada Compañía de Jesús, con la asistencia de cabildos, clero y religiones. Hoy se halla con suficiente adorno esta iglesia y dorado su retablo en tres meses y medio, desde 2 de agosto de 1737 hasta 16 de noviembre de dicho año. Tiene frontal de plata, mayas (sic), blandones y otras alhajas; y una lámpara de plata, y otra de cristal, que dio, en 20 de marzo de 1745, el marqués de Valleumbroso don José Pardo y Figueroa, del orden de Santiago, con doscientos ochenta y ocho piezas, de valor de un mil pesos, que se estrenó en la festividad próxima de la Anunciación de Nuestra Señora.* Esquivel y Navia, 1980, tomo II: 256-257

## Bibliografía

Aparicio Flores, Manuel Ollanta. *Bóvedas de la Basílica Catedral del Cusco: tecnología constructiva y conservación*. Roma: International Centre for the Study of the Preservation and Restorations of Culture Property, 1987.

Aparicio Vega, Manuel Jesús. "Suma y Compendio de la Historia del Cusco". *Revista Inti Raymi*, n.º 85, 1992.

Aparicio Flores, Manuel Ollanta. "Conjunto Monumental Basílica Catedral del Cusco: etapas de edificación, tecnología constructiva y propuesta de conservación". Inédito.

Archivo Departamental del Cusco (ADC).

Archivo de la Catedral del Cusco (ACC).

Archivo de la Arquidiócesis del Cusco (AAC).

Archivo General de Indias (AGI).

Bernales Ballesteros, Jorge. *La Catedral de Lima*. Sevilla: Centro de Estudios Peruanistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, 1969.

Camuñas, Antonio. *Materiales de construcción*. Madrid: Guadalupe Publicaciones, 1974.

Cieza de León, Pedro de. *Crónica del Perú*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1550.

Covarrubias Pozo, Jesús M. *Cuzco colonial y su arte*. Cusco: H. G. Rozas, 1958.

Escobar Medrano, Jorge E. "Historia catedralicia". Inédito.

Esquivel y Navia, Diego de. *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*. Lima: Fundación Wiese, 1980.

Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1943.

Gasparini, Graziano. *América, Barroco y arquitectura*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1972.

Gento Sanz, Benjamín. *San Francisco de Lima: apéndice sobre la Catedral del Cuzco*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1945.

Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983.

Harth-Terré, Emilio. *Las tres fundaciones de la Catedral del Cuzco*. Buenos Aires: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1949.

Harth-Terré, Emilio. *La obra de Francisco Becerra en las catedrales de Lima y Cuzco*. Buenos Aires: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

Marco Dorta, Enrique y Buschiazzi, Mario. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Barcelona-Buenos Aires: Salvat Editores, tomo III, 1945-50.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Biblioteca Peruana de Cultura, 1982.

Murúa, Martín de. *Historia General del Perú*. Compilación de John H. Rowe [1616].

Paniagua, José Ramón. *Vocabulario básico de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1980.

Pevsner y otros. *Dizionario di Architettura*. Turín: Giulio Einaudi editore, 1981.

*Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, UNSAAC, n.º 4, 1953, 183.

Revista del Archivo Histórico del Cuzco, UNSAAC, n.º 5, 1954, 241.

Revista del Archivo Histórico del Cuzco, UNSAAC, n.º 9, 1958, 5.

Revista del Archivo Histórico del Cuzco, UNSAAC, n.º 11, 1963, 29-30.

Rivera Serna, Raúl. "Libro Primero de Cabildos de la Ciudad del Cuzco". *Documenta Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, n.º4, 1965, 468-469.

Rowe, John H. "Una relación de los adoratorios del Antiguo Cuzco". *Revista Histórica*. Volumen V, n.º 2, 1981, 223

Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

Toledo, Francisco de. *Disposiciones gubernativas para el Virreynato del Perú 1569-1574*. Sevilla: Publicaciones V Centenario, 1986.

Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco, 1947.

Vega, Antonio de. *Historia del Colegio y Universidad de San Ignacio de Loyola de la Ciudad del Cuzco*. Lima: Biblioteca Histórica Peruana, tomo VI, 1948.

Wittkower, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

# PINTURA, ESCULTURA Y PLATERÍA

## Anexo n.º 1

### Los santos en la sillería del Coro de la Catedral del Cusco.

A continuación se ofrece una lista, en orden alfabético, de los santos representados en las sillerías del coro de la Catedral del Cusco, con una descripción de los atributos que los identifican.

1. San Agustín de Hipona. Doctor de la iglesia latina, obispo de Hipona, nacido en África en el año 35. Profesor de elocuencia en Roma y Milán, en 395 fue consagrado como obispo de Numidia. Se lo representa como fundador o como doctor de la iglesia con hábito de obispo.

2. San Ambrosio, uno de los cuatro doctores de la iglesia latina. Abogado y poeta nacido en Tréveris, fue obispo de Milán en 374. Se lo representa con un látigo, una colmena y abejas que salen de su boca.

3. San Andrés Apóstol. Nacido a orillas del mar de Galilea, fue pescador y formó parte del grupo de los apóstoles. Predicó en Grecia y fue crucificado en una cruz de aspas. Se lo representa con túnica y la cruz en aspas llamada cruz de San Andrés.

4. San Antolín. Nacido a mediados del siglo III en la Galia, fue martirizado en Francia y sus reliquias se conservan en la Catedral de Palencia. Es patrón de los cazadores españoles.

5. San Antonio Abad, patriarca de los monjes de Egipto. Nacido en 251, se retiró al desierto como anacoreta. Venerado en Europa en la Edad Media, era invocado contra las tentaciones. Sus atributos son un báculo terminado en tau, un cerdo, un libro y llamas que arden.

6. San Bartolomé. Oriundo de Galilea, fue uno de los doce apóstoles. Murió martirizado en Armenia, donde fue despe-

llejado vivo. Se lo representa con un cuchillo o sosteniendo su piel. En el coro cusqueño se lo representa con barba y sosteniendo un libro en la mano.

7. San Blas de Sebaste, obispo en Armenia. Fue martirizado durante la persecución del gobernador de Capadocia. Es uno de los catorce santos auxiliares y, por lo tanto, taumaturgo. Se lo representa vestido de pontifical y portando dos velas cruzadas o un cirio torzado y con los peines de hierro con los cuales fue martirizado.

8. San Carlos Borromeo. Arzobispo de Milán y cardenal, doctorado en la Universidad de Pavia. Impulsó el Concilio de Trento. Enfrentó graves problemas por el abandono en que estuvo la diócesis de Milán antes de su llegada. Se lo representa como cardenal descalzo, abrazando un crucifijo y con una soga atada al cuello, como penitente durante la peste de 1575.

9. San Clemente. Teólogo griego del siglo II, fue fundador de la escuela de Alejandría e influyó en el desarrollo del cristianismo. Murió en el año 220. Se lo representa con barba y una prenda de cabeza.

10. San Dionisio de París. Obispo de la capital francesa, identificado como areopagita y evangelizador de las Galias. Murió decapitado y su cuerpo fue arrojado al río Sena, de donde fue rescatado por los cristianos y luego enterrado donde hoy se levanta la abadía de Saint-Denis. En el coro cusqueño se lo representa decapitado y con la cabeza sobre un libro que sostiene en sus manos.

11. San Felipe Apóstol. Uno de los discípulos de San Juan Bautista. Aparece en el milagro de la multiplicación de los panes. Fue martirizado en Hierápolis por haber derribado la estatua de Marte. Se lo representa con la cruz como atributo.

12. San Felipe de Jesús. Mártir que murió crucificado en el Japón en el siglo XVI. Nació en México y fue sacerdote franciscano en Manila. Se lo representa abrazado a la cruz y atravesado por lanzas. En el coro de la Catedral del Cusco se lo muestra con un libro en la mano derecha.

13. San Gregorio Magno, Papa y doctor de la iglesia. Ocupó la silla de San Pedro en 596, definió las funciones de los obispos en la encíclica *Regula Pastoralis*. Se lo representa con cruz triple y tiara papal.

14. San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Nació en España en 1491. Fue militar y peregrinó a Tierra Santa. Estudió en Salamanca y París y, después de fundar su congregación, vivió en Roma. Se lo representa con sotana ceñida con una faja, con la sigla de Jesús en la mano derecha y el libro de construcciones en la otra.

15. San Isidro. Se conoce con ese nombre a San Isidoro, doctor de la iglesia y arzobispo de Sevilla. Viste pontifical y tiene por atributo una colmena.



San Carlos, San Clemente, San Felipe y San Antonio en las sillerías del coro de la Catedral.

16. San Jerónimo. Doctor de la iglesia nacido en el siglo IV, en Dalmacia. Estudió en Roma y fue conocido por dominar varias lenguas. Se retiró al desierto para hacer penitencia. Murió en el año 420. Se lo representa como anacoreta y golpeándose el pecho con una piedra, acompañado por un león.

17. San Joaquín, padre de la Virgen. Dejó el templo por las afrentas de los sacerdotes que lo criticaban por no tener descendencia. Refugiado entre los pastores de su ganado, un ángel le anunció su próxima paternidad. Se lo representa como un anciano que sostiene a la Virgen niña sobre sus rodillas. En el coro de la catedral se lo muestra como un personaje con barba y un bastón en la mano.

18. San Juan Evangelista. Fue apóstol. Llamado el Teólogo, fue pescador en Galilea y hermano de Santiago el Mayor. Predicó en Éfeso y fue llevado a Roma para ser martirizado, hervido en aceite, suplicio que no lo mató. En el coro se lo representa como un joven sin barba, símbolo de la juventud, y portando un recipiente de aceite de cuello largo.

19. San Judas Tadeo. Es uno de los doce apóstoles, que no se debe confundir con su homónimo Judas Iscariote. Se le atribuye una de las epístolas canónicas. Es patrón de los alarifes y albañiles. Se lo representa con un garrote, una lanza o una espada. En el coro de la Catedral del Cusco aparece portando un libro abierto en una mano y en la otra un báculo.

20. San Lorenzo. Nacido en España, fue uno de los diáconos de Roma. Fue martirizado en el año 258, durante la persecución de Valencia, quemado sobre una parrilla. Figura vestido como diácono sosteniendo la palma y la parrilla de su martirio.

21. San Lucas, uno de los cuatro evangelistas. Había nacido en Antioquia y era médico de profesión. Convertido por San Pablo, fue su compañero en la evangelización. Se lo representa como evangelista, escribiendo, y con un buey, símbolo del sacrificio, a su lado.

22. San Marcos, uno de los cuatro evangelistas. Predicó en Alejandría con San Pedro, fue martirizado arrastrado con una soga y lapidado. Su atributo principal es el león, porque en su Evangelio alude a la voz que clama en el desierto como el rugido del león.

23. San Mateo, apóstol, evangelista y mártir. Era judío y publicano o recolector de impuestos para los romanos. Siguió a Jesús hasta el fin de su vida y escribió su evangelio alrededor del año 90. Murió martirizado. Se lo representa en el momento de su conversión, junto a la mesa donde cobraba los impuestos.

24. San Matías. Apóstol y mártir, fue uno de los discípulos de Jesús, elegido en reemplazo de Judas. Predicó en Judea, donde fue lapidado. En las representaciones, lleva como atributo un hacha, una lanza o una espada. En el coro de la Catedral cusqueña lleva un libro en la mano derecha.

25. San Miguel Arcángel. Figura sosteniendo un escudo y una espada, con un casco con cuatro plumas en la cabeza. Se lo considera el príncipe de los ángeles. En la epístola de San Judas se lo llama arcángel. En el coro de la Catedral del Cusco ocupa una de las esquinas, donde no hay asiento pero existe un nicho.

26. San Pablo de Tarso. Fue un judío helenizado y ciudadano romano. Opositor de la iglesia inicial, se convirtió cuando se dirigía a Damasco y se transformó en un nuevo apóstol. Fue decapitado en el año 63. Se lo representa con una espada, instrumento de su martirio, y con el libro de las *Epístolas*.

27. San Paulino de Nola. Nacido en Burdeos, fue ordenado sacerdote en Barcelona. Vivió hasta el año 431 en Nola, cerca de Nápoles. Se lo representa como obispo con campanas como atributo.

28. San Pedro Apóstol. Uno de los primeros seguidores de Cristo. Se llamaba Simón, pero Jesús le dio el sobrenombre de Pedro, que significa *piedra*. Acompañó al Nazareno hasta su

arresto en el Monte de los Olivos. Fue encarcelado y llegó a ser el primer obispo de Roma. Murió crucificado. Su atributo más difundido son dos llaves y la cruz invertida, en recuerdo de su martirio. En el coro figura al costado de la Virgen que preside la sillería. En el otro lado figura la imagen de San Pablo.

29. San Roque. Muy venerado en el siglo xv como defensor contra la peste, nació en Montpellier en 1350. Ayudando a curar a los enfermos se contagió. Curado por un ángel, volvió a su ciudad natal, pero no fue reconocido y falleció en la cárcel. Se lo representa con hábito corto de terciario franciscano, apoyado en un báculo y con un perro con el pan en la boca, que lo ayudó a sobrevivir.

30. Santiago el Mayor, uno de los apóstoles que acompañó a Jesús. Se lo llama así para diferenciarlo del otro Santiago, hijo de Alfeo. Murió decapitado por orden de Herodes Agripa. La tradición dice que predicó en la Península Ibérica, donde se conservan sus restos en el santuario de Compostela. Se lo suele representar como apóstol, peregrino y jinete de un caballo blanco, tal como habría aparecido en la batalla de Clavijo contra los moros.

31. San Sebastián. Uno de los santos más populares de la Edad Media, era invocado como protector contra las pestes. El emperador Dioclesiano mandó que lo mataran asaeteado, por lo que su atributo particular son las flechas. Se lo representa desnudo, atado a un árbol y con flechas clavadas en el cuerpo.

32. San Simeón Estilita, el Joven. Fue un monje anacoreta del siglo v. Tenía el don de curar a los enfermos y vaticinar el porvenir. Murió en el año 592. Se lo representa como anacoreta.

33. San Simón apóstol. Predicó en Egipto y Mesopotamia y sufrió el martirio junto con Judas Tadeo. Se lo representa con una sierra como atributo, por ser el instrumento de su martirio.

34. Santo Tomás Apóstol. Se lo recuerda por su incredulidad ante la resurrección de Cristo. Predicó en la India, por lo que

se lo considera un santo viajero. Murió martirizado en una colina, atravesado por las lanzas de sus verdugos. Se lo representa con una escuadra y la lanza de su martirio.

## Anexo n.º 2

### Relación de obispos retratados en la Sacristía de la Catedral del Cusco

1. Vicente de Valverde (1538-1541). Sacerdote de la orden de Predicadores Dominicos, nacido en la provincia de Toledo, en España, en 1532. Participó en la captura del inca Atahualpa junto a Francisco Pizarro. Fue el primer obispo del Perú y del Cusco.

2. Juan Solano (1544-1561). Sacerdote de la orden de Predicadores Dominicos, nacido en Málaga, España. Durante su gestión se instituyeron las parroquias de San Cristóbal, San Blas, San Sebastián y la de Belén.

3. Sebastián de Lartaún. Tomó posesión de su sede episcopal en 1573. Nació en Vizcaya, España. Se graduó como doctor en la Universidad de Alcalá. Fue obispo de Panamá y en 1573 se encargó de la diócesis de Cusco.

4. Gregorio de Montalvo. Natural de Segovia, España, fue obispo de Popayán y Nicaragua. Se hizo cargo de la diócesis de Cusco en 1589, y falleció en 1592.

5. Luis Quesada y Las Heras. Nacido en el Cusco, ingresó a la orden de San Agustín en 1568. Fue célebre en su tiempo por sus sermones en lengua quechua. Después de residir en Madrid, fue designado obispo del Cusco, pero falleció en 1594 en Centroamérica, durante su viaje al Perú, y no llegó a ejercer el cargo.

6. Antonio de La Raya. Nacido en Baeza, España, se graduó de doctor y fue inquisidor. Tomó posesión del cargo de obispo



Episcopologio o relación de los obispos y arzobispos de la Arquidiócesis del Cusco.

en 1598. Fundó el Colegio Seminario de San Antonio Abad. Falleció en el Cusco en 1606.

7. Fernando Gonzáles de Mendoza. Natural de la Rioja, España, fue sacerdote jesuita y se gradó como doctor en la Universidad de Salamanca. Se hizo cargo del obispado en 1610. Falleció en el Cusco en 1617.

8. Lorenzo Pérez Grado. Natural de Salamanca, España. En 1601 vino al Cusco como arcediano y ocupó el obispado del Río de La Plata. Fue promovido como obispo del Cusco en 1618. Falleció en la misma ciudad en 1627.

9. Fernando de Vera y Zúñiga. Nacido en Mérida, España, fue sacerdote agustino, predicador y consultor del Santo Oficio.

Designado arzobispo en Santo Domingo, fue obispo del Cusco entre 1629 y 1638, con derecho a seguir usando el palio arzobispal. Se conserva su casa en Cusco.

10. Juan Alonso de Ocón. Oriundo de la Rioja, España, se graduó como doctor en Teología en Alcalá de Henares y ejerció como obispo de Yucatán y del Cusco desde 1642. Durante su gobierno episcopal, la ciudad fue afectada por el terremoto de marzo de 1650. Al año siguiente fue designado arzobispo de Charcas.

11. Pedro de Ortega y Sotomayor. Nacido en Lima, fue canónico, arcediano y obispo de las diócesis de Trujillo y Arequipa. Ocupó el obispado del Cusco en 1651 y, durante su gestión, se concluyó la construcción de la Catedral. Falleció en esa ciudad en 1658.

12. Bernardo de Izaguirre. Nacido en Toledo, España, vino al Perú en 1632 como corregidor de Quispicanchis. Ejerció posteriormente el cargo de fiscal de la Inquisición en Cartagena de Indias y en Lima. Se desempeñó como obispo de Panamá. En 1663 fue promovido a la diócesis del Cusco, donde falleció en 1670.

13. Manuel de Mollinedo y Angulo. Nacido en Madrid, se doctoró en la Universidad de Alcalá de Henares. Fue examinador sinodal y visitador del arzobispado de Toledo y, también, párroco de la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena de Madrid. En 1673 se hizo cargo del obispado del Cusco. Falleció en la misma ciudad en 1699.

14. Juan González de Santiago. Nacido en Salamanca, España, fue sacerdote y doctor en jurisprudencia. Se hizo cargo del obispado del Cusco en 1707. Falleció inesperadamente ese mismo año.

15. Melchor de la Nava Moreno. Natural de Extremadura, España, fue rector de la Universidad de San Marcos de Lima. Se hizo cargo del obispado del Cusco en 1711, cargo que ejerció hasta su fallecimiento en 1714.



Fernando de Vera y Zúñiga, Juan Alonso de Ocón y Pedro de Ortega y Sotomayor, noveno, décimo y undécimo obispos del Cusco.

16. Gabriel Arregui. Religioso de la orden franciscana formado en el Cusco, se desempeñó como obispo en Buenos Aires y del Cusco desde 1717. En su gestión se inició la construcción de la iglesia de Jesús y María y la Recoleta de San Antonio. Falleció en el Cusco en 1724.

17. Bernardo Serrada. Nacido en Madrid, España, fue religioso Carmelita y doctor en Teología. Fue prior de los conventos de Alcalá y Madrid, y obispo de Panamá. Desde 1727 tuvo a su cargo la diócesis del Cusco, hasta su muerte en 1733.

18. Juan de Sarricolea y Olea. Nacido en Huánuco, siguió estudios de filosofía y teología, y optó el título de doctor en la

Universidad de San Marcos. Fue obispo de Tucumán y Santiago de Chile. Asumió el obispado del Cusco en 1736. Falleció en esta ciudad en 1740.

19. Pedro Morcillo Rubio y Auñón. Natural de La Mancha, en España, fue obispo auxiliar de Lima y obispo de Panamá. En 1743 se hizo cargo de la diócesis del Cusco. Falleció en la misma ciudad en 1747.

20. Juan de Castañeda Velásquez y Salazar. Peruano natural de Huaura, alcanzó el grado de doctor en teología. Fue tesorero, chantre y arcediano de la Catedral del Cusco. Ejerció el obispado de Panamá a partir desde 1743. En 1750 fue designado

obispo del Cusco, cargo que ejerció hasta su muerte en la misma ciudad en 1762.

21. Manuel Jerónimo de Romaní y Carrillo. Nacido en Huamanga, fue obispo de Panamá desde 1754. Fue promovido al mismo cargo en el Cusco a partir de 1765. Falleció en esa ciudad en 1769.

22. Agustín Gorrichátegui. Nacido en Panamá en 1716, siguió estudios en Lima, donde se graduó como licenciado y doctor. Fue rector del Seminario de Santo Toribio. Designado obispo del Cusco desde 1771, ejerció el cargo hasta su fallecimiento en 1776.

23. Juan Manuel Moscoso y Peralta. Nacido en Arequipa, se graduó como doctor en teología en la Universidad de San Marcos y fue obispo de Tucumán. A partir de 1779, se hizo cargo del obispado del Cusco. Destacó por sus sentimientos independentistas en el período del alzamiento de Túpac Amaru, por lo que fue obligado a viajar a España en 1786. Fue absuelto de culpa y promovido al arzobispado de Granada, donde ejerció el cargo hasta su muerte en 1811.

24. Bartolomé María de las Heras. Nacido en Sevilla en 1745, se graduó en la Pontificia Universidad de Toledo, donde alcanzó el grado de doctor. En 1790 asumió el cargo de obispo del Cusco, que ejerció durante dieciséis años. En 1805 fue promovido como arzobispo de Lima.

25. José Pérez y Armendáriz. Nacido en Cusco en 1729, alcanzó los grados de licenciado y doctor en el Seminario de San Antonio Abad. Fue catedrático y rector de la Pontificia Universidad de San Antonio Abad del Cusco. Luego de ser designado provisor y vicario general del obispado, en 1807 fue designado obispo del Cusco. Se le acusó de apoyar la revolución que se produjo en Cusco en 1814.

26. Calixto Orihuela y Valderrama. Natural de Cochabamba, en el Alto Perú, estudió teología y filosofía, e ingresó como sacerdote a la orden de San Agustín, en Lima. Fue administra-

dor auxiliar de la diócesis del Cusco y obispo a partir de 1820. Falleció en Lima en 1841.

27. Eugenio Mendoza y Jara. Nacido en el Cusco en 1777, estudió en el Convictorio de San Bernardo y se graduó de doctor en teología. Incursionó en la política y fue diputado ante las Cortes Españolas hasta 1823 y ante el Congreso Constituyente después de la independencia. Designado obispo del Cusco en 1876, gobernó la diócesis durante cinco años.

28. Juan Antonio Falcón Iturrizaga. Nacido en Lima en 1838, obtuvo el grado de doctor en teología de la Universidad de San Marcos. Desde 1893 asumió el obispado del Cusco. Falleció en esa ciudad en 1909.

29. José Gregorio Castro Miranda. Nacido en Cusco en 1859, se dedicó a la docencia en distintos colegios. A los 37 años, ingresó a la Recoleta Franciscana para ser sacerdote. Designado obispo de la diócesis del Cusco, se hizo cargo de ella desde 1910 hasta su renuncia en 1917. Falleció en Lima poco tiempo después.

30. Pedro Pascual Farfán de los Godos. Nacido en el Cusco en 1870, estudió en el Seminario de San Antonio Abad. Fue obispo de Huaraz y luego fue elegido obispo de la diócesis del Cusco en 1918. Durante su gestión, en 1928, la Catedral se consagró como Basílica. Falleció en Lima en 1933.

31. Felipe Santiago Hermoza y Sarmiento. Nació en 1893 en el Cusco. Se graduó como doctor en teología en el Seminario de Santo Toribio en Lima. Desempeñó los cargos de canónigo de la Catedral de Lima y canónigo magistral en la de Cusco. En 1935 fue designado obispo del Cusco y, a partir de 1943, cuando se elevó la dignidad de la diócesis a metropolitana, se lo promovió a la categoría de arzobispo.

32. Carlos María Jurgens Byrne. Nacido en Lima en 1902, perteneció a la orden Redentorista. Después de seguir la carrera de ingeniería civil, se ordenó sacerdote en 1937. Fue obispo de Huancavelica y obispo castrense. En 1956 fue designado como

segundo arzobispo del Cusco, cargo que desempeñó hasta 1965. Al año siguiente fue designado Arzobispo de Trujillo.

33. Ricardo Durand Flores. Nacido en Huánuco, se ordenó como sacerdote jesuita. Consagrado arzobispo del Cusco en 1966, desempeñó el cargo durante nueve años. En su gestión se creó el Museo de Arte Religioso del Arzobispado. Después de su ejercicio en Cusco, fue designado obispo del Callao en 1975.

34. Luis Vallejos Santoni. Nació en el Callao en 1917 y, después de seguir la profesión de químico farmacéutico, se formó como sacerdote en el Seminario de Santo Toribio y se doctoró en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Designado arzobispo del Cusco en 1975, desempeñó el cargo hasta 1982, cuando falleció en un lamentable accidente durante un viaje pastoral.

35. Alcides Mendoza Castro. Nacido en Huancavelica, siguió su formación sacerdotal desde temprana edad. Fue designado obispo de Abancay cuando era muy joven y, posteriormente, fue obispo castrense. Desempeñó el cargo de obispo del Cusco entre los años 1983 y 2003. Falleció en Lima en el 2012.

#### NOTA:

La presente relación y breve reseña biográfica está referida a treinta y cinco ordinarios de la diócesis del Cusco, cuyo retratos se exhiben en la Sacristía de la Catedral. No se mencionan a ilustres obispos que no tienen retrato en la galería, como don Agustín Muñoz de Sandoval del siglo xvii quien falleció en el viaje desde España para asumir el cargo. Tampoco a los obispos del siglo xix Julián Ochoa y Jara y Pedro José Tordoya o el actual arzobispo, Juan Antonio Ugarte. Las fechas que se indican se refieren a la presencia efectiva de los obispos en la sede episcopal y no a la expedición de las cédulas reales o bulas papales con sus nombramientos.

## Anexo n.º 3

### Descripción de las escenas pintadas por Marcos Zapata e inspiradas en las Letanías Lauretanas.

1. *Christe Eleison*. Rogativa representada mediante el interior de una iglesia con un sacerdote orando. Encima aparece la Virgen María con el Niño. Los fieles y acólitos con estandartes rodean al sacerdote para iniciar la procesión de rogativas.

2. *Kyrie Eleison*. Describe la procesión con alabanzas a la Virgen con la participación de acólitos y fieles en torno a una iglesia de expresión nórdica europea. Encima una inscripción dice: *Per Matrem Nato supplicat*. La Virgen aparece encima de nubes en la parte superior.

3. *Pater de Coelis Deus*. Muestra el cielo con Cristo portando la cruz, señalando al Padre Eterno dispuesto a arrojar sobre la tierra los rayos de su ira. La Virgen, de rodillas, suplica que no lo haga. Un santo implora de rodillas y muestra los símbolos de la pasión. Al lado izquierdo, la boca del Leviatán espera abierta.

4. *Fili Redemptor Mundi Deus*. Cristo en el cielo sentado en un trono de nubes, en actitud de lanzar flechas sobre el mundo. Junto a él, la Virgen intercede, orando, rodeada de ángeles. Santo Domingo y San Francisco se suman a los ruegos de María.

5. *Santa María*. Un barco con las velas al viento, iluminado por los rayos del Espíritu Santo, lleva de pasajeros a un papa, sacerdotes y un rey, acompañados por el arcángel Gabriel. La Virgen dirige la nave señalando el puerto. En las rocas de la orilla, una sirena atrae a los navegantes para que naufraguen. Una estrella en el cielo tiene escrito el nombre de María, simbolizando el rumbo correcto.

6. *Sancta Dei Genetrix*. La Virgen, sentada delante de un paisaje donde vuelan aves, sostiene el tallo de una vid que nace



Detalle de la alegoría de la letanía *Speculum Justitiae*, de la serie de las *Letanías Lauretanas*.

de su vientre. El Niño bendice el mundo en un extremo. Dos filacterias o cintas con leyendas explican el tema.

7. *Sancta Virgo Virginum*. La Virgen, sentada con el Niño en un trono en el cielo, sostiene una cornucopia de la cual caen flores sobre un grupo de Santas Vírgenes, identificadas con sus atributos: Catalina de Alejandría con una rueda quebrada, Margarita sobre un monstruo, Bárbara en actitud de reverencia. Detrás están Inés y Apolonia, rodeadas de ángeles, en un paisaje amplio donde crecen lirios blancos.

8. *Mater Christi*. Invocación inspirada en el nacimiento. La Virgen sostiene al Niño al que San José hace una reverencia, apoyando una rodilla sobre un sillar, que simboliza a Cristo como piedra angular. Ángeles acompañan a la Sagrada Familia y, al fondo, los pastores reciben el anuncio del nacimiento.

9. *Mater Divinae Gratiae*. La Virgen con el Niño es representada encima de una fuente de agua, mientras tres jóvenes acuden a recoger el agua que surge de las manos de María. Detrás de la Virgen se ven ángeles en vuelo.

10. *Mater Puríssima*. En el interior de un templo, un sacerdote sostiene al Niño también vestido como sacerdote, con María a su lado, de rodillas. José aparece representado con una vara de azucenas y la profetisa Ana a su lado. Al fondo se observa un hombre acompañado de su hijo, seguido por dos animales.

11. *Mater Castíssima*. Un pastor observa cómo arde una planta de azucena. Detrás está la Virgen, con los brazos abiertos, recibiendo en su vientre los rayos del sol, que se refractan de un espejo, sostenido por un ángel, en el que se refleja la figura del Niño Jesús.

12. *Mater Inviolada*. Se observa un huerto en el cual las rosas forman la palabra *María*, mientras que ella contempla de rodillas a su hijo. En el seto de plantas que está detrás se ve una puerta con columnas y un frontón donde aparece un corazón. Afuera del jardín, animales malignos huyen ante la presencia de la Virgen.

13. *Mater Intemerata*. La Virgen desciende del cielo sostenida por ángeles y es venerada por dos personas de rodillas. Detrás, se observa el mar y, alrededor de María, una orquesta de ángeles.

14. *Mater Amabilis*. Se representa a la Virgen de rodillas, pidiendo a su hijo la salvación de las almas, representadas por una mujer encadenada a la que arrastran dos perros hacia las fauces del infierno. Bajo un árbol, un músico deja caer el laúd que estaba tocando, porque la música profana era asociada con el pecado.

15. *Mater Admirabilis*. Falta el lienzo, que no está en la Catedral. En la serie grabada, esta alegoría representa la escena de la Visitación con un sol antropomorfo al cual se acerca una multitud de aves.

16. *Mater Creatoris*. Aparece la Virgen con el Niño, sentada y aplastando un animal demoníaco. A ambos lados se ven escenas de la creación de los animales y de la primera mujer. Encima, se suceden el Espíritu Santo y Dios padre con los brazos abiertos.

17. *Mater Salvatoris*. Es una de las más complejas alegorías de la serie. Se ve una dama con corona de almenas y un pájaro en una carroza tirada por perros, símbolo de fidelidad. Se dirige hacia un emperador romano que está en el camino. Detrás, tres jóvenes rezan de rodillas mientras que Cristo y María aparecen sobre las nubes. En el paisaje del fondo se ve a un hombre ahorcado. La leyenda que acompaña la pintura dice: *A resguardo del mar, cosa admirable, Dios a la Tierra y al Cielo envió, mientras del cielo descendió el pájaro augural.*

18. *Virgo Prudentíssima*. Aparece al centro de la composición el Árbol del Bien y del Mal, en cuya base hay una calavera. Las dos ramas en las que se divide llevan las leyendas *bonum* y *malum*. Una serpiente, enroscada en el tronco, se dirige a la primera pareja, mientras Eva la señala preguntándole Adán sobre el fruto que ha comido. En el lado opuesto, la Virgen recoge los frutos del bien que corta un ángel.

19. *Virgo Veneranda*. En primer plano se observa un carruaje tirado por dos caballos blancos, del cual desciende una figura femenina que huye de Herodes y provoca la caída de los ídolos. La Virgen, con sombrero en medio de palmeras que simbolizan Egipto, aparece montando un burro. El pintor agregó, al tema del grabado, ángeles echando rosas sobre los viajeros. La leyenda dice: *Mientras a Egipto se dirige la Virgen venerable, se ha extinguido nuestra virtud, ha gemido el Hombre, llenas los corazones, sanas y dirigiendo la Gracia, directo hacia Engadi dices: "Me rehúso a ser áspera".*

20. *Virgo Predicanda*. Una carroza cubierta por un dosel, tirada por caballos blancos y conducida por un niño tocando el arpa, lleva a la Virgen con el Niño. La carroza está sobre el mundo que tiene escrito *Beatam me dicent omnes*. Debajo hay una corona y las letras MRA. Junto al orbe están representadas las cuatro partes del mundo: Europa, América, Asia y África.

21. *Virgo Potens*. La Virgen joven recibe al unicornio que busca ocultarse en su regazo. A la izquierda, un genio hace sonar un cuerno de caza. Cazadores con perros persiguen a un ciervo,

símbolo de la prudencia. La leyenda dice: *Virgen poderosa, el Hijo puede celebrar todo en el cielo, en la tierra, en el mar. Tú, Virgen, puedes muchas cosas más. A los unicornios amansó el regazo de la Virgen, al infierno insidioso pones en fuga. Levántate María.*

22. *Virgo Clemens*. Representa el mundo protegido por la Virgen que sostiene un escudo, con las iniciales MRA, con el cual desvía flechas negras y rojas, símbolo de la muerte y el dolor, arrojadas desde el cielo por Jesús, que está representado sobre un arco iris cubierto de un manto rojo, que recuerda la figura clásica de Júpiter.

23. *Virgo Fidelis*. Al centro de la composición, un laberinto que simboliza la vida lleva, a un costado, un camino con un peregrino que pide ayuda a María, quien le alcanza un rosario desde las nubes y también un ancla al navegante de una barca. En el centro del laberinto se ven las fauces abiertas del infierno. A un lado del mar, se ve una gruta de la que sale una mujer, aludiendo a la seducción femenina.

24. *Speculum Justitiae*. Un gran espejo refleja la figura de María orando de rodillas. Sobrevuela la escena el ángel vengador que porta una espada y la doble balanza, símbolo de la justicia sometida por la verdad. En la otra mano sostiene un lirio y una leyenda. Se ve a Narciso mirándose en el agua, en alusión al amor propio, y, en el otro lado del espejo, a dos jóvenes que contemplan a la Virgen.

25. *Sedes Sapientiae*. Se ve a Jesús, joven, en una cátedra al interior de un edificio parcialmente cubierto por nubes. Encima están el Padre Eterno y el Espíritu Santo. María aparece sentada en las gradas leyendo un libro, acompañada por tres jóvenes que también leen.

26. *Causa Nostra Laetitiae*. Una orquesta celestial acompaña a María Reina, que sostiene un laúd. Se ve otra orquesta terrenal, formada por cinco jóvenes.

27. *Vas Spirituale*. Escena que ilustra la lactación de San Bernardo, que está de rodillas delante de un altar. Aparece la

Virgen con el Niño en un trono de nubes; ella le envía un chorro de leche. En las gradas se ven el báculo y la mitra de un abad. Ángeles sostienen una leyenda que dice: *Hinc Mera mella fluit.*

28. *Vas Honorabile*. En el interior de una iglesia, la Virgen coronada y con los brazos abiertos desciende sobre el altar. Delante, el Niño, con un papel en la mano donde está escrita la palabra *Hoc*, lo muestra a dos grupos arrodillados a ambos lados del altar.

29. *Vas Insigne Devotionis*. María, con corona real y sentada sobre nubes, tiene a ambos lados cornucopias de las que caen rosarios, escapularios y libros de devoción. Están destinados a varios jóvenes que aparecen en la parte inferior.

30. *Rosa Mistica*. El lienzo que corresponde a esta invocación no es el original pintado por Marcos Zapata. Ha sido sustituido por un fragmento de otro cuadro y se ignora el destino del original. Se puede suponer, a partir del cotejo con el grabado que orientó al pintor, que representaría la muerte del beato Joscio, de cuya boca sale una rosa con la figura de la Virgen. Lleva cinco hojas como el número de letras que tiene el nombre de María.

31. *Turris Davidica*. La Virgen figura como la diosa Minerva con casco y escudo. Encima de ello se aprecia la parte superior de una torre donde flamea una bandera roja defendida por un ángel. La escena de la decapitación de Goliat y un campamento militar destacan al fondo de la composición. A los pies de la Virgen se ve el retrato orante del canónigo Diego del Barrio y Mendoza en traje de ceremonia, donante de la serie. Su escudo heráldico se muestra en la base de la torre, entre dos columnas.

32. *Turris Eburnea*. Destaca en la composición la presencia de un elefante, símbolo de la castidad, que aplasta un dragón rojo. La victoria sobre el mal se muestra en la parte superior, donde está la Virgen con su Hijo, que remata a la bestia con una pica. Al lado izquierdo está pintada la Torre de Babel, mientras que, en el lado opuesto, está Cristo arrojando al

enemigo que cae en el fuego eterno. Ambas escenas aluden al pecado capital de la soberbia.

33. *Domus Aurea*. Dos ángeles sostienen la casa de María, que surge encima, entre nubes, como la Virgen de Loreto. La escena tiene lugar a orillas del mar y la contemplan cuatro peregrinos de rodillas.

34. *Faederis Arca*. Se aprecia la nueva Arca de la Alianza, sobre un fondo de paisaje y rocas. Representa a María en el momento de la Encarnación. La lleva un carro tirado por dos vacas. Sobre la escena está la paloma del Espíritu Santo.

35. *Janua Coeli*. Se ve una puerta cerrada, flanqueada de columnas y custodiada por dos ángeles militares. Encima, en las nubes, se ve el busto de la Virgen con su Hijo, elevando la mirada hacia el Padre Eterno, que le extiende su cetro.

36. *Stella Matutina*. María simboliza la Estrella de la mañana, que amanece detrás de Cristo resucitado y brilla sobre el bosque, donde el oso que simboliza las fuerzas oscuras, es perseguido por los perros que significan fidelidad. Jesús se levanta del sepulcro portando una banderola blanca, ante el miedo de los soldados.

37. *Salus Infirmorum*. La Virgen, sobre nubes, es acompañada por un ángel se aparece ante un enfermo, de cuya boca surge la exclamación *In Regionem vivorum*. Otro ángel, sobre el dosel de la cama, arroja flores. Junto al enfermo hay un crucifijo, un pote de remedios, un plato con una cuchara y, debajo, un perro acurrucado.

38. *Refugium Peccatorum*. Se muestra a la Virgen como Madre de Misericordia. Sosteniendo un libro en cada mano, acoge sobre su manto a un anciano y una joven. Un gran rosario en forma de corazón los protege del acecho de los dardos de la muerte y del demonio que aguarda con las fauces abiertas.

39. *Consolatrix Afflictorum*. La Virgen, sentada sobre un trono de nubes y rodeada por ángeles músicos, señala al cielo y a su

hijo. Debajo, en la tierra, dos figuras separadas por un arroyo que simboliza la vida: el joven tiene los brazos abiertos, mientras que su compañera se seca las lágrimas. Al fondo se ve una ciudad en llamas.

40. *Auxilium Christianorum*. La Virgen, rodeada de ángeles y con la cabeza cubierta por un casco, auxilia a los cristianos en la batalla naval de Lepanto. El papa Pio V acuñó la invocación *María auxilio de los cristianos*, que se agregó a las letanías para celebrar el triunfo sobre los turcos en esa batalla.

41. *Regina Angelorum*. María, coronada y portando el cetro, está rodeada de santos y entrega a uno de ellos un papel, mientras que los otros descienden portando documentos parecidos. En la tierra, un ángel de pie está entre dos jóvenes arrodillados que igualmente reciben los papeles.

42. *Regina Patriarcharum*. María, en las nubes, está sentada bajo un baldaquino y junto a ella están cinco patriarcas que le ofrecen coronas. Moisés y Noé están a la izquierda y, en el lado opuesto, se ubican Abraham, con la espada y el fuego; Isaac, con las ramas para encender el fuego; y Jacob, que apoya la mano en el cordero del sacrificio.

43. *Regina Prophetarum*. Cuatro profetas celebran a María junto con jóvenes doncellas que tocan instrumentos musicales. Ambos grupos están separados por una cascada que simboliza la vida, encima de la cual está la Virgen ofreciendo coronas de laureles, delante de una palmera, símbolo de la inmortalidad.

44. *Regina Apostolorum*. Se ilustra la escena con una referencia a Pentecostés, con el agregado del círculo zodiacal, que simboliza el cielo y la vida, suspendido encima de la Virgen y los apóstoles. Debajo, el Espíritu Santo.

45. *Regina Martyrum*. María, como Virgen coronada de la Piedad, tiene a su Hijo muerto en su regazo, mirando hacia Dios Padre que le muestra la corona de laureles. A ambos lados hay grupos de mártires portando palmas.

46. *Regina Confessorum*. La Virgen, de pie sobre las nubes, sostiene la cruz con la leyenda *Clarior in tenebris*, acompañada de ángeles. Sobre ella, una estrella de cinco puntas tiene las letras que forman su nombre y, en los ángulos, se ve al sol y la luna con rostros humanizados. En la parte inferior la contemplan varios santos, identificados con los atributos que les corresponden.

47. *Regina Virginum*. Figuran seis vírgenes coronadas, entre las cuales están Catalina, Inés, Bárbara y Apolonia, portando lirios. Van detrás de un ángel que arroja flores, conduciéndolas hacia el cordero. Debajo, en la tierra, están los santos jesuitas, orden por la que el donante de la serie, Diego del Barrio y Mendoza, tenía predilección.

48. *Regina Sanctorum Omnium*. Junto a la esfera del orbe transparente, dentro de la cual se ven tres ánimas del Purgatorio, se reúnen de hinojos papas, obispos, frailes y emperadores. En el cielo, la Santísima Trinidad corona a María, contemplada por los doce apóstoles.

**NOTA:** El pintor Marcos Zapata utilizó como modelo el libro *Elogia Mariana*. Impreso en 1700, profusamente ilustrado con grabados sobre las Letanías Lauretanas.

## Anexo n.º 4

### Las pinturas murales de las pechinas de la cúpula de la Iglesia del Triunfo

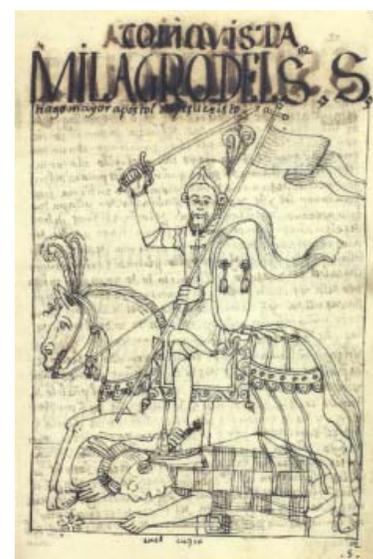
#### Antecedentes históricos

En torno al Haucaypata, la plaza ceremonial del Cusco incaico, existían importantes edificaciones. Destacaban en el lado noroeste los espaciosos recintos de piedra con pilares de madera y cubierta de paja. El que se levantaba próximo al eje central de la plaza, donde Almagro y la hueste de Pizarro se albergaron al entrar al Cusco por primera vez, se utilizó como Casa del Cabildo y fue destruido en 1559 al iniciarse la construcción de la Catedral. El denominado Sunturhuasi situado hacia la esquina del lado

derecho, lugar donde se guardaban los emblemas y estandartes de los incas, se convirtió, después de la fundación española de la ciudad, en la iglesia principal, mientras se edificaba la Catedral.

Al producirse en 1536 la Sublevación de Manco Inca, quien cercó la ciudad con varios miles de indios, los españoles se refugiaron en el Sunturhuasi y salvaron sus vidas, según narra la leyenda, gracias a dos milagros. El primero consistió en la aparición de la Virgen sobre ese recinto consagrado como templo católico. Según la narración del escritor mestizo Garcilaso de la Vega: “[...] estando ya los indios para arremeter contra los cristianos, se les apareció en el aire Nuestra Señora con el Niño en brazos, con grandísimo resplandor y hermosura, y se puso delante de ellos. Los infieles mirando aquella maravilla quedaron pasmados: sentían que les caía en los ojos un polvo, ya como arena, ya como rocío, con que les quitó la vista de los ojos que no sabían dónde estaban [...]”<sup>1</sup>.

El otro prodigio consistió en la descensión del Apóstol Santiago comandando a los ángeles para repeler a los naturales. El santo apareció como en la batalla de Clavijo frente a los musulmanes tres siglos antes, montado en un caballo blanco blandiendo un sable. Según la leyenda, de matamoros se transfiguró en mataindios. El mismo Garcilaso añade, al respecto, que los españoles: “[...] en el hastial de aquel templo (la primitiva iglesia en el Suntur Wasi) que sale a la plaza pintaron



Los milagros del triunfo de los españoles sobre Manco Inca en versión de Guamán Poma de Ayala.

*al señor Santiago encima de un caballo con su adarga embrazada y la espada en la mano, y la espada era culebreada; tenía muchos indios derribados a sus pies, muertos y heridos [...]”<sup>2</sup>.*

Ambos milagros se conocieron como el Triunfo y, para conmemorarlos, se erigió una capilla que, en 1664, fue reemplazada por un gran templete abierto. Tenía la forma de baldaquino apoyado en cuatro pilares de orden toscano, sobre los que se sostenían arcos formeros y una cúpula de piedra sobre tambor. Abierto por sus cuatro lados, cobijaba un retablo y una imagen de la Virgen, realizados en piedra.

En 1730 el obispo Bartolomé Serrada, anhelando que los milagros del Triunfo tuvieran mayor trascendencia, encargó al arquitecto y sacerdote carmelita fray Miguel de los Ángeles Menchaca, construir bóvedas en torno al templete abierto, para crear una iglesia con planta en forma de cruz griega con tres naves cuyas cubiertas, sostenidas en arcos formeros, se apoyan en los cuatro pilares preexistentes. Catorce años después, en 1764, el obispo Manuel Jerónimo Romaní dispuso la ornamentación de las pechinas de la cúpula, los triángulos esféricos que se forman al pasar de la planta cuadrada a la forma circular de la cúpula.

### La pintura mural

Las pinturas, que representan a cada uno de los autores de los Evangelios o textos que relatan la vida y obra de Jesús, se mandaron pintar para confirmar de manera indiscutible la condición de templo católico que tendría el recinto del Triunfo. Una antigua tradición cristiana establecía que en el crucero de las iglesias, precisamente en las pechinas, se rinda homenaje a los cuatro escritores del Evangelio. Recordemos que la religión cristiana tomó de la cultura clásica de Grecia y Roma la tradición de crear alegorías simbólicas de los personajes cuya memoria se quería perpetuar. La historia de los personajes bíblicos se construyó en base a sus biografías reales y también con fábulas piadosas. Las representaciones de santos, profetas y, en este caso, evangelistas se hacían repitiendo imágenes alegóricas y modelos gráficos que, desde el período del Renacimiento, ilustraban biblias, libros religiosos y manuales cristianos, a partir de grabados en láminas de metal con las cuales se hacían las impresiones.

En esas estampas impresas, realizadas por artistas europeos, se recogían junto a cada santo los atributos que los diferenciaban y permitían su identificación. Es así que el pintor cusqueño anónimo al que se encargaron las pinturas murales al temple seco, dispuso de los dibujos que orientaron su obra. Debió conocer la semblanza de cada uno de los evangelistas y los atributos que mencionamos a continuación:

- San Mateo fue apóstol, evangelista y mártir. Jesús lo conoció cuando era recaudador de impuestos antes de su conversión. La iconografía lo muestra sentado en la mesa donde cobraba los impuestos, odioso oficio que el santo nunca negó.
- San Marcos era judío y muy vinculado a San Pedro, con quien predicó en Alejandría. Murió martirizado. Su atributo principal es el león alado.
- San Lucas, nacido en Antioquía, era médico de profesión. Fue convertido por San Pablo, a quien acompañó en sus viajes de evangelización. La iconografía lo representa con un buey alado a sus pies, símbolo de sacrificio y espíritu de mortificación.
- San Juan tuvo una posición privilegiada, entre los apóstoles, junto a Pedro. Acompañó a Jesús en las Bodas de Caná y en el Huerto de los Olivos. Su atributo es el águila, porque es el ave que más alto vuela y la que más se acerca al sol.

El aspecto singular, que otorga a esas pinturas murales un valor destacado, se debe a que desde mediados del siglo XVII se consolidó el estilo barroco andino, con sus manifestaciones arcaizantes. A raíz de las querellas entre gremios de pintores indios y españoles en 1688, la preferencia de las órdenes religiosas y los devotos, por obras pictóricas ejecutadas por los primeros, determinó la extinción del gremio de artistas peninsulares en la ciudad. Al independizarse y oponerse a la presencia de veedores españoles, los pintores indios y mestizos fueron dejando de lado los cánones occidentales, para dar paso a una forma diferente de pintura devocional, concebida con espontaneidad y desenfado.

La pintura cusqueña de la primera mitad del siglo XVIII, época en la que se ejecutan las pinturas murales de las pechinas, se enmarca dentro de características que son comunes a esa etapa. Se dejan de lado rasgos realistas de la figura

humana en busca de estereotipos identificados con las características raciales y culturales de la población mayoritaria. La concepción del espacio representado en la pintura obedece a la importancia jerárquica de personajes y objetos, sin preocupación por la perspectiva real. Predomina, además, la frontalidad con la que se muestran las figuras humanas para destacar su importancia, mientras que el fondo es tratado con perspectivas distorsionadas o ingenuas, buscando una percepción más directa y fácil de entender en un lenguaje pictórico sencillo y devoto, apreciado por la población.

Se trata de las llamadas imágenes de piedad, destinadas a la contemplación subjetiva de personajes bíblicos, colocadas en primer plano mirando al espectador y aisladas del contexto para hacer más directa la relación entre el devoto y la imagen. La pintura de ese período refleja formas peculiares de religiosidad local, gracias a la permeabilidad de las autoridades eclesiásticas de la época, que buscaban un acercamiento con la población indígena.

En el caso concreto de las pinturas murales de la Iglesia del Triunfo, pese a que se ejecutaron siguiendo un programa iconográfico proporcionado por los canónigos, el colorido y el tratamiento de los evangelistas, que acentúan el dibujo de contorno, así como la singular representación de sus atributos, tienen todo el sabor y la ingenuidad de la pintura mestiza. En las representaciones de Lucas y Marcos, sus respectivos atributos –el toro y el león– han dejado de ser alados y están interpretados en una concepción popular, con cabezas humanizadas. Juan se muestra con un águila que más parece una paloma, sujetando en el pico el tintero del santo<sup>3</sup>.

El resultado es muy significativo desde el punto de vista cultural y plasma una expresión mestiza, entendida en el sentido que le otorgó el investigador Kelemen, al señalar que la:

*[...] palabra mestizo, cuando es referida al arte, no plantea cuestión alguna de raza. En este caso estamos ante el término correcto que define con exactitud, ya sea su uso vernáculo o erudito, la imperecedera cultura que ha resultado de la fusión de dos grandes civilizaciones, la indígena y la española [...]*<sup>4</sup>.



San Marcos y San Juan en las pinturas murales que adornan las pechinas de la cúpula de la Iglesia del Triunfo.

## Notas

- 1 Navascués 2000: 9.
- 2 Mogrovejo de la Cerda 1983: 167.
- 3 Mesa y Gisbert 1982: 164.
- 4 Schenone 2008: 263.
- 5 Amador Marrero 1999.
- 6 Gisbert 1980: 99-103.
- 7 Esquivel y Navia 1980: 109.
- 8 Mesa y Gisbert 1972: 123.
- 9 San Cristóbal 2000: 38-39.
- 10 Mesa y Gisbert 1991: 212.
- 11 Negro 1995: 6.
- 12 Cobo 1964 (1653), citado en Negro 1995: 50.
- 13 Mesa y Gisbert 1985: 183-201.

## Bibliografía

Amador Marrero, Pablo. "Puntualizaciones sobre la imagine-ría 'tarasca' en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de restauración". *Anales*, Museo de América, n°7, 1999, Páginas 157 a 173.

Angles Vargas, Víctor. *Historia del Cusco: Cusco colonial*. Lima: Industrial Gráfica, 1983.

Cobo, Bernabé (1653) *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Tomo LXXXI, 1964.

Esquivel y Navia, Diego. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cusco*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1980.

Esteras Martín, Cristina. *Platería del Perú virreinal 1535-1825*. Madrid: Banco Bilbao Viscaya y Banco Continental, 1997.

Flores Ochoa, Jorge; Kuon Arce, Elizabeth y Samanez Argumedo, Roberto. *Pintura mural en el sur andino*. Colección *Arte y Tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1993.

14 Porras 1944: I, 124.

15 Esteras 1997: 53.

16 Angles 1983: 257.

### Del anexo N.º 4

#### **Las pinturas murales de las pechinas de la cúpula de la Iglesia del Triunfo**

1 Vega 1976.

2 *Ibíd.*

3 Flores, Arce y Samanez 1993: 199-209.

4 Kelemen 1968: 183.

Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía Editores, 1980.

Gisbert, Teresa y Mesa, José de, *Arquitectura andina. Historia y análisis*. La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1985.

Gisbert, Teresa y Mesa, José de, "La escultura en Cusco". *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991, Páginas 191 a 247.

Kelemen, Pal. "El barroco americano y la semántica de importación". *El Barroco en América. Actas y memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*. Buenos Aires: 1968. Volumen III, Páginas 183-211.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa. "Escultura virreinal en Bolivia". *Academia Nacional de Ciencias de Bolivia*, n° 29, 1972. Páginas 173 a 255.

Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

Mogrovejo de la Cerda, Juan. *Memorias de la gran ciudad del Cusco*. Cusco: Imprenta Amauta, 1983.

Navascués Palacio, Pedro, *Tesoros de España: catedrales*. Volumen IV. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

Negro Tua, Sandra, *Juan Tomás de Tuyru Tupac*. Lima: Editorial Brasa, 1995.

Porras Barrenechea, Raul. *Cedulario del Perú*, Lima: Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 1944, Tomo I.

San Cristóbal, Antonio, *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Editorial Hozlo, 2000.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.

Schenone, Hector, *Iconografía del arte colonial: los santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

Vargas Bueno Isaías, *Monografía de la santa Basílica Catedral del Cuzco*. Cusco: Editorial H.G. Rozas, 1956.

# LA CURACIÓN DEL TAYTACHA

## Anexo

### Un hito en el culto al Taytacha de los Temblores

A continuación reproducimos una conversación entre monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, arzobispo del Cusco, y David Ugarte Vega Centeno, director regional de Cultura del Cusco, sobre el proceso de restauración del Señor de los Temblores.

**David Ugarte Vega Centeno:** El viaje que hizo el Taytacha al Centro de Restauración en Tipón para ser curado de sus heridas y su regreso triunfal, ¿se podría considerar un hito, como un hecho trascendental que marca un antes y un después? ¿Cómo interpretar, desde la mirada estrictamente religiosa, las manifestaciones vividas, las impresionantes escenas de las que fue testigo el Cusco?

**Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez:** Se lo podría evaluar desde el análisis cuantitativo, desde las estadísticas. Sin embargo, indudablemente no hay estadísticas. Queda el recuerdo de la gente que se conmovía con el Señor. Prueba de ello fueron esas manifestaciones que nos impresionaron a ti y a mí a la salida de la Catedral. Lo que las señoras sencillas le decían al Señor: “No te preocupes, te van a cuidar, te van a aliviar, te vas a poner buenito”. Eso nos impresionó a los dos, a mí y a ti, porque también te vi la cara... [...]. Te vi la cara cuando llegamos a Tipón. Ahí ya no era la gente sencilla, era ya gente profesional, especialistas, trabajadores, que estaban acostumbrados a tratar con las imágenes.

A la llegada del Taytacha, uno de los trabajadores en Tipón tomó la palabra en nombre de todos. Y empezó a decir cosas que ya no recuerdo con exactitud, pero que me impresionaron muchísimo, porque las cosas que le decía al Señor están en el Evangelio: que el reino de los cielos lo entienden los que se hacen como los niños y hacerse como un niño es tener una pre disposición de entablar una conversación más íntima, de

tú a tú con el Señor, a través de su imagen, de la eucaristía en las celebraciones. Hablarle, en verdad, como a una persona viva. A veces, nosotros no llegamos a eso y somos muy estereotipados en nuestras oraciones y nos falta la sencillez de los niños y de los que se hacen como niños. Sin embargo, existen personas con cierto nivel cultural, con preparación, que saben hablarle así. No sé si siempre o solo en algunas circunstancias, pero hay anécdotas. El asunto es la fe.

El acontecimiento del Taytacha coincidió con el regreso de las piezas que fueron a exhibirse al Metropolitan Museum de Nueva York. Una de las curadoras del museo, una mujer de origen judío, practicante de la religión judía y, por lo tanto, con mentalidad judía, vino al Cusco y visitó Tipón. Ella se quedó asombrada al ver al Señor, que estaba en una mesa, y cómo lo cuidaban, lo atendían, lo querían, lo restauraban. Esta mujer quedó impresionada de cómo lo trataban: como a una persona viva. Bueno, yo pienso que la riqueza de la religión católica popular, en todos los territorios de la nación y, especialmente en el Cusco, es una religiosidad de una fe tan profunda... con errores, con limitaciones o todo lo que se quiera, pero muy profunda; de tal manera que se dirigen al Señor como si fuera una persona viva, porque nuestra fe dice que Jesucristo no ha muerto, está vivo, está en el cielo, y está presente en nuestra eucaristía mediante las imágenes. La llegada de Cristo está presente siempre con esa sencillez.

Fue una fecha apoteósica en el Cusco. Según me dijeron, hace algunos años el obispo de entonces intentó curar al Taytacha, pero tuvo serios problemas. Por eso te recomendé y te dije: “No me lo destiñan, porque si no, nos sacan en burro a los dos [risas], a ti y a mí”. Tenía que ser el mismo Cristo moreno, porque indudablemente la gente esperaba a su imagen restaurada, pero al mismo, al Señor Moreno. A propósito, estamos pidiendo las cartitas que se encontraron en su interior

[risas]. Eso es interesantísimo para hacer una investigación antropológica. Es muy interesante

Entonces, sí podemos hablar de un antes y un después. La devoción al Señor ha ido creciendo y creciendo. Una muestra es, pues, que se amplió la procesión y se fueron hasta San Francisco. Allí van a recibir la bendición y de allí se piensa que se van tranquilos a sus casas, pero no, reciben la bendición en San Francisco y también se van a la Plaza de Armas, para la segunda [risas]. Y cada vez es mayor esa procesión. Eso indica que la procesión en la fe al Taytacha va creciendo en el Cusco. No sé si fuera del Cusco, pero aquí va creciendo.

**David Ugarte Vega Centeno:** Aquello, a mí me impresionó muchísimo. Era como una especie de catarsis del pueblo al paso del Cristo redentor. Le hablaban, llorando, hombres y mujeres, incluidas las autoridades.

Esa catarsis de todos llorando y pidiendo mil cosas desde el interior de sus almas fue un fenómeno que en el Viernes Santo no se ve, porque el Señor está muerto. Dentro de la tradición, es una suerte de duelo natural. Pero aquella vez, el paso del Taytacha generaba purificación, limpieza, purga. Fui testigo de cómo, en San Jerónimo, al pasar por la cárcel, pidieron que el Taytacha se acercara a los presos, que estaban ahí con unos rostros denigrados. Aquello fue un fenómeno extraordinario: un pueblo con una fe conmovedora, que naturalmente proviene del culto de un pueblo sumido en la religiosidad popular.

**Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez:** Es un fenómeno que habría que estudiar desde un punto de vista sociológico. No se sabe por qué, de pronto, una imagen, un lugar, genera una atracción religiosa. Y no se trata de la calidad de las imágenes, porque uno va a Luján y es una imagen chiquita, fea. La virgen del Pilar en Zaragoza, también es una cosita chiquita, aparecida, es una imagen de madera que la pescaron en el río y que estaba sin cabeza. Después pescaron la cabeza y comenzó la fe. No se sabe el por qué. Igual, el Señor de Huanca, Qoylluriti, de pronto tiene un atractivo penitencial para la gente, que busca precisamente esa catarsis de sus sentimientos de culpa, de pedir perdón.

Cuento una anécdota. La leí en una de las publicaciones de un psiquiatra español, ya fallecido, Vallejo Najer. Este hombre contaba que, cuando iba a alguna de las reuniones internacionales de psiquiatras y se enteraban de que era español, le hacían siempre la misma broma: “Oye, es verdad que en España no van mucho al psiquiatra, porque como se confiesan y es gratis...” [risas]. Al comienzo le costaba asimilar la broma, hasta que fue recapacitando, y dijo: “Es verdad, la confesión es una catarsis de culpa, que no es poco, porque mucha gente necesita liberarse de sus sentimientos de culpa. Si no va a la confesión, acaba yendo al psiquiatra, recostado en un diván, contándole sus cosas a este señor que lo escucha o no lo escucha, porque está pensando en otras cosas [risas]. Pero lo deja hablar, la cosa es que hable y se desfogue, que saque lo que tiene adentro, eso es importante”. Bueno, yo creo que esa necesidad de la catarsis, de sacarse la culpa, se produce al paso del Taytacha de los Temblores. Necesitamos esa liberación y, de alguna manera, necesitamos pagar la culpa haciendo penitencia. O sea, la necesidad de penitencia, de sacrificio, como algo natural, humano, no es particularidad de esta religión o de la otra.

Está en nosotros, los católicos, que tenemos cura especial, formas en las misas, de decir: “Yo creo firmemente...”. Si no, no sería obispo. Es que estamos muy por encima de cualquier manifestación con estos instrumentos que tenemos, son sobrenaturales. Yo estoy convencido, eso no lo hemos inventado los hombres, eso es algo que nos viene dado, es un don de Dios. Bueno, el Taytacha es una manifestación extraordinaria de estas cosas, que han ido creciendo. Un antes y un después. Sí, yo creo que se puede hablar de un antes y un después. De un Señor de muchísima devoción, de un Señor que se restauró porque si se nos venía abajo, hubiera sido gravísimo, una tragedia para el pueblo y la gente. Hubo una gran preparación para que la gente aceptara esa idea de que lo vamos a curar, llevarlo a la clínica para su curación. No sé a quién se le ocurrió, pero fue buenísima para que la gente lo aceptara. Y lo ha recibido así. El señor ha regresado curado, y eso gracias a la intervención buenísima del entonces INC. Un antes y un después, sí, yo creo que si no lo podemos medir con datos estadísticos, sí tenemos información de cómo

ha ido creciendo la devoción. Lo que estamos intentando es que no se instrumentalice esa devoción para intereses personales. Y estamos en esa lucha. La hermandad también está defendiéndose para que no se instrumentalice el culto para fines particulares. Lo llamaremos así; es que existe gente así, y eso no lo podemos permitir. Pero, sí se puede hablar de un antes y un después.

**David Ugarte Vega Centeno:** Excelente, esta historia vista desde tu experiencia como arzobispo, desde tu perspectiva, es muy rica. Quería saber tu percepción. Esta entrevista ha logrado ese objetivo. Gracias monseñor.

## Notas

- 1 Este ensayo se basa en el artículo “Curando las heridas del Taytacha de los Temblores”, escrito por el suscrito, en la Revista de la Confraternidad del Señor de los Temblores, II edición, 2007.
- 2 Datos obtenidos de Venero 2007.
- 3 La situación obligó a los miembros de la Confraternidad del Señor de los Temblores a la conformación de una directiva. Ellos asumieron todas las responsabilidades de organizar el periplo. Cumplieron con toda satisfacción.
- 4 Testimonio de los hermanos de la Confraternidad del Señor de los Temblores.
- 5 Venero 2007.
- 6 Testimonio de los hermanos de la Confraternidad del Señor de los Temblores.
- 7 Venero 2007.
- 8 *Ibíd.*
- 9 *Ibíd.*
- 10 Saylla es una localidad en el Cusco, donde hay muchas chicharronerías.
- 11 Del artículo de David Ugarte Vega Centeno, en la revista de la CST, 2007.
- 12 Información ofrecida por miembros del Centro de Restauración, marzo de 2005.
- 13 Toda esta información fue proporcionada por los especialistas del Centro de Restauración del INC, resumido luego en un artículo publicado por la antropóloga Ana Gálvez directora por entonces del Centro de Restauración, en la revista de la Confraternidad Señor de los Temblores. 2007.
- 14 Venero 2007.
- 15 *Ibíd.*
- 16 Testimonio de los miembros de la CST.
- 17 Datos del testimonio de los miembros de la Confraternidad Señor de los Temblores.
- 18 Así se les llama a los sebastianos.
- 19 Max Weber, en su *Sociología de la religión*, no investigó acerca de la esencia de la religión, sino más bien las ideas religiosas y los grupos que interactúan con otros aspectos de la vida social.

## Bibliografía

Gálvez Barrera, Ana María. "Conservación y restauración integral de la imagen escultórica del Señor de los Temblores". *Revista de la Confraternidad del Señor de los Temblores*. II Edición, 2007-2008 páginas 9 a 15.

Ugarte Vega Centeno, David. "Curando las heridas del Taytacha de los Temblores". *Revista de la Confraternidad del Señor de los Temblores*. II Edición, 2007-2008 páginas 4 a 8.

Ugarte Vega Centeno, David. Entrevista inédita con monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, arzobispo del Cusco. Setiembre 2013.

Valencia Espinoza, Abraham, *Taytacha temblores. Patrón Jurado del Cusco. Ideología religiosa cuzqueña*. Cusco: Centro de Estudios Andinos del Cusco y Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 1993.

Venero Villafuerte, José Miguel. "Por primera vez en 355 años, una experiencia inolvidable". *Revista de la Confraternidad del Señor de los Temblores*. II Edición, 2007-2008 páginas 16 a 18.

Weber, Max. *Sociología de la Religión*. Madrid: Taurus, 1987.

## EL RESCATE DE LA CATEDRAL (1997-2002)

### Ficha técnica de la restauración del conjunto catedralicio

**Área de Arquitectura. Coordinador del proyecto, representante del INC Cusco:**

Arquitecto Américo Carrillo Rossell

**Residente de obra:**

Arquitecta Liliana Saldívar Antúnez de Mayolo

**Área de Bienes Muebles. Coordinador:**

Hugo Rivera Rossell

**Jefe del área de Restauración de Pintura de Caballete:**

Bernardo Ligas Ovalle

**Jefe del área de Restauración de Esculturas:**

Martín Acurio Salazar

**Jefe del área de Restauración de Retablos:**

Willian Palomino Gamarra

**Área de Dibujo Técnico:**

Rubén Estrada Tapia

**Área de Carpintería y Ebanistería:**

José Lezama Zúñiga y Guido Calsin Achahui

**Maestro de obras:**

Alejandro Meza Chuspe

**Área de Arqueología:**

Arqueólogo Julio Maza H., arqueóloga Josefina Cahua Torres y arqueóloga Amelia Pérez

**Ingeniero químico:**

Ingeniero químico Carlos Cano

**Instalaciones eléctricas:**

Ingeniero Francisco Combi y Técnico Adolfo Pérez

**Historiador:**

Jorge Escobar Medrano

## Bibliografía

- Allsopp, D. y Seal, K. J. *Introduction to Biodeterioration*. Londres: Edward Arnold, 1986.
- Belda Navarro, Cristóbal; Marín Torres, María Teresa. *La museología y la Historia del Arte*. Murcia: Editum, 2006.
- Cánepa, G.; Nugari, M. P. y Salvadori, O: *Il controllo del degrado biologico. I biocidi nel restauro dei materiali lapidei*. Florencia: Nardini Editore, 1996.
- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía Lauretana*. Madrid: Rialp, 1978.
- Escobar, Jorge; Carrillo, Américo; Saldívar, Liliana. *El renacimiento de la Iglesia del Triunfo*. Cusco: Amauta, 1999.
- Gálvez Barrera, Ana María. *Términos relacionados a la pintura y restauración*. Cusco: Centro Interamericano Subregional de Restauración de Bienes Culturales muebles, 1979.
- Mesa, José de. *Glosario museológico de términos de arquitectura virreinal en el área andina*. Cusco: INC / UNESCO / PNUD, 1978.
- Protzen, Jean Pierre. "Técnicas de cantería inca". *Revista de Investigación y Ciencia* n.º 115, 1986, pp. 76-84.
- Riederer, Joseph. "Steinkonservierung in der Denkmalpflege". *Steinmetz und Bildhauer* n.º 10, 1971.
- Saldívar Antúnez de Mayolo, Liliana. *Magia y encanto: La Catedral del Cusco con los Templos de la Sagrada Familia y Triunfo*. Cusco: Imprenta Bartolomé de las Casas, 2007.
- Villegas Ormachea, Américo. *Centro Histórico de Cusco Rehabilitación Urbana y Vivienda*. Cusco: Universidad de San Antonio Abad Cusco, 1990.





**Tesoros de la Catedral del Cusco**  
**Primera edición: diciembre del 2013**

**Consejo consultivo editorial**

Ludwig Meier Cornejo  
Eduardo Devoto Achá  
Alberto Sonjanic Silva  
Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez  
José David Ugarte Vega Centeno

**Autores**

Jorge Flores Ochoa  
Manuel Ollanta Aparicio Flores  
Roberto Samanez Argumedo  
David Ugarte Vega Centeno  
Liliana Saldívar Antúnez de Mayolo

**Concepto, dirección editorial y edición**

Teresa Marcos Juez y Carlo Trivelli Ávilla

**Diseño gráfico**

Juan Luis Gargurevich Baca

**Agradecimientos**

Marysol Asurza, Miguel Ángel Callo, Ana Camayo, Teo Allain Chambi, Pamela Chimaja, Monseñor Israel Condorhuamán, Héctor Delgado, Xabier Díaz de Cerio, Lucía García de Polavieja, Yuli Guzmán, José Carlos Huamán, Igor Llamoca, Emma Montalvo, David Porras, Alipio Pumallica, Tino Santander, Juan Saywa, Blanca Seas, Luz Torres

### **Fotografías**

Juan Pablo Murrugarra Villanueva  
Andrés Allain Zamalloa (p. 154)  
Martín Chambí (pp. 14-15, 152-153, 254-255, 298-299)  
Mylene d'Auriol Stoessel (pp. 18, 35, 36, 38-39, 40)  
Raúl Montero Quispe (guardas, pp. 12, 37, 54-55, 62-63, 128, 168, 169, 246)  
Sengo Pérez da Silva (pp. 45, 127, 257)  
Arzobispado del Cusco (pp. 84, 88, 97, 184-185, 186, 222)  
Diario *El Comercio* (pp. 23, 24-25, 113)  
Archivo Manuel Ollanta Aparicio (p. 74, fotografía de Horacio Ochoa p. 270, fotografía de Eulogio Nishiyama p. 270)  
Archivo Liliana Saldívar Antúnez de Mayolo (pp. 131-150)  
Archivo David Ugarte Vega Centeno (pp. 107, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 119, 120)

### **Asesoría histórica**

Padre Ernesto Cucho Dolmos

### **Corrección de textos**

Óscar Hidalgo West

### **Retoque fotográfico**

Henri Carrión Carbajal

**Infografías y gráficos** (páginas 50, 52, 53, 59, 67, 68, 70, 73, 76-77, 266-267, 268-269)

Elaboración: Manuel Ollanta Aparicio

Versión digital: Carlos Ramírez Benvenuto

### **Producción editorial**

Fábrica de Ideas

### **Preprensa e impresión**

Gráfica Biblos  
Jr. Morococha 152, Surquillo, Lima

Fotografía de carátula: Detalle de *La Virgen de la Antigua*.  
Juan Pablo Murrugarra Villanueva

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú  
N.º 2013-17391  
ISBN: 978-612-46583-1-0

© 2013 De la edición: Telefónica del Perú S. A. A.  
Av. Arequipa 1155, Cercado de Lima, Perú  
Central telefónica: 210 15 72  
© 2013 De la edición: Díaz de Cerio S.A.C.  
para su sello editorial Fábrica de Ideas  
Av. Paseo de la República 6010 oficina 602, Miraflores  
Teléfonos: 243-3214 / 447-8138  
© De los textos: los autores  
© De las fotografías: los autores

Primera edición: 3,000 ejemplares

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares.

ISBN: 978-612-46583-1-0



La presente edición de  
*Tesoros de la Catedral del Cusco*  
se realizó en el año 2013.  
Se terminó de imprimir en diciembre del 2013  
en los talleres de Gráfica Biblos.