

LA FIGURACIÓN CRISTIANA COMO MEMORIA EN LOS LIENZOS DE CORPUS CHRISTI

María Teresa Tapia S.

Es común conferir a los lienzos de Corpus Christi, tan representativos de la pintura cusqueña, un preeminente valor histórico, narrativo y documental. Este valor histórico pertenece por tradición a la Historia del Arte que coloca lo visual bajo la tiranía de lo visible, es decir de la imitación. Y aún más, lo figurable bajo la tiranía de lo leíble que es un aporte de la iconología.¹

En la Historia del Arte como ciencia hay sin embargo una sensación de incertidumbre y dispersión cuando enfrentamos un objeto de arte.² Ese titubeo, generalmente y por tradición, se desestima.

Cada imagen no será dada más que como la intensidad enloquecedora, a menudo sublime, de una simultaneidad contradictoria, de una reunión de órdenes heterogéneos, en el más libre paso de las cosas representadas a las palabras representadas.³

¹ Didi-Huberman, Georges. *Devant L'Image*. Págs. 120-125. Según Didi-Huberman, Erwin Panofsky es quien ha contribuido tal vez más al uso de la noción figura en circulación hoy en día. Panofsky en *Studies of Iconology* anota dos significados a figura: el primero llamado "natural" o "preiconográfico" vincula identificación con lo que Panofsky llama motivo; un motivo es la representación de un objeto natural reconocible en el mundo de las formas pintadas. El significado "secundario", llamado también "convencional" o "iconográfico", se revela cuando el motivo se hace figura, cuando, a través del mismo "objeto natural" desarrolla un "tema", personifica un concepto, o contribuye a la invención de un sistema narrativo: es en este momento cuando, el motivo preiconográfico adquiere, como señala Didi-Huberman, un nuevo realce de significado, el realce de imagen, de alegoría, o de narrado.

² Didi-Huberman. *Devant L'Image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris, 1990. Cita a modo de introducción esta explicación de Erwin Panofsky, *Le concept de Kunstwollen* (1920).

³ Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris, 1995, p. 21.

Tradicionalmente en Historia del Arte se denomina figurativo el arte de los artistas que representan figuras de realidades concretas en oposición al arte abstracto o no figurativo. Pero, ¿qué es un objeto figurativo? y ¿qué es una figura? Esta pregunta es tan vetusta como el mundo de la representación, en otras palabras, como el mundo mismo.⁴

Hasta donde alcanza la memoria y hasta donde retrocede la historia, siempre encontramos en las sociedades humanas objetos producidos y estimados, no sólo por su valor utilitario, sino por su valor figurativo.⁵ Es decir, estimados por su capacidad de ser o servir de representación o figura de otra cosa. Al observar un objeto no podemos evitar la poderosa sensación de estima porque tiene capacidad y poder de *figurar* tanto en los ojos de quien lo hizo, como de quien lo toca o de quien sólo lo mira. Empleando la expresión de Didi-Huberman, el objeto se da, se entrega él mismo como *détour visuel*, como rodeo visual de otra cosa que no está presente. Que un objeto se da como algo que no está ahora aquí, es algo que de hecho puede volcarse en el crisol de fenómenos antropológicos fundamentales, ponerse cerca o más bien en la trama del lenguaje, del deseo o del intercambio social.

Figurar un objeto no es restaurar su aspecto natural o figurativo para poder leerlo como historia. Es en efecto lo contrario: conducir un trabajo de transponer o transportar el significado a otra figura (*in aliam figuram mutare*).

Si se considera lo figurativo del modo esbozado arriba, se puede decir que la figura no existe como tal simplemente porque depende de un uso siempre único, de signos y miradas.

⁴ Didi-Huberman, Georges. *Power of the Figure. Exegesis and visuality in Christian Art*, charla en Universidad de Umeå, simposio Medeltid i Nutid. Umeå, Suecia, 19990528. Título original: *Puissances de la Figure. Exégèse et Visuelité dans l'Art Chrétien*.

⁵ Usamos la palabra figura porque los latinos decían *figura* al traducir del griego la palabra *tropos* por la cual se entiende, por un lado, el ir y venir, el rodeo, y por otro, la presentación visual en el otro. El dominico Giovanni Balbi de Genes entregó en el siglo XIII una definición pasmante del vocablo figura en un diccionario célebre, *Catholicon*, profusamente utilizado hasta principios del siglo XVI. *Figurare* es un verbo contradictorio, según la explicación de Balbi, ya que equivale a dos verbos *praefigurare* y aún *defigurare*. Ver el significado original de figura en Pseudo-Dionysius el Areopagita.

Según Didi-Huberman, lo visible pierde su valor con la piedra absoluta del cristianismo: la Encarnación del Verbo Divino en la persona “visible” de Jesucristo. Este evento “increíble” constituye a su vez lo máximo en toda figuración. Pero al mismo tiempo la absoluta paradoja de toda figuración que, como san Bernardino de Siena lo expresó en el siglo XV, “lo infigurable vino en la forma de figura (...), lo incircunscripto en un lugar, lo invisible en una visión”. Tal vez el hombre de hoy se pregunta tal cual el hombre medieval lo hacía: ¿cuál puede ser el aspecto de un verbo, de un verbo puro que se hizo hombre? ¿Y por qué hombre?

El otro interrogante es cómo conciliar esa unidad inmutable de la persona divina con la diversidad y los contrastes de las dramáticas transfiguraciones de Jesucristo. Pasó de ser un bello hombre joven capaz de caminar sobre las aguas, a un ser derrotado y humillado, sangrante, colgado de una cruz... y después este hombre sacrificado asciende al cielo como dios deslumbrante... y otra vez pasa desde este glorioso cuerpo, a la pura y simple superficie del pan ácimo consagrado, en el cual la doctrina cristiana reconoce la total y real presencia del mismo Verbo.

El largo y arduo trabajo de Didi-Huberman por enunciar una nueva historia del arte se basa esencialmente en la hipótesis que establece que el Misterio cristiano de la Encarnación ha demandado y producido un trabajo de cambio de lo visible.

La historia del arte propuesta por Didi-Huberman hace ya más de 10 años desafía la tradición humanista formada por Vasari, Kant y Panofsky. Altera además el común entendimiento de la historia del arte del Renacimiento que hace énfasis en la historia, en lo anecdótico y su representación. Así el tradicional relato pictórico renacentista es sólo un progreso inexorable hacia una representación de lo real y lo visible.

Durante la última década este historiador del arte ha desarrollado y profundizado sus ideas, valiosas también por ser aplicables al Arte Colonial Andino.

En su charla *Power of the Figure. Exegesis and visuality in Christian Art*, expone en forma sumaria su más reciente fase de trabajo. Didi-Huberman considera y propone diez preceptos o mandamientos, u operaciones figurales. Estas modalidades del trabajo de la figura son

difíciles de separar y resumir puesto que están siempre supeditados a ocasiones y singularidades de contextos.

Los preceptos de la figura cristiana serían según Didi-Huberman: *Translatio* - la dislocación/desplazamiento, *Memoria* - la memoria, *Praefiguratio* - la inminencia, *Veritas* - la verdad, *Virtus* - lo virtual, *Defiguratio* - la disimilitud, *Desiderium* - el deseo, *Praesentatio* - la presentabilidad, *Collocatio* - la fuerza del lugar, *Nominatio* - la fuerza del nombre.

Todas éstas son operaciones figurales del arte y especialmente del arte religioso. Son operaciones que manifiestan el poder de la figura. Transcribiré del idioma francés original de Didi-Huberman la totalidad de Memoria por ser la más relevante aquí. De su predecesora, Translatio con la cual, como así con las restantes, mantiene ligamentos discursivos multivalentes, haré síntesis. Praefiguratio que sigue a Memoria será presentada también en extenso dada su brevedad original.

El enunciamiento más importante del Translatio de Didi-Huberman es que el Arte Cristiano ha incesantemente multiplicado los sistemas figurales de dislocación. Estos sistemas previenen a menudo de leer trabajos de arte como puras secuencias narrativas dotadas de sentido linear. En Translatio o desplazamiento/dislocación, el contrato figural se abre a un “no te detendrás nunca en una sola posición”. Los sistemas figurales cristianos ofrecen circunvoluciones que irradian alrededor de un misterio: la Encarnación como centro vacío y la pregunta, que como tal no es un final sino una búsqueda, ¿por qué el Verbo se hizo Hombre?

Memoria. La dinámica de la que hablamos aquí, y la intensa interacción de dislocaciones que supone, nos permite ver hasta qué grado la figura religiosa es insensible al tiempo, o más bien a la historia. La figura religiosa construye una temporalidad paradójica que juega sobre un plan de memoria virtual. Así es como el segundo mandamiento o precepto podría ser: Tu portarás en ti mismo, y al mismo tiempo más allá de ti mismo, de acuerdo a un movimiento de tensión, tu propio pasado. Así la figura cristiana no sería nada más que un gran trabajo de la memoria.

La hipótesis no es original. Aún más, corresponde a la más estricta, a la más técnica definición de la palabra *figura* en la exégesis medieval - eso es a la conexión “tipológica” establecida entre un evento cualquiera del Nuevo Testamento y su prefiguración en el Antiguo. Como si toda

partícula de la Escritura santa cristiana se acordara - para poder realizarla por completo - de otra partícula de la Escritura santa hebrea.

Es así como la mayor parte de los cuadros de la Anunciación, de la Edad Media y del Renacimiento, no sólo relatan el evento del “colloque angèlique” que tuvo lugar el 25 de marzo entre un ángel y María en la ciudad de Nazaret. Esos cuadros nos *recuerdan* - y tal es su función de hito - que el Ave pronunciado ese día por Gabriel derribó, trastornó el efecto de una calamidad causada en el pasado por una mujer llamada Eva; esos cuadros nos recuerdan de un hecho exegético de acuerdo al cual la Caída de la humanidad también ocurrió un 25 de marzo, de modo que la Anunciación es en sí misma un evento conmemorativo del pecado y prospectivo de su redención (se dice que la Crucifixión debe haber tenido lugar un 25 de marzo).

En estas condiciones es entendible que el arte figurativo religioso nunca se contentó con construir sus lugares como simples espacios unitarios, y sus temporalidades como simples historias relatadas. Estos espacios asocian varios espacios y varias historias, aún estando en un solo cuadro. Son *lugares de memoria* en el sentido más preciso que *ars memoriae* - que, no fortuitamente, forma una de las más fértiles estructuras “epistémicas” de la Edad Media - concedió a esta palabra. Son vastos sistemas de imágenes y lugares hechos para *recordarse* unos a otros.

Hasta aquí el texto de Didi-Huberman sobre la Memoria en el cual he mantenido las comillas, subrayados y paréntesis originales. De una memoria mutua en el arte figurativo religioso pasamos a Praefiguratio - la inminencia, también traducida en extenso.

Todos los grandes teólogos que eran campeones en el arte de la memoria - Alberto el Grande y Santo Tomás de Aquino - insistían en la idea de que debemos recordar tanto el futuro como el pasado: hubo un pecado original que debemos recordar para atormentarnos; va a haber un Juicio Final que también debemos recordar para temerle o para esperar una salvación eterna. Así el tercer precepto u operación figural está íntimamente ligada a la memoria: exige que toda figura lleve en sí su propio *destino*. Giovanni Balbi nos sugiere imperiosamente denominarla: *praefiguratio*.

Esta operación de la figura es esencial. Dinamiza a menudo la superficie representativa de las imágenes, las cuales logra transformar en artificio,

en treta o ardid de suspenso, de expectación, y así de deseo. Esta operación altera el modo de ver una obra de arte donde el juego de ciertas similitudes internas puede decirnos que algo no sólo representa, “figura”, en el sentido general de la palabra, sino que prefigura otra cosa y abre así su propia temporalidad de imagen. Que una hermosa superficie marmoleada es usada en un zócalo de la representación de la divina maternidad puede sugerirnos un juicio sobre el libre albedrío cromático y decorativo de la pintura; pero eso no es suficiente si percibimos que el color del zócalo *responde*, hace juego con el del sepulcro de Cristo que éste desploma abajo. Entonces comprendemos también que hay ahí una invención exegética, donde una superficie coloreada prefigura lo otro y nos indica cómo aquí la encarnación fue meditada - con colores, repetimos - en sus coyunturas y en su inmanencia sacrificantes. (Hasta aquí mi traducción del texto original en francés de Didi-Huberman).

Como ya vimos en *Translatio* son los sistemas figurales de dislocación los que, a primeras, impiden “leer” las obras de arte religioso como si fueran narrados o hechos históricos.

Por otro lado pienso que el método descriptivo que se emplea al estudiar obras de arte fomenta la “lectura” de éstas. Si bien este método da la posibilidad de emplear la razón para sintetizar los elementos de la composición, genera éste a su vez un cerco de conocimiento alrededor de lo ya conocido. Esta valla impide un acercamiento al pensamiento mismo del cuadro, al fuego de la imagen. Pareciera que el método descriptivo contribuye a convertir el objeto de arte en un objeto de conocimiento. Por eso este método, cuyo cimiento está en el concepto europeo vasariano del arte, me parece insuficiente para el estudio del Arte Religioso Andino.

La exégesis por su parte, etimológicamente hablando, sugiere un movimiento de avance que dirige siempre a salir fuera del significado obvio de la Sagrada Escritura. Así entrega posibilidades de hacer rodeos visuales en el análisis de objetos de arte como ya nos lo sugirió Didi-Huberman. Mientras el término leer sugiere, una banda que aprieta, la exégesis tiene como fin abrir el texto. De ahí que creo que la exégesis, aún sin ser método, podría aplicarse en el estudio de obras de arte

cristiano producidas durante la colonia andina, y también, tal vez, en el estudio del arte en general.⁶

“Leer” óleos anónimos

Carolyn S. Dean publicó en *Art Bulletin*, 1996 un artículo sobre los lienzos del Corpus Christi: “Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings”.⁷

A pesar de lo reciente de su publicación, Dean se basa e insiste en el aspecto histórico y documental de los lienzos tal cual lo hizo Mariategui en 1951, es decir, hace más de 40 años atrás. Dean escribe así sobre la misma serie ya tratada por Mariategui:

They (the artists) located their human subjects, and the festival which they celebrate, in the stagelike spaces formed by identifiable edifices of colonial Cuzco. The festive ephemera, local costumes, and recognisable personages all suggest that these paintings document a “real” or at least a typical celebration; their deceptive transparency encourages us to refer to the “real” world. Yet the parochial canvases confound the documentary enterprise by featuring elements not seen in local parades-processional carts copied from European prints.⁸

Este artículo de Dean representa el tradicional modo de analizar la Pintura Colonial de Cuzco, por excelencia religiosa. Su trabajo enfatiza la historia que narra lo pintado, lo mimético, lo visible y leíble en la pintura religiosa andina.

Como es natural Dean tropieza con dificultades al tratar de “leer” los óleos. “In this particular act of copying, both de context and the content

⁶ San Jerónimo, uno de los cuatro Padres de la Iglesia Occidental, es el verdadero fundador de la exégesis bíblica como disciplina.

⁷ Carolyn S. Dean. Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings. *Art Bulletin*. 1996. De Dean sólo conozco este artículo que, como ella misma declara, está basado en investigaciones de los eruditos bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982, y *Arquitectura andina: 1530-1830, historia y análisis*, La Paz, 1985. Las comillas en el texto son de Dean.

⁸Dean, p. 101.

of the prototypes were alliterated.” Y continúa: “Although encouraged by European cultural dominance, the copying itself created pictorial contradictions.”⁹

La palabra contradicción empleada por Dean es la palabra que da en el clavo de la materia tratada aquí. Es justamente en esa sensación de contrariedad, de titubeo donde se encuentran los sistemas figurales dislocantes mencionados por Didi-Huberman. Ahí justamente reside el poder figural de la imagen.

En lugar de detenerse y dejarse llevar en forma global por esta sensación de incertidumbre frente a la figura religiosa, el historiador de arte tradicional somete lo figural a la tiranía de lo leíble que es un aporte de la iconología.

Aún más, los conceptos imagen, de *imago Dei*, y lógica se someten primero a una división para luego sintonizarlos. Esto con el fin de dar a la Historia del Arte la evidencia de su propia existencia y mantener el tono de certeza obtenido gracias a Vasari.¹⁰

Muchos eruditos en arte comienzan con el aspecto anecdótico, histórico y narrativo que entrega lo representado para comprender su contenido. La eficacia de la figura no reside sólo en su capacidad de transmitir conocimientos visibles, leíbles o invisibles. Muy al contrario su eficacia reside en el juego constante entre el embrollo de conocimiento transmitido y dislocado.¹¹ Se podría decir que la eficacia mnemónica del arte religioso cristiano reside en el constante rodeo visual que ofrece la figura. Y para traer a la memoria con ayuda del arte no hay nada mejor que convertirse en buceador y empeñarse en divisar, en visualizar en aguas turbias.

⁹Dean, p. 101.

¹⁰ Ver Didi-Huberman, G. *Devant l'image*, 1990, capítulo “L’histoire de l’art dans les limites de sa simple raison.”

¹¹ Didi- Huberman, G. *Devant L'image*, p. 25.

Los lienzos del Corpus Christi

En la ciudad de Cuzco las primeras ordenanzas relativas a la procesión del Corpus fueron dadas por el Virrey Francisco de Toledo el 18 de octubre de 1573. Según los documentos todos los corregidores las cumplieron porque:

La fiesta y procesión de Corpus es la principal que se hace en todo el año, así por lo que representa como porque en ella va el cuerpo de nuestro Señor, Dios y Hombre verdadero.¹²

Para decorar la modesta iglesia de Santa Ana en Cuzco, se habría ordenado la serie del Corpus que estuvo allí expuesta hasta la segunda mitad del siglo XX y que se ejecutó entre 1674 y 1680. El tamaño de los lienzos del Corpus varía entre aproximadamente 1.50 m. por 1.50 m. los más pequeños, y 2.50 m. por 3.50 m. los más grandes. Quince de estos lienzos representan grupos y grupos asociados de feligreses que participan en esta fiesta durante la cual la Iglesia Católica celebra la institución del sacramento de la Eucaristía. Entre los grupos figurados están las órdenes religiosas, las cofradías locales, las parroquias de nativos, representantes civiles y autoridades eclesiásticas.

El lienzo que queda muestra un altar temporario con un *tableau* de La Última Cena. Este cuadro sirve como preámbulo al resto de la serie.

En 1673 llega a Cuzco desde Madrid monseñor Don Manuel de Mollinedo y Angulo quien promovió la construcción de más de 30 iglesias e inició una promoción de la fe a través del arte.¹³

¹² Mariategui Oliva, Ricardo. *La Pintura Cuzqueña del siglo XVII, Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la iglesia de Santa Ana del Cuzco*. Lima, 1951 p. 12. El autor deja en claro en nota 5 que lo citado entre comillas proviene de la obra de Horacio H. Urteaga y Carlos Romero: *Fundación Española del Cuzco y Ordenanzas para su gobierno. Restauraciones mandadas ejecutar del primer Libro de Cabildos de la Ciudad por el Virrey del Perú Don Francisco de Toledo*.

¹³ Villanueva Urteaga, Horacio. *Cuzco 1689. Informes de los párrocos al obispo Mollinedo. Economía i sociedad en el sur andino*. Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú, 1982.

Dos descripciones breves

Tomando en cuenta el trabajo de investigación de Dean sobre el origen de los carros cusqueños, y para facilitar al lector la comprensión, entrego a continuación la descripción tradicional o “lectura” de dos de los óleos del Corpus Christi, ambas extraídas del trabajo de Mariategui.¹⁴ Con estas dos pinturas peruanas intento presentar la figuración cristiana como memoria.

1. La Hostia Consagrada:

El óleo *La Procesión del Corpus Christi: la procesión sale de la Catedral*, muestra eso, cómo la procesión de Corpus Christi sale de la Iglesia Catedral de Cuzco. El reloj marca las 4 y 55 p.m. Una multitud acompaña al cortejo integrado por sacerdotes, y por hombres y mujeres de la nobleza, y el pueblo. Van delante los canónigos seguidos por tres agrupados, el del centro con capa pluvial, acompañado de diácono, a la derecha, y de subdiácono a la izquierda, destacándose el oro de los recamados de sus ornamentos sagrados. Después va otro sacerdote con el incensario de plata en la mano, y otro más portando el báculo del Obispo.

Casi al centro del cuadro se ve el palio. Seis Caballeros de la Orden de Santiago sostienen las varas de plata del palio que es de colores rojo y oro. Bajo éste va el Obispo, Monseñor Manuel de Mollinedo y Angulo, el decimocuarto Obispo de Cuzco que gobernó 26 años, entre 1673 y 1699. Monseñor porta la custodia con el Cuerpo de Cristo.

Los Caballeros de Santiago que soportan las varas del palio, llevan al cinto espadín de plata de filigrana dorada. En sus capas negras ostentan la cruz hincada. El brazo vertical de ésta, más largo que el horizontal, está afilado en su extremidad inferior.

Al fondo se ve la Catedral de Cuzco y en primer plano gradas y diversas personas arrodilladas ante el paso de Jesús Hostia. Se destaca un

¹⁴ La descripción de este óleo está extraída de Mariategui Oliva, Ricardo. *La Pintura Cuzqueña del siglo XVII, Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la iglesia de Santa Ana del Cuzco*. Lima, 1951.

caballero vestido de felpa marrón: casaca y pantalón corto con galones y botonadura de oro, mangas alechugadas de encaje, peto rojo, cuello de seda blanco, medias del mismo color, zapatos de cuero con hebilla de oro y capa.

En primer plano a la derecha, una religiosa con toca junta las manos en oración.

En el fondo del cuadro, detrás y sobre la Catedral, se ven los cerros y el cielo con el Astro Rey. El sol se distingue de tal forma que hace pensar en el caer de la tarde. La Catedral tiene por un lado su espacioso cementerio con la Cruz en el centro, y al otro, la Iglesia del Triunfo. Esta se erigió sobre las ruinas del antiguo palacio del inca Huiracocha, llamado Suntuahuasi. Construida primitivamente de adobes, sirvió para los oficios divinos hasta que se terminó la Catedral. La iglesia del Triunfo que se ve a la derecha del cuadro data de 1664. Además se ven en este lienzo, la denominada cuesta del Almirante y la vieja casona del mismo nombre, palacete que se distingue con sus escudos señoriales y distintivos arquitectónicos.

2. *Virgen de la Candelaria o la Purificada:*

Este lienzo de la serie, *La Procesión de Corpus Christi: Parrroquia del Hospital de Naturales*, de artista anónimo, ejecutado aproximadamente 1674-80, representa el paso de la Virgen de la Candelaria o Purificada por la calle de Espaderos. El bulto que representa la virgen está sobre un elegante carro con planchas de plata, y, colocada a mayor altura, en una especie de templete, para que se destaque aún más.

La virgen va ataviada con suntuoso manto, enjoyada y con sus atributos.

Sobre el carro plateado, por la parte delantera se ven personas que tocan instrumentos: arpa, flautín, corneta curva y una especie de caja de música, mientras otro canta o declama a la usanza andaluza.

En la parte posterior del carro se distingue un personaje desnudo, con pelo largo y barbas que lleva un cubo.

Delante del carro va un Alférez Real portando el guión, estandarte labrado de damasco carmesí con las insignias de la cofradía. Va vestido

de blanco con prendas imperiales incaicas. Va acompañado de su ayudante con traje hispano de raso musgo, mangas anchas de encaje y sombrero de fieltro.

Detrás del carruaje personajes mestizos llevan respectivamente la Cruz alta y los ciriales. Desde altos ventanales y balcones con tapices rojos de variados tonos, un buen número de personas contemplan el paso de la procesión. Además de traviesos chiquillos que molestan a los devotos con tubos de caña hueca, hay loros de vistosas plumas y un mono.

Qeros, mnemotecnia pagana

Si se aplica el método descriptivo el lienzo *La Procesión de Corpus Christi: Parroquia del Hospital de Naturales*, nos acercamos más bien a la narración simple que nos ofrece lo visible. Este método limita la figura a historia. El relato que se “ve” en el cuadro cuenta cómo un grupo de personas va por las calles de Cuzco en una ceremonia. El fondo lo configura el frontis de una casa colonial con techo de tejas y ventanas de variado tamaño, forma y ubicación. Limitado así y restringido a una composición apaisada dividida en campos horizontales, este lienzo es análogo a un vaso inca de madera o cerámica, a un *qero*.

Las imágenes policromas de los *qeros* cumplieron y cumplen una función informativa, narrativa, histórica o didáctica similar a la que hoy cumplen los libros, la televisión o el cine. El artista representa el tema de modo que la persona que sostiene el *qero* en sus manos, pueda girarlo y así experimentar una ilusión cinética.

La tradición de estos vasos ceremoniales para libaciones se remonta a la época Tiahuanaco, en cuyo estilo se conocen numerosos ejemplares transferidos de la madera a la cerámica. Durante el incario se heredó esa forma y se la siguió usando con decoraciones geométricas incisas y ocasionales representaciones de animales en color. Lo notable es que estos vasos no se extinguieron con el advenimiento del Virreinato como tantas otras formas artísticas. Su función doméstica, que se sobreponía a la ceremonial, permitió sin duda su sobrevivencia.¹⁵

¹⁵ Stastny, Francisco. *Breve Historia del Arte en el Perú*, Lima, 1967, p. 27.

Un aspecto interesante de acotar aquí es el campo de estudios creado por el paso de arte pagano a arte cristiano en la región andina. Los griegos y los romanos, por ejemplo, conferían a las imágenes poderes fabulosos y mágicos. Una caricia o un rayo podían dar vida a las estatuas. El Cristianismo de la Antigüedad desarrolló toda clase de formas para prescribir el paganismo porque se le consideraba idolatría. Los paganos ofrecían sacrificios al poder de lo visible, de la imitación. También se presta a discusión el hecho de que el cristianismo, religión catalogada como la más visual, se haya desarrollado a partir de un verdadero odio a lo visible. Y también el hecho de que sea la mayor productora de imágenes.¹⁶ Los incas y los vasallos de su Imperio también practicaban la idolatría.

El Misterio de la Encarnación, memoria poética

Los conquistadores ibéricos trajeron consigo a América el Misterio de la Encarnación. Como cristianos anunciaron la buena nueva a los habitantes del continente descubierto: la segunda persona de la Santísima Trinidad se hizo hombre en las entrañas virginales de María Santísima por obra y gracia del Espíritu Santo.

El Misterio de la Encarnación es el dogma cristiano por excelencia. La Anunciación de este Misterio es poesía. San Lucas el Evangelista presenta el hecho en forma escenificada: en Nazaret el ángel Gabriel habla de parte de Dios a María, una virgen desposada. Ella da su libre consentimiento para ser la madre de Jesús. El ángel se retira de su presencia (Lucas, 26-38).

¿Cómo puede un artista, con pigmentos y pinceles representar este misterio invisible? ¿Cómo puede representar al Espíritu Santo anidado en el útero virginal?¹⁷

¹⁶ Didi-Huberman, Georges. *Nouvelle revue de psychanalyse*. Paris Gallimad, 1970-1994. XXXV, 1987. Georges Didi-Huberman. 'La Couleur de Chair ou le paradoxe de Tertulien', pp. 9-11.

¹⁷ Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*. Paris, 1995, p. 327.

¿Cómo puede entonces una pintura religiosa cristiana ser la pura expresión del mundo visible?

La Procesión del Corpus Christi: la procesión sale de la Catedral es el cuadro guía de los 16 óleos y está plena de detalles. Y conociendo el relato a través de los detalles suponemos que captamos o entendemos, con la ayuda de la lógica, el tema o materia y por ende su significado. Partir de lo narrativo es intentar simplificar el estudio al máximo, pero la verdad es que existe una gran sutileza entre lo narrado o historia y la figura.

Los 16 óleos están repletos de multitudes humanas, étnica y socialmente heterogéneas, la mayoría provenientes de la región andina, de Africa y de Europa. Hay gente también de ancestría mixta. En algunos de los lienzos se ven hasta más de cien personas que caminan en pos de Cristo.¹⁸

Como ya mencioné anteriormente estos óleos se pintaron para reverenciar la pequeña iglesia de Santa Ana en Cuzco. Cuando los andinos entraban al ambiente arquitectónico sacro de la iglesia eran como arrastrados por la multitud representada en los lienzos. Y aún más, los feligreses se metían dentro de un evento público pintado sobre telas relativamente grandes en las cuales había retratos de personalidades tanto eclesiásticas como civiles, y además de amigos, parientes y conocidos.

La procesión del Corpus se celebraba, y se celebra, una vez al año. Es decir que los cuadros de la procesión del Corpus colgados en las paredes de la iglesita de Santa Ana en el siglo XVII seguían, en cierto modo, su marcha circular de procesión dentro del ámbito de la iglesia durante el resto del año eclesiástico. Para el feligrés que entraba a la iglesia todas las personas configuradas se movían de derecha a izquierda siguiendo a Cristo guarecido en la custodia de oro.

Así los feligreses andinos, una vez dentro de la iglesia de Santa Ana, participaban al mismo tiempo tanto en la procesión del Corpus como en misas, novenas, rosarios, bautizos, matrimonios y funerales.

¹⁸Dean, p. 98.

Todos los retratos de esta serie están también demostrando que se trata de algo más que de una mera narración. “Unlike narrative painting, which presents a self-contained world within the picture space, the portrait figure is often actually addressed to us.”¹⁹

Las miradas de muchas de las personas retratadas están dirigidas hacia adelante o hacia el cielo. Pero son las miradas de las personas retratadas dirigidas al espectador las que tienen más fuerza figural y exegetica. Estas miradas son incluyentes, es decir que el retrato en grupo de la serie del Corpus establecía una íntima relación con el andino que entraba a la iglesia de Santa Ana. Las miradas no convergen hacia una misma persona sino que sus puntos focales están distribuidos sobre un amplio campo donde se encuentran muchos feligreses y espectadores, creyentes y no creyentes.

La figura mira y piensa

Si seguimos buceando frente a este lienzo se descubre casi con asombro que la custodia que el obispo sostiene en sus manos protegidas por el humeral, es la mirada central por ser “la mirada de Cristo”. La figura mira al ser mirada y piensa al ser visualizada por el espectador.

Los lienzos en realidad no relataban, ni relatan nada nuevo. Todo cusqueño colonial sabía que la procesión, que venía celebrándose desde hacía aproximadamente cien años, salía de la Catedral encabezada por el obispo. Este, bajo un dosel, y cubierto por un humeral que le permitía evitar el contacto de las manos con la custodia, portaba el Santísimo Sacramento.²⁰

¿Cómo puede un pintor pintar la invisible presencia real de Cristo en la blanca hostia consagrada? ¿Qué pigmentos usa para representar la transustanciación?

¹⁹ Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*.

²⁰ Hernmarck, Carl. *Custodias procesionales en España*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

Por ende una de las cosas más importantes en los lienzos de la procesión de Corpus Christi es el intersticio, es decir, el espacio y la distancia existentes en frente, fuera de ellos. El intersticio no es sólo absorbente en relación al sujeto individual sino que además es meneador.²¹ Estos espacios asocian varios espacios y varias historias, aún estando en un solo cuadro, de acuerdo a Didi-Huberman en lo propuesto en Memoria. En estas condiciones es entendible que el arte figurativo religioso nunca se contentó con construir sus lugares como simples espacios unitarios, y sus temporalidades como simples historias relatadas. El intersticio creado entre el espectador y las miradas de las personas retratadas maneja, gobierna y guía. Con una fuerza avasalladora, algunas veces, delicadamente otras, el intersticio indica el camino al cielo a las personas sin fe o a las de poca fe.

¿Cómo puede un pintor configurar un misterio de fe que no cabe en palabras humanas?

El mayor problema de la iconografía, y también sin duda el de la historia del arte en general, es que a menudo se desenreda en el cuadro la parte del lenguaje y la de la imagen. Los historiadores del arte deberían tratar de encontrar en las figuras esa región donde lenguaje y visualidad no necesitan desenredarse; donde la ambigüedad de sus interacciones no necesita ser establecida, decidida a priori o abolida. Esa ambigüedad está involucrada en la misma palabra figura.²²

El lienzo *Corpus Christi: Parrroquia del Hospital de Naturales*, ejecutado aproximadamente 1674-80, representa el paso de la Virgen de la Candelaria o Purificada por la calle de Espaderos en Cuzco. En él se ven edificios minuciosamente representados pero por ello no son fondos en el sentido escenografía de teatro como podría parecer a primera vista. No están allí como telón de fondo en el solemne día en que el Corpus se saca de la Catedral para su adoración. Son vastos sistemas de imágenes y lugares hechos para *recordarse* unos a otros, como propone Didi-Huberman.

²¹ Margaret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, p. 106, nota 11.

²² Didi-Huberman, *Power of the Figure. Exegesis and visibility in Christian Art*, en la Universidad de Umeå en simposio Medeltid i Nutid. Umeå, Suecia, 19990528, p. 3.

El pintor colonial andino era un ser religioso casi en el sentido medieval europeo. Estaba al servicio de Dios y no firmaba los cuadros ya que su trabajo era colectivo y no individual. No era su intención hacer documentos de la arquitectura colonial. Ni menos una documentación fisonómica de la época.

Los seres y su hábitat en la serie del Corpus representan, por otro lado, un evento a la intemperie. Aún más: el intangible cuerpo de Cristo está al aire, fuera del recinto sacro de la Catedral, y va por las calles de Cuzco consagrándolas. Cristo está al mismo tiempo entre los fieles y en cada uno de ellos. Es decir, el lugar-espacio donde está la arquitectura y los seres humanos, es el predicado del sujeto. Es la caja de resonancia del Verbo.

Yo propongo que lo configurado en los lienzos del Corpus no es un esfuerzo de los pintores por hacer una representación típica como lo sugiere Dean, sino que es antes que nada, la figuración de lo infigurable: el misterio de la Eucaristía. Un misterio configurado, al mismo tiempo, tan obviamente y, tan claramente dirigido al alma, que turba, desconcierta y promueve.²³ Lo configurado con pigmentos es lenguaje poético, es una recomendación al alma para que salga al encuentro del reino de Dios. Una recomendación válida para el andino de aquel entonces y también válida para el hombre de hoy. Es una sutil técnica de mnemotecnia que opera libre en el sujeto individual.

Carros de origen español

Dean afirma en su artículo que lo contradictorio en los lienzos del Corpus Christi son esos carros fabulosos que no funcionan y sólo disturban el sentido documental de la serie.

En el lienzo *Corpus Christi: Parrroquia del Hospital de Naturales* hay un carro procesional en el centro.

Según Dean este carro es copia de un carro valenciano del libro de Juan Bautista Valda publicado en España en 1663. El carro original valenciano fue diseñado por un artista desconocido español y se construyó para la

²³ Didi- Huberman. *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, pp. 7-10.

publicidad del festival de Valencia. Valda documenta con textos e ilustraciones detalladas, el festival de la Virgen de la Inmaculada Concepción en esa ciudad. Un tiempo después llegó aquel libro a los talleres de Cuzco, y se cree que esto fue posible gracias a monseñor Mollinedo quien porta la custodia en dos de los óleos de la serie. José de Mesa y Teresa Gisbert, eruditos bolivianos, han identificado también en sus estudios los carros del libro escrito por Valda en 1663.²⁴

El carro publicado en el libro de Valda tendría en realidad una altura de aproximadamente 4.5 metros por su parte más alta, a juzgar por la figura humana que está de pie sobre él (ver ilustración en el artículo de Dean).

Los carros que también se llaman roques o rocas, literalmente castillos, siguen cumpliendo hoy en Valencia la misma función. Los valencianos no encuentran aún nada mejor para representar el mundo invisible y divino del sacramento de la Eucaristía que los carros procesionales. San Ignacio de Loyola, que conocía muy bien a sus compatriotas les aconsejaba imaginar lo invisible como lo vemos.²⁵

El aspecto que estos vehículos dibujados ofrecen a primera vista es quimérico por el profuso decorado barroco. Después porque se presentan en una superficie blanca y lisa, y porque las ruedas o lo que en algunos casos se ve de ellas, hacen sombra como si la luz viniera de la izquierda. No hay vestigio alguno de mecanismo para ponerlos a rodar ya sea a fuerza de caballo o humana. Es como si la luz fuera la fuerza motórica. Son carros misteriosos sobre los cuales se desarrollan escenas varias.

Cuzco y Valencia eran dos ciudades famosas en aquella época por el modo fastuoso de celebrar la fiesta del Corpus. La fama y popularidad que adquirió la efeméride del Corpus en el Cuzco se debió en gran parte a que coincidía con las fiestas andinas pre-pizarrinas de la cosecha tanto en esta ciudad como en todo el Virreynato. Las observancias cristianas permitieron la incorporación de ciertas prácticas prehispánicas, especialmente de cantos y bailes. Como los españoles alentaban comportamientos sincretistas creció la fama de la procesión de Corpus

²⁴ Este dato está en Dean, p. 101, nota 11.

²⁵ Gallego, Julián. *Visión y Símbolos en la pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972, p. 225.

Christi del Cuzco, fama que se mantuvo durante todo el período colonial.²⁶

Muchas personas de hoy y de entonces y como lo demuestran numerosos estudios, entre otros los realizados por Zuidema en esta materia, mantienen en la memoria eventos populares de épocas prehispánicas similares a las procesiones religiosas cristianas de la colonia.²⁷

Versión cusqueña

Probablemente no existían en Cuzco del siglo XVII carros procesionales del tipo que se representa en los lienzos del Corpus. Lo cual no quiere decir que se desconocían los carros en el Virreinato del Perú.²⁸

El carro valenciano publicitario en este lienzo tan representativo de la pintura cusqueña, es un fuerte elemento de dislocación de la figura. No sólo el carro sino que también los personajes pintados sobre éste. Sin embargo el carro no está ahí en el centro del cuadro para ser leído. Al contrario, previene de leer el trabajo de arte como pura narrativa dotada de sentido linear. Está allí figurando en el más auténtico sentido de la palabra.

De acuerdo a Didi-Huberman el Praefiguratio - la inminencia en la operación de la figura es esencial. Dinamiza a menudo la superficie

²⁶ Dean, p. 103. Para otros datos sobre la celebración del Corpus Christi ver en Mariategui, p. 14 que en notas 22 y 23 cita fuentes originales del siglo XVIII.

²⁷ Zuidema, Tom R. en *Transatlantic Encounters, Europeans and Andeans in the Sixteen Century*. Edición de Kenneth J. Andren y Rolena Adorno. University of California Press, 1991. Sullivan, William. *The Secret of the Incas, Myth, Astronomy, and the War against Time*. New York 1996.

²⁸ Dean, p. 107, not 25. A pesar de que el libro de Valda contiene imágenes de elaborados altares temporarios y arcos de triunfo, los artistas andinos no copiaron, según Dean, ninguna de esas impresionantes construcciones. Esto debido a que ya hacía tiempo que se usaban altares temporales y arcos de triunfo en el Cuzco. Dean, p. 108.

representativa de las imágenes, las cuales logra transformar en artificio, en treta o ardid de suspenso, de expectación, y así de deseo.

Y como Didi-Huberman propone en el *Translatio* o desplazamiento/dislocación, el contrato figural se abre a un “no te detendrás nunca en una sola posición”. Es decir, que el carro procesional abre la memoria asociativa a una dimensión libre de tiempo y espacio. Los sistemas figurales cristianos ofrecen así al alma circunvoluciones en las cuales sólo el alma puede moverse.

Según Mariategui, la caja situada sobre el carro es un instrumento musical. Se trataría de un instrumento rectangular de cuerda que colocado en el suelo se hacía funcionar por medio de una palanca de cuatro aspas.²⁹ En el libro de Valda de 1663 se trataría de una impresora. El carro llamado *Tercer carro de la publicación de las fiestas* en ese libro lleva sobre su cubierta cinco personajes. Los tres de la izquierda son músicos. Uno, ensombrerado, toca el arpa, y los otros dos, respectivos cuernos. Una figura que en el centro acciona una impresora de cuatro aspas lleva a su lado otra que, vista de espaldas, distribuye los impresos. Estos se distribuían para estimular devoción durante la procesión valenciana.³⁰

El sistema de impresión no pudo haber sido desconocido en el Cuzco de la época de estos lienzos ya que en 1584 se imprimió en Lima el primer libro.

Pero el artista o los artistas cusqueños prefirieron tal vez alterar la impresora y convertirla en un instrumento parecido a un organillo primitivo que armonizaba más con los acordes de los músicos. La interpretación o dislocación se convierte así en búsqueda porque los sistemas figurativos religiosos están en constante dislocación. En este caso el artista da, a través de la música, un rodeo visual. Este *détour visuel* como lo llama Didi-Huberman, está hecho con bastante conocimiento de las recomendaciones de la Iglesia. Para la procesión

²⁹ Mariategui, pp. 26-27.

³⁰ Dean, p. 102.

Eucarística se recomendaba y se recomienda acompañamiento musical. “Music may be provided by a choir and/or band, according to custom”.³¹

Imprenta o instrumento musical esta caja rectangular parece que, al girarle las cuatro aspas, pone en movimiento una corriente de aire que azota especialmente la parte izquierda superior del cuadro.

El aire musical que sale de la oclavina y la corneta provoca un revoloteo entre los tapices rojos que cuelgan desde los altos ventanales y balcones. Delante del carro va un *kuraka*, líder tradicional de la sociedad andina, portando el guión, estandarte real labrado de damasco carmesí. A la usanza inca viste *uncu* y sobre la cabeza luce un *llawt'u* ornado con joyas y plumas. Va acompañado de sus ayudantes vestidos con trajes de estilo hispano.³²

Detrás del carro sigue la comitiva de mestizos de sangre noble incaica portando la Cruz alta y cirios. En este lienzo hay uso de colores rojo, amarillo, blanco, marrón, azul, negro, plata y oro. Pero con predominio como siempre del rojo, anota Mariategui al final de su descripción de *Corpus Christi: Parroquia del Hospital de Naturales*.

Pero el color rojo en esta descripción no marca el final de nada. Todo lo contrario. El color rojo da él mismo un rodeo visual.

En efecto, las pinturas a menudo reservan - y ésta es una vez más su don de desconcertar - una parte de ellas mismas para negar u opacar lo que afirman en el orden mimético, según Didi-Huberman. Y aún más, él considera que en el disturbio que ocasionan no hay nada de metafísico: es sólo el poder, el síntoma de las pinturas, la materialidad de la pintura, es decir, el color que ya no “colorea” objetos sino más bien irrumpe y hace estragos en el decoro del aspecto.³³

³¹ Elliott, Peter J. *Ceremonies of the Modern Roman Rite. The Eucharist and the Liturgy of the Hours*, 1995.

³² Sobre la identidad del *kuraka*, su vestimenta y su posición en la sociedad andina escribe B. F. Cummins en *We Are the Other: Peruvian Portraits of Colonial Kurakuna* artículo recopilado en *Transatlantic Encounters, Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Edición de Kenneth J. Andren y Rolena Adorno. University of California Press, 1991.

³³ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, p. 22.

Esta combinación de música, viento y pigmento escarlata lleva en sí un gran poder exegético: atrae la presencia del Espíritu Santo. No sólo por aquel entonces, en el contexto cultural del Cuzco colonial sino también en el entorno del hombre moderno. Porque figurar el Corpus Christi no es restaurar su aspecto natural o “figurativo”. Figurar es todo lo contrario. Es conducir un trabajo de transferencia de la apariencia para tratar de coger el significado de la verdad del objeto por medio de rodeos visuales múltiples.³⁴

La agitación contrasta enormemente con la estática solemnidad de la parte baja de la pintura donde está el carro mismo y los personajes que componen la procesión del Hospital de Nativos. En lo estático puede el alma encontrar tropologías inauditas.

Carruaje visual

Las pinturas son a menudo desconcertantes. Presentan a nuestra vista colores y cosas obvias o formas muy simples - pero a menudo colores y formas que no esperamos. Y como propone Didi-Huberman, a menudo cerramos los ojos a lo obvio que está puesto allí para perturbarnos.³⁵

La procesión del Corpus era de lo más obvio para los cusqueños de la época y lo sigue siendo para los de hoy:

The public adoration of Jesus Christ in the Eucharist is a liturgical action, not a ‘para-liturgical’ devotion. Adoration flows from the Eucharistic Liturgy and leads back to this summit and source of the life of the Church. The Lord we adore is with us as our Priest-Victim and Food. Adoration intensifies our love of His Sacrifice and our desire to receive His Body and Blood.³⁶

Estos carros interpretados desde la sola narración que emana de lo visible pueden calificarse de enigmas funcionales, substitutos de literas

³⁴ Didi-Huberman, *Power of the Figure. Exegesis and visibility in Christian Art*, en la Universidad de Umeå en simposio Medeltid i Nutid. Umeå, Suecia, 19990528, p. 11-12.

³⁵ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, p. 9.

³⁶ Elliott, Peter J., p. 245.

incas o pedestales de estatuas como lo hace Dean. Esforzándose un poco puede el versado en arte deducir que expresan concepto incaico del tiempo, posibilidades de modernización o aculturación. Por ejemplo, Dean concentra gran parte de su atención no sólo en los carruajes sino en el *kuraka* o líder de la sociedad inca. La presencia de este personaje estaría, según Dean, denotando su función intermediaria entre las dos culturas:

To the native leaders of parish councils, the canvases provided a means of characterising themselves and their position in the community, and also an opportunity to show what they could accomplish. Through costume they tied themselves to a proud past; through the copied carts they alluded to their future potential.

El *kuraka* lleva en sí como cristiano, su propio pasado como pecador y su propio futuro en el Juicio Final. Así tenemos que, según Didi-Huberman, el tercer precepto u operación figural está íntimamente ligada a la memoria: exige que toda figura lleve en sí su propio *destino*. Giovanni Balbi, en el texto de Didi-Huberman, nos sugiere imperiosamente denominarla: *praefiguratio*.

El color blanco del traje del *kuraka* se obtenía con la más fina lana de vicuñas blancas y los signos que le cubren son hoy en día más o menos leíbles. El no va sólo revestido con orgullo en el traje de sus antepasados, sino que, como cristiano, también en Cristo. El color blanco de su traje es el color litúrgico de una procesión como la del Corpus. Es también el color de los niños bautizados, de los que reciben su Primera Comunión y de los jóvenes confirmados. Una tela blanca y transparente se agita por encima de su cabeza coronada como si el Espíritu Santo revoloteara cerca de él. La blancura y delicadeza de la tela invitan a las almas a emular al *kuraka* para purificar el alma.

Dean reconoce que en el proceso de remedo el carro mencionado y los otros adquirieron características andinas lo cual, según ella, tiene implicaciones políticas. Y allí estamos otra vez delante de una imagen andina religiosa que narraría lo que ya sabemos de antemano por medio de la Historia del Perú.

Parte de la vitalidad que existe en *Corpus Christi: Parrroquia del Hospital de Naturales* es justamente el vehículo que está allí como elemento embrollador. Como el embuste que intranquiliza sembrando la incertidumbre y abriendo de ese modo lo visual en el espectador. Si lo

visible pertenece al mundo donde todo se exhibe, todo se representa, lo visual, al contrario es lo que se ve allá, en la parte de allá. Lo visual caracteriza un mundo donde la imagen es a la vez una presencia y una promesa - en breve, un aura, un soplo, la materia del alma. En las imágenes religiosas lo visual, que está lejos de lo visible, traerá en sí mismo la verdad de la encarnación, es decir la gracia de Dios.³⁷

Ruedas divinas

Tanto los artistas andinos como los patronos, en este caso el propio monseñor Mollinedo, encargados de la decisión y de la elaboración de los lienzos, eran todos hombres de fe. La elección que hicieron debe haberse basado en parte en el mensaje religioso que emanaba de los dibujos del libro Valda. Y en gran parte en el conocimiento de la Sagrada Biblia que contiene pasajes donde se citan y se describen carros, ruedas y altares dorados. Fuera del carro de fuego con caballos de fuego que llevó a Elías al cielo en un torbellino, está la visión del profeta Ezequiel.

De especial valor como inspiración artística para representaciones de carros es el libro de este profeta por su profundo contenido teológico y novedad. Tiene hondura teológica porque razona sobre la trascendencia de Dios y novedad porque describe las características del futuro Mesías no como las de rey sino como las del buen Pastor. Los textos de Ezequiel preparan, en cierto modo, la idea de la retribución individual, puesto que Dios no se supedita, ni en sus castigos ni en sus bondades, a un pueblo o a una raza. La única manera de evitar los castigos divinos y conseguir las divinas bondades no es otra que la renovación interior. Este puede ser el mensaje de Ezequiel para nuestros tiempos y para aquellos:

³⁷ Didi-Huberman, *Nouvelle revue de psychanalyse*. Paris Gallimad, 1970-1994. XXXV, 1987. 'La Couleur de Chair ou le paradoxe de Tertulien', p. 24.

A cualquier parte donde iba el espíritu, allá se dirigían también en pos de él las ruedas; porque había en las ruedas espíritu de vida.³⁸

Ezequiel escribe que la materia de las ruedas parece a la vista como crisólito, silicato natural de hierro y magnesio. Cuando éste es de color verdoso tiene calidad de piedra preciosa, la olivina. En la palabra crisólito *cryso* proviene del griego y quiere decir oro. Es decir que la materia de las ruedas del pasaje bíblico puede haber sido crisólito con tinte dorado o bien oro, símbolo, en ambos casos, de energía divina y luz. Si los andinos absorbieron la idea de ruedas de oro o de crisólito en la fabulosa descripción de Ezequiel, no cabe duda que vieron en los carros valencianos un vehículo celestial. Lo cual concuerda con la iconología cristiana en la cual carros y carrozas simbolizan a la iglesia como vehículo que transporta al cielo a los que creen.

Las personas que acordaron figurar carros dorados o plateados en los lienzos de las parroquias de indios en lugar de las tradicionales andas incas usaron un abrupto. No creo que instigasen meramente a la modernización del sistema de transporte inca en literas al europeo sobre ruedas. Es cierto que los andinos no conocían la rueda a la llegada de los españoles, pero cuando estos cuadros se ejecutaron ya habían pasado más o menos 150 años de colonización.

El carro del lienzo *Corpus Christi: Parroquia del Hospital de Naturales* y los otros carros colocados en el centro de la escena con ruedas más grandes que las de los parafraseados, convertidos en altares rodantes y paradójicamente estáticos al mismo tiempo, expresan una visión transformada. Mediante el desacostumbrado impulso visual están incitando, más que nada, a una renovación de fe o a conversión.

Hay que mantener en la memoria que el impulso principal del programa de misión cristiana fue desde el albor de la conquista alejar a los naturales de sus antiguas creencias. Al parecer los misioneros de los primeros años eran benévolos y tolerantes, es decir practicaban el amor y la caridad, y la técnica de conversión era simplemente la enseñanza del

³⁸ *La Sagrada Biblia*. Prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales del R.P. Serafín de Asejo, O.F.M.Cap. Profesor de Sagrada Escritura. Barcelona, 1981.

evangelio y el bautizo. Este esfuerzo varió en intensidad durante los años de Colonia.³⁹

Así pues estas pinturas sin ser obras de arte creadas por artistas en el sentido moderno de la palabra, son antes que nada un testimonio de fe y deben considerarse paños de meditaciones cargados de mensajes divinos. Las pinturas del Corpus evocan. Su función original es analógica y no documental, es decir, promueven la elevación y enajenamiento del alma en la contemplación de las cosas divinas. Están pintadas con un sentido místico emanado de la Sagrada Escritura para guiar hacia la idea de la bienaventuranza eterna.

Por último los lienzos del Corpus Christi son mnemotécnicos. Su dinámica y la intensa interacción de dislocaciones que suponen, nos permite ver hasta qué grado la figura religiosa es insensible al tiempo, o más bien a la historia. La figura religiosa construye una temporalidad paradójica que juega sobre un plan de memoria virtual. Así es como, recordando el segundo mandamiento o precepto que Didi-Huberman propone (Tú portarás en ti mismo, y al mismo tiempo más allá de ti mismo, de acuerdo a un movimiento de tensión, tu propio pasado), la figura cristiana no sería nada más que un gran trabajo de la memoria.

Referencias

Adorno, Rolena. *Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial 1989.

Dean, Carolyn S. "Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings". *Art Bulletin*. 1996.

Didi-Huberman, Georges. *Devant L'Image*. Question posée aux fins d'une histoire de l'art. Paris, 1990.

Didi-Huberman, Georges. *La Peinture Incarnée* suivi de *Le Chef-d'œuvre Inconnu* par Honoré de Balzac. Paris, 1985.

³⁹ Adorno, Rolena. *Cronista y Príncipe*, p. 41 cita de Vargas Ugarte 1959: 307.

Didi-Huberman, Georges. *Power of the Figure. Exegesis and visuality in Christian Art*, charla en Universidad de Umeå, simposio Medeltid i Nutid. Umeå, Suecia, 19990528. Título original: *Puissances de la Figure. Exégèse et Visualité dans l'Art Chrétien*.

Elliott, Peter J. *Ceremonies of the Modern Roman Rite. The Eucharist and the Liturgy of the Hours*, 1995.

Gallego, Julián. *Visión y Símbolos en la pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972, p. 225.

Hernmarck, Carl. *Custodias procesionales en España*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

Iversen, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. London, 1993.

La Sagrada Biblia. Prefacio, introducciones y revisión general sobre los textos originales del R.P. Serafín de Asejo, O.F.M. Cap. Profesor de Sagrada Escritura. Barcelona, 1981.

Mariategui Oliva, Ricardo. *Pintura Cuzqueña del Siglo XVII. Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la Iglesia de Santa Ana del Cuzco*. Lima, Perú, 1951.

Nouvelle revue de psychanalyse. Paris Gallimard, 1970-1994. XXXV, 1987. Georges Didi-Huberman. 'La Couleur de Chair ou le paradoxe de Tertulien'. Didi-Huberman, G. *Puissances de la figure-Exegese et visualite dans l'art chretien*.

Zuidema, R. Tom. "Guamán Poma and the Art of Empire: Toward an Iconography of Inca Royal Dress", en *Transatlantic Encounters, Europeans and Andeans in the Sixteenth Century*. Edited by Kenneth J. Andrien and Rolena Adorno, University of California Press, 1991.