

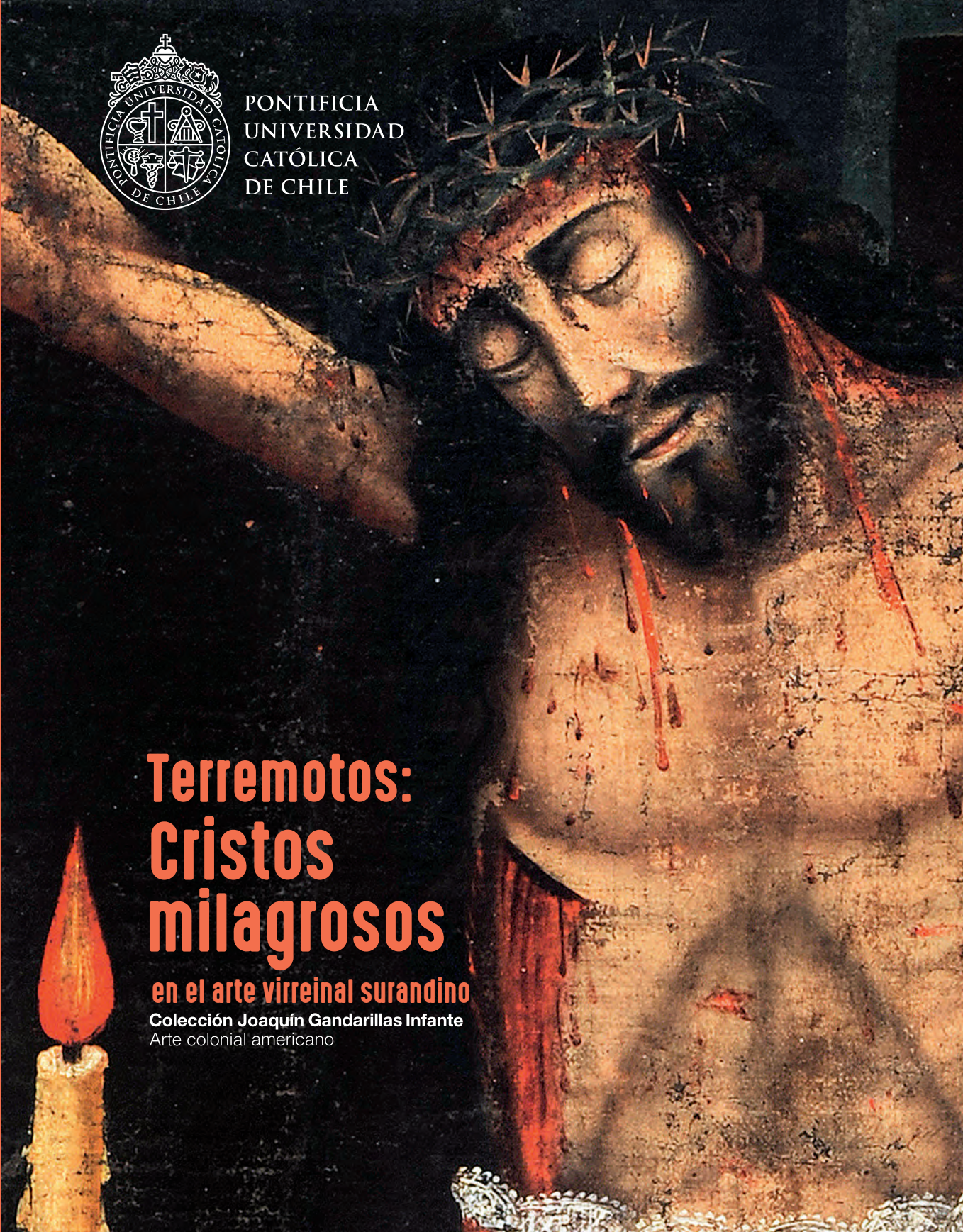


PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Terremotos: Cristos milagrosos

en el arte virreinal surandino

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano





PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Terremotos: Cristos milagrosos

en el arte virreinal surandino

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

“Terremotos: Cristos milagrosos en el arte virreinal” es el título de esta undécima exposición de la Colección Joaquín Gandarillas Infante; relación que hoy, desde las actuales premisas de la ciencia, no resulta comprensible, ni menos evidente. Los terremotos son abordados por la geología, la sismología, la tectónica o la ingeniería; mientras, la historia del arte, la antropología y las disciplinas atinentes al patrimonio estudian las imágenes que han adquirido un carácter portentoso, sagrado.

Cruzando diferentes saberes, hemos querido ofrecer una indagación de la identidad profunda del área surandina, de esta tierra cordillerana del Perú y Chile en su peculiar geografía, que ha marcado hasta hoy, con esos terribles y aciagos eventos que son los terremotos, nuestro acontecer, desarrollo histórico, asentamientos humanos, la conservación del patrimonio arquitectónico, artístico y cultural y, más indeleblemente, nuestra mentalidad.

La riqueza iconográfica de esta colección ha permitido una vez más, retro trayéndonos al pasado a través de las imágenes, rescatar elementos configuradores que permiten estrechar lazos entre ambos países y también superar compartimentos estancos entre las disciplinas que constituyen el saber.

Las magníficas pinturas del “Señor de los Temblores” de la Catedral de Cusco, que constituyen el retrato de la imagen escultórica realizada hacia 1575 probablemente por un indígena, nos contactan con el trágico terremoto de Cusco de 1650 que destruyó la ciudad, salvo el edificio de la Catedral y la imagen del Cristo muerto en ella albergada, que salvaron ilesos, y de lo que devino su fama. Transformado en patrono de la ciudad, donde se celebra todos los lunes santo la procesión del “Taytacha de los Temblores”, se expande su culto para protección de la feligresía que necesita del amparo de esas imágenes de Jesús, quien no es sólo el Hijo Muerto, sino el Redentor, y en esa época precientífica, aún Señor del Universo.

Estas pinturas nos muestran la fe intensa y la variedad imaginativa de esa fascinante y trágica imagen del Cristo de los Temblores: al centro la misma figura hierática y doliente de rostro moreno, profusas heridas y largo faldón

blanco sobre sus tibias enflaquecidas; cambian sus andas, su ornamentación y sus acompañantes. Agradecemos en este punto al historiador del arte boliviano Pedro Querejazu, su colaboración experta para las pinturas y la historia del “Señor de los Temblores”.

La experiencia chilena con los terremotos y las imágenes que cambian su iconografía y devienen protectoras bajo un culto local, ha precedido en este caso en tres años al evento cusqueño en un sismo tanto o más trágico. El terrible terremoto que sacude Santiago el 13 de mayo de 1647 y cambia la fisonomía de su naciente capital transformada en ruina, levanta en medio de la postración y la muerte la figura de un Crucificado de la Iglesia de San Agustín de Santiago, que también salva enhiesto y sin lesión transformándolo en símbolo de acogida, esperanza y reconstrucción bajo el nombre de “Señor de Mayo”. Asimismo, retratos pictóricos se han elaborado a partir de esta imagen milagrosa, como la que pertenece al Monasterio del Carmen de San José de Santiago, que lo guarda in situ desde su realización hacia el primer tercio del siglo XVIII. Es la tela que muestra a “El Señor de Mayo con la Dolorosa, San Juan Evangelista, la Magdalena y una religiosa carmelita” que ha permanecido en la clausura y que, gracias a la generosidad de las religiosas, es posible hoy contemplar aquí.

También hasta la actualidad, como en el caso cusqueño, la procesión, que fue de flagelantes y encapuchados –los famosos “cucurucho”–, se ha prolongado todos los 13 de mayo, a fin de proteger la ciudad de un nuevo sismo. Al respecto hemos contado con la valiosa colaboración del doctor en historia y profesor de la Facultad de Arquitectura, Mauricio Onetto, autor de documentados estudios especializados sobre el terremoto de 1647 y el surgimiento y desarrollo del culto al “Señor de Mayo”.

Se conmemorará así el próximo aniversario del terremoto, esta práctica que constituye parte de la historia y del patrimonio de nuestro país y en la cual un evento natural, religiosamente interpretado, ofrece una solución precientífica y supranatural a la destrucción, el sufrimiento y la muerte. Hoy, la diversidad cultural nos orienta a valorarla.

Ignacio Sánchez Díaz

Rector

Terremotos e imágenes milagrosas en el arte virreinal surandino

Isabel Cruz de Amenábar

Curadora Colección Gandarillas Infante.
Profesora Instituto de Historia Universidad de los Andes.

Grandes movimientos telúricos de efectos destructivos ocurridos en el área surandina durante los siglos XVII y XVIII suscitaban en sociedades premodernas y precientíficas como aquellas, la invocación a sus intercesores por excelencia, las imágenes religiosas –en este caso particular, las de Cristo Crucificado– en busca de consuelo y auxilio para aplacar las fuerzas desatadas de la naturaleza.

En medio de un clima de desastre que parecía entonces apocalíptico, más que la Virgen María o los santos, convocaba la ferviente y desesperada devoción de los fieles la figura de Cristo, el Hijo, Dios y Hombre, muerto y resucitado que gozaba de los poderes sobre el cielo, la tierra y el infierno conferidos por Dios creador; el Hijo, ofrendado por el Padre como víctima expiatoria para redimir los pecados del mundo y conferir la paz; el Hijo, ultrajado, humillado y herido en su Pasión con las más crueles afrentas y padecimientos, al momento de cuya muerte manifestó el cosmos la enormidad de las culpas humanas, con las señales desmesuradas de un terremoto, que seguía presente en la memoria colectiva de los creyentes del Virreinato del Perú durante el siglo XVII: “Desde la hora sexta la oscuridad cayó sobre toda la tierra hasta la hora nona –relata san Mateo, el más descriptivo y explícito de los evangelistas respecto a los efectos del trance de Jesús– (...) el velo del santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se rajaron (...) el centurión y los que con él estaban guardando a Jesús, al ver el terremoto y lo que pasaba se llenaron de miedo y dijeron: “Verdaderamente este era Hijo de Dios”¹.

Herederas de la extensa tradición iconográfica medieval, donde las imágenes milagrosas del Crucificado juegan un rol clave en esa época de catástrofes e inseguridad, la población virreinal recurre principalmente ante estos eventos telúricos, a las tallas de bulto tridimensionales de Jesús en la Cruz, que por sus cualidades tangibles y su búsqueda de realismo resultan más cercanas y susceptibles de brindar protección y consuelo en medio del temor y del terror;

1 Mt. 27, 45-54.

ese Hijo y Señor del universo a cuya muerte tembló la tierra, que una vez más, ante la maldad del hombre, emite señales de agravio, conmoción y acogida. En un gesto ancestral el creyente se postra a los pies de Cristo, ese Señor con potestad sobre el cielo y la tierra levanta hacia él los ojos arrasados en llanto y eleva el corazón a sus llagas para ser lavado, purificado y consolado con su sangre redentora. Así surgen y se expanden en la devoción popular, orientadas por las autoridades eclesíásticas y civiles, imágenes del Crucificado como el “Cristo o Señor de los temblores” de la Catedral de Cusco, patrono de la ciudad, el “Señor de los Milagros” de las Nazarenas de Lima y el “Señor de Mayo” de la iglesia de San Agustín de Santiago; tres imágenes replicadas y expandidas a través de la pintura en sus portentosos poderes frente a los devastadores terremotos que han sacudido a la región.

El conjunto de siete pinturas del “Señor de los Temblores” de la Catedral de Cusco, realizadas en la antigua capital incaica hacia 1700 y que forman parte de la Colección Joaquín Gandarillas Infante de la Universidad Católica de Chile, así como el óleo sobre tela de origen chileno que muestra al “Señor de Mayo con la Dolorosa, San Juan, la Magdalena y una religiosa carmelita” perteneciente al Monasterio del Carmen de San José de Santiago, son testimonios de esa relación –hoy no evidente– entre movimientos telúricos y efigies religiosas. A la distancia del tiempo revelan una peculiar manera de percibir las catástrofes, de canalizar el temor y el pánico y de buscar una solución, –un paliativo se diría hoy–, diverso de las actuales respuestas científicas de la sismología, la geología, la tectónica o la ingeniería, que generan alarmas preventivas, mediciones de magnitud, cálculos estructurales o proyección de modelos físico-matemáticos.

LOS ANDES: GEOLOGÍA Y SISMICIDAD

Aunque terremotos con magnitudes estimadas mayores a 8 Ms² en la escala de Richter, para ese periodo preinstrumental, han ocurrido desde hace millones de años en los Andes del Sur –configurando su actual fisonomía geofísica– y constan en las tradiciones y testimonios de los pueblos precolombinos, la llegada de

2 La magnitud e intensidad de los sismos en la región remite, para Chile, a la información del Centro Sismológico Nacional, “Sismos importantes y/o destructivos (1570-a la fecha). www.sismologia.cl/links/terremotos/index.html Para los terremotos en Perú, “Sismos Perú”, Instituto Geofísico del Perú IGP. https://twitter.com/sismos_peru_igp?lang=es

Ambas instituciones aplican a todos los terremotos, incluidos los anteriores a la instalación de la Red Sísmica Mundial (World Wide Seismological Standard Network), la escala de Richter modificada. Ms mide la magnitud de onda sísmica superficial. Mw la magnitud de momento. Magnitud e intensidad son dos términos frecuentemente confundidos para hablar de los terremotos y aunque se relacionan, tienen diferente significado. La magnitud es utilizada para cuantificar el tamaño de los sismos (mide la energía liberada durante la ruptura de una falla), mientras que la intensidad es una descripción cualitativa de los efectos de los sismos (en ella intervienen la percepción de las personas así como los daños materiales y económicos sufridos a causa del evento) <https://rsn.ucr.ac.cr/documentos/educativos/sismologia/2504-cual-es-la-diferencia-entre-magnitud-e-intensidad>. Si se tiene en cuenta esta diferenciación sería más adecuado medir los terremotos “históricos”, entre los siglos XVI y XIX, por su intensidad y los efectos que genera más que por su magnitud, para cuyo cálculo no existía en esa época el sistema de medición y registro actual.

los españoles al Virreinato del Perú y Chile los hace presentes en las crónicas, memoriales, cartas, actas de organismos administrativos como los cabildos, y en los tratados y textos de la llamada “historia natural”, bajo cuyo concepto todavía el mundo creado por Dios constituye una gran totalidad física sacralizada.

Situada en la cuenca de fuego del Pacífico sur, la región surandina, en particular Perú y Chile, después de Japón constituyen la zona con mayor actividad sísmica del planeta³. La particular geología del área⁴, vertebrada por la cadena montañosa de los Andes que se extiende a lo largo de todo el borde oeste de Sudamérica, desde Venezuela hasta la Tierra del Fuego, comprende un conjunto de diversas estructuras como montañas, volcanes, anticlinales, sinclinales y mesetas que se encuentran emplazadas entre la línea de la fosa peruano-chilena y el llano Amazónico⁵. Únicos en su origen, en su historia geológica y en su impacto en los habitantes, los Andes se formaron y se mantienen a través de la subducción de una placa tectónica oceánica ubicada debajo del límite oeste del continente sudamericano.

La colisión entre esta placa nominada de Nazca (corteza oceánica) con el borde oeste de Sudamérica (corteza continental), ha dado origen a la evolución de la Cordillera de los Andes y de las áreas a sus pies; a la ocurrencia de importante actividad volcánica y a la formación de un gran número de fallas geológicas en el área; mientras hacia el sur, en el territorio de Aysén en Chile, la subducción es producida, en cambio, por la placa Antártica, que se mueve a menor velocidad que la de Nazca y es, por ende, menos activa sísmicamente. Al aplicar la teoría de la tectónica de placas, se ha calculado que el desplazamiento de la placa de Nazca en dirección NE alcanza, en promedio, entre 8-10 cm/año, siendo una de las de mayor velocidad en el mundo, lo cual somete a las superficies en contacto a una acentuada deformación que, a su vez, ocasiona un gran número de sismos de diferentes magnitudes y a distintos niveles de profundidad. Es el proceso de subducción el que origina la actividad magmática tan característica de gran parte de la cadena montañosa andina y de los territorios aledaños. Los terremotos –una de las consecuencias de esta convergencia entre la corteza oceánica y continental– ocurren principalmente en las zonas de interacción de placas, y en mayor número en las zonas de subducción, por lo menos durante los últimos 200 millones de años. Sin embargo, los Andes comenzaron a formarse después, hace unos de 20 millones de años. Bajo la influencia de un clima extremadamente seco, el levantamiento de la cordillera ha sido un proceso autoacelerado, con efectos como el aumento del magmatismo y la formación de cámaras de magma,

³ Montessus de Ballore, Fernand. *Historia sísmica de los Andes Meridionales al sur del paralelo XVI*, Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1914.

⁴ Seyfried, Hartmut; Worrier, Gerhard; Uhlrig, Dieter; Kohler, Ingrid; Calvo, Claudio. *Introducción a la geología y morfología de los Andes en el norte de Chile*. Chungará. Universidad de Tarapacá. Arica v. 30 N°1, jun. 1998, pp. 7-39. Versión on-line.

⁵ Bernal, Isabel; Tavera, Hernán. *Geodinámica, Sísmicidad y Energía Sísmica en el Perú*. Centro Nacional de Datos Geofísicos/Instituto Geofísico del Perú, Lima, 2002, p. 5.

donde el agua recalentada se mezcla a una gran abundancia de metales como cobre, oro y plata. Una vez precipitados, forman ricos yacimientos que se explotan en estos lugares en los Andes y constituyen parte significativa de la economía regional desde el periodo colonial al presente.

DEVASTADORES TERREMOTOS EN PERÚ Y CHILE

La evolución geodinámica del borde oeste de Sudamérica y por ende del Perú y Chile, realizada con la continua liberación de energía a través de grandes movimientos telúricos⁶, ha sido medida primeramente en forma histórica y testimonial, y luego instrumental. Para los sismos ocurridos entre los años 1500 y 1959, aproximadamente, la información sobre sus magnitudes, características y efectos ha dependido principalmente de fuentes históricas, como las que se ocupan en relación con las imágenes expuestas y luego, de la resolución de los primeros sismógrafos que se instalan en el mundo hacia 1910. El año 1960 se inicia la Red Sísmica Mundial (World Wide Standard Seismographic Network), que ha permitido registrar instrumentalmente y analizar los sismos ocurridos en el área surandina desde ese año a la fecha y detectar, debido a la mayor sensibilidad instrumental y al empleo de la sismometría y de la informática, magnitudes de menor intensidad relacionadas o no con la ocurrencia de grandes terremotos y, por ende, constatar un mayor número de sismos con consecuencias para la vida humana.

Durante el siglo XVI los sismos más fuertes parecen haber ocurrido en Chile. En 1552, apenas a un año de la fundación de Santiago, ya un gran movimiento telúrico de aproximadamente 8,3 Ms en la escala de Richter sacude la actual región metropolitana y alerta a los conquistadores; en 1570, le llega el turno a Concepción, con otro terremoto de la misma magnitud; y en 1575, tiene lugar en las cercanías de Valdivia un terremoto y maremoto devastadores⁷, de 8,5 Ms, así como un evento telúrico de alrededor de 7,3 Ms en Santiago, que causó grandes estragos en los nacientes edificios de la capital. En el Perú, en cambio, el mayor sismo desde la llegada de los españoles parece haberse producido el año 1582 en Arequipa, en el área sur, gran terremoto de aproximadamente 8,2 Mw que borró la ciudad⁸; y cuatro años más tarde ocurrió en Lima y Callao el segundo gran sismo del siglo XVI, de magnitud calculada en 8,6 Mw, acompañado de un gran maremoto y que afectó fuertemente la historia de la ciudad. De magnitud 8,4 Mw, habría sido el terremoto y maremoto de Arica en 1604, entonces territorio peruano, que arrasó el puerto, evento que se reitera ahí mismo en 1615, con una magnitud en ascenso, de 8,8 Ms. De intensidad levemente inferior fue el terremoto de Trujillo en el norte peruano en 1619, que se calcula en 8,4 Mw.

⁶ Bernal; Tavera, *Op. cit.*, pp. 3-4.

⁷ Petit Brehuil Sepúlveda, María Eugenia. *Desastres naturales y ocupación del territorio en Hispanoamérica*, Publicaciones Universidad de Huelva, Huelva, España, 2004, p. 224; 258.

⁸ Petit Brehuil, *Op. cit.*, p. 225.

El terremoto del 13 de mayo de 1647 en Santiago destruyó la ciudad⁹ y la retornó a las tolderías y ranchos de tiempos de su fundación¹⁰, planteando incluso la posibilidad de mudarla de emplazamiento, como después se haría con Concepción. Su magnitud aproximada habría sido de 8,5 Ms y dentro del pánico y el caos reinante se recurrió a implorar la misericordia divina a través de la imagen del Cristo Crucificado de San Agustín que permaneció, como dicen los cronistas, enhiesto y sin lesión con la sola diferencia que la corona de espinas bajó de la cabeza al cuello de la imagen, donde ha permanecido hasta hoy, otorgándole su atributo iconográfico particular y el nombre de “Señor de Mayo”. Tres años después, en 1650, el terremoto ocurrido en Cusco no tuvo una magnitud tan intensa. Se estima esta en alrededor de 7,7 Ms, pero sí una larga duración, lo que colapsó las edificaciones y causó más de 5.000 muertos, efectos que provocaron, asimismo, el refugio en una imagen sagrada, la del Cristo en la Cruz, probablemente versión del Santo Cristo de Burgos, en la Catedral de Cusco y su consiguiente devoción masiva bajo la advocación local de “Señor o *Taytacha* de los Temblores”. Multitudinaria procesión tiene lugar el lunes Santo que transita conmovida bajo la guía de la hierática imagen del Crucificado muerto, con su piel oscurecida por el humo de los cirios y el tacto de los devotos, identificado así más estrechamente con la fe de las etnias originarias¹¹, que lo insertan en el trasfondo social de la ciudad. En 1655 otro gran sismo calculado en 7,8 Ms sacudió a Lima, ocasión en que también se hizo presente el portento, ya que una sencilla y tosca pintura, realizada, según la tradición, por un esclavo angoleño en un galpón donde había estado el santuario del dios prehispánico Pachacámac, que desahogaba su ira a través de temblores y terremotos, salvó ileso mientras todo se derrumbaba a su alrededor. Bajo el nombre de Señor de Pachacamilla, empezaron entonces las procesiones de desagravio con las cofradías de negros e indígenas a las que con el tiempo se sumaron las de criollos, lo que constituyó un culto aglutinador y transversal¹². Con motivo de otro terrible terremoto que tuvo lugar en Lima y Callao en octubre de 1687, que se estima de una magnitud de 8,4 Mw se acrecentó la devoción a la imagen pictórica llamada “Señor de los Milagros”, en torno a la cual se había constituido un santuario, una hermandad y en cuyo emplazamiento, entretanto, se ubicaba el Monasterio de las Nazarenas de la ciudad, en torno a la imagen que hasta hoy motiva un inmenso fervor,

9 Amunátegui, Miguel Luis. *El terremoto del 13 de mayo de 1647*. Rafael Jover Editor, Santiago, 1882. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8442.html>; Cisternas, Marco. *El terremoto de 1647 de Chile central como un evento intraplaca: ¿otra amenaza para Chile metropolitano?* Rev. Geografía. Norte Grande, 2012, N° 53, pp. 23-33. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022012000300002>; Onetto, Mauricio. *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*. Centro de Estudios Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2017, pp. 97 y ss.

10 Petit Breuil. *Op. cit.*, p. 228.

11 Fuentes, Mari Carmen. *Semana Santa en el Cusco. La procesión del Señor de los temblores*. Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural, Lima Perú. <http://www.patrimonioculturalperu.com/semana-santa-en-cusco-la-procesion-del-senor-de-los-temblores/>

12 Rostorowski Diez Canseco, María. *Pachacámac y el Señor de los Milagros*, Lima, 1992, pp. 183-184; Benito, Rodríguez José Antonio. *El Señor de los Milagros, rostro de un pueblo. El protagonismo de la hermandad de las Nazarenas*. Universitat Sedes Sapientiae, Lima, Perú s/f Dialnet-ElSeñorDeLosMilagrosRostroDeUnPueblo-3278423 copia.pdf

rituales y procesiones a través del territorio virreinal, del mundo hispánico y reiteradas copias y réplicas pictóricas¹³. En Chile, mientras, había ocurrido en 1657 otro gran terremoto de alrededor de 8 Ms en Concepción. De mayor magnitud fue el terremoto de 1730 con epicentro cerca de Valparaíso y una intensidad de 8,7 Ms, aunque se sintió entre la V y VII regiones, con desastrosos efectos en las muy escasas edificaciones de Valparaíso, en ese entonces apenas un puerto factoría, y daños cuantitativamente apreciables en las construcciones de Santiago¹⁴. El mayor terremoto, y su consiguiente maremoto acaecido en el Perú tuvo lugar en Lima y Callao en 1746, con una magnitud que alcanzó los 9 Mw y enormes pérdidas en vidas humanas, daños patrimoniales y materiales para la ciudad¹⁵. Invocado nuevamente el “Señor de los Milagros”, por fin se apaciguó la tierra. Sin dar tregua, el temido y misterioso mundo sublunar y subterráneo estremecía con fuerza de 8,5 Ms a Concepción y regiones adyacentes en 1751¹⁶, acompañado de un enorme maremoto que trajo la ruina y la desolación, determinando el traslado de la ciudad a su actual emplazamiento. Desde esa fecha hasta finales del siglo XVIII, salvo el terremoto de Arequipa en 1784 con una magnitud de 8,2 Mw, no se registran terremotos superiores a 8 Mw en la región, lo que contribuyó a fortalecer el desarrollo urbano y la política poblacional de los borbones españoles. El próximo terremoto en Chile ocurrió en Copiapó en 1819, y llegó a cerca de 8,3 Ms de magnitud, acompañado de un gran maremoto que afectó desde Caldera hasta Constitución¹⁷. Tres años después, en 1822, dos terribles terremotos se dejaron sentir en esa zona¹⁸; el primero, con una magnitud de 8,5 Ms afectó a gran parte de Chile; y el segundo también de 8,5 Ms, tuvo su epicentro en Valparaíso, causando numerosas muertes y pánico entre los viajeros que llegaban al país a comienzos del siglo XIX, como lo acusa la inglesa Mary Graham, establecida en el puerto por unos meses antes de retornar a Inglaterra. En el Perú, ya en el siglo XIX, un fuerte sismo cercano a los 8 Mw sacude a Lima, Callao y su región en 1806. En la zona centro sur de Chile el gran terremoto de 1835 de magnitud cercana a 8,5 Ms destruyó la entonces hermosa ciudad de Concepción, enteramente reedificada en su nuevo emplazamiento y arruinó sus edificios civiles y religiosos, ocasionando la sorpresa y el pánico de paisanos y extranjeros. Charles Darwin, quien entonces recorría Chile a bordo de la corbeta Beagle y que se encontraba cerca de Valdivia, se movilizó a Concepción para observar la ciudad destruida y los cambios en la topografía del terreno, que constituían para él el espectáculo más “terrible” e “interesante” que le había tocado

13 Mujica Pinilla, Ramón. *El Cristo imborrable y las Nazarenas. Arte Sagrado y espiritualidad femenina en Lima virreinal*. En: *El señor de los Milagros, historia, devoción e identidad*. Banco de Crédito del Perú, Lima 2016, pp. 1-5; Herrera Aguerreverre, Luis; Alarcón Pradena, Tito. *Unidos por la fe. Peregrinando del mar a la Cordillera*. Novum Editorial, Santiago, 2010, pp. 86-120.

14 Palacios Roa, Alfredo. *Los terremotos, arquitectos por excelencia*. Santiago de Chile 1730-1822. Tesis para optar al grado de Magister en Historia, con Mención en Historia de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas, Santiago, 2007, p. 27.

15 Petit Breuil. *Op. cit.*, p. 232.

16 Palacios Roa, Alfredo. *Entre ruinas y escombros. Los terremotos en Chile durante los siglos XVI al XIX*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2015, pp. 106 y ss.

17 Palacios. *Op. cit.*, pp. 124 y ss.

18 Palacios. *Op. cit.*, pp. 129 y ss.

Terremoto de 1906. Vista de las ruinas de una casa en la población Vergara de Viña del Mar, tras el terremoto de 1906. Región de Valparaíso. (Fotografía Archivo Museo Histórico Nacional)



vivir. Se estima que esta observación reforzó sus hipótesis acerca de la continua mutación física a la que está sometida la Tierra. Asimismo observó los efectos de este sismo en Chillán el sabio y naturalista Ignacio Domeyko y también Claudio Gay quien viajaba por el país en esos años para preparar su *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*¹⁹. Dos años después, en 1837, un terremoto de 8 Ms sacudía la zona de Valdivia. Luego de un periodo de relativa estabilidad, con sismos de menor magnitud e intensidad, tiene lugar en ambos países el gran terremoto de 1868 que sacude con una fuerza de 9 Mw el sur del Perú y el norte de Chile, con catastróficos efectos para la ciudad de Arica, que además del terremoto, es azotada por un enorme tsunami que arrasa la edificación costera y arroja hasta 800 metros al interior los buques anclados en la bahía, incluso los de mayor tonelaje²⁰. Otro episodio telúrico dramático por su intensidad fue en Chile el terremoto de la Ligua en 1873, que alcanzó, según se estima, una magnitud de 8,9 Ms. En Iquique, todavía territorio peruano, tuvo lugar cuatro años después, en 1877, otro episodio de la misma magnitud. Los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX son para los territorios del sur andino tiempos de movimientos morigerados, que quiebra

el gran terremoto de Valparaíso de 1906, de una magnitud de 8,2 Mw y que destruyó las instalaciones del dinámico puerto, frenó irreversiblemente su pujanza y derribó su elegante arquitectura, sembrando el pánico y la muerte²¹. Dos años después tenía lugar en la costa central del Perú un terremoto de 8,2 Mw. En Chile, el terremoto de Copiapó en 1918 reprodujo, con magnitud de 8,2 Ms, el gran terremoto ocurrido en la región casi cien años antes, el que se reiteró esta vez al

cumplirse la centuria en un evento telúrico en Vallenar, el mismo año 1922, con una magnitud de 8,5 Mw. En Talca se registra también en 1928 un sismo de 8,2 Ms, y en 1939 en Chillán, un gran terremoto de 8,3 Ms que arrasa la ciudad, el área rural y regiones adyacentes, ocasionando también estragos en Concepción. Según testimonios de supervivientes, con los lamentos de la gente atrapada entre los escombros “parecía que todo Chillán estaba llorando”²². El próximo gran terremoto tiene lugar en Lima y Callao en 1940, con intensidad de 8,2 Mw y dos años después en Nazca, con aproximadamente la



Terremoto de 1939. Desastrosas consecuencias en viviendas afectadas por terremoto. (Fotografía Archivo Museo Histórico Nacional)

misma magnitud. En Chile, a su vez, se produce un sismo de 8,3 Ms en Ovalle en 1943, y en 1950 en Calama, de la misma magnitud, que afecta las tres primeras regiones del norte del país. El mayor terremoto registrado en la región y en el mundo es, no obstante, el terremoto de Valdivia en 1960, que llegó a una intensidad de 9,5 Mw, horrible cataclismo que duró varios días con sismos de intensidad de terremoto, acompañado de un gigantesco maremoto, un fenómeno como no lo conocía la tierra desde épocas remotas, no sólo con sacudimientos, sino deslizamientos y apertura de la corteza terrestre, cambio en los cursos de agua, en los niveles y topografía del área, destrozos en la costa y cientos de muertos y desaparecidos²³.



Terremoto de Valdivia. Casas habitación destruidas por la fuerza del terremoto. (Fotografía Archivo Museo Histórico Nacional)

Los tres últimos grandes terremotos en Chile han sido el de 1985, de intensidad 8 Mw, con epicentro cerca del puerto de San Antonio y que afectó las construcciones y la habitación humana entre la V y la VII regiones. El 27 de febrero del 2010 (27 F), con epicentro en Cauquenes, ocurre un terremoto de enorme magnitud que alcanzó los 8,8 Mw con efectos desastrosos en una gran área de Chile entre las regiones IV y XIV; origina un tsunami en las costas de la región de Maule y Bío Bío y provoca la ruina de antiguas edificaciones patrimoniales y de tradicionales poblados completos que habían resistido en sismos anteriores. En 2015 se produce en Coquimbo un terremoto de magnitud 8,4 Mw que incide en grandes daños en la edificación de la zona centro-norte del país. En el Perú, de los cinco últimos grandes terremotos, dos han ocurrido en la zona sur. En 1966 tiene lugar en Lima y Callao un terremoto de 8,2 Mw; en el 2001, el área meridional del Perú se ve sacudida por un terremoto de 8 Mw; en Pisco e Ica en 2007, un gran sismo de de 8,4 Mw causa graves daños; otro, ocurrido también en la zona sur en 2014, de 8,2 Mw, afecta la zona de Iquique en territorio chileno; y en el 2016 un terremoto de aproximadamente 7,8 Mw remece parte del norte del Perú y Ecuador, asimismo, con graves efectos para la población²⁴.

A tres y cuatro siglos de los grandes terremotos coloniales, en época en que el nuevo espíritu científico y la técnica han encontrado otras explicaciones acerca de los grandes sismos y su medición aunque no aún predicción, –la teoría de tectónica de placas²⁵, la más reciente y difundida –en medio del pánico y del pavor que todavía provocan estos catastróficos eventos, no medidos ya en credos rezados sino en grados de la escala de Richter–, el hombre busca aún en lo más profundo de su psique una fuerza sobrenatural salvadora capaz de aplacar la inminente destrucción.

¹⁹ Petit Breuil. *Op. cit.*, p. 238

²⁰ Fernández Cangue, Manuel. *Arica 1868*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2007, pp. 87 y ss.

²¹ Maino, Valeria. (Investigación y asesoría), *Terremotos en Chile. Valparaíso, Chillán, Valdivia*. Origo Ediciones, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2009, pp. 21 y ss.

²² Maino. *Op. cit.*, p. 67 y ss. cit.

²³ Maino. *Op. cit.*, pp. 107 y ss.

²⁴ Las referencias señaladas sobre la intensidad de los terremotos en Chile provienen de la información del Centro Sismológico Nacional, “Sismos importantes y/o destructivos (1570 a la fecha)” www.sismologia.cl/links/terremotos/index.html. Para los terremotos en Perú, “Sismos Perú” Instituto Geofísico del Perú IGP. https://twitter.com/sismos_peru_igp?lang=es

²⁵ Rodríguez, Miroslaw, *Tectónica de placas*. <http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/2013/BioMarina/02.pdf>

ACERCA DEL ORIGEN METEÓRICO DE LOS FENÓMENOS TELÚRICOS DURANTE EL BARROCO

En su *Histórica Relación del Reino de Chile* publicada en Roma en 1646, justo el año anterior al gran terremoto de mayo de 1647 en Santiago, que desata el culto al “Cristo de Mayo” de San Agustín, el padre Alonso Ovalle en su descripción del medio físico chileno en el área geográfica del sur andino, relaciona la existencia de la cordillera de los Andes, los volcanes y su fuego subterráneo, que brota con estruendo dejando a su paso un reguero de materia hirviente, con los terremotos²⁶, aunque no se ha desprendido aún de la teoría aristotélica del origen meteórico, aéreo, de los fenómenos telúricos. Refiriéndose al terremoto de Arequipa en 1614, anota que luego de la ruina ocasionada: “... cesaron los temblores y terremotos que eran antes muy grandes, y esta debe ser la causa de que los que se sienten en Chile hayan sido siempre menores que los que se han experimentado en el Perú (sic) por haber allí tantas bocas por donde desahogarse y respirar el aire (sic)”²⁷. Heredero del saber tradicional sobre los terremotos elaborado por el mundo antiguo, y que en el siglo XVII todavía está vigente entre los estudiosos del tema del vulcanismo, en el cual destacan los jesuitas²⁸, la escueta descripción del religioso chileno muestra una de las vertientes que se entrelazan en esa época respecto de la comprensión e interpretación de los movimientos tectónicos. En un enfoque que, anticipando las actuales teorías sísmicas, podría calificarse de naturalista y precientífico, el padre Ovalle toma distancia de estos fenómenos –tal vez al no haber experimentado en carne propia ninguno ellos, ya para el terremoto de 1647 se encuentra en Roma– y prescinde aquí de la intervención divina. En cambio, otros eclesiásticos del período y el común de las personas asumen frente a tales catástrofes una orientación mítico-religiosa, que encuentra precedentes en el mundo antiguo y luego en el judeo-cristianismo, interpretando los movimientos telúricos como una señal de la ira divina contra los hombres, por algún tipo de transgresión ética o cultural, que permite, en muchos casos, mitigar el miedo que un terremoto produce en el ser humano.

El punto de partida de cualquier reflexión sobre las causas de los terremotos fue hasta el siglo XVII, en toda Europa y en Hispanoamérica, la explicación clásica aristotélico-senequista, completada por la clasificación de Apuleyo sobre los tipos de terremotos²⁹. Dentro de sus escritos físicos, los *Meteorológicos* de Aristóteles estudian los fenómenos que tienen una existencia pasajera en la región circunsterrestre del mundo “sublunar”, y que incluyen a los terremotos en relación con las propiedades comunes del aire –lo que hoy entendemos por fenómenos meteorológicos, meteoros significa en griego “levantado del suelo”, “en el aire”,

como el viento, la lluvia, el granizo, o la nieve– a contextos astronómicos entre ellos, la Vía Láctea o los cometas y a elementos acuosos como mares, ríos, fuentes. La formación de todos estos fenómenos se debe, en la concepción aristotélica, a la acción del sol, cuyo calor haría que se desprenda de la tierra una exhalación seca y otra húmeda y acuosa que, combinadas en distintos lugares y formas, darían origen a todos los tipos de meteoros. En la explicación de Aristóteles, la tierra, naturalmente seca, se humedece con la lluvia, y calentada por el sol y por el fuego interior da lugar a un sople (*pneuma*) y a exhalaciones que pueden desplazarse hacia el exterior, originando el viento, o hacia el interior, dando lugar a los temblores, en analogía biológica a los estremecimientos y palpitaciones producidas en el hombre por el sople interior. Las ideas aristotélicas fueron tenidas en cuenta, de una manera o de otra, por todos los autores clásicos que trataron del tema, como Teofrasto, Estratón, Epicuro, Lucrecio, Plinio el Viejo y Séneca³⁰. En sus *Naturales Quaestiones*, este último, después de repasar las distintas interpretaciones que se habían dado sobre el origen de los terremotos, adopta la teoría pneumática y concluye que “la principalísima causa, pues, de los temblores de tierra es el viento, elemento móvil de suyo y que cambia de un lugar a otro”. Esta concepción está presente también en la *Historia Natural* de Plinio el Joven, quien afirma que: “... jamás tiembla la tierra sino estando quieto el mar, y el aire tan sosegado y tranquilo que los vuelos de las aves son libres”, y esto no sucede jamás sino después que los vientos están encerrados en las “... venas y cavernas de la tierra, teniendo oculto su sople”. Es entonces cuando se producen estos movimientos de tierra, “... batallando el aire encerrado, y procurando salir a su libertad”.

Este modo de pensar organicista³¹ y proyectivo, que el filósofo Gaston Bachelard³² definió en sus trabajos sobre la ciencia contemporánea, los elementos y su representación en la literatura como una psicologización sistemática de los fenómenos naturales, considera que éstos denotan intenciones y motivaciones propias de un ser humano. El aire y el fuego quieren salir de su cárcel e intentan destruir las paredes que los separan de la libertad. Los terremotos no son sino las manifestaciones dinámicas de dos elementos que, encerrados por la tierra, se rebelan contra la tiranía y pasividad de su carcelera: aire y fuego³³.

Desde finales de la Antigüedad y comienzos de la Edad Media, esta explicación va adquiriendo mayor complejidad e incorpora nuevos elementos, como, por ejemplo, que el viento interior se concibe como un agente en la combustión y explosión de las sustancias minerales existentes bajo la corteza de la tierra.

²⁶ Ovalle, Alonso de. *Histórica Relación del Reino de Chile*, Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969, pp. 32-33.

²⁷ Ovalle. *Op. cit.*, pp. 32-33. El término “meteoros” proviene del griego μετέωρος que significa “fenómeno en el cielo”.

²⁸ *Los jesuitas y la sismología*. <http://ospl.ipl.edu.do/uploads/Los%20Jesuitas%20y%20la%20Sismología%20.pdf>

²⁹ Macías, Cristóbal. *Los terremotos a la luz de la ciencia antigua: el testimonio de Apuleyo*, Mund.18.329-332. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios L. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/viewFile/36970/35779>

³⁰ Macías. *Op. cit.* <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/viewFile/36970/35779>;

³¹ Capel, Horacio. *Organicismo, fuego interior y terremotos en la ciencia española del XVIII*. Cuadernos Críticos de Geografía Humana. Universidad de Barcelona, Año XII, N° 27-28, Mayo-Julio de 1980. <http://www.ub.edu/geocrit/geo27-28.htm>

³² Bachelard, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, París, 1934, pp. 6-11.

³³ Croizat-Viallet, Jean. *Un ejemplo de reescritura científica en el Siglo de Oro: los terremotos y los volcanes en los tratados de Historia Natural (1598-1721)*. En *Crítica* (Toulouse), 79, 2000, pp. 123-142.

Dominante en el medioevo, tal interpretación de los movimientos telúricos se difundió, entre otras vías, a través de la obra de San Alberto Magno en el siglo XIII, llegando su prestigio a la época renacentista. En España, además de la recepción indirecta a través de la vía árabe, y de los comentarios escolásticos bajo-medievales, los *Meteorológicos* de Aristóteles fueron traducidos directamente del griego al latín en 1531 por Juan Ginés de Sepúlveda y con el resto de los libros de la *Física* aristotélica resultaron objeto de gran número de ediciones en los siglos XVI y XVII. La difusión de las ideas sobre meteoros en castellano quedó asegurada con la traducción que en 1615 hizo de ese texto el Licenciado Francisco Murcia de la Llana³⁴.

También la obra de Séneca alcanzó gran difusión en la península ibérica, y fue tempranamente vertida al castellano por mandato del rey Juan II de Castilla, existiendo desde el Renacimiento numerosas ediciones latinas de estos trabajos.

La *Historia Natural* de Plinio el Joven, asimismo influida por Séneca en la explicación de los terremotos, muy utilizada en el Renacimiento, fue traducida al castellano en 1624 por el Licenciado Gerónimo de Huerta.

Mientras las reinterpretaciones aristotélicas seguían asignado al viento la movilidad de los fenómenos sísmicos, el geógrafo y cartógrafo flamenco Abraham Ortelius (1527-1598), quien trabajó para Felipe II, al representar los continentes en los mapas y planisferios de su magna obra *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), observaba que las formas de las costas atlánticas de Europa, África y América, aunque separadas por el mar, “encajaban” unas con otras como las piezas de un enorme rompecabezas³⁵. Dedujo entonces que los continentes no han estado quietos, sino se han ido desplazando lenta y paulatinamente a través del tiempo. Adelantándose a su época, propuso que en edades remotas formaron una sola masa de tierra que se fragmentó, siendo estas porciones “arrancadas” unas de las otras por gigantescos sismos e inundaciones.

MUNDO SUBTERRÁNEO, CASTIGO DIVINO Y CATÁSTROFES

Que el tema de los temblores de tierra interesaba ampliamente en España y en Europa desde el Renacimiento, lo prueba la atención que le dedican obras de gran alcance popular, a través de las cuales se propagaron las ideas más comunes en la cultura del siglo XVII sobre la materia. El mundo subterráneo, que causa en el conocimiento vulgar de la época a la vez fascinación y espanto, por las riquezas fabulosas que provee, los metales en los que se cifra la prosperidad y aún el progreso y la felicidad –a través de las transformaciones alquímicas y los mitos a ellas relacionados–, encierra también las tinieblas, vinculadas en el imaginario cristiano al infierno y al mal, y anida allí el peligro de desconocidos elementos

³⁴ Croizat-Viallet. *Op. cit.*, p. 130.

³⁵ www.geoinstitutos.com/quien_fue/ab_ortelius.asp

interiores –aguas corrompidas, fuegos abrasadores, aires contaminados– materias sobre las que el hombre no ha alcanzado control. Visiones doctas como la que ofrece el jesuita Athanasius Kircher en su célebre *Mundus Subterraneus* (1665), acogen verosímiles explicaciones de los múltiples elementos que allí fluyen, entre ellos el fenómeno de vulcanismo, que el autor relaciona con el fuego interior situado en el centro de la tierra, relacionando éste con los fenómenos telúricos. Claramente refleja la obra de Kircher una concepción organicista, en la que el fuego central pasa a ser, de acuerdo con ciertos aspectos de la tradición platónica, el elemento fundamental de la estructura del globo³⁶. Las extraordinarias imágenes de sus libros sobre el mundo que no vemos, aportan algunos de los más preclaros conocimientos e intuiciones de la ciencia de su época, en una dinámica concepción³⁷.

Visiones que pugnan por encontrar una interpretación que prescindiera de la aristotélico-senequista, se dan, por ejemplo, en España, en el famoso *Lunario Perpetuo*, incluido en la *Phisonomía y varios secretos de Naturaleza* (Tarragona, 1609), de Jerónimo Cortés. Este autor acepta como punto de partida para su explicación de los temblores y terremotos la existencia de tres regiones que constituyen la tierra. En la primera, la más superficial, se encuentran los montes, ríos y volcanes a los que el pueblo denomina significativamente “bocas del infierno”. Más abajo se extiende la segunda región donde “... se engendran los vapores y exhalaciones cálidas, con la fuerza y virtud de los rayos del Sol, y mediante la influencia de las Estrellas y Planetas” se forman los metales y los minerales que se pueden moler, como el azufre. En la tercera región “... no se sabe que se engendre cosa alguna”, porque la virtud y la fuerza de los rayos solares no llegan hasta ella. Los temblores y terremotos se producen en la segunda región y, según Cortés, “... proceden de las muchas exhalaciones calientes que se engendran en las íntimas concavidades de la tierra, las cuales (...) no hallando por donde subir, mueven la tierra con extraña violencia para poder salir, causando muchos temblores y grandes terremotos en la misma tierra”³⁸.

Si tales explicaciones enlazaban con la tradición aristotélica y su incipiente puesta en cuestión, otras interpretaciones más frecuentemente adoptaban una posición ecléctica, combinando –como ya había hecho San Alberto Magno en el siglo XIII– a Aristóteles con Séneca y haciendo intervenir también los efectos del fuego interior, como señalan los jesuitas Ovalle y Kircher.

La erupción del Vesubio en 1631, que motiva un gran acopio de material sobre el tema, incentiva las explicaciones racionales y el cambio del paradigma aristotélico como intenta hacerlo el tratado del médico vallisoletano Fernando Cardoso: *Discurso sobre el monte Vesubio, insigne por sus ruinas, famoso por*

³⁶ Capel, Horacio. *Op. cit.* <http://www.ub.edu/geocrit/geo27-28.htm>

³⁷ Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, p. 403.

³⁸ Macías. *Op. cit.*



Mundus subterraneus.
Athanasius Kircher.
Amsterdam, 1664.

Erupción de un volcán como uno de los hechos milagrosos que precedieron a las paces de Baides en 1641.
Ovalle, Alonso de, *Histórica Relación del Reino de Chile.*
Roma, 1646.
Grabado.
(Fuente: Memoria Chilena.)



la muerte de Plinio. Del prodigioso incendio del año pasado de 1631, y de sus causas naturales, y el origen verdadero de los terremotos, vientos y tempestades, que no logra empero, su propósito, tal vez por haber sido este autor testigo de la escena y otorgar mayor importancia a su descripción y dramatismo, que a su explicación³⁹. La polifonía de llantos, gemidos, clamores e imprecaciones acompañando el fragor del sismo y los bramidos de los fuegos, las refuerza Cardoso con el uso de barrocas hipérbolas y metáforas, de significación en el caótico contexto –“diluvios de lágrimas”, por ejemplo– y la referencia al castigo divino de las bíblicas ciudades de Sodoma y Gomorra, rasgos literarios y que aún se distancian del análisis objetivo propio del científico.

Interpretaciones de origen clásico y precientífico, de inspiración directa o modificadas por los intérpretes medievales como éstas, representaban durante el siglo XVII los intentos de comprensión racional de fenómenos naturales de efectos particularmente catastróficos para la población, que la atemorizaban y sobrecogían. Por ello, tales explicaciones no eran suficientes y se buscaban entonces causas sobrenaturales, capaces de dar respuesta a estos sentimientos extremos; explicaciones de gran relevancia en el marco de ciertas corrientes teológicas que ponían énfasis no ya en un Dios distante quien crea el mundo, establece las reglas para su funcionamiento y lo deja conducirse de acuerdo a ellas, sino en un Dios cercano y providente, asiduo del funcionamiento y cuidado de su obra creadora. Ocasionalmente este ser supremo podía usar de su poder para mostrar su disgusto o insatisfacción por el comportamiento de los hombres, disponiendo con singular sabiduría ciertas causas naturales para manifestar fenómenos extraordinarios, a fin de que los hombres, olvidados de Él y de su propia salvación, se apartasen de los vicios.

La coexistencia –porque no se trató de enfrentamiento, según señalan algunos estudiosos– entre explicaciones racionales y sobrenaturales se resolvía generalmente en la adopción de unas u otras, aunque no es infrecuente encontrar autores que entregan interpretaciones mixtas según las causas de los temblores, como ocurrió con ocasión de los movimientos telúricos que asolaron al reino de Nápoles, entonces bajo la corona española en los dos últimos decenios del siglo XVII.

Al plantear el problema de los temblores en términos de un castigo divino, los hombres del Renacimiento y del siglo XVII y, en particular, el pueblo adoctrinado por los predicadores, se inquietaban por la ira divina demostrada por esta vía y que provocaba un cambio de actitud y hasta de vida en una época en que el mundo físico se consideraba sacralizado⁴⁰.

³⁹ Croizat-Viallet. *Op. cit.*, p. 132 y ss.

⁴⁰ Capel, Horacio. *La Física Sagrada. Creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española, siglos XVII-XVIII.* Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985, pp. 9 y ss.

EXPLICACIONES PRECIENTÍFICAS Y SOBRENATURALES EN EL MUNDO AMERICANO

A partir de 1590, fecha de publicación de la *Historia natural y moral de las Indias* del padre José de Acosta, la literatura sobre catástrofes históricas incorpora a su larga lista los testimonios de erupciones y terremotos ocurridos en América.

Imbuído de la idea de la omnipotencia divina, Acosta remata la descripción del terremoto que ocurrió en Lima el nueve de julio de 1587 de la manera siguiente: “En este temblor fue gran misericordia del Señor prevenir la gente con un ruido grande, que sintieron algún (sic) poco antes del temblor, y como están allí advertidos por la costumbre, luego se pusieron en cobro, saliéndose a las calles, o plazas, o huertas, finalmente a lo descubierto. Y así, aunque arruinó mucho aquella ciudad, y los principales edificios de ella los derribó o maltrató mucho; pero de la gente sólo refieren haber muerto hasta catorce o veinte personas”⁴¹. Para Acosta, en este caso, la Providencia tuvo a bien preservar a la población limeña.

A la descripción de los estragos, sigue generalmente en los cronistas de Indias la relación de los actos religiosos convocados por las autoridades eclesiásticas y civiles, destinados a implorar el perdón de Dios. No extraña esta mentalidad en el Siglo de Oro: los terremotos y las erupciones volcánicas, las crecidas de los ríos o las sequías pertinaces eran todavía fundamentalmente signos de la ira de Dios.

“Alguaciles de la divina justicia –llama José de Acosta a los terremotos–, para que los que los sufren en su propia carne no se olviden de temer a Dios, pues, como dice la Escritura, “(Dios los) hizo para despertar el miedo”. Un siglo después, el estilo y contenido de las relaciones de catástrofes no han cambiado sustancialmente. Prueba de esta permanencia es, por ejemplo, el documento siguiente, fechado a 15 de octubre de 1698: “Copia de carta que contiene una breve relación de los desagranos, procesiones de penitencias y otros actos de edificación con que ha procurado esta ciudad de Lima desarmar la Divina Justicia después de las noticias del terremoto de Riobantba, la Tacunga y Ambato. Escribála a un caballero ausente una pluma devota”⁴². La descripción del terremoto que hace el autor anónimo responde al deseo de edificar al lector cristiano con la representación de la caducidad de las cosas humanas. Las pocas noticias que da del suceso sirven para despertar el arrepentimiento y la contrición de quienes no han padecido los efectos del terremoto en carne propia.

Las relaciones sobre terremotos son, aún durante el siglo XVII, reflejo de una sensibilidad religiosa que privilegia los afectos humanos y la pompa de las ceremonias, remitiendo el fenómeno natural a una causa divina. No es de extrañar que a través del púlpito se dramaticen los eventos catastróficos para enfatizar el mensaje escatológico de la Iglesia católica. Tendrán que correr unos años en el

41 Acosta de, José. *Historia natural y moral de las Indias*, BAE, tomo 73, Madrid, Ediciones Atlas, 1954. En: Croizat-Viallet, *Op. cit.*, pp. 127-128.

42 “Carta anónima”. Biblioteca Nacional de Madrid. En: Croizat-Viallet, *Op. cit.*, p. 128.

Virreinato del Perú para que mentes “curiosas” como la de Juan de Barrenechea, general de la Armada Española, Contador de Retasas en Lima y profesor suplente de la Cátedra de Matemáticas de la Real Universidad de San Marcos intente una explicación natural basada en un sistema de cálculos astronómicos –donde aún se relacionan los terremotos con los astros– en obras como *Relox astronómico de los temblores de la tierra, secreto maravilloso de la naturaleza* (Lima, 1725), o *Nuevas Observaciones Astronómicas de los temblores de la Tierra* (Lima, 1734).

EL MILAGRO DEL “SEÑOR DE MAYO” Y EL TERREMOTO DE 1647 EN SANTIAGO

Bajo el paradigma del castigo divino fue principalmente interpretado el trágico terremoto que sacudió Santiago la noche del 13 de mayo de 1647. Mientras la ciudad se entregaba plácidamente al sueño –una ciudad que al decir del cronista jesuita Diego de Rosales había alcanzado un notable desarrollo– sobrevino la catástrofe, representada por este autor en significativas y eruditas metáforas: “... y lo que antes era hermoso y apacible objeto de la vista, remedo de la corte y el epílogo de todos sus bienes, quedó convertido en desfigurado retablo de dolores, teatro de desdichas, universidad de penas, y lamentable tragedia de la inconstancia de los bienes temporales”⁴³. Según el relato de los miembros de la Real Audiencia: “Cayó tan a plomo la ciudad y con tanto silencio, siendo el estruendo tan horrible que nadie creyó que sino en su casa había sido la calamidad...”⁴⁴. Al sobrevenir, según algunos testigos, sin rumor ni ruido precedente, el terremoto ocasionó la muerte o el aplastamiento de muchas personas entregadas ya al sueño, de aquellas que no estaban en condiciones de salir de sus casas y ocasionó la destrucción casi total de templos, conventos y otros edificios. La larga duración del movimiento –unos tres a cuatro minutos medidos en credos rezados en el lenguaje sacralizado de la época–, explica la alta cifra de fallecidos de diferentes edades y grupos sociales, “... gente de buena vida y nombre, parte inocentes criaturas y el resto esclavos e indios y gente de servicio”⁴⁵. Sólo en la capital fallecieron unas mil personas, el 25% de sus habitantes, más unos doscientos muertos en las chacras y haciendas en torno a Santiago, ya que el

Señor de Mayo. Pedro de Figueroa, atribuido. C. 1610. Madera tallada y policromada; tela, metal y pelo natural. Iglesia de San Agustín, Santiago. (Fotografía Skye Chapman)



43 Diego de Rosales. *Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano*. T. III, pp. 368-369. En: Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986, p. 227.

44 En: Palacios Roa, Alfredo. *Entre ruinas y escombros*, *Op. cit.*, p. 65.

45 En Palacios Roa. *Op. cit.*, pp. 66-67.

movimiento telúrico fue extremadamente violento en la zona central, entre los ríos Choapa y Maule⁴⁶. Las réplicas prolongadas por once meses causaron un clima de temor permanente entre la población del área, con un cuadro de pánico colectivo que provocó el éxodo de aquellos que podían refugiarse en propiedades rurales donde la edificación estaba más aislada, y una frágil sobrevivencia entre quienes no pudieron huir, debiendo permanecer en la ciudad bajo el improvisado alero de toldos y ramadas en el inicio de un invierno que se anunciaba particularmente crudo, con fuertes aguaceros⁴⁷.

Entre las resultantes de todo género, sociales, sanitarias, económicas, constructivas, urbanísticas, administrativas, políticas y culturales, fehacientemente atestiguadas en los documentos y textos de la época⁴⁸ que hoy se consideran, la variable religiosa actualmente ajena a eventos de este tipo no es menor, ya que en la mentalidad del barroco hispanoamericano se erige a la vez en causa –a sobrenaturalizar el fenómeno– y en efecto, exacerbando la devoción como principal, sino única fuerza capaz de luchar contra la destrucción y el terror. Es en este “clima espiritual” en medio de un clima meteorológico devastador, con los cuatro elementos desatados, aire, tierra, fuego y agua, que el fervor se exalta y busca el portento y el milagro; la imagen y el culto.

El milagro fue la posición de una corona de espinas que pasó de la cabeza al cuello de una escultura tras el temblor, sin que nadie hubiese osado tocarla, según registran los testimonios epocales; la imagen, un Cristo en Agonía de la Iglesia de San Agustín de Santiago, hasta ese momento carente de particular devoción; y el culto, la procesión expiatoria y protectora que se instauró entre los escombros y los muertos, presidida por su figura, más trágica aún tras el sismo.

La escultura conocida como el “Señor de Mayo” de la iglesia de San Agustín de Santiago, es la obra más antigua de ejecución local que ha llegado hasta el presente. Se encuentra actualmente en un nicho pintado en el testero de la nave izquierda de la iglesia de la orden en Santiago. Se conoce el nombre de su autor y la fecha aproximada de su realización. Habría sido el agustino fray Pedro de Figueroa, quien: “instituyó una cofradía con santísimas leyes y poderosísimos ejercicios en que tenía muy arreglada y devota a esta gente para excitarles el afecto más tierno hacia Nuestro Redentor e hizo sin saber nada de escultura, imágenes de Cristo ya orando en el huerto, ya reo ante Pilato, ya azotado a la columna, tan propias y perfectas, que eran gran admiración, en lo que se vio, como dijo el otro, que si

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 67

⁴⁷ *Ibid.*; véase también, De Ramón, Emma, *La sociedad santiaguina frente a una catástrofe, 1647-1651*. Boletín de Historia y Geografía, Universidad Católica Silva Henríquez N° 10, Santiago, 1993; Valenzuela, Jaime, *El terremoto de 1647: experiencia apocalíptica y representaciones religiosas en Santiago Colonial*. En: *Historias urbanas: homenaje a Armando de Ramón* / Jaime Valenzuela Márquez (editor). Santiago, Chile. Instituto de Historia UC, Eds. Universidad Católica de Chile, 2007.

⁴⁸ Particularmente analizadas e interpretadas en: Onetto, Mauricio, *Temblores de tierra en el jardín del Edén*, *Op. cit.*

⁴⁹ Olivares, Miguel de. *Historia Eclesiástica Civil y Sagrada de Chile*. Colección de Historiadores de Chile y de documentos relativos a la historia nacional. pp. 290-297. En: Cruz de Amenábar. *Arte y Sociedad*, *Op. cit.*, p. 227.

el amor es poeta es también pintor”. “Pero la imagen que sacó más excelente fue la de un Cristo Crucificado de cuerpo y entero y de admirable majestad el cual llaman “El Señor de Mayo”⁴⁹. El padre Pedro de Figueroa puede haber sido un autodidacta, como anota el cronista jesuita Miguel de Olivares, aunque la perfección de oficio que le atribuye este autor es infundada para el cuerpo de la imagen; solo su rostro, de barroco realismo, denota una fuerte expresividad y muestra la solvencia en el oficio escultórico que se le asigna. Como su modelo originario, el famoso “Cristo de Burgos” de la iglesia del Convento de San Agustín de esa ciudad española, imagen del siglo XV, la talla del cuerpo es ruda y deja ver los cortes de la azuela, antecediendo al sobrio naturalismo de la escultura hispánica del Barroco e incluso de su probable modelo directo, el Cristo de San Agustín de Lima, obra de Jerónimo Escorceto⁵⁰, de mejor factura que la versión chilena. La esquemática conformación de la anatomía del “Señor de Mayo”, con el tórax cúbico y las piernas delgadas y curvas se corona de una cabeza viril, que en el postrero espasmo de su agonía levanta un rostro inusitadamente airado. La carnación, de un pálido cerúleo, es de efecto mate, como recomendaba el tratadista Francisco Pacheco y en sus numerosos cortes precede a los excesos de sangre, laceraciones y cardenales de los crucificados del barroco mestizo.

Es muy probable que la venida a Chile del agustino Pedro de Figueroa hacia 1610, cuando la orden llegada en 1595 intenta consolidar su presencia con la construcción de su iglesia y convento en Santiago, haya tenido como parte de su misión el ejecutar una réplica de la milagrosa imagen original del Crucificado del santuario burgalés que había obrado grandes milagros desde su instalación, y el traslado de cuya réplica a San Agustín de Lima había originado un legendario y fascinante relato. El “Señor de los Temblores” de la Catedral de Cusco corresponde también a un modelo de Cristo muerto con la cabeza caída sobre el hombro derecho de composición similar.

El Cristo de la ciudad española de Burgos, denominado “Cristo de San Agustín”, que tras la desamortización en 1836 pasó a la Catedral de Burgos donde hasta hoy se conserva, encierra una historia apasionante desde el punto de vista iconográfico y devocional⁵¹. Pocas imágenes del Crucificado en España y América han tenido tanta resonancia por sus conversiones y milagros entre los fieles cristianos.

La escultura de la que el “Señor de Mayo” constituye la más austral réplica, aunque no la más lejana, porque éstas se expandieron por toda España e Hispanoamérica a partir el siglo XVI –desde México al Perú y Chile, abarcando incluso a las Filipinas– es según los especialistas una talla gótica procedente de Flandes, realizada hacia la primera mitad del siglo XIV, que por factura y tipología parece aproximadamente un siglo posterior. Iconográficamente es un Cristo con la

⁵⁰ Sechenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Fundación Tarea, Buenos Aires, 1998, p. 304.

⁵¹ Iturbe Saiz, Antonio OSA. *Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas*, p. 686, <http://ElCristoDeBurgosODESanAgustinEnEspanaAmericaYFilipinas.pdf>

cabeza caída sobre el hombro derecho, como es habitual, expresión de profundo padecimiento que manifiesta la boca entreabierta, descubriendo su dentadura, y profusa cabellera y barba de pelo natural. Desde el punto de vista técnico, es una obra compleja, provista de distintos materiales y variados recursos de imitación de un cuerpo humano perceptible sensorialmente, todavía vivo, aunque a punto de expirar, como el de Cristo clavado en la Cruz. Modelada en madera de pino, este original se cubre además con retazos de piel animal, en busca de un mayor realismo y lleva también uñas de asta de carnero, que parecen naturales. Como es frecuente en las esculturas del Crucificado bajomedievales, con las cuales se ejecuta la solemne ceremonia del desclave el viernes santo, se trata de una imagen articulada, cuya cabeza y extremidades son piezas aparte, adosadas al cuerpo mediante abrazaderas de hierro, de forma que se pueden mover. Sus articulaciones van cubiertas de lana, cáñamo y piel que están adheridas a la madera a base de cola, yeso y tachuelas. Una mano de óleo recubre toda la imagen, dando la sensación visual y táctil de que se trata de un cuerpo humano, lo que acentúa el faldón o faldellín de terciopelo en lugar del paño de pureza, que cubre la mitad de su cuerpo, desde la cintura hasta media pantorrilla y cuyo color varía según los tiempos litúrgicos. Una cruz de madera sostiene a Cristo y cinco huevos de avestruz –pues la imagen original habría sido encontrada flotando en el mar acompañada de huevos de gaviotas que luego los devotos mercaderes que viajaban al África reemplazaron por huevos de avestruz– más una corona de oro se posaban a sus pies⁵². No era extraño que una imagen provista de tales recursos suscitara en la época una gran devoción y múltiples relatos y leyendas, incluida su consideración como un cadáver humano incorrupto o un mágico y portentoso retrato divino. La tradición más antigua se encuentra en la *Legenda Aurea* de Santiago de la Vorágine, que remonta la escultura a Nicodemo⁵³, quien la habría legado, en una larga cadena de personajes y lugares, hasta llegar a los agustinos de Burgos, hito en el camino de Santiago, lo que también ha contribuido a la expansión de su culto, donde han acudido los peregrinos a postrarse a su pies con sus ofrendas, limosnas y exvotos para ser objeto de sanación y milagros. Entre sus versiones limeñas, además de la de la iglesia de San Agustín, atribuida a Escorceto, existe otra versión en el Monasterio de Clarisas de la ciudad, atribuida al sevillano Gaspar de la Cueva⁵⁴.

El itinerario iconográfico de la imagen del “Cristo de Burgos”, replicada con variantes por fray Pedro de Figueroa en la iglesia de San Agustín de Santiago de Chile, se modifica abruptamente con el terremoto de mayo de 1647. Los jesuitas Diego de Rosales y Miguel de Olivares se hacen eco en sus crónicas de los efectos catastróficos del sismo, señalando a la vez su milagrosa salvaguarda. El hecho, el ambiente, las creencias, los describe detalladamente Diego de Rosales: “El santo

⁵² Iturbe Saiz. *Op. cit.*, p. 686.

⁵³ Iturbe. *Op. cit.*, p. 691-692.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 703.

Cristo del convento del patriarca san Agustín de la iglesia obró una cosa que se tuvo por maravillosa y hasta ahora se conserva para memoria y fue que la corona que tenía en la cabeza, aguda de espinas con los remezones del temblor se fue cayendo por el rostro abajo y por el cerebro hasta la garganta y así la tiene hoy colgada al cuello como gargantilla, en memoria de tan maravilloso suceso, que no quiso perderla ni que se cayese en el suelo en señal de que no quiere perder la corona del Rey, Señor de las Indias Occidentales. Es un Cristo de cuerpo entero de gran veneración que pone miedo y respeto a cuantos le miran y mueve a lágrimas y penitencias a toda la ciudad que en memoria del temblor han alcanzado de su santidad los religiosos de aquel sagrado convento un jubileo plenísimo para los que visitaren su iglesia e hicieran oración delante de aquel Santo Cristo a quien sacan todos los años en procesión a la hora del temblor a que acude la ciudad con tantos penitentes y disciplinantes como en la Semana Santa”⁵⁵. También se le asigna un milagro relativo a la corona, a la imagen original del “Cristo de Burgos” conservado en España: un noble español le habría regalado una corona de oro en agradecimiento por una curación y mandó ponérsela sobre su cabeza, sustituyendo la original de espinas. Pero por más que se la colocaban en las sienes, al día siguiente aparecía a los pies y volvía la original a la cabeza. Hasta que decidieron de una vez colocarla a los pies del Cristo⁵⁶.

La creencia en los milagrosos poderes del “Señor de Mayo” para superar la catástrofe de 1647 se potenció con los años y seguía vigente durante el siglo XVIII, como testimonia el relato de otro jesuita, Miguel de Olivares, quien señala: “Y sólo hizo el terremoto en la santa imagen el efecto de bajarle la corona que estaba bien ajustada en la cabeza hasta la garganta, y aunque después se intentó pasarla a su lugar no se pudo y en esa forma perseveró hasta hoy”⁵⁷. En Olivares aflora ya, no obstante, un cierto matiz de lo que será el racionalismo de su siglo, una ligera duda frente al hecho portentoso del deslizamiento de la corona. Hace saber al lector que, aunque no se encuentra en ánimo de ver en estas cosas, “... milagro, que es superstición recurrir a aquello que puede provenir de causas naturales”, “... sería impiedad no reconocer las señales de Cristo” por lo que, “... la bajada de la corona a la garganta puede ser símbolo de los muchos pecados de los santiaguinos que ahogan a Dios”. Es interesante en Olivares este intento de establecer la coexistencia entre el fenómeno natural que constituye un terremoto y su interpretación simbólico-religiosa, señalando que: “... porque como no hay oro que no halle escoria que purificar, así no hay virtud que no halle que visitar la divina justicia. La tardanza del castigo merecido se compensa con la gravedad de él y nunca debe estar más temerosa y sobresaltada la iniquidad que cuando se reconoce próspera”⁵⁸.

⁵⁵ Rosales, *Op. cit.*, p. 368-369. En: Cruz de Amenábar. *Arte y Sociedad, Op. cit.*, p. 227.

⁵⁶ Loviano, de Pedro. *Historia y milagros del Smo. Cristo de Burgos, con su novena...*, Madrid 1740, lib. 1º, cap. XII. En: Iturbe, *Op. cit.* Nota nº 3, pp. 685-686.

⁵⁷ Miguel de Olivares. *Historia, Op. cit.*, pp. 290-297, en Cruz de Amenábar. *Arte y Sociedad, Op. cit.*, p. 227.

⁵⁸ Olivares, *Op. cit.*, p. 171. En: Cruz, *Op. cit.*, p. 228.

COFRADÍA, COMITIVA DE FLAGELANTES Y CONMEMORACIÓN DEL SISMO

Papel clave en los momentos apocalípticos que vivió Santiago después del sismo de 1647, desempeñó el obispo de la ciudad, el agustino Gaspar de Villarroel (1585-1665). Nacido en Quito, hacía nueve años que administraba la diócesis de Santiago al momento del terremoto, y experimentó en carne propia el desastre al ser él mismo aplastado por un derrumbe, pese a lo cual asumió el socorro y aliento de su grey. Obispo culto, autor entre otros textos de la obra *Gobierno eclesiástico Pacífico y unión de los dos cuchillos, pontificio y regio*⁵⁹, narra en sus páginas la experiencia del terremoto y a un año del suceso se refiere a los inicios de la cofradía y la procesión, aunque no al milagro de la corona del Cristo, milagro que para él parece constituir, en cambio, la conversión de los santiaguinos: “Instituí una cofradía con la advocación del Santo Cristo de San Agustín y porque estuvo muchos días en la plaza acompañado de Nuestra Señora, llamé a aquella hermandad de Jesús María. Dispuse que saliese aquel día que tenían por fatal la hora que pudiese aquella noche estar en la plaza a las diez; salió con grande solemnidad y excedió la devoción: los aspados causaron monstruosidad, los penitentes, la cera y el gasto desmentían el terremoto. Fabricóse en la plaza un catafalco, colocaron a veinte pasos de él el santo Cristo; pusieron en mi iglesia las andas y las insignias, dejaron encendidas las hachas con que de la noche se hizo día y a la misma hora del terremoto subí yo al tablado, porque seis iglesias juntas no bastarán para el auditorio. Los más diestros computistas afirmaron que hubo en él siete mil almas y como prediqué a un pueblo tan lastimado, tan devoto y tan conmovido, trabajó poco la retórica en obligar a correr arroyos de lágrimas. No encaminé mis palabras a su enmienda, porque además de ser el pueblo tan reformado, como tengo dicho, no necesitaban unos ánimos tan afligidos de nuevos espantos, sino de mucho consuelo. Efectuólo Dios a lo entendí, porque prosiguió la procesión no cesando el llanto, sino trocándose el motivo. Habían llorado miedosos; ya lloraban agradecidos, juzgando por nueva misericordia que en aquella hora tan temida no se los tragó la tierra”⁶⁰. Surgidos de un trasfondo religioso común que buscaba conjurar el peligro de los movimientos sísmicos tan frecuentes en el sur andino, este culto y la procesión del “Señor de Mayo” se emparentarían con las del “Señor de los Temblores” de la Catedral de Cusco, que reiteró tres años después el evento sísmico y su respuesta religioso-devocional, a la que el caso chileno sirvió probablemente de modelo; y un lustro después con las del limeño “Señor de los Milagros”.

Estrechamente unida también a las reacciones psicológicas que desataron estos terremotos, la tónica de la procesión de este Cristo de la Agonía denominado “Señor de Mayo”, fue de penitencia y desagravio. A las cinco de la tarde el día 13 salía de la iglesia de San Agustín para recorrer las calles de Santiago, una

comparsa integrada por las autoridades religiosas, civiles y los vecinos. La presidía el Procurador General de la ciudad llevando la insignia de San Saturnino, patrono contra los temblores –cuya imagen de origen limeño, anterior a 1640 se ha conservado en la iglesia a él dedicada en el barrio Yungay de Santiago– y el alcalde de segundo voto que portaba la del Señor Crucificado. Sostenían las borlas del estandarte los regidores menos antiguos.

De acuerdo a la iconografía original del “Cristo de Burgos”, la del “Señor de Mayo” fue una procesión de sangre, como las que acompañaban en España los itinerarios de expiación y los rituales de Semana Santa; una versión local de los flagelantes medievales cuyo objetivo originario era la purificación y el rito de expulsión del mal que, mediante la autotortura procuraba alcanzar de Dios el favor de que no se repitiese la catástrofe. Modalidad de depuración y de participación colectiva, estas formas de procesionales, en ocasiones extraviaron su rumbo, tanto en la península como en Hispanoamérica, incurriendo en excesos histriónicos y en escenas de enajenación grupal, por lo que fueron condenados después por heréticas⁶¹. Encapuchados, como los flagelantes sevillanos del 1500, los penitentes que componían la procesión del “Señor de Mayo” revestían un aspecto siniestro, avanzando con sus hachones encendidos entre los gritos y clamores de los cofrades y de los fieles que desgarraban sus carnes, en similitud a las de Cristo, con instrumentos de tortura y dejaban a su paso un reguero de sangre. Como agustino, y aunque hubiese nacido en Quito, bien conocía el obispo Villarroel la iconografía del “Cristo de San Agustín de Burgos”, denominado también el “Cristo de la Sangre” o el “Cristo de las Santas gotas”.

En fecha no precisada, estas procesiones comenzaron a relacionarse y después a fundirse en Santiago con las ceremonias de la cofradía de la Virgen de la Soledad –la Virgen que llora solitaria la muerte de su Hijo– y a comienzos del siglo XIX a la fundación de la devota cofradía del Santo Sepulcro, que revive los ritos medievales hispánicos con el cortejo de encapuchados –los “cucurucho”– vestidos con un tétrico atuendo y los rostros cubiertos, impidiendo su reconocimiento, y que deambulaban al caer la tarde, asustando a los niños⁶².

Testimonian la significación que durante el periodo virreinal tuvo el culto al “Señor de Mayo” de San Agustín, las actas del Cabildo de Santiago donde aparecen con frecuencia sus gastos, sufragados por la ciudad. La procesión se consideraba un acto propiciatorio de penitencia y purificación indispensable para proteger a la comunidad de un evento de tal magnitud. Así, por ejemplo, en octubre de 1664, año en el cual no se había realizado la procesión en la fecha conmemorativa, el corregidor hacía ver la necesidad de efectuarla, ya que, por esta causa, “... parece que se repiten los temblores, indicio manifiesto del castigo de Su Divina Majestad”, lo cual aconsejaba las medidas pertinentes para realizarla.

⁵⁹ Madrid, 1648.

⁶⁰ Gaspar de Villarroel. *Op. cit.* T. II, p. 586. En Cruz de Amenábar, *Op. cit.*, p. 226.

⁶¹ Cruz de Amenábar, Isabel. *La fiesta metamorfosis de lo cotidiano*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1995, pp. 149-150.

⁶² Cruz. *Op. cit.*, p. 149.

“Señor de Mayo entre la Dolorosa, San Juan, la Magdalena y una religiosa Carmelita”. Pintor o pintora chilena no identificada. C. 1730. Óleo sobre tela. Monasterio del Carmen de San José Santiago. (Fotografía Memoria Chilena)

Hacia la primera mitad del siglo XVIII, la fama de esta imagen se había extendido al punto de motivar réplicas pictóricas, como ocurría contemporáneamente con el “Señor de los Temblores” de la Catedral de Cusco. Uno de estos ejemplos chilenos que se ha conservado representa al “Señor de Mayo entre la Dolorosa, San Juan, la Magdalena y una religiosa carmelita”⁶³. Es un óleo vertical, de gran formato, obra de un pintor o pintora chilenos, porque podría tratarse de una monja del propio monasterio de San José, no identificados. Muestra en el centro de la figura del Crucificado, con su tórax rígido y sangrante, larga cabellera y su corona de espinas en el cuello, piernas huesudas y arqueadas como las de la figura original, cubiertas con un blanco faldón. El retrato ambienta la imagen, como ocurre también con el “Señor de los Temblores” de Cusco, en el Calvario, acompañado con la Dolorosa, a su derecha simbólica, San Juan a la izquierda, la Magdalena a sus pies, según es usual y se agrega la imagen de una religiosa carmelita, que podría ser el retrato de alguna profesa difunta, devota del Señor de Mayo, o una representación prototipo de la orden. Una guirnalda de flores al modo flamenco enmarca la composición. Conservado en el Monasterio del Carmen de San José de Santiago, que se inaugura en 1690, esta casa religiosa custodia otros retratos de los fundadores-benefactores del cenobio, que podrían datarse hacia la primera mitad del siglo XVIII⁶⁴. Es presumible que hacia esta misma época se pintase el cuadro del “Cristo de Mayo”. ¿Cuál sería el motivo de presentar una devoción que resultaba ajena a la orden y a la iconografía carmelita? ¿En qué circunstancias pudo realizarse esta pintura en el Monasterio, si es que allí se realizó? Aún en el campo de la especulación se podría aventurar que otro fuerte terremoto constituiría un motivo suficiente para traspasar la imagen escultórica a un soporte pictórico, a fin de tenerla próxima, y asegurar así los beneficios de su protección. Si se revisan los terremotos ocurridos en Santiago hacia la primera mitad del siglo XVIII, el de más probable relación con el cuadro sería el “gran terremoto de julio de 1730”, como fue llamado en los registros de la época⁶⁵, con epicentro en Valparaíso –que sufrió el consiguiente tsunami– y que dejó cuantiosos daños en todos los edificios civiles, privados y religiosos incluidos los monasterios de la capital, dada su intensidad. Según el testimonio del obispo capitalino Alonso de Pozo y Silva, este sismo no daba lugar “a mantenerse en pie a ninguno de sus habitantes”⁶⁶. Se sumó a la ruina un terrible aguacero que azotó a la capital por más de treinta horas seguidas, lo que acabó de deshacer lo que el temblor no había destrozado y causó una



⁶³ Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura de la Colonia al siglo XX*. Editorial Antártica, Santiago, 1986. pp. 54-55.

⁶⁴ Cruz de Amenábar, Isabel. *La muerte: transfiguración de la vida*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1998, pp. 88-89, láms. 25, 26, 27.

⁶⁵ Palacios. *Entre ruinas y escombros*, cit. pp. 97 y ss.

⁶⁶ Palacios. *Op. cit.*, p. 97.

epidemia de alfombrilla entre la población distribuida a la intemperie, con gran porcentaje de mortalidad, más que el terremoto mismo, que sólo provocó dos víctimas. El desborde del Mapocho y el torrente en que se convirtió La Cañada remató el daño en los monasterios femeninos situados a la vera del río como el de las clarisas, tremendamente afectado, y el de las carmelitas. La interpretación providencialista de tan trágicos sucesos por parte de las autoridades religiosas y de la población⁶⁷ creaba un clima que hacía necesaria la invocación divina y la intercesión de imágenes milagrosas como la del “Cristo de Mayo”.

La veneración a la portentosa imagen del Cristo de San Agustín y su procesión todos los 13 de mayo al caer la tarde han perdurado; hasta la presidencia de Manuel Montt (1851-1861) asistió a ella el jefe del Estado, fuese este el gobernador o el Presidente de la República, acompañado de las autoridades civiles y militares⁶⁸. Aunque disminuida en su concurrencia, la devota comitiva recorre hasta hoy las calles cercanas a la iglesia de San Agustín y la antigua plaza mayor⁶⁹, portando en andas la sangrienta y dramática escultura, baluarte simbólico de nuestra tierra, de sus fuerzas telúricas que periódicamente ponen en riesgo la vida humana y la habitabilidad. Retrotrae el “Cristo de Mayo” a los orígenes de Chile; a la violenta geodinámica de su territorio; a la ardua sobrevivencia en el contexto del “acontecer infausto”⁷⁰, que ha marcado la mentalidad, y al trasfondo religioso de su cultura, impregnada aún por la interpretación providencialista y portentosa de los fenómenos telúricos y de los eventos naturales.

Cuando la tierra se estremece, en una misteriosa sincronía cósmica, se movilizan también los estratos más profundos de la psique. El miedo, un sentimiento global de inseguridad⁷¹, una emoción ineludible a todo ser humano, en su descarga psicofísica elude el control racional y hace aflorar el magma de sensaciones de pavor, descontrol, anonadamiento e impotencia⁷² que, a su vez, apelan, más allá de los registros y mediciones científicas o del ejercicio de la autoridad, a lo supranatural, todopoderoso. Es entonces cuando los chilenos, algunos contra toda esperanza, cohesionados en la amenaza y la tragedia experimentan esa fuerza ignota e inexplicable para levantarse cada vez con nuevo brío en su permanente tarea de reconstrucción.

⁶⁷ Palacios. *Los terremotos, arquitectos por excelencia...*, *Op. cit.*, p. 27. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108955/Palacios%20Alfredo.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

⁶⁸ Cruz de Amenábar, *La fiesta*, *Op. cit.*, p. 150.

⁶⁹ Herrera, Aguerrevere, Luis; Alarcón Pradena, Tito. *Cristo de Mayo. Santiago de Chile. Don de Dios y de un fraile peruano*. En: *Unidos por la fe...* *Op. cit.*, pp. 74-85.

⁷⁰ Mellafe, Rolando. *El acontecer infausto en el carácter chileno: una proposición de historia de las mentalidades*. En: *Atenea*, N° 442, 2° Semestre de 1980.

⁷¹ Delumeau, Jean. *El miedo en Occidente*. Taurus, Madrid, 2002, p. 24.

⁷² Tan bien analizados por Jean Delumeau, *Op. cit.*, pp. 13, 18, 24, 26.

Bibliografía citada

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias (1590)*. BAE, tomo 73, Ediciones Atlas, Madrid, 1954.

Amunátegui, Miguel Luis. *El terremoto del 13 de mayo de 1647*. Rafael Jover Editor, Santiago, 1882.

Bachelard, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1934.

Benito Rodríguez, José Antonio. *El Señor de los Milagros, rostro de un pueblo. El protagonismo de la hermandad de las Nazarenas*. Universitat Sedes Sapientiae, Lima, Perú s/f.

Bernal, Isabel; Tavera, Hernán. *Geodinámica, Sismicidad y Energía Sísmica en el Perú*. Centro Nacional de Datos Geofísicos / Instituto Geofísico del Perú, Lima, 2002.

Capel, Horacio. *Organicismo, fuego interior y terremotos en la ciencia española del XVIII*. Cuadernos Críticos de Geografía Humana. Universidad de Barcelona, Año XII. Nº 27-28, Mayo - Julio de 1980. <http://www.ub.edu/geocrit/geo27-28.htm>

Capel, Horacio. *La Física Sagrada. Creencias religiosas y teorías científicas en los orígenes de la geomorfología española, siglos XVII-XVIII*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985.

Centro Sismológico Nacional. *Sismos importantes y/o destructivos (1570-a la fecha)*. <http://www.sismologia.cl/links/terremotos/index.html>

Cisternas, Marco. *El terremoto de 1647 de Chile central como un evento intraplaca: ¿otra amenaza para Chile metropolitano?* Rev. Geografía. Norte Grande, 2012, Nº 53, pp.23-33. Versión on line.

Crozat-Viallet Jean. *Un ejemplo de reescritura científica en el Siglo de Oro: los terremotos y los volcanes en los tratados de Historia Natural (1598-1721)*. En *Criticón* (Toulouse), 79, 2000, pp. 123-142.

Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura de la Colonia al siglo XX*. Editorial Antártica, Santiago, 1986.

Cruz de Amenábar, Isabel. *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1995.

Cruz de Amenábar, Isabel. *La muerte: transfiguración de la vida*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1998.

Delumeau, Jean. *El miedo en Occidente*. Taurus, Madrid, 2002.

De Ramón, Emma. *La sociedad santiaguina frente a una catástrofe, 1647-1651*. Boletín de Historia y Geografía, Universidad Católica Silva Henríquez Nº 10, Santiago, 1993.

Fernández Cangue, Manuel. *Arica 1868*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2007.

Fuentes, Mari Carmen. *Semana Santa en el Cusco. La procesión del Señor de los Temblores*. Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural, Lima Perú. <http://www.patrimonioculturalperu.com/semana-santa-en-cusco-la-procesion-del-senor-de-los-temblores/>

Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Ediciones Siruela, Madrid, 2001.

Herrera Aguerreverre, Luis; Alarcón Pradena, Tito. *Unidos por la fe. Peregrinando del mar a la Cordillera*. Novum Editorial, Santiago, 2010.

Instituto Geofísico del Perú IPG “Sismos Perú”. https://twitter.com/sismos_peru_igp?lang=es

Iturbe Saíz, Antonio OSA. *Cristo de Burgos o de San Agustín en España, América y Filipinas*. <http://ElCristoDeBurgosODeSanAgustinEnEspanaAmericaYFilip-3278354.pdf>.

Lavallé, Bernard. *Miedos terrenales, angustias escatológicas y pánicos en tiempos de terremotos en el Perú a comienzos del siglo XVII*. e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes. Nº 12, Di. 2011. <https://journals.openedition.org/e-spania/>

Los Jesuitas y la sismología. <http://ospl.ipl.edu.u.do/uploads/Los%20Jesuitas%20y%20la%20Sismologia%20.pdf>

Magnitud e intensidad en sismología. <https://rsn.ucr.ac.cr/documentos/educativos/sismologia/2504-cual-es-la-diferencia-entre-magnitud-e-intensidad>

Maino, Valeria. (Investigación y asesoría), *Terremotos en Chile. Valparaíso, Chillán Valdivia*. Origo Ediciones, Museo Histórico Nacional, Santiago, 2009, pp. 21 y ss.

Macías, Cristóbal. *Los terremotos a la luz de la ciencia antigua: el testimonio de Apuleyo, Mund. 18.329-332*. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/viewFile/36970/35779>

Mellafe, Rolando. *El acontecer infausto en el carácter chileno: una proposición de historia de las mentalidades*. Atenea, Nº 442, Universidad de Concepción, Concepción, 2º semestre de 1980.

Montessus de Ballore, Fernand. *Historia sísmica de los Andes Meridionales al sur del paralelo XVI*. Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1914.

Mujica Pinilla, Ramón. *El Cristo imborrable y las Nazarenas. Arte Sagrado y espiritualidad femenina en Lima virreinal*. En: *El señor de los Milagros, historia, devoción e identidad*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2016.

Onetto Pavez, Mauricio. *Entre Aporías Espaciales y Sentidos Naufragos: El terremoto de 1647 como catalizador de percepciones y asimilaciones históricas. Chile: Siglo XVI-XVII*. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Débats, 2007. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/>

Onetto Pavez, Mauricio. *Terremotos recordados, temblores olvidados. Interpretaciones sobre los orígenes de la memoria telúrica en Chile*. Revista de Geografía Norte Grande, Nº 59. Santiago, dic. 2014. Versión on line.

Onetto Pavez, Mauricio. *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*. Centro de Estudios Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2017.

Olivares, Miguel de. *Historia Militar Civil y Sagrada de Chile (c. 1768)*. Santiago, Imprenta del Ferrocarril, Santiago, 1864.

Ovalle, Alonso de. *Histórica Relación del Reino de Chile (1646)*. Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1969.

Palacios Roa, Alfredo. *Los terremotos, arquitectos por excelencia. Santiago de Chile 1730-1822*. Tesis para optar al grado de Magister en Historia con Mención en Historia de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias Históricas, Santiago, 2007.

Palacios Roa, Alfredo. *Entre ruinas y escombros. Los terremotos en Chile durante los siglos XVI al XIX*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2015.

Petit Breuhil Sepúlveda, María Eugenia. *Desastres naturales y ocupación del territorio en Hispanoamérica*. Publicaciones Universidad de Huelva, Huelva, España, 2004.

Rodríguez, Miroslaw. *Tectónica de placas*. <http://biblio3.url.edu.gt/Publi/Libros/2013/BioMarina/02.pdf>

Rosales, Diego de. *Historia General de del Reyno Chile. Flandes Indiano (1674)*. Imprenta del Mercurio, Valparaíso, 1877-1878, 3 vols.

Rostorowski Diez Canseco, María. *Pachacámac y el Señor de los Milagros*. Lima, 1992.

Sechenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Fundación Tarea, Buenos Aires, 1998.

Seyfried, Hartmut; Worrier, Gerhard; Uhlig, Dieter; Kohler, Ingrid; Calvo, Claudio. *Introducción a la geología y morfología de los Andes en el norte de Chile*. Chungará. Universidad de Tarapacá. Arica v. 30 nº 1, jun. 1998, pp. 7-39. Versión on line.

Valenzuela, Jaime. *El terremoto de 1647: experiencia apocalíptica y representaciones religiosas en Santiago Colonial*. En: *Historias urbanas: homenaje a Armando de Ramón / Jaime Valenzuela Márquez (editor)*. Santiago, Chile: Instituto de Historia, UC; Eds. Universidad Católica de Chile, 2007.

Villarroel, Gaspar de. *Gobierno Eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos. Pontificio y Regío*. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1648, 2 tomos.

El Señor de los Temblores de la Catedral de Cusco y su representación en la pintura¹

Pedro Querejazu Leyton

Academia Boliviana de la Historia.

ANTECEDENTES Y CONTEXTO

Los imaginarios colectivos sostienen mitos y tradiciones contruidos a lo largo del tiempo que son muy difíciles de modificar, aunque se cuente con información fehaciente que evidencie el débil y a veces equivocado sustento de los mismos. Ejemplo de esto es la prolífica cantidad de donaciones o envíos que se atribuyen al Emperador Carlos V (Rey Carlos I de España). Muchas ciudades importantes fundadas en América durante el siglo XVI se precian de haber recibido una imagen o una pintura donada por el monarca.

Uno de estos casos es la ciudad de Cusco, capital del antiguo Señorío de los Incas y la imagen del muy venerado y famoso *Señor de los Temblores* de la Catedral². La tradición oral afirma que la imagen no solo fue donada sino también enviada desde España por Carlos V³. Al respecto Héctor Schenone dice:

“Su historia, aparentemente muy conocida, está sembrada de interrogantes y no faltan en ella las notas legendarias entre las que se incluye la tan difundida especie de que fue un obsequio de Carlos V⁴”.

1 El texto que se presenta a continuación es una versión resumida y adaptada para el presente catálogo. Se publicó inicialmente como: Querejazu, Pedro. *El Señor de los Temblores de la Catedral de Cuzco y su imagen gemela. Las imágenes multiplicadas*. En: Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica, No 20. Sucre, 2014, pp. 153-172.

2 Para el lapso 1570-1585, en que eventualmente se realizó esta pieza, el Rey de España no era ya Carlos I (Gante, 1500, + Yuste, 1558), sino su hijo Felipe II (Valladolid, 1527, + El Escorial, 1598), que ocupó el trono desde el 16 de enero de 1556 hasta el 13 de septiembre de 1598, fecha en que murió.

3 Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Segunda edición. Colección Peruana de Cultura. Fundación Banco Wiese. Lima, Perú, 1983. Vol. I, p. 306. Ver también: Jorge Flores Ochoa. “El culto popular. ... El Señor de los Temblores”. En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú. Lima, Perú, 2007, pp. 20-31. (El Dr. Flores explica detalladamente la leyenda del origen de la imagen y luego los ritos y fiestas que se celebran anualmente en su nombre).

4 Schenone. Ob. cit, p. 323.

LA IMAGEN OSCURA, EL SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Sobre esta imagen, Héctor Schenone dice:

“Imagen del siglo XVI del Señor crucificado y muerto, muy venerada en la ciudad de Cuzco, que se conserva en una de las capillas laterales de la Catedral. Comparte el patronazgo principal de esa población juntamente con la Virgen de Belén⁵”.

Jesús Lambarri, a su vez, dice:

“Es una imagen a la que desde finales del siglo XVI se le rendía culto bajo la advocación del *Santo Cristo de la Buena Muerte*, una primera versión de la cual todavía se conserva en un retablo lateral de la Capilla de El 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 de Mollinedo y Angulo, en carta al Rey Carlos II fechada en 1686, comenta las obras realizadas en el obispado destacando lo siguiente: “hace donación de unas andas de plata repujada, para sacar en procesión al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado hoy de los Temblores, en la que anualmente se le hace, cada 31 de marzo, en memoria del terrible temblor de tierra que asoló a esta ciudad⁶”.

Más adelante Lambarri señala: “En el libro de inventarios de la cofradía del Señor de los Temblores fechado en 1678 se menciona la corona de oro, donada por el Virrey Francisco de Borja y Aragón el año de 1619 para esta imagen⁷”.

La iconografía es la de un Señor crucificado tradicional, de tres clavos, con el costado atravesado por la lanza del centurión. La figura es de anatomía delgada y estilizada según modelo vinculado con el gótico tardío. La pieza tiene dimensiones algo mayores que las naturales, con una altura de 205 cm.

La imagen del *Señor de los Temblores* tiene hoy una apariencia oscura, de color pardo, próximo al negro. Eso se debe a la acumulación del hollín del humo de las velas del altar a los pies de la imagen, encendidos constante y diariamente desde que

5 Schenone. Ob. cit. p. 323.

6 Lambarri. Ob. cit. p. 252.

7 Lambarri. Ob. cit. p. 252.

Anónimo escultor surandino. *El Señor de los Temblores* sobre su anda en el crucero de la Catedral de Cusco. La imagen, sobre el anda, está desprovista del sudario y toda la decoración usual. (Fotografía Héctor Schenone, 1975)



se la colocó en la Catedral. La acumulación del humo y hollín se acentuó desde 1650 en que se produjo el famoso terremoto y, consecuentemente, se incrementó la devoción por la imagen. A partir de ese hecho es que el antes conocido como el Señor de la Buena Muerte empezó a llamarse el Cristo o el Señor de los Temblores. La tez oscurecida que presenta la imagen en las pinturas desde las más tempranas versiones pictóricas es una de sus características iconográficas más peculiares. Sobre el tema Schenone dice:

“Los encarnes son también muy simples, de un color ocre sin matices, muy oscurecidos por el tiempo, lo cual lo convierte en un “Cristo negro”, condición que, como es sabido, lo hace muy atractivo a los devotos, pues, desde la remota antigüedad, la negritud de una estatua relacionada con un culto es asociada, en el imaginario colectivo, con lo misterioso y terrible de la sacralidad”⁸.

Anónimo escultor surandino (La imagen gemela). *El Señor de la Buena Muerte*. Retablo lateral de la Iglesia de Santa Clara. (Fotografía José Ignacio Lambarrí)

Es notable que la referida imagen oscura, tan intensamente inserta en el imaginario social y en la devoción de los fieles católicos cusqueños, tenga una imagen gemela, pero desprovista del aura mítica y milagrosa de la del Señor de la Catedral. Es una imagen que tiene las mismas características técnicas, formales y dimensiones. Se trata del *Cristo Crucificado* que está en el primer altar lateral derecho de la iglesia de Santa Clara de Cusco. Héctor Schenone afirma:



“... se debe destacar el hecho de que no se trata de una pieza única, puesto que basta acercarse a la iglesia de Santa Clara para comprobar que, en el retablo cercano al coro de las religiosas, hacia la izquierda [mirando desde el altar hacia el coro bajo], se encuentra la imagen gemela del Señor de los Temblores” [Al lado derecho según se entra por la puerta lateral de ingreso].

“La imagen de la iglesia de Santa Clara ha sido “descubierta”, por así decirlo, por el que suscribe

[Héctor Schenone] durante uno de los viajes realizados a esa ciudad. En ese momento su estadía [1975] coincidió con la del especialista y querido amigo Pedro Querejazu, que confirmó la hipótesis”⁹.

La imagen del crucificado de Santa Clara está bastante oscurecida también por efecto del ahumado causado por las velas.

⁸ Schenone. Ob. cit. p. 323.

⁹ Schenone. Ob. cit. p. 326.

EL AUTOR DE LAS IMÁGENES

Se desconoce el autor de las piezas y, consiguientemente, la fecha o datación de factura de las mismas. Estimo que fueron realizadas entre 1570 y 1585, con base en aspectos iconográficos y técnicos que explico a continuación.

Como referencias sobre el tema que ayuden a entender el quehacer de la época, diré que, por una parte, se conoce el contrato, datado en 1573, según el cual el escultor español Diego Ortiz de Guzmán hizo con tela una imagen, hueca, del *Cristo Crucificado* para el altar mayor de la iglesia del Convento Franciscano Recoleta, en la ciudad de Cochabamba, imagen que aún se conserva en el altar mayor. En el contrato se estipula la entrega de tela [ruán] para la elaboración de la imagen¹⁰. Posteriormente Diego Ortiz estuvo activo en Potosí hasta por lo menos 1582. En ese tiempo tomó como su aprendiz en el arte de la imaginería a Francisco Tito Yupanqui, que realizó en esa ciudad, en 1583, la imagen en maguey, pasta de aserrín y tela encolada de la *Virgen de la Candelaria*, que, a poco de su entronización en el año 1584 en la iglesia del pueblo de Copacabana en el lago Titicaca, adquirió fama de milagrosa y desde entonces se la conoce como la *Virgen de Copacabana*¹¹. Diego Ortiz, antes de haber estado en Cochabamba y Potosí, estuvo en Lima y muy probablemente en Cusco.

Entre 1580 y 1583 los hermanos Andrés y Gómez Hernández Galván estuvieron en la ciudad de La Plata (hoy Sucre) realizando el retablo mayor de la iglesia de la Merced y otras obras. Por su parte, Gómez había realizado en 1580 el retablo mayor de San Francisco de La Paz que en 1584 fue dorado por el dorador Vargas, quien también doró y policromó la imagen de la *Virgen de Copacabana* de Francisco Tito Yupanqui¹². Antes de sus permanencias en La Paz y La Plata, ambos hermanos habían estado en Lima y Cusco, donde dejaron obra.

Por otra parte, entre 1580 y 1582 estuvieron en Cusco Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, ambos hermanos legos jesuitas, que siendo pintor el primero y dorador el segundo, venían trabajando juntos desde años anteriores en Lima y otros lugares. Ambos realizaron los cinco relieves en maguey y pasta de aserrín policromadas, del primitivo retablo de la iglesia de la Compañía de Cusco¹³. Posteriormente, Bitti siguió a Juli (donde realizó entre otras obras el relieve escultórico de *La Inmaculada*, para la iglesia de esa advocación, así como el retablo de los ángeles de Challapampa), mientras Vargas permaneció un tiempo más en Cusco y luego fue enviado a Lima¹⁴.

¹⁰ Mesa, José de, y Gisbert, Teresa. *Escultura Virreinal de Bolivia*. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. La Paz, Bolivia, 1972. pp. 36-37.

¹¹ Ob. cit. pp. 36-37 (La Autobiografía de Francisco Tito Yupanqui está transcrita íntegra en las pp. 259-261). Ver también: Querejazu, Pedro. *La Virgen de Copacabana*. Revista arte y arqueología 7. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia. 1981. pp. 83-94.

¹² Mesa y Gisbert. Ob. cit. pp. 42-48.

¹³ Querejazu, Pedro. *Sobre Cinco Tablas de Bitti y Vargas*. Revista arte y arqueología 3-4. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia. 1975. pp. 97-112.

¹⁴ Mesa, José de y Gisbert, Teresa. *Bitti. Un pintor manierista en Sudamérica*. Cuadernos de Arte y Arqueología. División de Extensión Universitaria. Instituto de Estudios Bolivianos. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 1974. pp. 34-46.

Por lo expuesto, queda claro que durante las décadas entre 1570 y 1590 se dio una intensa producción de imágenes de altar, bultos y relieves en Cusco, Juli, La Paz, La Plata, Potosí y otras ciudades, realizadas no siempre en madera tallada según la tradición española, sino muchas veces con diversos materiales y técnicas híbridas con materiales americanos.

Sobre el autor de las imágenes gemelas de la Catedral y Santa Clara, Schenone dice:

“En cuanto al origen del escultor poco se puede decir, dado que notas similares se pueden hallar en la imaginería española y americana de la época, pero, el uso de maguey y la resolución de la forma nos inclina a pensar que sea un indio el autor de los dos crucifijos. En el paño de pureza, que fue dorado, se repite en negro la sigla de Jesús, IHS, y aparece lo que podría ser una firma: *J.H.S. Bgos. m FECIT*”¹⁵.

Jesús Lambarri menciona en su referido texto que:

“Luego de la restauración a que fue sometida en 1981, quedó a la vista una inscripción, algo borrosa, sobre el paño de pudor original que dice “*J.H.S. Bgos. m FECIT*” – en letras de caracteres góticos”¹⁶.

Una posibilidad en el plano de la hipótesis es que, si se considera la opinión de los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert, dadas las características de lo que parecería ser una firma con el monograma IHS, podría tratarse de obras del artífice Pedro de Vargas, el discípulo de Bitti¹⁷.

En todo caso, hasta la fecha no se ha encontrado referencia alguna que permita definir la autoría de las dos imágenes.

LA TÉCNICA ESCULTÓRICA DEL SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Respecto al tema Héctor Schenone dice:

“[El Señor de los temblores]... Ha sido trabajado siguiendo un procedimiento que en esa época también se usó en España, pero la presencia del maguey entre los materiales constructivos, no deja dudas acerca de su origen cuzqueño. También lo confirman las proporciones y el tratamiento simple y geometrizado de la forma, particularmente de la cabeza, que es de un expresionismo singular

¹⁵ Schenone. Ob. cit, p. 326.

¹⁶ Lámbarri. Ob. cit. p. 252. También citado por Schenone. *Jesucristo*. p. 323..

¹⁷ Pedro de Vargas (1543 + c. 1610), oriundo de Córdoba, pintor y dorador. Vino de Sevilla a Lima, allí ingresó a la Compañía de Jesús en 1575. A partir de 1577 y por ocho años, colaboró con Bitti en las obras que la Orden les encomendó en Lima primero y luego en Cuzco donde estuvo hasta 1585; luego fue enviado nuevamente a Lima en 1557 y de ahí a Quito donde estuvo en 1591. En 1592 estuvo en Potosí. En 1597 dejó la Compañía y siguió activo en Lima. Ver: Mesa, José de, y Gisbert, Teresa. *Pedro de Vargas*. (Folleto) Museo Municipal Casa de “Pedro Domingo Murillo”. La Paz, 1987. Ver también: Mesa y Gisbert, *Bitti*, 1974, y sus notas correspondientes.

y cautivante. La musculatura ha sido tratada como volúmenes de poco relieve y, por lo tanto, no hay esa graduación de modelado que responde a particulares intereses estéticos, como los que acreditan el estudio de la anatomía renacentista. Así, la resolución del cuerpo es muy simple sin dejar por ello de responder a las fórmulas contemporáneas, como es la composición general de la figura y la manera de colocar los pies, apoyados sobre el plano del madero, que provoca la separación de las rodillas y la curvatura de las piernas, que los pintores han acusado hasta convertirla en un signo iconográfico más. Los encarnes son también muy simples, de un color ocre sin matices, muy oscurecidos por el tiempo”¹⁸.

Dice, además:

“Querejazu en su trabajo *Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina*¹⁹ explica que el Señor de los Temblores está hecho con tela ... Hay muchos indicios que permitirían aseverar que el crucifijo de Santa Clara fue realizado siguiendo el mismo procedimiento –que, por otra parte, tiene ciertos puntos de contacto con el utilizado en México– usado en esa misma época para realizar las esculturas de caña de maíz”²⁰.

Ampliando lo anterior diré que la descripción que hago a continuación se basa en que tuve oportunidad de examinar de cerca, detenidamente, y realizar tratamientos de conservación y restauración tanto en la imagen del *Cristo de las Ánimas* de la Capilla del Triunfo, como en la imagen del *Señor de los Temblores*²¹. Las autoridades locales del INC y la Dirección del PER-39 escogieron numerosas imágenes de varios lugares para realizar en ellas tratamientos integrales de conservación y restauración. Una de las imágenes seleccionadas por su peculiaridad fue la del *Cristo de las Ánimas* de la hornacina central del retablo del Señor de los afligidos, en la Capilla del Triunfo. Esta imagen resultó ser hueca, hecha solo con tela encolada y con las manos de madera. Se le hicieron exámenes detallados, entre ellos radiografías de la cabeza y las extremidades, las cuales mostraron que las manos eran de madera tallada, colocadas al extremo de sendos palos que por el interior de antebrazos y brazos llegaban hasta la altura de los hombros de la figura. Salvo las manos y la cruz de madera, toda la figura era de tela encolada. En el interior del espacio hueco se encontraron restos de paja.

¹⁸ Schenone, Ob. cit. p. 323 (Nota 617 de su libro: *Arte y Arqueología* 5-6, La Paz, 1978. pp. 137-151).

¹⁹ *Arte y Arqueología* 5-6, La Paz, 1978, pp. 137-151.

²⁰ Schenone, Ob. cit, p. 326.

²¹ Llegué a Cusco como parte del equipo de expertos de UNESCO del Proyecto PER-39. El objetivo de mi misión, que duró del 2 de enero de 1974 al 30 de noviembre de 1978, fue el de brindar asesoramiento al Instituto Nacional de Cultura, tanto en la formación y capacitación de personal local, como en la supervisión del desarrollo de propuestas y proyectos detallados para la intervención integral de conservación y restauración de monumentos en las regiones de Cusco y Puno, dentro del Plan COPESCO. Acudí allí como especialista en la conservación y restauración de imágenes y escultura policromada. Para realizar procedimientos demostrativos y prácticas de capacitación,

“Para la ejecución, el escultor debió realizar un maniquí de paja del cual quedan huellas sobre el cual se aplicarían las primeras capas de tela encolada; una vez secas éstas, debió retirar la paja (quedando así la imagen hueca) y seguir con la tela encolada ensamblando el conjunto, ya poniendo más cuidado en el modelado, ayudándose al efecto con pasta de yeso; solamente en las manos y brazos encontramos elementos de madera, colocados allí porque éstos soportan la imagen, la cual está fijada a la cruz con clavos de cobre. La corona de espinas está realizada con pita encolada y pasta y las espinas son astillas de cedro talladas y fijadas a través de la pita encolada. La cruz es de madera de aliso. La policromía es muy burda, hecha de prisa y sin ningún interés de conseguir efectos delicados y meticulosos”²².

Anónimo escultor surandino. *El Señor de los Temblores* durante el tratamiento de conservación de 1977. Sacristía de la Catedral. La imagen está desprovista de la peluca y el sudario y se aprecia el oscurecimiento por el hollín. (Fotografía Pedro Querejazu Leyton)

A esta imagen se le hizo un tratamiento completo de conservación, consolidando la estructura, y de restauración integrando el color en las pérdidas. Ese tratamiento se realizó durante algunos meses del año 1974 y la pieza retornó a su lugar de origen.

Tres años después y con base en el antecedente del tratamiento antes descrito, se hizo un tratamiento de la imagen del *Señor de los Temblores*. La oportunidad se dio a principios de 1977, cuando los responsables de la administración de la Catedral, por recomendación de don Jesús Lambarri, entonces Alcalde Mayor de Cusco y miembro de la Cofradía del Señor de los Temblores, pidieron al Director del Proyecto PER-39 que se hiciera un tratamiento de conservación de emergencia en la imagen. El pedido se hizo porque dichas autoridades vinieron notando en los años precedentes que las uniones de los brazos con el cuerpo de la imagen estaban flojas y no querían correr el riesgo de un accidente durante la procesión del Lunes Santo que se aproximaba. Para ello retiraron la imagen de su capilla en la nave lateral de la epístola y la colocaron en la sacristía mayor. Allí se instalaron caballetes, tableros y mesas de trabajo y se trajeron desde el laboratorio de restauración del PER-39 los materiales, instrumentos y equipo requerido²³. Se examinó y trabajó la imagen con todo cuidado por cerca de



²² Querejazu, Pedro. *Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina*. Revista Arte y Arqueología, N° 5-6. La Paz, Bolivia, 1978. pp. 137-152. Ver también: *The Sculpture in Maguey, Dough and Glued Cloth in Bolivia and Peru*. 5° Encuentro Trienal del Comité de Conservación del ICOM, ICOM-CC. Zagreb, Yugoslavia, 1978. 78/5/5. Aquí el texto original está ampliado con segmentos señalados entre paréntesis regulares.

²³ Con el asesoramiento e indicaciones del suscrito, trabajaron en el tratamiento algunos de los restauradores del Proyecto PER-39, Jesús Latorre, Marco Mori, Álvaro Escobar, Jorge Chávez y Brígida Estrada, bajo la dirección de Teófilo Salazar, director del laboratorio.

un mes. Se restablecieron y consolidaron las uniones de los brazos y otras partes dañadas y se hizo una limpieza superficial de la encarnadura ahumada.

“[La imagen] del *Cristo de los Temblores* de la Catedral de Cuzco está hecha con tela que debió ser puesta sobre un maniquí de paja que después se quitó y por dentro se reforzó con pequeñas varillitas de madera y con pasta. Después se debieron unir las diversas partes del cuerpo, y se dieron sucesivas capas de tela encolada. Los brazos tienen una espiga interna de madera que llega hasta el tórax de la imagen. Sobre el bulto general de tela se fue realizando el modelado con [piezas cortadas del corazón esponjoso del tallo de la flor de maguey, ya seco, para lograr el volumen adecuado de determinadas partes según los requerimientos de la anatomía, como los músculos pectorales y del vientre en el torso, los de brazos y piernas, los pliegues del paño de pudor, etc.]. [Estos relieves de maguey cortado y modelados por encima con pasta de aserrín y cola, están a su vez cubiertos por tela de lino muy delgada] sobre las cuales se hizo el modelado final con pasta de yeso. Las manos y cabellera son hechas íntegramente en maguey. Las gotas de sangre [en la cabeza, la herida del costado y en manos y pies] y otros detalles menores [y finos de la cabellera y barba] son de pasta. El paño de pudor ejecutado con tela [encolada] tenía un gran nudo que hoy no queda, por haber sido cortado tiempo atrás. La policromía y el encarnadura es ocre semejante a la pieza descrita anteriormente. [La encarnadura es simple, de aplicación directa y tiene una coloración rosa-ocre de aspecto mate, imitando el color de la tez trigueña; no se asemeja a las gruesas y matizadas encarnaduras de la tradición escultórica española y tampoco tiene el pulido brillante de la tradición sevillana] y [el paño del pudor tiene policromía blanca, aplicada directamente sobre la preparación blanca, sobre la que, a su vez, el artífice aplicó pedazos de reserva de pequeños segmentos cuadrangulares de pan de oro, así como un filete de oro en los bordes o fimbria superior e inferior de dicho paño. El pan de oro está bruñido gracias a lo cual tiene el característico aspecto metálico]. ... el paño de pudor conserva partes doradas y las inscripciones IHS en negro sobre las mismas. La cruz es de madera de aliso”²⁴.



Anónimo escultor surandino. *El Señor de los Temblores* durante el tratamiento de conservación de 1977. Detalle del vientre cubierto por el sudario y el paño de pudor original. (Fotografía Pedro Querejazu Leyton)

²⁴ Querejazu, Ob. cit. p. 139 [El texto original transcrito aquí –también transcrito y citado por Schenone en su ya referido libro (nota 617)– está ampliado precisando la información y descripción de la pieza para este trabajo].

Durante el tratamiento de conservación se estableció que la imagen del *Señor de los Temblores* fue realizada con materiales buena parte de ellos locales y que es hueca. Se constató también que los fieles devotos de la imagen sabían que la pieza tenía el interior vacío pues a través de la apertura del costado derecho del tórax, la herida del lanzazo del centurión, le habían ido colocando a lo largo del tiempo pequeños fragmentos de papel doblado o enrollado, con oraciones y peticiones escritas, dirigidas al Señor (Se extrajeron algunas piezas de papel, de data colonial, que tras ser registradas se colocaron de nuevo en el interior de la imagen)²⁵.

Se evidenció que en algunas partes el color de la policromía y encarnadura original eran perceptibles, próximas al paño del pudor original, que han estado cubiertas y protegidas del humo de las velas por el faldellín de gasa, seda y encajes, que se le vienen colocando a la imagen desde principios del siglo XVII²⁶.

También se comprobó que la imagen fue modificada a lo largo del tiempo, probablemente a mediados del siglo XVII, momento en que se cortó y eliminó el nudo del paño de pudor original, para poder colocarle el fuste o faldellín sostenido en la cintura por un cingulo que desde entonces le caracteriza. También se eliminó buena parte del modelado de la cabellera dejando en parte visible el volumen del cráneo de la escultura y conservando las guedejas próximas al rostro y la barba, para así poder colocarle peluca de cabellos naturales negros, enrulados y muy largos, que también son característicos de la iconografía de la imagen.

La imagen del *Señor de los Temblores* y el crucificado de Santa Clara son un ejemplo del temprano desarrollo local de técnicas para la escultura, basadas tanto en la tradición europea de elaborar modelos y figuras con tela encolada, como la tradición prehispánica de las esculturas, pequeñas y grandes, hechas con palos y telas o sólo con telas, con ropa intercambiable, conocidas por los arqueólogos como muñecas, en lo que hoy se define como escultura blanda, así como la incorporación del maguey, planta nativa americana, en la elaboración de estas obras²⁷. Con mucha frecuencia la tela encolada de este tipo de esculturas tempranas es de atuendos indígenas descartados de su uso como vestimenta.

²⁵ En el año 2005 se hizo un detenido y meticuloso tratamiento de conservación y restauración de la imagen, por especialistas de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, del Ministerio de Cultura. Entonces se retiraron todas las misivas, sesenta cartas, la más antigua de 1782. Ver:

–Jorge Flores Ochoa. "El culto popular. El Señor de los Temblores". En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú. Lima, Perú. 2007. pp. 29.

–David Ugarte Vega Centeno. "La curación del Taytacha". En: *Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú. Lima, Perú. 2007. pp.104-126.

–Vega-Centeno, Imelda. *Sollozos del alma. Confidencias con el Taytacha Temblores*. En: Revista Andina, N° 42. 2006.

²⁶ La acumulación del hollín sobre la superficie de la encarnadura original y la impregnación de esta materia grasa en la misma ha cambiado su índice de refracción. Si hoy se quitara el hollín, no podría recuperarse el color original de la policromía, pues esta se ha tornado translúcida, y la imagen tendría un aspecto grotesco. Durante el tratamiento de conservación sólo se hizo una limpieza de lo que se consideró suciedad acumulada, habida cuenta que el color oscuro es parte ya de la esencia de la pieza y del culto de que es objeto.

²⁷ Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1994. pp. 99-103.

Anónimo escultor surandino. El Señor de los Temblores Detalle de la cabeza sin la peluca, y la cartela del INRI detrás. (Fotografía Pedro Querejazu Leyton)



LAS PINTURAS DE LA IMAGEN DEL SEÑOR DE LOS TEMBLORES

La escultura representada por la pintura

Los ritos de culto de la imagen tienen dos momentos durante el año. El culto externo que se realiza anualmente cada Lunes Santo, conmemorando el terremoto del 31 de marzo de 1650, en que se hace una gran procesión de la imagen sobre sus andas, que sale de la catedral y recorre varias calles, hace parada en dos iglesias y retorna a la catedral, seguido por el pueblo fiel, que le acompaña, canta y derrama flores de *ñujchu*, una flor roja de la estación. Excepcionalmente se sacó la imagen en procesión con motivo de ulteriores movimientos sísmicos sucedidos en la ciudad como los de 1707, 1950 y 1980. Que se sepa, este culto externo nunca ha sido representado por la pintura durante el periodo colonial, salvo la gran pintura que representa el evento de 1650. El culto cotidiano es en el interior de la Catedral que es en realidad permanente, año redondo, en el altar que la imagen tiene en la primera capilla de la nave lateral del lado de la epístola.



Anónimo pintor cusqueño. La vista general del Cuzco en el terremoto de 1650, con Don Alonso de Monroy. 1651. (Detalle). Capilla lateral. Catedral. Cusco.

Esa imagen permanentemente ubicada en su altar y su capilla es la que ha sido representada en la pintura. Una de las representaciones pictóricas más antiguas que se conoce es precisamente el gran lienzo que representa *La vista general del Cuzco en el terremoto de 1650, con Don Alonso de Monroy*, que ahora está ubicado en una capilla de la Catedral. La vista fue realizada desde las alturas del barrio de San Blas. Muestra la ciudad totalmente devastada por efecto del movimiento sísmico, salvo la edificación inconclusa de la Catedral. En la mitad de la gran plaza y junto a la fuente central está la imagen del *Señor de la Buena*

Muerte de la Catedral, mostrado de frente sobre un altar provisional, rodeado de una gran muchedumbre que de rodillas implora su socorro.

Como sucedió con otras imágenes de altar que tenían gran veneración, y habida cuenta que desaparecidos los escultores era imposible conseguir réplicas de las imágenes, como durante un tiempo fue posible con la imagen de la *Virgen de Copacabana*, los devotos encargaron a los pintores que les hicieran retratos lo más verosímiles posibles de esas imágenes de altar. El resultado fueron las pinturas trampantojo de esas imágenes. Entre las más notables está precisamente la *Virgen de Copacabana* y alguna de sus versiones como la *Virgen de Cocharcas*; la *Virgen de Belén* de Cusco, o la *Virgen del Rosario de Pomata*. Del mismo modo, desde la segunda mitad del siglo XVII se produjeron pinturas representando al *Señor de los Temblores* en su altar.

José de Mesa y Teresa Gisbert definen este tipo de pintura como del tipo de naturaleza muerta: “Como se ha indicado para las ‘Madonas’, esta imagen del crucificado es también clasificable dentro de la pintura de imágenes o de bodegón”²⁸. Opino que si bien esa clasificación puede ser válida, no reconoce el valor real de las obras. Pienso que se trata de pinturas retrato de imágenes de altar, y que por tanto entran más bien en la categoría de “*trompe l’oeil*” o “trampantojo”, pues en la mayoría de los casos es evidente la intención del artífice de reproducir la imagen con la mayor fidelidad posible, de modo que quien mire la pintura pueda pensar que está ante la imagen en su altar y no ante un lienzo pintado²⁹. Esto implica un esfuerzo especial de parte del artista, máxime cuando está involucrada la devoción y veneración religiosa. Por otra parte, es innegable que algunas de estas piezas han debido pintarse con base en dibujos o estampas, o copiando otra pintura ya existente, y algunas obras fueron hechas por pintores populares que probablemente se ejecutaron de memoria.

Héctor Schenone dice sobre la iconografía de las pinturas:

“Las imágenes que reproducen el *Taitacha Temblores* no sólo se encuentran en Cuzco y en las regiones aledañas, sino también en una vastísima zona que incluye gran parte del territorio peruano y chileno, así como el de Bolivia y el de las provincias del norte argentino, dilatado ámbito de dispersión de un culto ligado a una ciudad que fue el centro cultural y religioso de la región. El proceso difusivo de su culto se interrumpió a causa de los movimientos de la

Independencia y la consecuente creación de nuevas nacionalidades, así como la decadencia de la otrora capital del incanato. Empero, hoy sigue concitando el ininterrumpido fervor religioso de los cuzqueños que lo cubren con las flores rojas del *ñucchu*, en el transcurso de la procesión del Lunes Santo”³⁰.

LA ICONOGRAFÍA DEL SEÑOR DE LOS TEMBLORES EN LAS PINTURAS

Considerando que las pinturas deberían ser verdaderos retratos de la imagen, se desarrolló una iconografía específica, en la que se encuentran variantes impuestas por las circunstancias en cada caso. Héctor Schenone dice al respecto:

“Como antes se dijo, la difusión del culto de *Taitacha Temblores* fue acompañado por una gran cantidad de pinturas, que son la reproducción de un clisé cuya fidelidad varía según los casos. Lo mismo se puede decir de los elementos que acompañan a la imagen: hornacina del retablo, floreros, peana, candeleros, etc., que permitirían ubicar cronológicamente a algunos de esos lienzos³¹, y a su vez diferenciarlos iconográficamente de los que representan otros crucifijos, como el de Vilque, con el cual es frecuentemente confundido”.

“Veamos ahora las constantes y las variantes que se han podido registrar en estas pinturas. En la reproducción de la figura se trata de copiar los lineamientos generales del cuerpo y, en particular, la forma de las piernas y la colocación de los pies. También se pone de manifiesto el color oscuro de los encarnes y la gran peluca que cae en largos rizos por el lado derecho y la espalda. En algunos casos una aureola de rayos circunda su cabeza, pero ello no es muy frecuente y no sabemos si en algún momento le fue colocado ese adorno”.

“Otro elemento constante es el faldellín, de escaso vuelo, fruncido a la cintura, que cae en pliegues verticales, confeccionado con una tela blanca o delgada de lino, siempre realizado por una o varias franjas de encajes, cuyo ruedo es recto u ondeado. La variedad en el diseño de esas enaguas está de acuerdo con la gran cantidad que dicho Señor poseía y que le eran cambiadas con frecuencia”.

“La cruz, rematada por cantoneras trilobuladas, es plana, con el madero superior muy corto, casi oculto por el INRI. Este puede presentar diversas formas; rectangular vertical, como el que aún tiene, rectangular apaisado, oval o como un papel enrollado. Los últimos

²⁸ Mesa y Gisbert. *Pintura Cuzqueña*, Vol. I., p. 306.

²⁹ Querejazu, Pedro. “Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas”. En: *Barroco Andino, Memoria del Encuentro Internacional*. La Paz, Bolivia, 2003. pp. 287-304. Ver también: *El uso del trampantojo en la pintura potosina del siglo XVIII*. Ponencia de ingreso a la Academia Boliviana de la Historia. Anales de la Academia Boliviana de la Historia. La Paz, Bolivia, 2009. pp. 229-246.

³⁰ Schenone, Ob. Cit. p. 323.

³¹ Schenone hizo un estudio pormenorizado de más de cien pinturas y sólo dos llevan las fechas de 1641 (anterior al terremoto de 1650) y 1663. Ob. cit. p. 326.

casos son poco frecuentes y aparecen en ejemplares de iconografía dudosa y tardía. Todo el contorno de la cruz está recorrido por un filete que, como los demás elementos, está realizado en plata repujada³².

“Es característico el fondo plano y negro, que omite toda referencia al espacio tridimensional y acentúa el dramatismo de la imagen. Por ello se deben considerar de excepción los paisajes o la referencia a la cumbre del mote Calvario con la vista de Jerusalén y los personajes habituales en la escena de la crucifixión. Hay también casos en que el fondo reproduce un dosel de damasco rojo, liso o con los paños unidos por galones de oro. En otros, está cubierto por una serie de espejos con anchos marcos dorados que reproducirían el testero de la hornacina del retablo del siglo XVII”.

“Casos rarísimos son el que muestra al Señor de los Temblores rematando la Fuente de la Vida o sobre un altar donde se está celebrando la misa y hacia el cual son conducidas las almas por manos de los ángeles. Más extraño aún es el de la Trinidad, en el que la figura trifacial del Padre sostiene a su Hijo representado como el *Taitacha Temblores*”.

“Pueden acompañar al Crucificado las imágenes de la Dolorosa, San Juan Evangelista y, menos frecuentemente, la Magdalena arrodillada y abrazando la cruz. Hay ejemplares en los que aparecen donantes, ángeles, palomas y diversos santos”.

“Las complejas peanas con candeleros, floreros y plumeros son otros de los elementos que caracterizan la iconografía de esta imagen. Las primeras poco se parecen a las andas procesionales y pueden estar constituidas por una serie de elementos escalonados o roleos, en los cuales se insertan los portavelas, alternando con los plumeros o ramilletes de plumas multicolores. En ciertos ejemplares, los candeleros, que remedan a los de plata, están dispuestos en una misma línea o en complejas formaciones, alternando con los jarrones, tiestos o botellas de vidrio con ramos de flores³³.”

Ampliando y complementando lo descrito por el Profesor Héctor Schenone puedo precisar en tres los momentos que caracterizan las principales variantes iconográficas.

El primero abarca desde los años inmediatamente posteriores al terremoto de 1650 hasta los últimos años de la primera década del siglo XVIII, con alguna pintura realizada antes del gran sismo, como la pieza de la Colección Lambarri-Orihuela de Cusco, de 1641.

³² Schenone, Ob.cit. p. 326.

³³ Schenone, Ob. cit. p. 327. Al final de su texto Schenone hace una relación de catorce ejemplos.

El segundo momento abarca desde hacia 1708 hasta finales del siglo XVIII³⁴. En torno a ese año se incorporaron junto a la imagen del Crucificado dos imágenes, la de la Virgen María dolorosa a la izquierda y la de San Juan apóstol a la derecha del espectador. A lo largo de todo ese lapso se representó al Señor de los Temblores no ya como un crucificado solitario sino como una escena de Calvario con las tres figuras. En ocasiones, como señala Schenone, se incorporó una cuarta figura: María Magdalena, que fue añadida por iniciativa de algunos pintores.

El tercer momento iconográfico se inició en una fecha que no está claramente determinada, desde fines del siglo XVIII o primeros años del XIX. Entonces se modificó la decoración interior de la capilla, en la que en torno a las tres figuras del Calvario se añadió un retablo de estilo neoclásico con notas rococó, de madera tallada, dorada y policromada en las columnas que tienen pintura que imita mármol jaspe. Es un retablo transparente pues tiene al fondo tres arcos sostenidos por cuatro columnas y sobre estos una bovedilla avenerada que se completa con un arco mixtilíneo de la boca del retablo, sostenido por pilastras cajeadas. Tiene un cortinaje de tela fina que sirve de fondo detrás de los tres arcos y por delante una cortina o velo que se puede recorrer para cerrar el retablo. Las tres figuras

Anónimo. *El Señor de los Temblores con la Virgen Dolorosa y el apóstol Juan*, en su altar, tal como se lo ve hoy. El retablo y el conjunto corresponden al tercer momento de la evolución de la iconografía de la imagen. (Fotografía Fundación Telefónica, Lima)

tienen sendas peanas de madera. Por delante tiene dos gradillas continuas y el altar no tiene sagrario. En este periodo se modificó la iconografía con la incorporación del retablo posterior y se produjo también un cambio en la moda de hacer el faldón del Señor, dejando los de encaje para sustituirlos por otros de telas de seda de colores o terciopelo rojo con decoraciones y brocados de hilos de oro y de colores que es la que se mantiene hasta el presente. Es muy raro encontrar pinturas decimonónicas de este tercer momento, las cuales son pequeñas en dimensiones, sobre lienzos muy delgados o láminas de hojalata. En el siglo XX la obra de los fotógrafos reemplazó la de los pintores en la representación de la imagen.

Cuando se puede comparar pinturas que corresponden a los primeros periodos iconográficos, se aprecia con



³⁴ Recuerdo haber oído a Jesús Lambarri mencionar la incorporación de las dos imágenes, haciendo referencia a fuentes documentales escritas de las Actas Capitulares y de la Cofradía. Sin embargo, no menciona esa referencia en su escrito sobre las imágenes de mayor veneración en Cusco.

claridad que aquellas más antiguas representan la imagen con la tez apenas más tostada que el encarne natural, mientras que es perceptible un oscurecimiento progresivo a lo largo del tiempo. Sin embargo, ninguna de las pinturas de los dos primeros momentos, realizadas durante el periodo colonial, muestra la imagen tan oscurecida como se la ve en la actualidad. El oscurecimiento tan intenso que hoy presenta se debe a doscientos años adicionales en el proceso de ahumado causado por las velas encendidas al pie de su altar.

En la comparación de las imágenes es preciso tener en cuenta que los elementos que acompañan a la escultura fueron cambiando con el transcurso del tiempo, y éstos no son errores atribuibles a los pintores sino al culto de la imagen y las donaciones de sudarios, clavos, cantoneras e INRI, así como los elementos decorativos del fondo, como los marcos con espejos, hechos por fieles devotos o encargados por la Cofradía, variaciones circunstanciales que fueron registradas por los pintores. La investigadora Stanfield-Mazzi hace una importante relación de donaciones a la imagen como las antes señaladas e incluye información sobre un velo o cortinaje con el que se cerraría el retablo fuera de las horas de culto³⁵. Ninguna de las pinturas de la imagen muestra este velo; sin embargo, su uso debió ser semejante al que se aprecia en las pinturas-retrato de las vírgenes de altar como la de Belén, Pomata, Copacabana, La Soledad, etc.

LAS PINTURAS DE LA COLECCIÓN GANDARILLAS INFANTE

Como ya se ha descrito, los elementos coincidentes son: el Cristo sobre la cruz de color verde. El fondo es en general negro o pardo muy oscuro. El faldón o sudario es siempre blanco de tela de lino o seda con encajes, aunque no hay dos pinturas iguales. Las variantes están en los elementos decorativos, tanto de las cantoneras y el INRI en la cruz con en la peana del altar o a veces la sugerencia de un anda con agallones, y la presencia de elementos decorativos, empezando por dos o tres pares de cirios encendidos, de altura variable, sobre candelabros o varas.

La Colección Gandarillas Infante en Santiago de Chile tiene cuatro piezas de esta iconografía muy interesantes por su calidad. Todas pertenecen al primer momento iconográfico antes descrito, es decir, serían anteriores a 1708.

La primera de ellas muestra a la imagen sobre su anda, con sólo cuatro cirios y dos floreros de ampollas de vidrio con rosas y azucenas (Ver pág. 58); mientras que las otras tres también muestran la imagen flanqueada por cuatro cirios, una de ellas con candelabros de plata labrada (Ver pág. 62), pero con gran profusión

³⁵ Stanfield-Mazzi, Maya. *Shifting Ground: Elite Sponsorship of the Cult of Christ of the Earthquakes in Eighteenth-Century Cuzco*. Hispanic Research Journal, Queen Mary and Westfield College. United Kingdom. Vol. 8, No 5, December 2007, pp. 445-465 (p. 459).

de floreros de metal, botellas de vidrio, plumas y cintas además de la mayor variedad de flores (Ver pág. 61). Esta última es la única que no muestra el anda.

La pieza de la página 65 muestra a la imagen sobre el anda de madera tallada y dorada, la corona de espinas de oro y los clavos donados antes descritos.

UNA ICONOGRAFÍA SEMEJANTE PERO DISTINTA

Finalmente cabe mencionar que hay una iconografía muy semejante a la del *Señor de los Temblores* de la Catedral de Cusco. Se trata de pinturas que representan al *Señor de Vilque*, del cual se conocen algunos ejemplos³⁶. Una de ellas es la magnífica pieza de la Colección Gandarillas Infante, depositada en la Pontificia Universidad Católica de Chile. (Ver pág. 69) Las peculiaridades de esta iconografía están en que, por una parte, la cruz está representada como un tallo verde con los gajos de las ramas menores cortadas, que en la representación realizada por el pintor parecieran llamaradas, y por otra, porque de los brazos de la cruz penden sendas lámparas de plata con luces encendidas. La figura del crucificado está soportada por un anda de madera tallada y dorada.

Otra es la titulada *Milagros del Señor de Vilque*, desaparecida de la antigua Pinacoteca Franciscana, hoy Museo San Francisco, del Convento de San Francisco de La Paz, que representa un altar con su retablo en que un sacerdote celebra misa³⁷. El retablo, de estilo Barroco Andino o “Barroco mestizo” como lo llaman Mesa y Gisbert, es de una sola calle y un solo cuerpo, con columnas salomónicas en los costados y con rebordes mixtilíneos en la coronación y hornacina rodeando a la imagen del crucificado. A los pies del altar están los retratos de unos donantes y una procesión y, a los lados del retablo, se aprecian escenas de los milagros de la imagen del *Señor de Vilque*. Los investigadores Mesa y Gisbert la describen e ilustran inapropiadamente como *Milagros del Santo Cristo de los temblores*³⁸. La investigadora Maya Stanfield-Mazzi³⁹ presenta también esta pintura del *Señor de Vilque* como si se tratase del Señor de los Temblores, sin considerar la afirmación de Schenone sobre el asunto. Existe una tercera pieza de pequeñas dimensiones de *El Señor de Vilque* en las colecciones del Museo Nacional de Arte, en La Paz.

³⁶ Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial Americano, Jesucristo*. Fundación Tarea. Buenos Aires, Argentina, 1998. p. 330.

³⁷ Esta pintura es mencionada por Héctor Schenone como una de las representaciones del *Señor de Vilque*. Ver: Schenone, Ob. cit, p. 330.

³⁸ Mesa y Gisbert, *Pintura Cuzqueña*, Vol. II. ilustración 512.

³⁹ Stanfield-Mazzi, Ob. cit, p. 453.

CONSIDERACIONES ADICIONALES

El ya referido estudio de Stanfield-Mazzi trata en esencia sobre el proceso de apropiación de las elites cusqueñas del culto a la imagen, especialmente en su capilla, en el interior de la Catedral. Más interesante me parece su planteamiento sobre el rol del culto y devoción al *Señor de los Temblores* y su uso por la elite cusqueña y por la jerarquía local de la Iglesia Católica para contrarrestar la pervivencia de la religión andina.

La eventual pervivencia de los cultos religiosos ancestrales fue un claro mecanismo de resistencia de los indígenas, máxime la relación con el terremoto de 1650 y otros posteriores. Esta situación le otorgaría a la imagen un papel moralista semejante al de las pinturas de las postrimerías de Carabuco y Caquiaviri en el último tercio del siglo XVII y primero del XVIII.

El terremoto de 1650 en la ciudad de Cusco es el sustento mítico esencial de los imaginarios colectivos coloniales y actuales con relación a la imagen del *Señor de los Temblores*. De hecho, uno de los elementos a considerar es el proceso paulatino de cambio de nombre de Señor de la Buena Muerte hacia el de Señor de los Temblores y, en el habla popular hacia Taitacha Temblores.

Creo que con esta imagen ha sucedido algo semejante a lo estudiado y referido tanto a la relación sincrética entre la Virgen María y la Pacha Mama⁴⁰, tales los casos de la *Virgen-Cerro* o la *Virgen de Copacabana*, como a la simbología dual de Illapa, la divinidad prehispánica del rayo, y la definición evangélica de Santiago como hijo del trueno, la aparición del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo, el milagro del Suntut Huasi en Cusco y las ulteriores versiones locales, en pintura y escultura, de Tata Santiago, Santiago Matamoros, incluyendo las rarísimas del Santiago Mataindios⁴¹.

Creo que debe estudiarse la existencia de una relación dual, contrapuesta y complementaria, según el concepto indígena alka, entre el Taitacha Temblores y la divinidad prehispánica Pachacámac. Teresa Gisbert estableció en varias de sus publicaciones que la divinidad prehispánica de mayor veneración en toda la región andina fue precisamente Pachacámac, dios de los terremotos y los movimientos telúricos⁴². Esta divinidad tuvo varios santuarios en la costa del Pacífico, donde está el templo y adoratorio más grande dedicado a ella, al sur de la ciudad de Lima. Hubo otros templos y adoratorios dedicados a esta divinidad en las tierras altas, uno en Chucuito, en la ribera occidental del lago Titicaca, y otro más al sur, en la cima del Súmaj Orco, el antiguo volcán de plata conocido como el Cerro Rico de Potosí.

⁴⁰ Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, 1994. pp. 17-22.

⁴¹ Gisbert, Ob. cit. pp. 28-29.

⁴² Gisbert, Teresa. *El Cerro de Potosí y el dios Pachacámac*. Chungara, Revista de Antropología Chilena. Volumen 42, No 1. Arica, Chile, 2010.

Esto implicaría reconocer que se mantuvo subyacente dentro de la religiosidad andina una veneración de la divinidad prehispánica sincretizada con el culto cristiano del Señor de los Temblores. La devoción popular de indígenas y mestizos y lo que hoy se diría pueblo llano se mantuvo con gran intensidad y sin mengua a lo largo del tiempo, pese al rol de la elite cusqueña.

Tampoco carece de importancia el hecho de que el Señor de los Temblores, además de ejercer el patronazgo de la ciudad, sea la principal imagen de la misma, y que esté en la Catedral, que se construyó sobre el templo y panaca del Inca Viracocha, que llevó el nombre de la gran divinidad creadora del mundo andino (El otro patronazgo es el de la Virgen de Belén, cuya imagen de vestir se venera en la Iglesia de Belén, que en tiempos de la colonia quedaba fuera de la ciudad de Cusco).

Creo que la gran difusión de la devoción por esta imagen y su consiguiente representación en pinturas-retrato tiene que ver tanto con las elites cusqueñas y el desarrollo de una religiosidad privada y doméstica como con la devoción extendida entre los indígenas, quienes en primera y última instancia fueron los que trasladaron las pinturas a lugares muy distantes con parte de sus pobladores, como aquellos miles que, con sus caciques al mando, prestaron el servicio de la mita en Potosí, servidumbre a que estaban obligados los grupos étnicos originarios de los alrededores de Cusco hasta los que rodean al lago Titicaca. Por eso estimo que, sin ánimo de contradecir los argumentos de la doctora Maya Stanfield-Mazzi, los verdaderos difusores de la imagen pictórica y de la devoción por el *Señor de los Temblores* fueron los indios, más aún si la imagen fue elaborada por un artífice indígena, como opina Schenone. Un ejemplo de esta relación directa es la obra *Cristo de los Temblores y un cacique donante*, del Museo Virreinal de Cuzco⁴³, pieza de la que se desconoce la procedencia y el nombre del cacique donante. (Ver pág. 58)

Finalmente, tanto la imagen del altar y su gemela, así como las representaciones en pintura, son por una parte testimonios de una fe y una religiosidad muy arraigada en un amplio territorio por más de cuatrocientos años, y al mismo tiempo las imágenes y las pinturas son sostenedoras de esa fe y esa religiosidad, con múltiples significados culturales y sociales adicionales.

⁴³ Gisbert, Ob. cit., ilustraciones 103 y 104 (p. 81). Esta es la segunda imagen que conozco en que no están representados los cirios encendidos.

El Cristo de Mayo, un catalizador de historias

Mauricio Onetto Pavez

Académico Universidad Autónoma de Chile.
Director RED GEOPAM-CONICYT.

En París, durante el mes de febrero de 1931, el músico chileno Próspero Bisquertt estrenó una sinfonía titulada “Procesión del Cristo de Mayo”, cuya composición intentó poner en evidencia una conmemoración. La obra quiso dar sonoridad, de manera algo lúgubre, a las sensaciones desatadas por una procesión cuyo protagonista es un Cristo sufriente y que fue creada a partir de un desastroso terremoto ocurrido tres siglos antes muy lejos de la “ciudad de las luces”: en Santiago de Chile. En el año 2006, el pintor chileno Javier Molina dio vida a “Redención-2000 noviembre”, una pintura que tiene como figura central a un Cristo sufriente con una corona de espinas en el cuello. En esta obra el Cristo se encuentra en medio de una de las cumbres más altas de la Cordillera de los Andes que pueden verse desde Santiago –el cerro El Plomo– y de dos de los animales característicos que la habitan, un puma y un zorro. En la imagen la montaña es la cruz.

Tanto la sinfonía como la pintura surgen de la idea de representar un mismo ícono, aunque por medio de diferentes lenguajes sensoriales. A través del sonido y del color se intenta mostrar su importancia y, paralelamente, reinterpretar y representar un recuerdo en forma de espectáculo. El personaje que une a estas obras es el célebre Cristo de Mayo, cuya importancia surge a partir del terremoto de 1647, el que destruyó gran parte de la ciudad de Santiago.

El objetivo por el que se crearon estas obras fue sin duda dispar. La sinfonía hace referencia a la procesión oficial que se hizo para el Cristo en 1648, la que hasta el día de hoy circula por las calles del centro histórico de Santiago el día 13 de mayo por la noche. La pintura, por otro lado, es la recreación de una lectura libre y personal de su autor sobre esta figura popular. En ella se observa cómo el sufrimiento está marcado por una naturaleza muy presente e imponente, y nos da a entender que es esta naturaleza la que crucifica a Cristo. La representación revalida no solo el discurso de víctimas y de resistencia con

el cual los chilenos se han identificado en su devenir histórico, sino que también la exuberancia y el potencial de la geografía que habitan.

Estas representaciones forman parte de un conjunto de obras no solamente artísticas que desde el siglo XVII, específicamente luego del terremoto de 1647, se han creado sobre este Cristo. Además de otras pinturas, tallados en piedra o en género, encontramos expresiones de forma escrita como novelas, poemas, ensayos, historietas y, desde el último siglo, registros audiovisuales: películas, series de televisión, entre otras¹. A partir de lo anterior, cabe preguntar, ¿qué es lo que hace tan especial a este ícono que hasta el día de hoy es la única representación que se recuerda del período comúnmente llamado colonial? ¿Es el carácter milagroso que le fue atribuido en el siglo XVII o son los relatos y mitos que se han construido a partir de él los que lo han vuelto tan atractivo de representar en diversos registros?

LA EXCEPCIONALIDAD DEL CRISTO DE MAYO

“[...] todo asimismo se asoló, menos un santo crucifijo de estatura de dos varas que milagrosamente, para amparo y defensa de tantos miserables, quedó pendiente [a] un clavo de una débil pared, [donde] hallámosle la cabeza levantada al cielo y la corona de espinas al cuello, cosa que no pudo suceder sino es milagrosamente, por venir la cabeza apretada y después no ser posible sacarla si no es haciéndola pedazos, a cuya causa para memoria la tiene en la garganta [...]”²

Figura y conmemoración. Arte y acontecimiento. Memoria y destrucción. El Cristo de Mayo o Señor de la Agonía es el único ícono-espacio vinculado a la catástrofe que ha sobrevivido hasta el día de hoy en Chile. A pesar de haber sido elaborado en el período colonial mantuvo su vigencia con la llegada de la República. De hecho, el mito de su corona y su figura aglutinadora conservó su impronta, e incluso se fueron integrando una serie de elementos republicanos en la celebración que permitieron enmarcar aún más los significados de esta fiesta en la sociedad y en la historia de la ciudad y del propio país. Ejemplo de esto son los gritos colectivos en los momentos en que transita la procesión: “¡Viva el Cristo de Mayo! ¡Viva el Señor de la Agonía! ¡Viva Chile!”, y también el canto del himno nacional de Chile por parte de los asistentes mientras giran pañuelos blancos en el momento en que el Cristo reingresa a la iglesia de los agustinos tras haber dado una vuelta por las calles aledañas, entre las que se encuentra la Plaza de Armas.

¹ Para mayores detalles ver nuestro trabajo *Temblores de Tierra en el Jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, 2017, pp. 389-420.

² “Carta de Juan de Toro Mazote, Lima, 25 de julio de 1648”, *Archivo Generale dell’Ordine di San Agostino*, fondo “Notitiæ Provinciæ Chilensis”, carpeta sin foliar.

La explicación de su importancia no se encuentra solo en la procesión que desde 1648 transita todos los 13 de mayo por el centro “histórico” de Santiago –muy pocas veces se cortó esta tradición: una lluvia muy fuerte, la falta de dinero o un período político álgido–. Tampoco se encuentra en que dicho Cristo congregue, periódicamente, un sinnúmero de fieles a rezar por sus pecados o ilusiones, ni a los turistas que pasan a diario por la iglesia de los agustinos. En efecto, en el último siglo, si se compara con los anteriores, su poder invocador más bien ha disminuido y solo vuelve a llamar la atención en los momentos en que se produce la procesión, lo que coincide con la separación de la Iglesia del Estado en el año 1925. Es más, se podría aseverar que antes de esta fecha, el Cristo fue realmente protagonista de una parte de la vida social y cultural (religiosa y cívica) en Santiago. Ahora bien, la decadencia que acusamos, desde el punto de vista de la concentración de personas en la actualidad, no le quita importancia a la pregunta de por qué este Cristo ha sido la única representación de ese pasado fundador que sigue estando presente, ni tampoco resulta suficiente la explicación de que todo se reduzca a la “milagrosa” caída de su corona de espinas en su cuello.

En este sentido, consideramos que existen otras explicaciones que complejizan la respuesta y nos revelan otras aristas. Distinguimos tres grandes caminos explicativos posibles: 1) que la procesión instaurada se convirtió en una referencia social para recordar un acontecimiento relevante como fue el terremoto de 1647; 2) que el ícono sirvió como un catalizador desde el que se puede hacer la lectura de una época en su conjunto o del propio pasado de la ciudad; 3) que la imagen permitió reivindicar un discurso político e identitario en torno a la idea de desastre y sufrimiento que se instauró desde principios de la Conquista.

La destrucción ocasionada por el terremoto de 1647, que se mantuvo a la vista durante años, contribuyó a que la imagen funcionara como un símbolo de conciencia de la catástrofe que había destruido a la ciudad de Santiago –único lugar considerado como seguro del Reino de Chile–. El Cristo de Mayo sirvió como un agrupador del trauma, lo que lo llevó a ser distinguido como una figura milagrosa y a ser venerado por medio de la procesión, instaurada al año siguiente del sismo, que recorrería las calles del centro original de Santiago hasta el presente. En la época, el sacerdote Diego Rosales señalaba que la participación en torno a las celebraciones y ritos del Cristo era tan numerosa como en Semana Santa, y que las ofrendas de penitencias, limosnas y ayunos durante esos días dejaban una cuenta positiva desde el punto de vista de la devoción que ayudaba a evitar que viniese un nuevo sismo, como muchos pensaban. Todo esto se realizaba “en memoria del temblor”³.

Durante un par de años la devoción y procesión se mantuvieron sin mayores cambios. Con el correr del tiempo y dada la importancia social que adquirió el

Cristo, algunos vecinos y religiosos decidieron adherirse de manera más fervorosa estructurando un culto en torno a la figura. En 1672 se decidió modificar el significado general de la procesión, máxima expresión del momento de adoración de la figura. El 23 de marzo de ese año, el Cabildo de Santiago y las autoridades del convento de San Agustín se reunieron para redefinir el papel del ícono y reevaluar la magnitud y significados de las consecuencias del terremoto a lo largo de las últimas décadas. Se precisó que el temblor lo había cambiado todo, dado que, como dice el documento, “arruinó a esta ciudad por sus cimientos con gran mortandad de sus habitantes”⁴. Se explicó por qué la escultura era digna de admiración aún en esos años y por qué había que revitalizar su culto. Se apeló a remarcar su frágil materialidad para marcar aún más lo relevante de su firmeza, la que estaría determinada por el aspecto divino. Se recalcó que esta figura, a pesar de ser de dos varas y no tener un peso que la sostuviera, pudo resistir al movimiento telúrico, y se recordó su expresión y el significado de la caída de la corona:

“vuelos los ojos al cielo, i con la corona de espina que tenia sobre la cabeza puesta por argolla al cuello, en que se reconocio tan difícil la entrada, como parecia imposible la salida, por hallarse no ser posible, sino quebrando i dividiendo en partes la corona”⁵

En el acta también se contó cómo Gaspar de Villarroel había decidido instaurar una cofradía llamada “Hermandad de Jesús María”, cuyo apelativo se debió a que la Virgen del Socorro había estado muchos días junto al Cristo tras el evento⁶. Este documento describió la cofradía de la siguiente manera:

“Jesus Maria i San Nicolas de la Penitencia con una devota procesion de Sangre en memoria de este dia, a la hora que sucedio dicho terremoto entre las diez i las once de la noche”⁷.

⁴ “Certificado de la sesión que en definitiva celebraron los padres agustinos, haciendo un voto de aplauso por la salud del Jefe Supremo, los sufragios, penitencias o buenas obras que en conmemoración del terremoto se practicasen anualmente el día 13 de Mayo de 1647, Santiago 23 de Marzo de 1672”, en Biblioteca Nacional de Chile, Manuscritos Sala Medina, rollo 26, tomo 161, pieza 3251, fjs. 35-42.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gaspar de Villarroel, *Gobierno Eclesiástico Pacífico y Union de los dos cuchillos, Pontificio y Regio*, Madrid, Impresión Antonio Marin, tomos III, 1738 (1657), p. 586.

⁷ La creación de cofradías y asociaciones religiosas en torno al Cristo de Mayo sucedieron casi de inmediato tras el terremoto de 1647 y se prolongaron hasta el siglo XIX. Esta importancia dada por el mundo religioso y civil derivó en que durante 1868 el Papa Pío IX mediante un escrito “breve” oficializase dentro del Panteón cristiano a la figura del Cristo de Mayo. En cuanto a las organizaciones creadas en torno a él, una de las más importantes y que generó grandes controversias fue la creación de la Tercera Orden. En 1806, “el primitivo culto, fervor y devoción a esta prodigiosa imagen” se encontraba en decadencia, debido a que la cofradía del “Señor de la Agonía”, que se había creado en 1699 en reemplazo de la primera (llamada “Cofradía de Jesús, María y San Nicolás de la Penitencia”), perdió fuerza a lo largo de los años. Ante este escenario desfavorable, fray Manuel de Figueroa, rector provincial de la Orden de los agustinos, solicitó formalmente a las autoridades la creación de una Orden Tercera para poder impulsar otra vez la devoción. No obstante, una serie de problemas no permitió su establecimiento y reconocimiento sino hasta 1871. En uno de los expedientes encontrados en el Archivo Agustino, datado el 9 de octubre de 1871, señala que esta “institución” fue aceptada por la Iglesia de Roma recién el 28 de marzo de 1871, cuando Pío IX dio existencia canónica a la cofradía.

También quedó establecido en el acta que durante la velada de la procesión todas las autoridades debían participar para dar el ejemplo y lograr con ello el objetivo más importante, que no era solo la procesión, sino que escuchar el sermón “en que se resavan las memorias de la calamidad i trabajo aunque Dios nuestro señor quiso despertarnos a la penitencia de nuestros pecados”⁸.

Resulta relevante que la conmemoración estimuló que, para otros sismos posteriores, e incluso en otras ciudades, se decidiese utilizar algún Cristo no solo como intercesor con Dios, sino como punto de encuentro para construir la memoria del evento. El jesuita Miguel de Olivares señaló que este tipo de actos también se realizó, por ejemplo, tras el terremoto de marzo de 1657 en Concepción:

“Lo más que sabemos es que para que quedase memoria de tan funesta tragedia, votó la ciudad que el día 15 de marzo se hiciese todos los años una rogativa a Cristo Crucificado, sacándolo en procesión a las horas en que acaeció este horroroso terremoto, e inundación lamentable, que hasta el tiempo presente religiosa y piadosamente observan”⁹.

Respecto a la segunda arista, el Cristo de Mayo o de la Agonía, como también se le conoce, fue consolidándose en el tiempo como el gran ícono de la capital de Chile y como un mirador a partir del que leer el propio pasado de la ciudad. Para ejemplificar esto nos detendremos a analizar lo ocurrido en el bicentenario del terremoto de 1647.

Durante el mes de abril de 1847, las autoridades de Santiago comenzaron a planificar un gran evento para la capital: el bicentenario del terremoto de 1647 y del milagro de la corona del Cristo de Mayo. Entre los personeros administrativos predominaba la idea de preservar el recuerdo de la catástrofe asociada a la figura, porque en ella se atesoraba parte del devenir histórico de la propia ciudad y el discurso de víctimas heredado desde antes de la instauración de la República de Chile. Asimismo, se esperaba consolidar una memoria de carácter público. Todo esto da a entender que, desde su creación, esta conmemoración no fue solo una extensión de una práctica religiosa. Para la ocasión del bicentenario, la capital por completo fue invitada y, en cierto modo, exigida a acudir a la celebración, como lo muestra el oficio del intendente de la época, José Miguel de la Barra:

El 13 de mayo del corriente año cumple su segundo siglo el grande acontecimiento, de aterrante memoria, que destruyó casi completamente a esta ciudad. La municipalidad de entonces, destruidas las casas consistoriales, deliberada, en pleno aire y en medio del conflicto,

⁸ “Certificado de la sesión que en definitiva celebraron los padres agustinos, haciendo un voto de aplauso por la salud del Jefe Supremo, los sufragios, penitencias o buenas obras que en conmemoración del terremoto se practicasen anualmente el día 13 de Mayo de 1647, Santiago 23 de Marzo de 1672”, en Biblioteca Nacional de Chile, Manuscritos Sala Medina, rollo 26, tomo 161, pieza 3251, fjs. 35-42.

⁹ Miguel de Olivares, Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1593-1736), Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1865, p. 70-72.

sobre proporcionar socorros a los moradores mas necesitados y afligidos, después de haber implorado la clemencia Divina a favor del pueblo que le estaba encomendado. Un voto solemne fue entonces pronunciado con fervor y recogimiento religioso por el ayuntamiento entero, ligándose ante Dios, asimismo, a sus sucesores y a la ciudad para su perpetuo cumplimiento. La rogativa anual, en el aniversario del gran terremoto, quedó establecida desde entonces, y fue observada escrupulosamente y sin interrupción hasta nuestros días, resumiéndose en esta única solemnidad los demás aniversarios rogativas por iguales calamidades, con que ha sido visitada la población de tiempo en tiempo, aunque no de un modo tan terrible, como en el 13 de mayo de 1647¹⁰.

Así, niños y funcionarios públicos estuvieron obligados a aprender las prácticas religiosas en torno a la figura que se recordaba como la verdadera sobreviviente de la mayor catástrofe telúrica de Chile, como lo señala la fuente.

El tercer camino explicativo de por qué esta iconografía ha perdurado en el tiempo lo debemos ligar a la lectura identitaria que se ha pretendido extraer de la figura. El Cristo de Mayo y el acto que la hizo popular desde un principio representaron parte de la idea de víctimas manifestada en los discursos del desastre de inicios del período conocido como Conquista. Las ideas de sufrimiento y de resistencia, y la noción de “elegidos” convivieron en este Cristo. La devoción nace de una caída, del desprendimiento y deslizamiento de la corona de espinas en su propio cuerpo. Una originalidad relacionada al sufrimiento, pero también a una imagen de la resistencia, como si el Cristo –como lo exhiben las propias fuentes más atrás– hubiese querido resistir a la adversidad de los acontecimientos que experimentaba Chile, con su propio cuerpo. Eso sí, no se trataba de una resistencia a cualquier cosa. La corona de espinas está hecha de un elemento de la naturaleza –madera–, lo que podría leerse como una revolución de la naturaleza contra el propio cuerpo del Cristo. Esto fue algo similar a las sensaciones descritas por los pobladores sobre su propia experiencia desde el siglo XVI. Esta particularidad no solo facilitó que surgiera la idea del milagro, que de paso ponía en una situación de exclusividad a “los de Chile” –como se les decía desde el extranjero a los habitantes–, sino que, además, también quedaba la impresión de que eran elegidos de Dios por ello.

De acuerdo a lo ya dicho, la explicación de por qué el Cristo ha sido el único ícono-espacio de la catástrofe que se mantiene vivo radica en su performatividad, es decir, en cómo su apariencia artística canaliza una serie de significados ligados

¹⁰ “Oficio dirigido por el Intendente Miguel de la Barra a la Municipalidad de Santiago, en 28 de abril de 1847, proponiéndole el acuerdo que expresa para celebrar el aniversario del segundo siglo de este gran terremoto”, en *Señor de Mayo, o sea, Memoria documentada del espantoso terremoto que asoló a la ciudad de Santiago de Chile el lunes 13 de mayo de 1647; con algunas oraciones a dicho señor de mayo, con indulgencias*, Santiago, Imprenta de Julio Belin i Ca, 1852, p. 60-61.

no solo a aspectos religiosos –como el milagro asociado al hecho de que la corona de espinas quedara incrustada en su cuello luego del temblor–, sino que además a una disposición histórica de comprender la experiencia en Chile desde el desastre. En otras palabras, la técnica barroca aplicada en su construcción –Cristo sufriente–, sumada al acontecimiento en su doble dimensión –el terremoto de 1647 y la caída de la corona–, sintetizaron no solo el temor de la destrucción del espacio de seguridad por excelencia –la capital–, algo que no había ocurrido hasta entonces, sino que además un sentimiento original de pérdida excepcional digno de rememorarse y proyectarse, desde el que la experiencia colectiva respecto a las catástrofes y al propio territorio podía quedar representada.

La excepcionalidad dada por la corona de espinas incrustada en el cuello no solo funciona como un símbolo de sufrimiento y de resistencia de Cristo ante la catástrofe, sino también como un emblema de resistencia ante una naturaleza que se mueve sola, que no distingue entre lo sacro y lo mundano, y que se instala en el cuello de cualquiera. Las espinas en el cuello inmovilizan cualquier movimiento que no siga un mismo curso, estrechan la mirada en el horizonte, eternizan el pasado y el presente en una sola dirección de futuro. Si esto lo extrapolamos a cómo han recibido los habitantes de Chile sus catástrofes y cómo han respondido a ellas, sin duda se podría establecer una conexión. En efecto, nociones sobre Chile como un “acontecer infausto” que se han impuesto como la única forma de aceptar los desastres y, por ende, el futuro, nos permiten comprender el poco énfasis que se le ha dado a resolver problemáticas del presente o a evitar otra desgracia. En este sentido, vemos cierta correlación entre la performatividad de la figura y la experiencia de cómo experimentar o sobrepasar las catástrofes. Es como si esta iconografía hubiese traspasado su espacialidad y hubiera instalado –o fundado– un esencialismo en torno a cómo observar y vivenciar el desastre.

El arte no solo es respuesta y representación. Es acumulación de temores, de temblores y suspiros. También es límite. Delimita la expectativa de un tiempo y la formaliza. Asimismo, la transforma y la suplanta. Eso ocurrió con el Cristo de Mayo. El arte transfiguró la expectativa en otra, leída como milagrosa, y permitió una demarcación de la catástrofe. Ahora bien, la envolvió de tal forma que la transformó en un espejo del que es difícil desprenderse por miedo a perder la silueta proyectada, que sirve como consuelo pero no para olvidar el fantasma del desastre.

Catalogación y descripción de obras

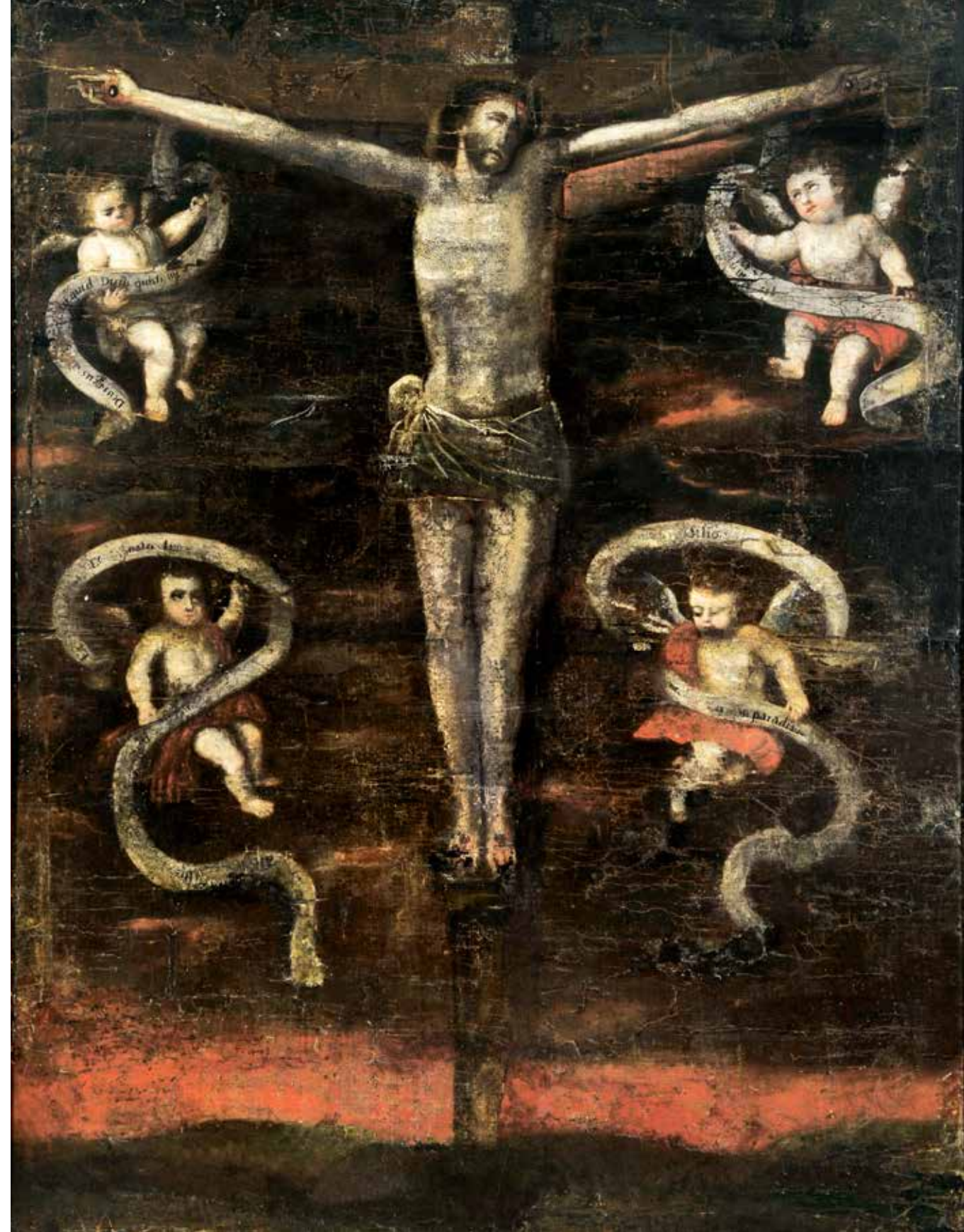
Isabel Cruz de Amenábar

**“Cristo Crucificado entre
cuatro ángeles con
filacterias referentes a
las ‘Siete palabras’”**

Pintor cusqueño, potosino
o paceño no identificado, seguidor de
Gregorio Gamarra (c. 1570-1642).
Siglo XVII, primer tercio (1600-1620).
Óleo sobre tela.

Los últimos momentos de Cristo en la Cruz se ambientan en esta pintura contra un dramático paisaje de tinieblas y rojizos celajes, que remite a los textos de los evangelistas San Lucas y San Mateo particularmente, quien señala: “Desde la hora sexta la oscuridad cayó sobre toda la tierra hasta la hora nona (...) el velo del santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se rajaron...”. De proporciones ligeramente alargadas por influjo manierista, la figura de Jesús fijada a la cruz con cuatro clavos, levanta agónicamente la cabeza para hablar con su Padre. Es el momento de las “siete palabras” que expresan el dolor y la misericordia al sacrificar su vida terrena para traer la Redención al mundo. Cuatro ángeles con volantes filacterias lo acompañan en este momento postrero y muestran vestigios de las leyendas latinas de esta sacra conversación en que el pintor, sin atenerse a la iconografía del Calvario, combina las invocaciones a Dios con las palabras dirigidas a su madre, a Juan el discípulo amado, al buen ladrón y a sus verdugos: “Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen” (Lc 23,34). “Hoy estarás conmigo en el Paraíso” (Lc 23, 43). “He aquí a tu hijo: he aquí a tu Madre” (Jn 19, 26). “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mt 27, 46). “Tengo sed” (Jn 19, 28). “Todo está consumado” (Jn 19,30). “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lc 23, 46).

La tela es representativa de la transición, en la pintura de Cusco y Charcas, entre el influjo manierista italiano traído por Bernardo Bitti a las tierras altas del Virreinato a finales del siglo XVI y el tenebrismo español a través de los Crucificados zurbaranescos existentes desde mediados del siglo XVII en iglesias y conventos de la ciudad.





“Cristo o Señor de los Temblores de tipología local”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo sobre tela.

Pintura de temática y tipología local, que representa la imagen escultórica del “Cristo de los Temblores” o “Señor de los Temblores” sobre su altar, que se venera en la primera capilla de la nave izquierda de la Catedral de Cusco. Es una práctica frecuente entre la feligresía virreinal la reproducción pictórica de una escultura de devoción que permitía lograr su “retrato” y asegurar su contemplación, culto y por ende la protección y ejercicio de los milagrosos poderes que se le asignan.

Ejecutada hacia 1575, probablemente por un artista indígena, en magüey y tela encolada, con policromía de carne en toda la figura y paño de pudor blanco con sobredorado de oro, la imagen original de Cristo muerto en la cruz, la cabeza reclinada sobre el hombro derecho, debe su iconografía y culto al gran terremoto de Cusco en 1650. En medio del desastre y la mortandad, el único edificio que quedó en pie fue la Catedral, y dentro de ella esta imagen del Crucificado, a la que el pueblo acudió para pedir auxilio y protección.

Debido a la intensa devoción popular por la imagen, como denota esta pintura, paulatinamente se fue oscureciendo con el humo de las velas, el tacto y respiración de los miles de fieles que acudían a solicitar protección. La tela muestra un Cristo de rostro y carnaciones morenas, ojos rasgados, bigote y barba lacios, en lo que podría advertirse una identificación étnica con los habitantes originarios de la región, entre

los que predominaban los *quechua*, y que indicaría la factura de un artista indígena o mestizo. La herida del costado derecho en forma trapezoidal invertida es característica de esta iconografía, así como las gotas y regueros de sangre que laceran el cuerpo de Cristo y lo acercan a la tipología del famoso Cristo de Burgos, modelo para numerosas imágenes escultóricas y pictóricas en la península, en América y Filipinas. La intensidad emotiva del cuadro se refuerza con su fondo negro, influjo de la pintura tenebrista española y probablemente, de dos crucificados de Zurbarán en el Cusco, en el Convento de la Merced e iglesia de San Pedro de la ciudad.

El faldellín de lino blanco, guarnecido de una amplia franja de encajes o “puntas” de Flandes que cubre la ingle y las piernas de Cristo bajo la rodilla, y es característico de su iconografía, es una práctica vestimentaria propiciada por los devotos a partir de su veneración desde 1650. Manifiestan también de la piedad y cuidado de la imagen INRI, las cantoneras de plata de barroco diseño que rematan la cruz, los tres gruesos y cuidados clavos, así como los floreros con rosas, margaritas silvestres y los dos pares de cirios encendidos que señalan su rango de imagen votiva. Este singular “retrato” del Cristo de los temblores fue realizado probablemente al momento de su procesión, ya que reposa sobre su anda procesional de madera tallada y dorada, con sus agallones y roleos.

“El Señor de los Temblores acompañado por dos ángeles”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVII, tercer tercio.
Óleo sobre tela.

Esta versión pictórica de la imagen del “Cristo de los Temblores” o “Señor de los Temblores” sobre su altar, que se venera en la primera capilla de la nave izquierda de la Catedral de Cusco, forma parte del contingente de obras que difunden la milagrosa figura, ilesa tras el gran terremoto que afectó la ciudad en 1650, así como el edificio que la albergaba, de lo que derivó su rango “milagroso” y su multitudinario culto. Al no poder tener una réplica de la imagen original ejecutada hacia 1575 en maguey y tela encolada, probablemente por un indígena, sus devotos encargaban una pintura que la reprodujese. Empezó entonces la imagen de la catedral de Cusco, según el ejemplo chileno ocurrido con el terremoto de 1647 y el “Señor de Mayo” de la iglesia de San Agustín de Santiago, a ser denominada “Señor de los Temblores” y a suscitar una intensa devoción, que la hace objeto de culto, regalos y procesiones. Así, de todos los lunes Santo, hasta hoy, recorre sobre andas la antigua capital del incario en medio fervor popular, cubierto con las rojas flores del *ñucchu* (*Salvia splendens*), “la flor sagrada del Taytacha”, utilizada como ofrenda a los antiguos dioses prehispánicos *Kon* y *Wiracocha*, lo que muestra el sincretismo religioso de esta devoción. La efervescencia floral

se denota también en la pintura, donde el par de floreros repletos de rosas rosadas, azucenas blancas, dalias y probablemente flores de *ñucchu*, rojas y de forma acampanada, mitigan junto a otros elementos, el negro de fondo y el dramatismo de la imagen, un Cristo muerto con la cabeza volcada sobre el hombro derecho. Coronado de espinas, con larga cabellera y barba negras, expone su cuerpo llagado, en el cual destaca la gran herida sangrante del costado derecho en forma trapezoidal. Lo cubre un largo faldón de lino blanco con “puntas” y franjas de encaje de Flandes que destaca, como es propio de esta iconografía, la curvatura de las tibias, rasgo somático que también muestra, aunque menos acentuado, el “Cristo de Burgos”. Remata los travesaños de la cruz, el INRI de plata en barroco diseño de la parte superior y las cantoneras en el mismo material y estilo. Floreros, ánforas de plata y oro, banderolas en blanco y rojo y cuatro velones encendidos y encintados, realzan a los pies de la cruz la puesta en escena de la imagen de culto original, y llaman a los fieles del cuadro a utilizar estos mismos recursos para prolongar su devoción. Sobre nubecillas a ambos lados de la cruz, un par de ángeles en oración, que acompañan a Jesús, mitigan también las tinieblas del fondo.





“El Señor de los Temblores con el ornato de su culto”

Pintor cusqueño no identificado.
Primer tercio siglo XVIII, c. 1700.
Óleo sobre tela.

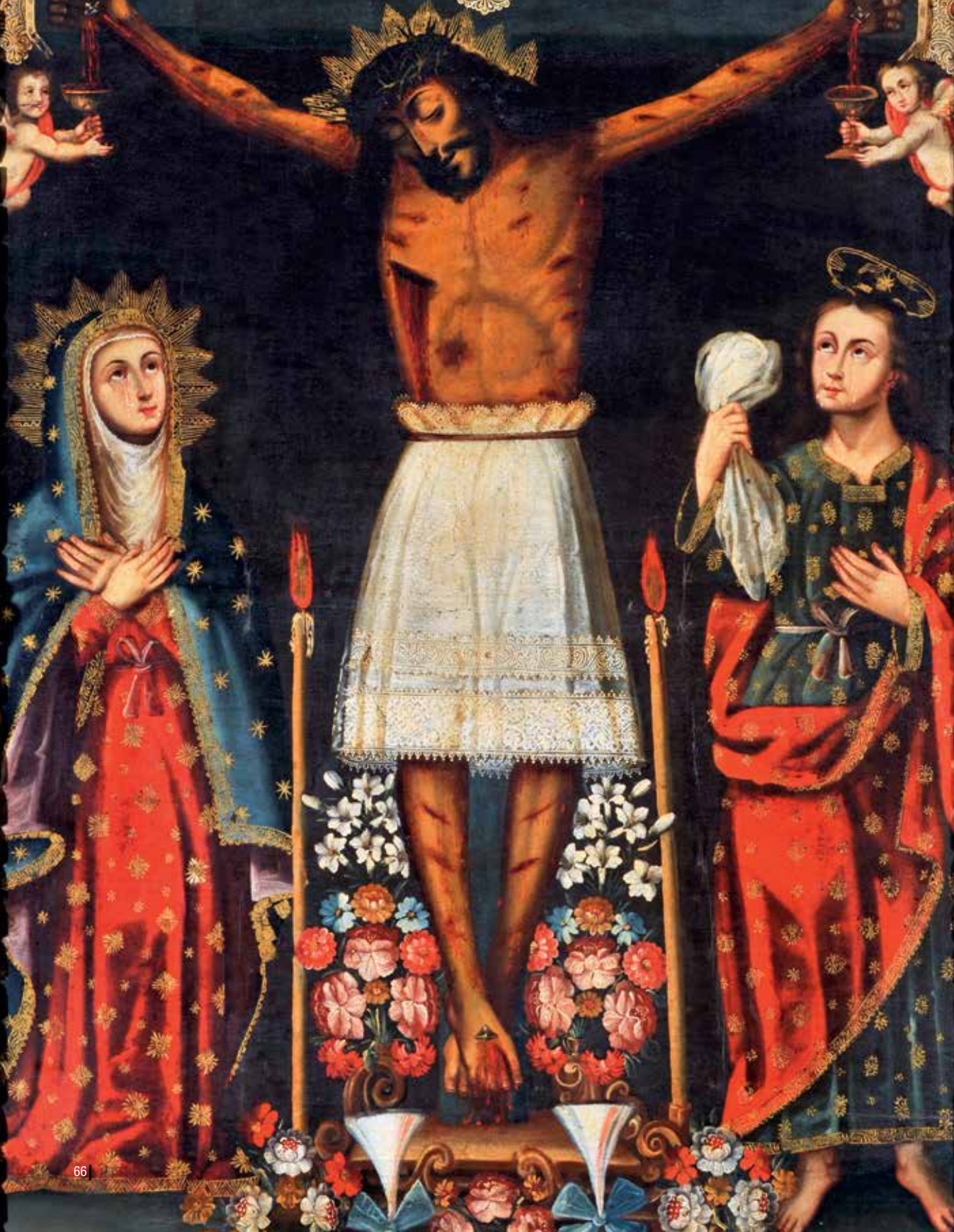
La milagrosa imagen del Señor de los Temblores de la Catedral de Cusco, que suscita una intensa devoción popular en la ciudad y sus alrededores a partir del terrible terremoto que destruyó los edificios de la ciudad en 1650, a excepción de la Catedral y de esta escultura del Crucificado muerto que quedó en pie sin daños, aparece aquí retratada en su cruz, con remate de barrocas cantoneras de plata y sobre su anda procesional de madera tallada y dorada, que como patrono de Cusco, lo porta en procesión todos los lunes Santo. Tres pares de floreros con azucenas blancas, rosas, dalias, clemátides y *ñucchu*, además de los dos pares de cirios encendidos sobre magníficos candelabros de plata torneada, repujada y cincelada, completan escenografía barroca y mestiza. Pues si la escultura original es un Cristo “negro”, ejecutado en maguey y tela encolada hacia 1575, probablemente por un indígena, oscurecido con el humo de cirios y velones, el tacto y la respiración de sus fieles en el ámbito saturado de las iglesias coloniales, aquí aparece como un Jesús moreno, de rasgos relacionados con las etnias originarias de la región, pómulos acentuados, ojos ligeramente rasgados, pelo y bigote lacios. En su cuerpo llagado destaca la herida del costado derecho, que muestra en este caso su sangre de un color rojo vinoso y coagulada. El fino faldón de hilo blanco recamado de puntas y encajes flamencos cubre la parte inferior de su cuerpo hasta la rodilla, dejando ver la mitad de las piernas arqueadas, uno de los rasgos somáticos característicos de esta imagen y que se acuerdan al talante desfallecido y estragado de su cuerpo tras la Pasión.

“El Señor de los Temblores sobre su anda procesional”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, primer o segundo tercio.
Óleo sobre tela.

Esta versión pictórica de la imagen del “Cristo de los Temblores” o “Señor de los Temblores” sobre su altar, que se venera hasta hoy en la primera capilla de la nave izquierda de la Catedral de Cusco, denota el esquematismo que adquiere esta representación iconográfica entre los pintores cusqueños en el curso del siglo XVIII, que no guarda ya relación directa con la imagen original realizada hacia 1575 en maguay y tela encolada, cuya anatomía muestra rasgos de verismo. Retrotrae así a la pintura de antiguas tallas españolas de devoción, imbuidas de acento medieval, como son las del famoso Cristo de Burgos que se realizaron hasta el siglo XVII, según muestran las telas ejecutadas por Mateo Cerezo El Viejo (c. 1610 - c.1670), también en vista frontal y anatomía esquemática recortada sobre el negro del fondo. Enflaquecida y rígida en la figura de Cristo, como es propio, la cabeza cae sobre el hombro derecho y los ojos están cerrados, la boca abierta, el cuerpo llagado, aunque el lanzazo del costado denota menor realce. Por contraste, lo cubre un rico faldellín de encaje blanco que deja ver las tibias curvas y los pies que se cruzan de derecha a izquierda simbólica, sujetos por un clavo de plata. Sobre el negro del fondo destaca la cruz de madera con ricas cantoneras de plata labrada al modo barroco y el anda procesional de madera dorada a fuego de la imagen original, con sus agallones y roleos, dos pares de floreros de vidrio con azucenas blancas y rojas rosas y cuatro cirios encendidos con sus banderolas.





“El Señor de los Temblores en la escena del Calvario con dos ángeles, la Dolorosa y San Juan Evangelista”

Pintor cusqueño no identificado.
Siglo XVIII, segundo tercio.
Óleo sobre tela; brocateado de pan de oro.

El patrono de Cusco se muestra en este lienzo en la escena del Calvario, acompañado por las figuras de bulto, representadas de cuerpo entero, de la Dolorosa y San Juan Evangelista, quien en gesto elocuente levanta su pañuelo para enjugar sus lágrimas, y con María dirige hacia él sus miradas e introduce un cierto movimiento en la composición, por lo general rígida en esta iconografía pictórica.

En el contexto de la “vida” de la milagrosa imagen original, realizada probablemente por un indígena en la antigua capital del Incario hacia 1575, en maguay y tela encolada y que salva ilesa con el edificio de la catedral que la alberga del terrible terremoto de 1650 en la ciudad, están los cambios de escenario, vestimentas y acompañamiento, como corresponde a una devoción de gran arraigo popular, que corre hasta hoy a cargo de la correspondiente hermandad. La pintura muestra una morena imagen de Cristo muerto bajo la advocación del “Señor de los Temblores”, con la cabeza sobre el hombro derecho, oscurecido en la realidad por el humo de los cirios y las emanaciones ambiente, sobre su cruz pintada de verde, y cantoneras e INRI de plata labrada. Según corresponde a su iconografía, el tórax muestra la herida de la lanza sobre el costado derecho y la parte inferior de su cuerpo se cubre de un paño de pureza en forma de faldón de hilo blanco guarnecido de encajes. El crucifijo está sobre su anda de madera tallada y dorada, con varios floreros, adornos y un par de candelabros con cirios encendidos. A los pies de la cruz las figuras de bulto de la Dolorosa y San Juan, de cuerpo entero con aureolas y vestimentas brocateadas de oro. En los ángulos superiores, bajo los extremos de la cruz, dos ángeles portan cálices para recibir la sangre que brota de las manos del crucificado.

“El Señor de los Temblores con lenguas de fuego acompañado por la Dolorosa y San Juan Evangelista”

Pintor cusqueño no identificado.

Siglo XVIII, segundo tercio.

Óleo sobre tela; brocateado de pan de oro.

Variantes en su iconografía muestra este lienzo votivo que representa al Señor de los Temblores de la Catedral de Cusco, uno de los Cristos escultóricos más venerados de los Andes, con fama de milagroso al salvar ileso del terremoto de 1650 que sacude la ciudad y que desde el siglo XVI ocupa una capilla en ese edificio religioso. Exacerbación expresiva y hieratismo singularizan esta figura de Jesús muerto, una de las más emblemáticas de la pintura virreinal cusqueña, de su identidad y más ampliamente del arte surandino. El color cetrino de la piel refleja la calidad de Cristo “negro” del original en magüey y tela encolada de hacia 1575, de probable factura indígena, ennegrecido por el humo de las velas y las manifestaciones de la devoción popular. Realzan su patetismo la caída de la cabeza sobre el hombro derecho, el rostro ahusado, los párpados abatidos, la barba en punta, la sangre que cae por el rostro desde la enrojecida corona de espinas y la que chorrea por la gran herida del costado derecho de forma trapezoidal, sobre un tórax de irreal anatomía. Cubre la parte inferior de su cuerpo el rígido faldón blanco guarnecido de dos franjas de encajes, con que lo cubre la piedad popular delegada también en su hermandad, dejando al descubierto la parte inferior de sus extremidades flageladas y enflaquecidas que se cruzan sujetas con un grueso clavo de plata. Su condición de imagen votiva se

denota en las lámparas colgantes de plata fundida y calada de barroco diseño, con cuatro “luces” que penden a ambos lados rematadas en cintas rojas, así como por el par de floreros con azucenas blancas y rosas rojas que adornan la mesa de su altar. Como peculiaridad de esta representación, diez y ocho lenguas de fuego se distribuyen en torno al madero transversal de la cruz, que podrían corresponder a la sed física de Cristo moribundo, símbolo y tránsito hacia otra sed: la sed de fuego con el cual encender la tierra, manifestado por Él durante su vida. «He venido a arrojar un fuego sobre la tierra ¡cuánto desearía que ya estuviera encendido! Con un bautismo tengo que ser bautizado y ¡qué angustiado estoy hasta que se cumpla!» (Lc 12, 49-50); lenguas de fuego que después hará bajar sobre sus apóstoles el día de Pentecostés para iluminarlos y orientarlos en su misión salvadora.

En la misma perspectiva del sufrimiento de Jesús, su figura se acompaña en este cuadro, como en el Calvario, con las imágenes de medio cuerpo de la Virgen Dolorosa, su madre, y San Juan Evangelista, el discípulo amado que, con sus ricas aureolas caladas en remate en forma de llamas, las vestiduras de tonos puros y sus ojos arrasados en lágrimas, pulsán más intensamente la cuerda de la piedad popular.



AUTORES

Isabel Cruz de Amenábar

Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctora en Historia del Arte de la Universidad de Navarra, España. Actualmente se desempeña como profesora titular del Instituto de Historia de la Universidad de los Andes, donde comparte la docencia con la investigación. Organizadora, curadora, investigadora y guionista de numerosas exposiciones artísticas chilenas y extranjeras y muestras permanentes en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes, Museo de Artes Decorativas, Museo Baburizza de Valparaíso y Museo de Artes de la Universidad de los Andes. Es autora de numerosos artículos de su especialidad publicados en revistas chilenas y extranjeras y de varios libros, de los cuales *El Traje: Transformaciones de una segunda piel* (Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1996), obtuvo el Premio Silvio Zavala de Historia Colonial de América 1996, que otorga el Instituto Panamericano de Geografía e Historia de la OEA. Es miembro de número de la Academia Chilena de la Historia, miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia, de la Academia Portuguesa de la Historia y de la Academia de Bellas Artes de Argentina.

Mauricio Onetto Pavez

Doctor (Ph.D.) y Master en Histoire et Civilisations, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHES, París). Licenciado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es docente-investigador del doctorado en Historia de la Universidad Autónoma de Chile y profesor del claustro del máster de Arquitectura del Paisaje en la UC. Ha sido investigador responsable de diversos proyectos financiados por CONICYT y por el Consejo de las Culturas y las Artes. Es autor de los libros *Temblores de Tierra en el Jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, 2017; *Discursos desde la Catástrofe. Prensa, Solidaridad y Urgencia en Chile, 1906-2010*, Santiago, Acto Editores, 2018; *Historia de un pasaje-mundo. El estrecho de Magallanes en el siglo de su descubrimiento*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana-Biblioteca Nacional de Chile - Universidad Autónoma de Chile, 2018; *Historia de un desastre, relatos de una crisis: Concepción 1751-1765*, Editorial Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2018.

Pedro Querejazu Leytón

Estudioso y crítico de arte boliviano radicado en La Paz. Se graduó de la carrera de Artes Plásticas de la UMSFX de Sucre. Siguió un curso de restauración de obras de arte en Madrid, España. Ha trabajado como consultor de la UNESCO, curador de obras de arte, investigador de temas varios. Dirigió el Museo Nacional de Arte (1982-1986) y la Galería de la Fundación BHN (1991-1997). Es Miembro Correspondiente de la Academia de Artes de Buenos Aires (Argentina, 1998) y miembro de la Academia Boliviana de Historia (2006).

Este catálogo se imprimió para acompañar la muestra

Terremotos: Cristos milagrosos

en el arte virreinal surandino
Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

15 de marzo
al 31 de julio
2019

Sala Colección
Joaquín Gandarillas Infante

Centro de Extensión
Pontificia Universidad Católica de Chile

Av. Lib. Bernardo O'Higgins 390,
Santiago de Chile.
Tel.: (56-2) 2354 6546 – 2354 6572
extension.uc.cl

Fundación
Joaquín Gandarillas Infante
gandarillasjaim@gmail.com

Presidente: Manuel José Gandarillas Infante
Tesorero: Cristián Gandarillas Serani
Secretario: Jaime Gandarillas Infante

Rector
Ignacio Sánchez D.

Prorector
Guillermo Marshall R.

Vicerrectora de
Comunicaciones
Paulina Gómez L.

Directora de
Extensión Cultural
Daniela Rosenfeld G.

Producción
Karla Montecino M.

Mediación
Natalia Ortiz D.
Catalina Iglesias Y.
visitasguiadas@uc.cl

Secretaria
Astrid Muñoz G.

Curadora de la
Colección Gandarillas
Isabel Cruz de Amenábar

Textos del catálogo
Isabel Cruz de Amenábar
Mauricio Onetto P.
Pedro Querejazu L.

Diseño gráfico
Soledad Hola J.
María Inés Vargas de la P.
Diseño Corporativo UC

Fotografía
Patricia Novoa C.

Museografía
MUSEAL
Alejandra Lührs B.
Soledad Castillo C.
Jonatán Galaz I.

Conservación y
limpieza de obras
Alejandra Bendekovic D.



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE



Terremotos: Cristos milagrosos

en el arte virreinal surandino

Colección Joaquín Gandarillas Infante
Arte colonial americano

15 de marzo
al 31 de julio
2019

Sala Colección
Joaquín Gandarillas
Infante

Centro de Extensión
Pontificia Universidad
Católica de Chile